

Gender in *De zonen van het uitzicht* (1989) van M. Februari

Vrouwenbeelden in tijden van genderoverschrijding

Ella Eyckmans

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de taal- en letterkunde

Promotor: prof. dr. Bart Vervaeck

Academiejaar 2017-2018

202 806 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

At any rate, when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold. One can only give one’s audience the chance of drawing their conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker. Fiction here is likely to contain more truth than fact.

Virginia Woolf –
A Room of One’s Own (2016, 4)

Woord vooraf

Om te beginnen acht ik het belangrijk te vermelden dat deze masterproef geen poging is om u terug te brengen naar het verloren paradijs. De loze beloften laat ik graag aan Februari over. Dat wil niet zeggen dat er niets waardevols te ontdekken valt – Februari's roman is een schatkist voor degenen die bereid zijn de tocht te maken. Maar wees voorbereid: het belooft een heuse tocht te worden. Ik maakte Februari's tocht al een heel aantal keer zelf mee; ik ben ondertussen vertrouwd met de golven die de roman in zich draagt. Elke reis bracht nieuwe inzichten, die u hier verzameld kunt terugvinden. De golven beperkten zich voorlopig tot de artesbibliotheek – de derde verdieping zal met al haar planten en literatuurschatten altijd een van de meest geruststellende plekken op aarde blijven. Dichter bij het paradijs komt men waarschijnlijk niet.

Er zijn een aantal mensen die ik meenam op mijn tocht die ik graag wil bedanken. Allereerst zou ik graag mijn promotor, Bart Vervaeck, bedanken. Toen ik op de deur van zijn kantoor aanklopte met mijn reisplannen, meldde hij zich vol overtuiging aan als gids. Met slechts een idee als een kaart in mijn handen, was hij het ook die me *De zonen van het uitzicht* aanraadde – een roman die me ondertussen zeer na aan het hart is komen te liggen – en samen met mij de route uitstippelde. Zonder zijn gidsing, bijsturing en interessante inzichten was ik vast en zeker verdwaald. Verder zou ik ook nog graag mijn familie, mijn vrienden en mijn vriend bedanken. Zij stonden altijd klaar met torens geduld – en een glas wijn.

Ik zing een hymne. Mijn zoektocht is voorbij. Ik heb het paradijs dan misschien wel niet gevonden, maar het uitzicht was de moeite waard. Zingt u mee?

Inhoudsopgave

Woord vooraf	4
1. Inleiding en vraagstelling	6
2. Naar een onderzoeksmodel	7
2.1. Judith Butler, <i>Gender Trouble</i> (1990)	7
2.2. Rbyn Warhol.....	9
2.3. De ontwikkeling van een leesmodel.....	11
3. Toepassing op <i>De zonen van het uitzicht</i> , M. Februari (1989).....	14
3.1. Setting.....	14
3.1.1. Ruimte: het verloren paradijs.....	14
3.1.2. Tekstualiteit.....	18
3.2. Personages.....	19
3.2.1. Hoofdpersonage: Februari	20
3.2.2. Vrouwelijke personages.....	25
3.2.2.1. <i>Lucy Berlin: de ogen van de onderdrukking</i>	26
3.2.2.2. <i>Gratia: de vorm van een gemis</i>	28
3.2.3. Andere personages	30
3.2.3.1. <i>De iconoclast L.B.: vernietiging in ruil voor verlangen</i>	30
3.2.3.2. <i>Zenobius: als alles brandt</i>	34
3.2.3.3. <i>De zonen van de molenaar: geen geluk in het ware leven</i>	36
3.2.3.4. <i>Dr. Gyrinos: het eindige van het oneindige</i>	39
3.2.4. Tekstualiteit: de <i>goden</i> van het uitzicht	41
3.2.4.1. <i>Aphrodite: de hemelse liefde vs. de aardse liefde</i>	41
3.2.4.2. <i>Hyacinthus: de vloek van de hyacint</i>	42
3.2.4.3. <i>Hermaphroditus: de kunst van de lichamelijke onzijdigheid</i>	43
3.3. Vertelling & Waarneming	46
3.3.1. Vertelling.....	46
3.3.1.1. <i>Metafictie</i>	46
3.3.1.2. <i>Performativiteit</i>	47
3.3.1.3. <i>Schizofrenie</i>	48
3.3.2. Waarneming	49
4. Conclusies	51
5. Bibliografie	53
6. Bijlagen	57
Abstract	59

1. Inleiding en vraagstelling

Postmodernisme in tijden van feminisme of feminisme in tijden van postmodernisme? Het lijken twee bewegingen die van elkaar weg bewegen of zich zelfs tegen elkaar afzetten. Het feminisme als een beweging die daadwerkelijk maatschappelijke verandering teweeg wil brengen en het postmodernisme als een beweging die niet meer gelooft in die verandering, die ervan uitgaat dat “alles al gezegd is” en dat al onze pogingen om verandering teweeg te brengen tevergeefs zijn. Als het feminisme zou geloven wat het postmodernisme gelooft, zou de beweging haar eigen bestaan ontmantelen.

Toch komen er vaak raakpunten aan het licht – kan dat ook anders wanneer twee bewegingen nagenoeg tegelijkertijd actief zijn, beide als kind van hun tijd? Feminisme kent verschillende uitdrukkingen, zo zijn er bewegingen die hun focus uitsluitend op de vrouw leggen. Andere feministische bewegingen zijn dan weer meer geënt op de wens naar gelijkheid tussen man en vrouw – in zoverre zij die benamingen nog aanvaarden. Zo kunnen we denken aan de queer-beweging, die nog steeds zeer sterk aan haar opgang bezig is. In die laatste beweging kunnen we duidelijk overeenkomsten met het postmodernisme vinden, zoals de zeer befaamde, of misschien eerder beruchte, grensoverschrijding.

Het doel van deze masterproef is te onderzoeken hoe vrouwenbeelden geconstrueerd worden in tijden van grens- en genderoverschrijding. Om dat te kunnen onderzoeken is het natuurlijk nodig om een zo duidelijk mogelijk onderzoeksmodel te ontwikkelen. Daarvoor zal ik een beroep doen op de feministische theorieën van Judith Butler en de feministische narratologie van Robyn Warhol. De roman die ik zal analyseren is *De zonen van het uitzicht* (1989) van M. Februari. Bart Vervaeck rekent Februari in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* tot ‘de meest typische postmoderne auteurs’ (2015, 12), maar ook in de literaire kritiek is het etiket *postmodern* de roman niet vreemd; Anthony Mertens heeft het over ‘een onvervalste “postmoderne” roman’ (1990).

2. Naar een onderzoeksmodel

Het eerste probleem waar we op stuiten is terminologisch. Ten eerste geven termen als *man* en *vrouw* de indruk veel eenduidiger te zijn dan ze eigenlijk zijn. Ten tweede maken die termen deel uit van een hoofdzakelijk mannelijke, heteroseksuele theorie. Herman en Vervaeck wijzen erop dat elk narratologisch concept ideologisch geladen is, omdat het impliciet verwijst naar de machtsrelaties in die context (2005, 134). De “grote denkers” waren lange tijd dan ook vooral blanke, heteroseksuele mannen.

We zouden dat probleem kunnen proberen op te lossen door de ontwikkeling van een nieuwe terminologie. Dat lijkt echter meer op een tabula rasa van het verleden dan op een constructieve kritiek erop. Het creëren van een nieuwe terminologie zou ons onderzoeksmodel isoleren van een zeer lange narratologische geschiedenis. Daarom kies ik ervoor de bestaande, zij het stereotiepe, terminologie op een kritische manier aan te vullen met de reflecties van Judith Butler en Robyn Warhol. Waar Butler het meer heeft over de samenleving in het algemeen, heeft Warhol het specifiek over het uitwerken van een feministische narratologie.

2.1. JUDITH BUTLER, *GENDER TROUBLE* (1990)

Wanneer we praten over geslacht, over mannelijk en vrouwelijk, valt dat concept meestal uiteen in twee delen. We onderscheiden in de eerste plaats seks, dat wat natuurlijk wordt geacht, wat zogezegd “echt” is. Seks wordt meestal bepaald door de geslachtsorganen en is eerder lichamelijk en biologisch. In de tweede plaats onderscheiden we gender, wat zogezegd “artificieel” is. Gender is meer cultureel bepaald: het gaat over de betekenissen die dat lichaam opneemt en over onze gedragingen en onze verlangens (Butler 2007, 13). Butler gebruikt voor dat onderscheid het voorbeeld van travestie: een man verkleed als vrouw. We herkennen seks, wat we denken dat echt is, “een man”, die zich volgens gender gedraagt als “een vrouw” (2007, xxiii). Lévi-Strauss noemt seks ‘*the raw*’ en gender ‘*the cooked*’ (Butler 2007, 50). Dat onderscheid zorgt ervoor dat de eenheid van het individu al meteen gespleten wordt (Butler 2007, 8); een proces dat Butler ongedaan lijkt te willen maken.¹ Butler is van mening dat ook seks politiek en discursief bepaald wordt en dus wel degelijk ook al *cooked* is (2007, 51). Het lichaam is niet de oorzaak van de categorieën man en vrouw, maar het object dat – ten onrechte – wordt gebruikt om die categorieën te verklaren. Seks is, net als gender, geen oorzaak, maar een gevolg. Butler noemt dat proces de ‘*literalization*’ (2007, 97) van het lichaam; bepaalde delen van het lichaam worden uitgestoten zodat het lichaam in een van die twee categorieën kan passen.²

Butler gaat op die manier in feite in tegen feministische bewegingen die de behoefte voelen om hun subject, vrouwen, te definiëren. Die behoefte zorgt volgens haar namelijk voor een nieuwe vorm van onderdrukking en uitsluiting. Het beeld van de vrouw wordt afgezet tegen dat van de man en vastgelegd als een sjabloon waarin de vrouw moet passen. Butler noemt dat de ‘*constraints of the representational discourse*’ (2007, 6). In feite werken emancipatorische bewegingen zichzelf op die manier tegen; ze gebruiken dezelfde techniek als de onderdrukker. We hebben hier te maken met wat Butler ‘*essentialism*’ (2007, 19) noemt; er is niets zoiets als een “universele vrouw”. Wat belangrijk is, is de ‘*essential incompleteness*’ (2007, 21) van het subject; het kan niet op voorhand worden vastgelegd, maar moet gevormd worden in een ‘*open coalition*’ (Butler 2007, 22) die ruimte laat voor het hybride en dynamische karakter van gender. In zekere zin zouden we kunnen zeggen dat feminisme voor Butler een niet-gelegitimeerde beweging is. Voor Butler gaat het helemaal niet om vrouwenemancipatie, maar om

¹ Virginia Woolf lijkt in *A Room of One's Own* (1929) al een soortgelijk onderscheid te suggereren, al doet zij dat in termen van *fact* en *fiction*: ‘*What one must do to bring her to life was to think poetically and prosaically at one and the same moment, thus keeping in touch with fact – that she is Mrs Martin, aged thirty-six, dressed in blue, wearing a black hat and brown shoes; but not losing sight of fiction either – that she is a vessel in which all sorts of spirits and forces are coursing and flashing perpetually*’ (2016, 43). Bovendien heeft Woolf het ook al over genderoverschrijding: ‘*Perhaps to think [...] of one sex as distinct from the other is an effort. It interferes with the unity of the mind*’ (2016, 93).

² Die uitgestoten lichaamsdelen vormen samen ‘*the abject*’ (Butler 2007, 181).

genderoverschrijding. Voor haar is “de vrouw” een leeg concept. Ze bevindt zich eerder aan de kant van het postmodernisme dan aan die van het traditionele feminisme.

Voor Butler zijn categorieën als man en vrouw wat Foucault ‘*intelligible genders*’ (Butler 2007, 23) noemt. Zulke categorieën zijn gebaseerd op de aanname van continuïteit in een persoon; het bestaan van een kern, een vaste identiteit en bijgevolg ook een vast gender. Die ‘*matrix of intelligibility*’ (Butler 2007, 24) is sterk beïnvloed door de principes van ‘*compulsory heterosexuality*’ (Butler 2007, 24) en beperkt daardoor ook het aantal gendercategorieën. Het discours is volgens Butler steeds aangetast door de wet – een geheel van ‘*prohibitive laws that produce culturally intelligible genders*’ (Butler 2007, 38).³ Butler verwijst naar Foucault, die zegt dat ‘*juridical systems of power produce the subjects they subsequently come to represent*’ (Butler 2007, 2). Het gaat om normatieve en geïdealiseerde genders die bepaalde identiteiten waarin gender, seks en verlangens niet overeenkomen onmogelijk maken. Gender is

a construction that regularly conceals its genesis; the tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of those productions – and the punishments that attend not agreeing to believe in them; the construction “compels” our belief in its necessity and naturalness (Butler 2007, 190).

Butler heeft het over *the Symbolic* – een term die gebruikt werd door onder andere Irigaray en die bepaalt wat kan en wat niet kan bestaan door onze taal (Butler 2007, 38). Volgens Irigaray gaat het bestaan van *the Symbolic* terug naar de patrilineaire samenleving waarin vrouwen objecten van uitwisseling waren (Butler 2007, 55). De vrouw was een teken, eerder dan een wezen met een identiteit. Zo komt het ook dat vrouwen niet representeerbaar zijn in die *Symbolic*, die steeds mannelijk en *phallogocentric* is (Butler 2007, 13). Bovendien kwam ook het incesttaboe op die manier aan bod; het gaat om de relaties tussen mannen door de heteroseksuele uitwisseling van vrouwen. De onderdrukking die daarmee gepaard gaat, maakt de taal onbetrouwbaar (Butler 2007, 55). We moeten dus een manier zoeken om die taal te overstijgen (Butler 2007, 36). Butler noemt Kristeva, die een uitweg zocht via ‘*the semiotic*’ (Butler 2007, 108). Het is in een poëtische taal dat, dankzij ritme, assonanties, intonatie, etc., die *original libidinal multiplicity* aan bod kan komen. Het is een ‘*instinctual moment*’ (Butler 2007, 113) in taal, een soort van discontinuïteit die ook geen subject toelaat. Daarvoor steunt Kristeva echter op de stabiliteit van *the Symbolic*; *the semiotic* is altijd kleiner en ondergeschikt aan *the Symbolic* (Butler 2007, 116).

Maar is het mogelijk om een seksualiteit te beschrijven die niet is aangetast door *compulsory heterosexuality* en door het masculien discours? Een seksualiteit zonder seks? Heteroseksualiteit is volgens Butler een ‘*laborous construction*’ (2007, 105), veroorzaakt door de wet. Het probleem dat daaruit volgt is dat biseksualiteit en homoseksualiteit als ‘*primary libidinal dispositions*’ (Butler 2007, 105) worden beschouwd; men plaatst ze in een soort van “vooraf”, buiten de taal. Nochtans maken ze volledig deel uit van onze cultuur; ze vallen gewoon buiten het beeld van wat we de dominante cultuur zouden kunnen noemen. Butler zoekt naar manieren om die seksualiteit zonder seks, zonder onderdrukking, te bereiken. Zo noemt ze onder andere Foucault, die het heeft over de negentiende-eeuwse hermafrodiet Herculine Barbin. Foucault gaat ervan uit dat er geen seksualiteit bestaat buiten, voor of na de ‘*law of patriarchy*’ (Butler 2007, 35). Seksualiteit gaat altijd gepaard met machtsrelaties; er is geen seksualiteit zonder seks. Doordat zijn/haar lichaam niet meteen aan een bepaalde seks gelinkt kon worden, leefde Barbin in een ‘*happy limbo of non-identity*’ (Butler 2007, 128), aldus Foucault.⁴ Dat veronderstelt ook een seksualiteit die, bevrijd van seks, vooraf gaat aan de wet en in dat opzicht zelfs tegen Foucaults eigen theorie ingaat. Wederom ontkennen we door dat “vooraf” dat het gaat om een concept dat deel uitmaakt van het discours van nu. De anatomie van de hermafrodiet valt niet buiten de categorieën van seks, maar herverdeelt ze en onthult in die verschuiving het fictieve karakter ervan. Er is dus wel degelijk een soort van

³ *There is no agreement, however, on the manner of delimiting that “law” or set of “laws”* (Butler 2007, 39).

⁴ Herculine leefde een tijd in een klooster, een plaats die Foucault beschrijft als een “homoseksuele omgeving” waar het omverwerpen van seks en het idee van non-identiteit zegenieren (Butler 2007, 136).

'*natural heterogeneity*' (Butler 2007, 137), maar die wordt zelf ook bepaald door het discours van de wet. Herculine kan die wet nooit belichamen omdat ze de onnatuurlijkheid ervan laat zien (Butler 2007, 143).

Het is dus niet voldoende om seksualiteit simpelweg voor het ontstaan van onze patriarchale samenleving te plaatsen. Op die manier ontkennen we het bestaan van "afwijkende" vormen van seksualiteit in onze samenleving van vandaag (Butler 2007, 42). We moeten de oplossing zoeken binnen de taal zelf, niet vooraf of buiten de taal (Butler 2007, 129). De enige manier om seksualiteit te bevrijden van seks is *displacement*, aldus Butler (2007, 42).⁵ We herhalen de wet in diezelfde *matrix of power*, maar verschuiven hem tegelijkertijd ook. Dat doen we door de illusoire structuur van die wet te onthullen en op die manier de gendercategorieën te denaturaliseren (Butler 2007, 42). Concreet betekent dat dat we de wet zelf opvoeren, maar dat we tegelijkertijd de onmogelijkheid en de onnatuurlijkheid ervan laten zien (Butler 2007, 42). Zo heeft Butler het over homoseksuele koppels die een heteroseksuele relatie "naspelen"; het gaat dan niet om een kopie van een origineel, maar om een kopie van een kopie (Butler 2007, 43).⁶ We onthullen gender als wat het eigenlijk is: de opvoering van een toneeltje. Gender is geen oorzaak van bepaalde gedragingen, maar een gevolg, een effect (Butler 2007, 34). Gender is *performative* en er is geen genderidentiteit achter de verschillende soorten van genderexpressie. Aangezien we volgens Butler niet buiten het discours kunnen treden, kunnen we volgens haar alleen dingen veranderen door de al bestaande gendercategorieën te herschrijven. Vele van die gendercategorieën worden nu gekarakteriseerd als *unintelligible* (Butler 2007, 202-203).

2.2. ROBYN WARHOL

Met de overgang van Butler naar Warhol stap ik over van samenleving naar tekst. Bij Butler schoven beide werelden in elkaar; de discursieve, culturele wereld bepaalt wat mogelijk is, wat *intelligible* is, en construeert op die manier onze werkelijkheid. Zo kunnen we denken aan categorieën als man en vrouw, voor Butler categorieën die eerst en vooral een tekstueel bestaan hebben. Warhol vertrekt van de tekstuele wereld. In die wereld zoekt ze vervolgens naar vrouwenbeelden en vaak ook naar hun connectie met de werkelijkheid.

Hoewel Butler zich afzet tegen zogezegd "beperkende" feministische bewegingen, schrijft Warhol zich openlijk in in de feministische traditie (2012, 9). Dat zorgt ervoor dat ze haar narratologische analyses vanuit een '*politically committed perspective*' (Warhol 2012, 165) uitvoert; dat van het feminisme. Feminisme beduidt volgens haar '*the conviction that dominant culture and society are organized to the disadvantage of everyone who does not fit a white, masculine, middle- or upper-class, Euro-American, not-yet-disabled, heterosexual norm*' (2012, 9). Ze vertrekt daardoor van een '*intersectional approach*' (Warhol & Lanser 2015, 7), die rekening houdt met zo veel mogelijk identiteitscategorieën tegelijkertijd en met de vloeibaarheid van die categorieën. Toch valt het oog van Butler en Warhol soms op dezelfde zaken; zo praat Butler over '*compulsory heterosexuality*' (2007, 24) en Warhol over '*heteronormativity*' (2012, 9). Beiden zijn bovendien van mening dat gender niet bestaat en altijd slechts '*a virtual construction*' (Warhol 2012, 13) is. Op die manier zorgt Butlers theorie voor een raakvlak tussen feministische benaderingen en queer-benaderingen (Warhol & Lanser 2015, 7). Warhol past die theorie vooral toe op de manier waarop *gender performance* aan bod komt in '*narrative practices*' (2012, 12).

Warhol kijkt ook het realiteitseffect van twee verschillende televisieseries. Ze vergelijkt daarbij *The Office*, een '*mockumentary*' (Warhol & Lanser 2015, 68), en *The Real Housewives*, een *reality TV-show*. Wat opmerkelijk is, is dat die laatste toch minder realiteitseffect bereikt. Warhol wijt dat aan de '*metanarration*' (Warhol & Lanser 2015, 68); tijdens *The Real Housewives* wordt er gedaan alsof er geen camera aanwezig is,

⁵ Ook John Berger gebruikt de term *displacement*. Hij gebruikt de term voor een lichamelijke imperfectie in een schilderij, zoals bijvoorbeeld een lichaamsdeel dat zich proportioneel niet juist verhoudt tot de rest van het lichaam (2008, 61). Die imperfectie zorgt ervoor dat het lichaam een dynamisch gegeven wordt en leidt tot een individualisering ervan (Berger 2008, 62). Zowel in de theorie van Butler als in de theorie van Berger zorgt *displacement* voor een individualisering van het subject. *Displacement* lijkt bijgevolg een term te zijn die in verschillende domeinen bruikbaar is.

⁶ Butler haalt onder andere *queer* en *butch* identiteiten aan, die duidelijk getuigen van die heteroseksualiteit in homoseksuele relaties (2007, 166-167).

terwijl de camera duidelijk wordt aangesproken in *The Office* (Warhol & Lanser 2015, 68-69). We kunnen dat laatste procédé vergelijken met wat er gebeurt in de postmoderne roman; *'the fourth wall'* (Warhol & Lanser 2015, 69) wordt doorbroken en het fictieve personage spreekt de toeschouwer rechtstreeks aan. De *housewives* geven een compleet ander zelfbeeld; zij lijken *'simply too coherent to be real'* (Warhol & Lanser 2015, 72). Zo draagt de televisiereeks bij tot het idee dat vrouwen niet volledig menselijk zijn (Warhol & Lanser 2015, 76). De personages van *The Office* zijn daarentegen fictieve personages die de waarheid van *'the ambivalent, divided self'* (Warhol & Lanser 2015, 76) vertegenwoordigen. Het gaat dus net als bij Butler om die *'matrix of intelligibility'* (Butler 2007, 24). Maar ook in haar narratologische analyses komt dat realiteitseffect aan bod; Warhol wijst erop dat het cruciaal is om te beseffen dat personages steeds wandelende ficties zijn; het zijn *'the representational effects the novelist creates in structuring the novel'* (Warhol 2012, 119). Personages zijn niet meer dan *'functions of discourse'* (Warhol 2012, 121) en zo ook *'creatures of the discourse of gender'* (Warhol 2012, 121).

In haar feministische narratologische analyse voor *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* (2012), een werk dat de aanpak van verschillende stromingen binnen de narratologie vergelijkt, bekijkt Warhol Jane Austens *Persuasion*. Ideologie speelt een belangrijke rol in Warhols analyse: *'I am interested in reading Austen's novels as responses to and critiques of that ideology'* (2012, 11). De heersende ideologie in die tijd was zeer duidelijk; mannen en vrouwen hadden strikt gescheiden taken en werden geassocieerd met strikt verschillende sferen – vrouwen hoorden tot de huiselijke sfeer, mannen tot de werksfeer (2012, 11). Warhol gaat daarbij verder dan *'the time-honored feminist practice of examining "images of women" in order to expose stereotyping and to praise authors' ability to move outside expected sex roles in creating their characters'* (2012, 11). We kunnen ons echter afvragen of, zeker bij de postmoderne roman, ideeën niet altijd in beelden zitten – beelden zijn het product van ideeën. Warhol geeft ter verdediging aan dat het in haar analyses altijd gaat om *'attitudes toward gender oppression, not facts about how it occurs in the material world'* (2012, 13). Ze behoudt dus wel een scheiding tussen tekstuele wereld en echte wereld.

Feministische theorieën als die van Warhol vertrekken van *'standpoint epistemology'* (Warhol 2012, 97). Dat wil zeggen dat ze aannemen dat mensen die bepaalde identiteitscategorieën, zoals gender, delen, de wereld op een gelijksoortige manier ervaren en beschouwen (Warhol 2012, 97). Wat men ziet is altijd afhankelijk van de positie waaruit men kijkt. Daaruit volgt dat objectiviteit een *'politically and socially useful fiction'* (Warhol 2012, 97) zou zijn. Warhol linkt objectiviteit hier met wat Butler *the Symbolic* zou noemen. De manier om de wereld te aanschouwen die wij als normaal en objectief zouden beschrijven, is in feite niets anders dan het verhullen van uitsluitende processen. Toch lijkt Warhol deze claim eerder te gebruiken om haar eigen subjectiviteit te rechtvaardigen. Ook James Phelan en Peter J. Rabinowitz zijn zich bewust van de methodologische problemen van Warhols aanpak: *'as decades of reader criticism have made clear, texts do not enforce their meanings, and a sharp and committed reader can easily find whatever she sets out to find'* (2012, 189).

Toch vormen Warhols reflecties een belangrijke voedingsbodem voor mijn eigen leesmodel. Een analyse zoals Butler suggereert is ten dele een deconstructie; er is helemaal geen "vrouw". Ik ga op zoek naar vrouwenbeelden en de performativiteit van die vrouwenbeelden – het is immers geen gevolg van een vaste, vrouwelijke kern. Het doel is de vrouwelijke constructies in een kritisch daglicht te bekijken, niet ze volledig te deconstrueren. Daarom zal ik de theorieën van Butler en Warhol combineren. Hun analyses komen mooi samen in de notie van performativiteit. De performativiteit die Butler aan het licht brengt bij genderconstructie, komt bij Warhol vooral aan bod op het niveau van de vertelling:

I am treating gender instead as a social construct, a set of learned behaviors that an individual adopts to express or demonstrate his or her gender identification. Gender, in this social or anthropological sense, includes outward signs of one's sexual identity, such as clothing, gestures, vocal inflection and—I would suggest—narrative strategies (Warhol 1989, ix).

Warhol stelt zich drie typische narratologische vragen: *'Who is speaking? To whom? In what circumstances?'* (2012, 39). Ze behandelt de tekst als *'an exchange between embodied persons'* (2012, 39), een uitwisseling die haar

wortels heeft in de materiële wereld en gevormd wordt door auteursintentie (2012, 39). Ze verwijst op die manier niet alleen naar de verteller, maar ook naar de auteur, en niet enkel naar de narratee, maar ook naar de echte lezer.⁷ We kunnen ons afvragen of ze niet te veel buiten de tekst stapt. Een verteller verkondigt niet noodzakelijkerwijs de mening van de auteur. Zo maakt een postmoderne verteller steeds duidelijk 'dat het verhaal een verzinzel is en dat de personages geen echte mensen zijn' (Vervaeck 2015, 121). In de tekst gaat Warhol op zoek naar zogezegde '*feminine gestures*' (Warhol 1989, vii); procedés die vooral door vrouwen gebruikt zouden worden. Het gaat bijvoorbeeld om de performativiteit van de – vrouwelijke – verteller; hoe die zichzelf construeert in de tekst.

In *Gendered Interventions* (1989) maakt Warhol een onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke Victoriaanse vertellers. Het gaat dan niet om wat er gecommuniceerd wordt in de roman, maar om hoe er gecommuniceerd wordt (1989, viii) en nog specifieker: om auteursinterventies. De vrouwelijke verteller zou eerder *engaging* zijn en de mannelijke verteller eerder *distancing* (Warhol 1989, 18). Die vertellers kunnen echter aan *cross-dressing* doen (Warhol 1989, ix).⁸ De *distancing narrator* verwijst naar de tekstualiteit en dus de fictionaliteit van wat men leest. De *engaging narrator* suggereert veeleer dat personages "echt" zijn (Warhol 1989, 39). Op die manier stelt de *engaging narrator* het verband tussen de fictionele wereld en de echte wereld ter discussie; '*the interventions imply that the fiction's referentiality may extend beyond the covers of the book*' (Warhol 1989, 44). Dat maakt de *engaging narrator* interessant vanuit een feministisch oogpunt. Het lijkt vervolgens makkelijk voor Warhol om deze verteller te associëren met de vrouw, die geen mogelijkheid tot spreken had in de publieke sfeer (Warhol 1989, 101): '*Making a reader cry was a way for a woman to do something. [...] Men could gain the same kind of access to an audience's emotions in person by delivering speeches or sermons*' (Warhol 1989, 101-102).

2.3. DE ONTWIKKELING VAN EEN LEESMODEL

Het probleem met feministische theorieën zoals die van Butler is dat ze heel erg gecompliceerd zijn, of tenminste gecompliceerd verwoord worden. Butler is zich bewust van dat probleem, al beschouwt zij dat niet echt als een probleem, maar noemt zij dat in haar inleiding op *Gender Trouble* een onderschatting van haar lezerspubliek (Butler 2007, xix). Nochtans zouden we ons kunnen afvragen of zij op die manier ook niet een impliciete uitsluiting van een deel van dat publiek creëert. Bij Warhol lijkt het dan weer het tegenovergestelde probleem. Warhol lijkt soms niet genuanceerd genoeg in haar analyses; haar zoektocht naar ideologieën roept heel wat methodologische problemen op. Warhol zoekt vooral naar connecties tussen de wereld van de roman en de "echte" wereld daarbuiten en selecteert daarvoor romans die op de een of andere manier moreel, politiek of sociaal geëngageerd zijn (Warhol 1989, 24). Voor mijn leesmodel zal ik een combinatie van de twee gebruiken; ik zal Butlers theorieën over performativiteit etc. combineren met Warhols narratologische analyses.

Bovendien moet mijn leesmodel toepasbaar zijn op de postmoderne roman – een genre dat in zichzelf al een grote gecompliceerdheid en verbrokkeling suggereert. In het oprapen van al die brokstukjes schuilt al meteen een groot gevaar, omdat het onrecht doet aan de postmoderne verbrokkeling. De postmoderne roman is verbrokkeling. Er is geen eenheid; er is, zoals Butler zou zeggen, geen '*doer behind the deed*' (2007, 195). De kleine brokstukjes die we interpreteren als genderbeschrijvingen zouden we misschien beter laten liggen – er is immers niet één betekenis in de postmoderne roman. Maar er is wel altijd een omcirkelende betekenis. Ik wil proberen

⁷ Warhol beschrijft de *narratee*, de *actual reader* en de *implied reader* als volgt: '*Briefly, the narratee is constituted by the set of assumptions and attitudes the narrator invokes through word choices, explanations, direct address, and gaps in the storytelling. The narratee – whose characteristics emerge through close reading of what the narrator does and does not need to say – exists only in the text [...]. The actual reader, by contrast, is the embodied person who holds the book and reads. The implied reader is a figure hovering between these two entities, the virtual projection of a consciousness that can tune into the narrator's message – an imaginary reader who "gets it," even – or especially – when the narratee appears to be in the dark*' (Warhol 2012, 144).

⁸ *Cross-dressing* is te vergelijken met wat we bij Butler hebben gezien als travestie (2007, xxiii). Alleen gaat het hier om auteurs die zich "tekstueel verkleden" als iemand van het andere geslacht.

die brokstukjes op te rapen en te lezen wat erop is geschreven. Al moeten we ons bewust blijven van het feit dat ze nooit een perfecte rots, een perfecte waarheid, zullen vormen.

Het gaat er dus om te zoeken in welke aspecten van de roman we die brokstukjes, die genderbeschrijvingen, kunnen terugvinden. Daarvoor neem ik de volgende aspecten onder de loep:

1. Setting
 - 1.1. Ruimte
 - 1.2. Tekstualiteit
2. Personages
 - 2.1. Impliciet
 - 2.2. Expliciet
 - 2.3. Seks en gender
 - 2.4. Tekstualiteit
3. Vertelling en waarneming
 - 3.1. Vertelling
 - 3.2. Waarneming

Ik zal het over drie zaken hebben: over de setting, over de personages en ten slotte over de vertelling en de waarneming. In elk van die drie delen komt het aspect 'tekstualiteit' aan bod.⁹ Zoals ik in de inleiding al aanhaalde, gaat de postmoderne roman ervan uit dat alles al gezegd is. Dat betekent dat de postmoderne wereld een wereld van – al bestaande – teksten is. Die teksten zorgen ervoor dat de roman eindeloos doorverwijst (Vervaeck 2015, 172), wat aansluit bij de postmoderne betekenis als een omzwervende betekenis. Dat zorgt er echter voor dat geen enkele analyse volledig kan zijn (Vervaeck 2015, 193). Toch laat de studie van die interteksten ons toe er zo dicht mogelijk bij te komen. Hoe die interteksten vrouwenbeelden behandelen is dan ook cruciaal voor deze masterproef.

In mijn leesmodel leg ik de klemtoon op de personages met vrouwelijke kenmerken. Nu kunnen we ons afvragen wat die vrouwelijke kenmerken inhouden. Als we Butler blindelings zouden volgen, zouden we zeggen dat "de vrouw" niet bestaat. Het stereotiepe beeld van de vrouw, de discursieve constructie die daarmee gepaard gaat, bestaat wel, maar dat is een leeg concept. Met het aannemen en accepteren van dat concept plaatsen we ons bovendien vrijwillig in de *matrix of compulsory heterosexuality*. Toch lijkt het mij dat het menselijk lichaam in de meeste gevallen gedetermineerd is door mannelijke of vrouwelijke geslachtsorganen. Ik zal er dus wel van uitgaan dat seks op zijn minst ten dele een bestaande, natuurlijke factor is, die we ook in de discursieve wereld van de tekst kunnen bekijken. Gender daarentegen is niet iets dat we op een natuurlijke manier kunnen aantonen – gender is steeds performatief.

Het eerste deel van mijn analyse gaat over de setting en de manier waarop die geassocieerd kan worden met gender. Bij Warhol zagen we dat vrouwen en mannen in de Victoriaanse tijd met aparte sferen en aparte ruimtes geassocieerd werden (Warhol 2012, 11). De vraag is of dat in de postmoderne roman ook nog het geval is. Butler beschrijft Herculine Barbins klooster als een homoseksuele setting (Butler 2007, 136) en Warhol heeft het over de '*homosocial sphere of a girls' school*' (Warhol 2012, 95). Maar er zijn nog talloze andere vormen van gendergeassocieerde setting.

Het tweede deel is het onderzoek van de personages. Daarbij bekijk ik eerst de personages die vrouwelijke kenmerken toegeschreven krijgen. Die vrouwelijke kenmerken kunnen heel divers zijn; zo kan het gaan om naamgeving, lichamelijke factoren, intertekstuele verwijzingen, etc. Het postmoderne personage is steeds geënt op andere ficties en daardoor moet alles wat ooit over vrouwen gezegd is in rekening gebracht worden. Vervolgens bekijk ik de personages die misschien niet vrouwelijk zijn, maar die wel interessant zijn op vlak van gender. Voor elk personage kijk ik afzonderlijk naar de impliciete en de expliciete typering. Nadien bekijk ik hoe

⁹ In het laatste hoofdstuk zal dat tekstuele aspect van de roman kort aan bod komen in het subdeeltje 'Metafictie'.

die typering aan bod komt volgens de categorieën van seks en gender.¹⁰ Ik maak hier dus wel, in tegenstelling tot Butler, nog een onderscheid tussen seks en gender. Daarbij beschouw ik seks als iets natuurlijk en biologisch en gender als iets dat eerder cultureel bepaald is. Wanneer het gaat om het lichaam, hebben we te maken met seks, maar wanneer het gaat om de betekenissen die dat lichaam opneemt, gaat het om gender.¹¹ De term 'gender' zal ik ook gebruiken om geslacht in het algemeen mee aan te duiden.¹² Onder "Tekstualiteit" vallen hier de goden die in de roman genoemd worden; zij spelen een belangrijke rol in het postmoderne beeldnetwerk. Het postmoderne personage kan immers nooit eenduidig benoemd worden en vraagt om 'een benadering vanuit de samenhang' (Vervaeck 2015, 93). Het personage is een proces, en geen product (Vervaeck 2015, 94).

Ten slotte neem ik de vertelling en de waarneming onder de loep. In dat laatste deel bekijk ik ten eerste de vertelling en de impact daarvan op de vrouwenbeelden in de roman. Daarvoor gebruik ik onder andere Warhols onderscheid tussen *engaging* en *distancing narrators* (Warhol 1989, 18). Ten tweede bestudeer ik de waarneming, en meer specifiek: de focalisatie die wordt gebruikt voor en door de vrouwelijke personages. Het perspectief dat wordt gebruikt om naar die "vrouwen" te kijken, construeert de vrouwenbeelden in de tekst. Maar het is ook interessant om te kijken hoe die vrouwen zelf kijken. Volgens John Bergers *Ways of seeing* (1972) is een vrouw niet alleen het subject van haar eigen focalisatie, maar ook het object ervan: 'A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. [...] Men look at women. Women watch themselves being looked at' (Berger 2008, 46-47).¹³ Het zelfbeeld van de vrouw en de manier waarop zij het over zichzelf heeft, valt dus ook deels onder die focalisatie.

¹⁰ Seks en gender lijken misschien overeen te komen met de benamingen expliciet en impliciet, maar dat is niet het geval. Het is mogelijk dat seks meer impliciet is dan gender, maar natuurlijk ook vice versa. We kunnen hier denken aan het voorbeeld van travestie dat Butler aanhaalt, waar gender expliciet wordt gemaakt en seks impliciet (Butler 2007, xxii).

¹¹ Aangezien lichamelijke een belangrijk aspect is van de postmoderne taal lijkt het mij interessant om het onderscheid te behouden; seks zal ik vooral gebruiken wanneer het gaat over de lichamelijke. We kunnen echter op voorhand al stellen dat die lichamelijke taal niet per se uiting zal geven aan een duidelijk lichaam: 'Zo kan de postmoderne taal beschreven worden als een maskerade zonder einde, een doorverwijzing van taal naar lichaam, mens en wereld, zonder dat die verwijzing ooit aankomt bij een eindpunt, dat wil zeggen een echte mens of wereld of lijfelijke' (Vervaeck 2015, 116).

¹² Ik zal 'gender' ook meer algemeen gebruiken voor wat Johanna Bundschuh-van Duikeren in haar *Geschlecht und Postmoderne* (2014) 'Geschlecht' noemt: 'Terminologisch soll mit Judith Butler davon ausgegangen werden, dass die oft separierten Ebenen von sex und gender nicht zu trennen sind: ich verwende deshalb grundsätzlich den Begriff "Geschlecht", um alle Dimension geschlechtlicher Identität anzudeuten' (Bundschuh-van Duikeren 2014, 17). Zij gaat, zoals Butler, niet meer uit van een onderscheid tussen seks en gender.

¹³ Al geldt dat vanzelfsprekend ook voor mannen.

3. Toepassing op *De zonen van het uitzicht*, M. Februari (1989)

Laten we beginnen met het paradijs. U bent God, ik de gevallen engel. Het volk speelt buiten de schepping. Kan ik u ergens mee helpen, misschien? (Februari 1989, 5)

De verteller heeft het in het voorwoord over drie personages: over zichzelf als ‘de gevallen engel’, over ‘het volk [dat] buiten de schepping speelt’ en over ‘u’, de lezer die God is. In één alinea lijkt hij al meteen een handleiding te geven voor het lezen van de hele roman.¹⁴ Door die religieuze verwijzingen lijkt de verteller te refereren aan een zeer traditionele samenleving, gebouwd op zekerheid, maar ook op de noties van goed en kwaad, van kuisheid en zonde. Maar de verteller is een gevallen engel, wat impliceert dat we voor hem moeten oppassen. Hij kan die stabiele samenleving tot val brengen. Op het einde van de inleiding biedt de verteller de lezer een andere rolverdeling aan:

De plaats van hen die deze geschiedenis voortijdig verlaten hebben, is met de tweede zin van het voorwoord [U bent God, ik de gevallen engel] definitief bepaald. Zij oordelen eenvoudig over goed en kwaad, en geen engel die hen daarbij helpen kan.

U, weest echter weer een lezer, lezer. In de taal van de verstrooiing: siem lev-leg uw hart neer. En lees (Februari 1989, 6).

De lezer heeft de macht te oordelen over goed en kwaad. Zijn oordeel is vast en krachtig, zoals dat van God. Hij kan de verteller reduceren tot een gevallen engel, tot een duivelsfiguur. Maar het zijn eerder degenen die dat oordeel vellen die gevallen lijken te zijn, want er is ‘geen engel die hen daarbij helpen kan’ (Februari 1989, 6). Er is in deze roman geen plaats voor oordelen. Zij die oordelen moeten de roman verlaten en plaats ruimen voor zij die bereid zijn zich te laten meevoeren door de roman. De lezer moet bereid zijn op reis te gaan. Die reis zal hem voeren langs verhalen die een eenvoudig oordeel te boven gaan en die vragen om een complexer antwoord. Het beeld van de vaste, stabiele samenleving, van eenduidige mannen en vrouwen, is voorbij en vraagt om een nieuw soort relaas.

3.1. SETTING

3.1.1. Ruimte: het verloren paradijs

We ‘beginnen met het paradijs’ (Februari 1989, 5). Wat opvalt is dat het volk de schepping ‘buiten’ speelt (Februari 1989, 5) – de handeling wordt buiten dat oorspronkelijke paradijs geplaatst. Bovendien gaat het over spelen; het is een ongeoorloofd jongleren met de oorspronkelijke schepping. De samenleving van vandaag de dag speelt met de verhalen van Adam en Eva, van man en vrouw. De roman maakt zijn doel heel duidelijk: de lezer ‘terugbrengen naar het verloren paradijs’ (Februari 1989, 5), naar de tijd voor de appelboom. De leuze luidt: ‘bevrijd ons van de appelboom’ (Februari 1989, 18). De appel is de zonde – ‘*malum*’ (Februari 1989, 18). Ook Van der Linden legt het verband tussen de appel en de zonde: ‘Opmerkelijk blijft dat het Latijnse woord *malus* zowel “appel(boom)” als “kwaad” betekent. Het plukken van de verboden vrucht wordt hier direct afgestraft’ (Van der Linden 2006, 60).

Door het eten van de verboden appel werden Adam en Eva zich bewust van hun naaktheid: ‘Toen Adam en Eva van de vrucht gegeten hadden, ontdekten zij elkaars naaktheid en schaamden zij zich ervoor. Ze maken van vijgenbladeren lendenschorten’ (Van der Linden 2006, 63). Het is niet zo dat Adam en Eva geslachtsloze wezens waren voor de appel. De appel is niet het startpunt van naaktheid, maar van de gewaarwording ervan.

¹⁴ Ik praat hier over de verteller met het mannelijk voornaamwoord ‘hij’. We zullen zien dat dat niet onproblematisch is. Ik gebruik ‘hij’ hier als neutraal voornaamwoord. Februari, de auteur, gebruikt voor deze roman de naam M. Februari en neemt dus geen specifiek vrouwelijke of mannelijke naam aan. Februari is geboren als Marjolijn Drenth, maar noemt zichzelf nu Maxim Februari. Voor de auteur hanteer ik die laatste naamsverandering.

Voor de zondeval 'leefden Adam en Eva het leven van engelen en was er geen sprake van de geneugten van Venus' (Van der Linden 2006, 47).¹⁵ Na de zondeval werden de geslachtelijke delen bedekt als een bron van zonde: *'What is striking about this story? They became aware of being naked because, as a result of eating the apple, each saw the other differently. Nakedness was created in the mind of the beholder'* (Berger 2008, 48).

Dat oorspronkelijke paradijs lijkt onvindbaar; het is een zoektocht die ons voert langs fictieve steden, langs talloze verhalen over Griekse goden, etc. Het paradijs van voor de appelboom lijkt voor eens en voor altijd verloren. Op die manier valt ook de titel van het artikel van een zekere socioloog Mortimer Februari – een van de vele namen van onze verteller – te verklaren; 'Paradigm Lost' lijkt een ironische verwijzing te zijn naar John Miltons *Paradise Lost* (1667).¹⁶ Daarin beschrijft Milton de zondeval van Adam en Eva:

*The guilty serpent, and well might, for Eve
 Intent now wholly on her taste, naught else
 Regarded, such delight till then, as seemed,
 In fruit she never tasted, whether true
 Or fancied so, through expectation high
 Of knowledge, nor was godhead from her thought.
 Greedily she engorged without restraint,
 And knew not eating death: satiate at length,
 And heightened as with wine, jocund and boon,
 Thus to herself she pleasingly began* (Milton 1998, 516).

Eva wordt verleid door de slang en eet de appel. Opvallend is de manier waarop Eva de appel eet: *'greedily she engorged without restraint'* (Milton 1998, 516). Milton toont de gulzigheid van de mens, en in het bijzonder van de vrouw – het verlangen naar de verboden vrucht. Zo staat ook in *De zonen van het uitzicht* de gematigdheid, en vooral het gebrek eraan, vaak centraal. Het gebrek aan mate en zelfbeheersing van Eva weerspiegelt zich in de roman en neemt de vorm aan van een *Tour de Beurre*: 'In Rouen bouwde men een toren van het geld dat de gelovigen moesten betalen voor vrijstelling van het verbod boter te eten tijdens de vastentijd en men noemde hem: Tour de Beurre' (Februari 1989, 19).¹⁷ Het vasten is een middel om terug te keren naar de mate en de stabiele samenleving van voor de appelboom. Het is een manier om het aardse te vergeestelijken, om stabiliteit te zoeken in een gecompliceerde wereld. Vasten is niet het enige middel dat daarvoor gebruikt wordt, ook kunst is een manier om dingen vast te leggen:

Zie hoe het te onzent de zedelijke hoofddeugd der matigheid is vergaan: het eten van één appel verschaft kennis van goed en kwaad, die kennis gaf permissie tot het eten van boter, het eten van boter deed een toren verrijzen, het ontstaan van torens bevorderde de oprichting van kloosterordes, de ordes stelden vasten als eis voor de conservatie van kunst, en kunst werd kostbaar (Februari 1989, 29).

Maar dat onderscheid tussen het geestelijke en het wereldlijke vervaagt, net als alle andere grenzen in de roman: 'Alles golft' (Februari 1989, 71). *Le mal du pays*, de heimwee, laat ons verlangen naar dat verloren paradijs, naar de vergeestelijking van het wereldse. Het lijkt op het eerste gezicht simpel, maar dat is het niet. De grenzen vervagen en ook dat geestelijke blijkt nu werelds te zijn:

Mal du pays:

¹⁵ We zullen verder zien dat de verteller het zelf meermaals over Venus heeft.

¹⁶ Bovendien bevat de titel ook een duidelijke postmoderne, ironische dimensie; in het postmodernisme zijn er geen paradigma's meer.

¹⁷ Die *Tour de Beurre* herinnert ook op een andere manier aan het verhaal van de appelboom. De toren neemt immers de vorm aan van een klokkentoren: 'Van heinde en verre kwamen de mensen naar dit monument van godzaligheid om te loven en te bidden. Prijs God, de klokketoren. Prijs de boter' (Februari 1989, 20). Eva's gebrek aan gematigdheid zorgde voor het eten van de appel en leidde zo tot verboden verlangens en seksualiteit. Ik zal verder nog aantonen dat dat er ook toe leidde dat Adam door God hiërarchisch boven de vrouw werd geplaatst. De klokkentoren kan op die manier worden beschouwd als een verwijzing naar het mannelijk geslachtsorgaan, dat hier wordt aanbeden.

Het doek gaat op. We zien links, achter een schrijftafel, 'Adam,' van de stam dm zoals het Hebreeuwse adam (rood): aardeling, uit het rode akkerland. Verder, een requisiete appel. Een land waar ook de kunstenaar van aardappelen leven moet. Geen catharsis (Februari 1989, 19).¹⁸

Zo is Adam ook maar een aardeling en moet een kunstenaar ook eten – aardappelen dan nog wel. Hoe kunnen we het paradijs vinden als het aardse en het hemelse voortdurend in elkaar schuiven? Gaandeweg wordt duidelijk dat een terugkeer naar het paradijs niet mogelijk of misschien zelfs niet wenselijk is: 'Wat ik voorheb met deze geschiedenis is u aanschouwelijk te maken dat het voor onschuld nu te laat is' (Februari 1989, 19). De mens beleeft plezier aan zijn zonde. In plaats van ons bezig te houden met het creëren van lege waarheden en zekerheden, zouden we ons beter bezighouden met verbeelding en mogelijkheden. Er is 'gebrek aan gebrek aan gebrek' (Februari 1989, 77). De zondeval werd ook in de studie van de Bijbel al wel eens positief bekeken: 'De slang helpt de mens een handje in het ontdekken van zijn eigen seksualiteit en de seksuele gerichtheid op de ander. Dat daarbij de mens het eeuwige leven verliest (de levensboom), is de prijs die hij daarvoor moet betalen' (Van der Linden 2006, 61).

Het is vooral de vrouw die met die verboden seksualiteit in verband wordt gebracht; zij spoort Adam aan tot het eten van de appel. Van der Linden noemt Miltons Eva 'het domme gansje dat zich door de slang laat verleiden' (2006, 47), terwijl in Adam 'zich het grote drama van de mens weerspiegelt, die heen en weer geslingerd wordt tussen hoop en vrees' (2006, 47). Het is dan ook de vrouw die de schuld krijgt: '*The second striking fact is that the woman is blamed and is punished by being made subservient to the man. In relation to the woman, the man becomes the agent of God*' (Berger 2008, 48). De appel is het begin van schaamte, van hiërarchie in de relatie tussen man en vrouw, van *malum*. In zekere zin is de appelboom het begin van de patriarchale wet, van een seksualiteit die seks en bijgevolg onderdrukking impliceert.¹⁹ Een zoektocht naar het oorspronkelijke paradijs betekent eveneens een zoektocht naar een seksualiteit voor de wet. Schottroff e.a. zien in de zondeval een verklaring voor de patriarchale samenleving:

Het zogenaamde verhaal van de zondeval probeert vanuit het besef dat het patriarchaat een verdraaiing van de scheppingsorde is, te verklaren hoe het zover gekomen is. Het kwam zover, omdat man en vrouw, verleid door de slang, een door JHWH aangegeven grens niet respecteerden. In de strafbepalingen wordt zo ethologisch verklaard [...] waarom vrouwen zware en talrijke zwangerschappen moeten doorstaan, waarom mannen heersen over vrouwen (1998, 150).

Ook in de literaire traditie valt het paradijs over het algemeen niet echt te lokaliseren: 'Eeuwenlang was men van mening dat het paradijs ergens op aarde (in het oosten) te lokaliseren moet zijn geweest, maar dat het nu buiten menselijk bereik was, op een ontoegankelijke hoogte, en aan de overzijde van een niet te bevaren oceaan' (Van der Linden 2006, 44). De zoektocht naar dat oorspronkelijke paradijs leidt ons naar Parijs en Bologna, maar ook naar talrijke fictieve plaatsen: 'In het jaar 2000 vierden wij het vierhonderdjarig bestaan van de stad Marsepein, gesticht in 1600, gewone jaartelling door Joseph Hall in zijn boek *Mundus alter et idem*. Er zijn er die de stad niet meer willen verlaten' (Februari 1989, 52). De verteller vertelt een verhaal over de vier zonen van een molenaar, die op zoek gaan naar geluk en slechts het ware leven vinden.²⁰ Zij belanden bij een ronddraaiend bord waar 'Empyrion' (Februari 1989, 62) opstaat. Zo belandt iedere zoon in zijn eigen Empyrion en krijgt de plaats – de vier plaatsen – vier verschillende betekenissen toegeschreven. Dat is een thema dat frequent terugkomt in de roman: het is hetzelfde, maar toch is het anders.

¹⁸ Vgl. pagina 19 voor onderscheid tussen catharsis en carnaval.

¹⁹ Vgl. Butlers zoektocht naar een seks zonder seksualiteit. Seks voor de wet – voor de appelboom – plaatsen, betekent deels ook het ontkennen van zogezegd "afwijkende" vormen van seksualiteit vandaag.

²⁰ De vier zonen moeten elders op zoek naar hun geluk, want 'het geluk kan men als mannen onder elkaar niet vinden' (Februari 1989, 62). Daar zal ik later nog op terugkomen.

Alle plaatsen in de roman lijken op die manier inwisselbaar. Parijs en Bologna worden evengoed als ‘de stad Marsepein’ (Februari 1989, 52) en ‘het land Land’ (Februari 1989, 72) gereduceerd tot steden van papier. Het zijn steden die gebouwd worden in en door de tekst, als een dubbelganger van de eigenlijke stad. Het is een tweede schepping: ‘Toen de letters de wereld maakten’ (Februari 1989, 63), klinkt het. De verteller is schuldig aan de schepping van een tweede stad. Zo maakt hij een onderscheid tussen het Parijs waar hij zich in bevindt, in de tekst, en het “echte” Parijs. Dat Parijs zou geschapen zijn door God, die hier te boek staat als de schepper van zaken die geen twijfel behoeven, zaken waar eenvoudig over geoordeeld kan worden.²¹

Sinds God Parijs schiep en de standaardmeter en de aanvullende grootheden van het S.I. (α symbool van de vlakke hoek, Ω symbool van de ruimtehoek), is er veel veranderd in de stad.

Met bus 47 kwam ik terug in mijn hotel. Een jaar eerder, in een ander land, bracht bus 47 me nog tot het museum van eetbare oliën [...] (Februari 1989, 35).

Nochtans kunnen we ons afvragen in welke mate er nog sprake kan zijn van een “echt” Parijs. De schepping door God berust ook op een verhaal: op de Bijbel. Het woord is ‘de enige Anschauungsform’ (Februari 1989, 31); het woord, evenals categorieën zoals man en vrouw, is in feite een leeg concept dat niets anders doet dan eeuwig doorverwijzen naar andere verhalen. We duikelen in verhalen, in parabellen en sprookjes en raken onszelf kwijt ‘in een land hier ver vandaan’ (Februari 1989, 95). De verteller benadrukt de fictionaliteit van de roman, en van de plaatsen die erin voorkomen. Hij doet dat onder andere door op een ironische manier gebruik te maken van literaire topoi. Zo trekt men al wel eens de velden in – een cliché dat vaak voorkomt in de pastorale traditie. De pastorale literatuur is een ‘verzamelnaam voor literatuur die een idyllisch, ongerept en vredig landleven oproept in tegenstelling tot het verdorven leven aan het hof of in de stad’ (van Bork e.a., 2012-2017). De idyllische natuur is in de pastorale traditie een soort van aards paradijs. In dat paradijs vindt men geen Adam en Eva, maar verliefde herders en herderinnetjes. Door te verwijzen naar die traditie ironiseert Februari impliciet het paradijsverhaal:

[...] de Wet der Twaalf Tafelen, grondslag van ons recht, verbiedt me het wegzingen van de oogst op **de velden** [...] (Februari 1989, 9).

De keldermeester dwaalde op die dagen door **de velden** [...] (Februari 1989, 14).

Uit schaamte over het feit dat hij niets had bijgedragen aan de bouw van deze toren deed hij extra zijn best bij het luiden van de klokken, zodat het klonk tot ver over **de velden** (Februari 1989, 20).

Zo kwam het dat op die mooie dag, terwijl de eerste lisbloemen in de kreek verschenen en de herik hoger dan ooit in **de velden** opschoot, de vier broers uitreden om het geluk te zoeken (Februari 1989, 62).

Na het middaguur leverde ik de boeken in bij de balie, liep het stadscentrum uit en dwaalde tussen het schildersverdriet en de verfbrem door **de velden** (Februari 1989, 68).

Soms, wanneer ze voorbij gaat, een oosterse prins op een oude fiets, zadelt mijn ziel zich op en rijdt met haar mee door **de velden** [...] (Februari 1989, 72).

Ik fietste **de velden** in en float (Februari 1989, 80).

Door het gebruik van dergelijke literaire clichés maakt Februari ons duidelijk dat de wereld van de roman een wereld van papier is. De postmoderne roman kan alleen maar herhalen wat al gezegd is en doet dat ook tot vervelens toe. De hele wereld bestaat slechts uit letters en woorden die al gezegd zijn: ‘Ik, toch al zo bang om ieder woord aan anderen te ontlenuen (ik kan niet alles vergeten wat ik lees) en nauwelijks een vraagteken zettend zonder het besef dat een ander dat al eerder – en beter – deed’ (Februari 1989, 30). Al die woorden maken deel uit van een groot lateraal netwerk. Hoog en laag liggen niet bovenaan en onderaan: de maagdelijkheid van de gevallen vrouw is een kwestie die wordt beoordeeld tijdens de lunch (Februari 1989, 5). Beschrijvingen lijken heel precies, maar blijven codetaal voor de lezer: niemand kan zomaar vertellen waar

²¹ Vgl. de bovengenoemde inleiding waarin de lezer wordt vergeleken met God (Februari 1989, 5-6).

'40°23'17" O.L./ 21°8'14"N.B.' (Februari 1989, 9) precies ligt. Het is steeds het een, maar tegelijkertijd ook het ander; alles is verbonden.

Die eeuwige doorverwijzing lijkt slechts één ervaring tot doel te hebben: 'Zo ver op reis geweest en zo ontworteld' (Februari 1989, 72). De lezer wordt ontworteld, zijn zekerheden worden afgenomen. De wereld zwermt om hem heen. We verdwalen samen met de verteller: 'Er is zoveel dat zich aandient, onze aandacht vraagt, een oordeel verlangt – en geen wet meer die ons leidt' (Februari 1989, 105). Daardoor is onze zoektocht naar het verloren paradijs tevergeefs. De verteller kiest zijn bestemming niet: 'Niets, zelfs niet het best betaalde comfort, kan de afstand overbruggen tussen het onbestemde verlangen dat ons op reis doet gaan en de werkelijkheid van onze bestemming' (Februari 1989, 112). Onze tocht naar het paradijs begint meer en meer op een hellevaart te lijken.²² Zo belanden Februari en diens oom Treech ergens in een grot in het Midden-Oosten. De grot neemt steeds meer de proporties aan van een heus labyrint. Ze volgen een kobold

door gangen, nissen, zalen, steeds met dezelfde toelichting – this is you dead. Tomb. Greek. Naar nog donkerder spelonken: uit zijn zak haalde de ondermaatse Psychopompos, geleider van zielen naar de onderwereld, beschermer van reizigers, fantasten en dromers, twee kaarsstompjes die hij aanstak met een lucifer en ons in de hand gaf: "This is you small tomb. Small, baby. Dead." Kindergrafjes, in de rotswand uitgehouwen, onversierd en in volkomen duisternis verborgen. This is you dead (Februari 1989, 46).

De afdaling in de grot lijkt een afdaling in de onderwereld, maar doet ook denken aan een baarmoeder. Die baarmoeder is hier echter geen brenger van leven, maar van dood. Dat herinnert aan een van de vervloekingen die God na de zondeval over Eva uitspreekt: 'de vrouw zal haar zwangerschap als een zware last ervaren' (Van der Linden 2006, 53).²³ Ook het verhaal over de zoektocht naar geluk van de vier zonen van de molenaar lijkt eerder in de hel dan in het paradijs te eindigen. De vierde zoon komt na een reis 'dwars door geluidsgolven, langs gezichtsvelden en informatiestromen, over de toppen van sensatie' (Februari 1989, 69) terecht in de 'Bond van Nemoeratische Empiraten', waarvan de inwoners 'zonen van het uitzicht' heten (Februari 1989, 69). Het blijkt een land zonder grenzen te zijn:

De geleerden hadden immers gemerkt dat wanneer je aan vermeende grenzen kwam, er nog slechts een schijn over was van de rivier die je had vermoed en dat wát er dan nog over was precies in tegenovergestelde richting stroomde (Februari 1989, 70).

De bewoners 'waren niet meer dan een schim van zichzelf' (Februari 1989, 70). Het lijkt alsof de vierde zoon in een soort van moderne hel terecht is gekomen waar ze 'de ene dag vlees, gemarineerd in elektrische stroom, en een volgende dag voedzame radiogolven' (Februari 1989, 70) eten. Geluk wordt er herleid tot 'bewegingen en effecten, golven, opties en stromingen' (Februari 1989, 71). Er is veel vuur, maar weinig geluk (Februari 1989, 71). En zo eindigt de roman ook: ergens in het oneindige van de ruimte tussen woorden, ver van het paradijs: "Toegegeven, ik zou u eigenlijk naar het paradijs terugbrengen en deed het niet, maar de brug was dicht en ik versliep me en raakte verdwaald en vergat het' (Februari 1989, 115).

3.1.2. Tekstualiteit

²² Heel vreemd is dat niet; de twee bestemmingen zijn immers niet zo verschillend: 'De postmoderne hel en hemel zijn tot werkelijkheid gepromoveerde ficties en fantasieën, en dat geldt eveneens voor onze zogenaamde echte realiteit' (Vervaeck 2006, 151).

²³ Er is ook nog een tweede, iets minder voor de hand liggende interpretatie mogelijk: 'kobold' zou ook kunnen verwijzen naar Lilit – volgens sommigen de eerste vrouw van Adam. Volgens Haag e.a. vertaalde Luther Lilit verkeerdelijk met 'kobold' (1993, 19). Lilit was, in tegenstelling tot Eva, net zoals Adam van stof gemaakt en bijgevolg gelijkwaardig. Adam werd echter eerder geschapen en zag zichzelf als haar heer. Ten gevolge van die onenigheid verdween Lilit spoorloos en deed Adam zijn beklag bij God. Zo vonden ze Lilit, die weigerde terug te keren, in de Rode Zee. God vervloekte Lilit en haar kinderen, waarop Lilit als wraak besloot zich voortaan op menselijke kinderen te wreken (Haag e.a. 1993, 19).

Hierboven heb ik reeds aangetoond dat de ruimte van de roman duidelijk een papieren ruimte is. Er zijn meerdere factoren die die waarneming in de hand werken; zo zijn er talrijke verwijzingen naar andere literaire werken, gebruikt de verteller op een impliciet ironische manier allerlei literaire topoi en wordt er meermaals gewezen op de literaire staat van wat de lezer in handen heeft. Maar het zijn niet zomaar verwijzingen; de verteller is een 'apocriefe engel' (Februari 1989, 5). Hij onthult wat anderen niet erkennen – wat verborgen is. Zo voert hij ons terug naar de zondeval en de verboden seksualiteit die de appelboom ontketende. De fictionaliteit van de verhalen maakt het niet minder een onthulling:

Is er geen schildersverdriet in Italië, lezer, nergens verfbrem? O.K., u heeft mij betrapt. Ik ben natuurlijk nooit in Bologna geweest, nooit in de bibliotheek, ik weet niet hoe schildersverdriet er uitziet, de verfbrem heb ik gevonden in de folder van een plantenwinkel, de afbeelding van *Laster* in een boek, de kat Ceci heb ik me verbeeld. 'Fi donc, 't is literatuur, meneertje, niks as bedriegerij en listigheid.' Maar nee, zo willen we het toch ook niet. Natuurlijk ben ik wel in Bologna geweest, in de bibliotheek, tussen het schildersverdriet en de verfbrem. Kom mee, dan zal ik het u laten zien: hier het schildersverdriet, daar de verfbrem. Schildersverdriet en verfbrem. Ziet u wel? (Februari 1989, 68)

Het is in zekere zin een onthulling van de gemakkelijheid en de vanzelfsprekendheid van die verhalen. De verteller laat ons zien hoe gemakkelijk het is om te geloven wat ons wordt verteld: 'Dat alles weet u zoals ik het weet. Ergens gelezen' (Februari 1989, 66). Hugo Bousset spreekt in zijn recensie over 'verfrissende zelfrelativering' (1991, 608). Wij hebben geen macht over de verhalen, de verhalen hebben macht over ons. Ze gaan met ons aan de haal en zelfs de verteller kan niets anders doen dan ze achterna hollen. En zo gaat het ook met de grote verhalen, zoals die van gender. Aangezien de postmoderneren ervan uitgaan dat alles al gezegd is, zijn ze zo mogelijk nog meer beïnvloed door alles wat over gender is gezegd. Maar tegelijkertijd is alles een verhaal en vervaagt het onderscheid tussen realiteit en fictie. Er is geen eenvoudige waarheid: 'het woord waarheid roept rare goden in het leven' (Februari 1989, 48). Wat wij voor waar aannemen is wat wij hebben horen vertellen. De waarheid is een opeenvolging van verhalen. Er is geen catharsis, geen realiteitservaring, alleen maar carnaval.²⁴ Achter het ene masker zit een ander masker. In de postmoderne roman zit achter het ene verhaal gewoon een ander verhaal; alles is 'niets meer dan een woord' (Februari 1989, 31).²⁵ Op die manier is Demogorgon door een spelfout van een geleerde uit de derde eeuw uitgegroeid tot een god:

Hoe uit een woord een god ontstaat leert de geschiedenis van Demogorgon. De derde-eeuwse geleerde Lactantius wilde iets zeggen over de goddelijke schepper die Plato Demiurgos noemde, maar schreef bij vergissing Demogorgon op; Boccaccio nam Demogorgon op in zijn *Genealogie van de goden* en na optredens in Marlowes *Dr. Faustus*, bij Spencer en Milton, verwierf Demogorgon onsterfelijkheid door in Shelleys *Prometheus Unbound* te figureren als het goddelijke principe dat de goden der valse theologie zou verdringen.

Nu staat Demogorgon in de *Who's Who in the Ancient World* van Betty Radice, waar ik deze biografie gevonden heb (Februari 1989, 32).

3.2. PERSONAGES

Februari gebruikt talloze personages om die verhalen te vertellen. Volgens Nicolien Herblot hebben al die personages één zaak gemeen: 'alle personages waarover in dit boek wordt verteld, zijn op zoek naar iets wat er niet is' (1990-1991, 30). Het belangrijkste personage vertoont overeenkomsten met Februari zelf, al moeten we

²⁴ Carnaval is een belangrijke factor voor het beeldennetwerk van de roman en wordt ook met andere zaken verbonden, maar daar kom ik later nog op terug.

²⁵ Sofie Gielis gebruikt, naar het voorbeeld van Deleuze en Guattari (1988), de biologische term 'rizoom' om te spreken over die opeenvolging van verhalen in Februari's *De zonen van het uitzicht*: 'Her way of thinking is not based on root-like thoughts, but on rampant connections like a rhizome' (Gielis 2006, 23).

oppassen met dergelijke beweringen. Ik zal Februari in dit deel uitsluitend als personage bekijken.²⁶ Vervolgens kijk ik naar de personages die duidelijk vrouwelijke kenmerken vertonen: de Engelse kunstexperte Lucy Berlin en het mysterieuze personage van Gratia. Ten slotte noodzaakt deze roman mij ertoe ook even buiten mijn focus op vrouwenbeelden te treden en bekijk ik enkele personages die misschien geen vrouwelijke kenmerken vertonen, maar die wel een belangrijke rol spelen in het postmoderne beeldennetwerk van de roman. Daarin vinden we ook heel wat goden terug, die hier ook aan bod zullen komen. Om de vrouwenbeelden in de roman te kunnen situeren, is het immers noodzakelijk dat beeldennetwerk te begrijpen.

Belangrijk om op te merken is dat de personages hier in het licht van de postmoderne traditie bekeken moeten worden. Dat wil zeggen dat ze niet in eenvoudige begrippen gevat kunnen worden. Een postmodern personage is, zoals ik hierboven al heb vermeld, steeds een proces en geen product. Het is een opvoering van teksten; een eeuwige doorverwijzing die slechts in beeldspraak bestaat. Daardoor kunnen we het personage vaak alleen maar 'via negativa' (Februari 1989, 64) beschrijven – door te zeggen wat het niet is. Volgens Vervaeck is 'het volledige begrijpen van het personage onmogelijk' (Vervaeck 2015, 196) en Februari zelf noemt de mens 'een stolp over een leegte' (Februari 1989, 59). We zullen het personage moeten begrijpen via het beeldennetwerk dat de roman voortdurend construeert en deconstrueert.

3.2.1. Hoofdpersonage: Februari

Februari lijkt in drie hoedanigheden voor te komen in de roman: als personage, als verteller en als auteur. Die drie instanties schuiven in en door elkaar en zijn voortdurend in metamorfose. Het is niet altijd duidelijk wie wie is en waar het onderscheid tussen de drie zich precies bevindt. We vinden Februari terug op metafictioneel niveau wanneer hij vertelt over het schrijven van zijn roman, op vertellend niveau wanneer hij vertelt over de zoektochten van zijn personages, en op het niveau van de personages wanneer hij zelf het object is van die vertelling.²⁷ In dit hoofdstuk zal ik het alleen hebben over die laatste versie van Februari.

IMPLICIET

Wanneer ik op 40°23'17" O.L./ 21°8'14"N.B., om 14.47 h. precies, van onder de bomen in de zon stap, mijn gezicht naar het noorden, ligt in de schaduw mijn hoofd op de kraag van mijn hemd als het hoofd van Johannes de Doper op zijn schaal.

Wie durft hier echter om mijn hoofd te verzoeken? (Februari 1989, 9)

De roman is nog niet eens begonnen en het hoofdpersonage is reeds onthoofd. Het is dan ook een roman die als uitvlucht 'de onschuld van ons hart' (Februari 1989, 5) geeft. Het gaat niet om hoofd, om rationaliteit, dus misschien is het beter om ons meteen van dat hoofd te ontdoen? Maar deze passage herinnert vooral aan het vrouwelijk schuldmotief dat we reeds zagen bij de appelboom. Johannes de Doper werd volgens het Bijbelse verhaal onthoofd op verzoek van een vrouw – Salomé. Zij was de dochter van Herodes en Herodias, een huwelijk dat Johannes de Doper afkeurde. Op een feest voert Salomé voor alle mannelijke aanwezigen een verleidelijke dans op en wanneer haar daarna wordt gevraagd wat zij het liefst van al zou krijgen, antwoordt zij op verzoek van haar moeder: 'Het hoofd van Johannes de Doper' (Haag e.a. 1993, 252).²⁸ Het gaat dus alweer om verboden seksualiteit en de – vrouwelijke – zonde. Het verhaal van Johannes de Doper en Salomé lijkt erop te wijzen dat het personage van Februari zich hier voorstelt als een slachtoffer van de seksuele macht van de vrouw – als een slachtoffer van de appelboom. Nochtans zullen we later zien dat Februari zich niet alleen als slachtoffer, maar ook als schuldige lijkt te profileren.

Op die manier kondigt Februari ook zijn eigen dood, of misschien beter: zijn eigen niet-bestaan, aan. Het personage gaat immers steeds op reis en "met iemand die zijn woonplaats heeft verlaten, wordt gelijkgesteld hij

²⁶ In hoofdstuk 3.3. 'Vertelling en Waarneming' zal ik Februari als verteller bekijken.

²⁷ Ook voor het personage Februari zal ik 'hij' als meest neutrale voornaamwoord hanteren, tenzij het gaat om een vrouwelijke profilering van het personage.

²⁸ Johannes de Doper werd bovendien als de voorloper van Christus gezien (Haag e.a. 1993, 255).

wiens bestaan onzeker is," zegt de wet' (Februari 1989, 90). Het personage van Februari is 'een schitterend hiaat' (Februari 1989, 78) en verschijnt slechts daar waar de rede en de logica falen. Zo duikt hij op in Parijs, waar een iconoclast een stuk heeft gesneden uit Manets *Déjeuner sur l'herbe*, en wordt hij uitgenodigd op een etentje, omdat hij mocht 'invallen voor een linguïst die juist een kind had gekregen' (Februari 1989, 28). In Bologna doet hij dan weer onderzoek naar de rol van Gratia, 'de vorm van een gemis' (Februari 1989, 77) in het verloren gegane schilderij *Laster* van Apelles. Het personage van Februari evolueert steeds meer tot 'een wagonlading leegte, een denderend niets' (Februari 1989, 59) en is in dat opzicht ook typisch postmodern: 'in plaats van iemand te worden en in wisselwerking een wereld op te bouwen, wordt de mens een fictie en een holte in een wereld van ficties en leegte' (Vervaeck 2015, 63).

Tegelijkertijd is die leegte 'een roep om verbeelding' (Februari 1989, 39). Het gaat niet om het vullen van hiaten, maar om de hiaten zelf. Het gaat niet om het vinden van het paradijs, maar om het zoeken naar het paradijs. En laat de onbestaande stad Marsepein dan ook de ideale stad zijn om in te vertoeven. Februari, als aanvoerder van de Marsepinianen, bekritiseert de vasten-estafette die gehouden zou worden in Bologna (Februari 1989, 52). Belangrijk is niet het vinden van een eenduidige richtlijn, maar het vluchtige en het onbereikbare: 'zolang dat maar onbereikbaar blijft [...] – O laat het niet dichterbij komen!' (Februari 1989, 85). Zo vindt Februari het gat in de Manet 'werkelijk prachtig' (Februari 1989, 38); 'soms is afwezigheid [...] beter dan volmaaktheid' (Februari 1989, 39). Dat alles is echter buiten 'de gewone mens' gerekend, die behoefte heeft aan die eenduidige richtlijn:

Ik aarzelde nog: 'Waarom vertel je niet gewoon het verhaal van Salmacis, en laat er iedereen zelf de conclusies aan verbinden?', maar daar kwam theorie X voorbij, de snit van een klassiek zakenman, een haastig commentaar op weg naar de uitgang (verplichtingen, Madame, Monsieur): 'De gewone mens is maar lui, ' zei ze, 'en niet geneigd tot werken. Verslik u niet. Hij, de gewone mens, gelooft u mij nou maar, hij heeft geen besef van verantwoordelijkheid en geen enkele ambitie. Het is bitter noodzakelijk om hem te dirigeren, het is beslist een noodzaak om zijn chimaeren te schikken (Februari 1989, 92).

De mens moet zijn chimaeren kunnen schikken. Zo zouden wij ook onze zoektocht naar het gender van het personage kunnen omschrijven. Wanneer we Februari in een mannelijke of een vrouwelijke rol proberen te schikken, spreken de woorden zichzelf steeds tegen. Hoe meer er over het gender van het personage gezegd lijkt te worden, hoe meer de contouren van het personage vervagen. Het personage is een chimaera, een hybride wezen. Dat wil echter niet zeggen dat Februari ons geen aanwijzingen geeft die ons in de verleiding brengen ons bij 'de gewone mens' te scharen en een eenduidige genderbeschrijving aan Februari toe te schrijven. Zo zijn er duidelijk connotaties verbonden aan de zijden voering van de jas van het hoofdpersonage:

(Zij? Zij, zegt u? Ja!, Zij, zijde der nachtvinders, dat durf ik wel te zeggen: zij, want geen ideologie heeft haar nog in de ban gedaan, geen levensbeschouwing heeft op haar nog vat gekregen, haar politieke neutraliteit is onaangetast. Laat daarom hij die bezwaar maakt tegen een zijden voering nu spreken of voor altijd zwijgen. Niemand? Dat wij een offer voor u plengen, zijde!) (Februari 1989, 25).

Februari spreekt over een 'zij' die ze voorstelt als een voering, als een binnenkant. Dat lijkt te wijzen op gender en niet op seks – op iets wat onzichtbaar blijft op het lichaam zelf. Die 'zij' is bovendien niet aangetast door politiek, levensbeschouwing of ideologie. De 'zij' waarover Februari spreekt is zo vrij als een nachtvlinder. We kunnen ons afvragen wat er nog van die 'zij' overblijft wanneer zij niet is beïnvloed door die drie zaken. We zagen al dat gender politiek en ideologisch bepaald is – volgens Butler strekt die invloed zich zelfs uit tot seks. Vanuit feministisch standpunt gaat men ervan uit dat '*gender should be overthrown, eliminated, or rendered fatally ambiguous precisely because it is always a sign of subordination for women*' (Butler 2007, xiv). Indien die drie discoursen geen vat meer zouden hebben op gender, zou er geen sprake meer zijn van een 'zij'; de vrouw wordt hier letterlijk tussen haakjes geplaatst.

Maar bovenstaande passage kan ook verwijzen naar het Hebreeuwse woord 'rib', dat te vertalen is met 'zijde' (Van der Linden 2006, 39).²⁹ Op die manier identificeert Februari zich met Eva, geschapen uit de rib van Adam, en met de zonde die zij heeft begaan: 'de schuldenaar is pas bevrijd nadat de hele soort verloren is gegaan' (Februari 1989, 64). Er zijn nog aanwijzingen die ons in de richting van een vrouwelijke genderinterpretatie sturen. We zagen al dat het verhaal van Februari's tocht in een grot in het Midden-Oosten herinnert aan de vrouwelijke baarmoeder en aan de vloek die God over de vrouw uitsprak na het eten van de appel. Daarnaast is er ook het verhaal over 'Liberalis, een van de beschermheiligen der militairen' (Februari 1989, 100). Liberalis is een beschermheer van soldaten en ridders – van mannen:

Toen ik ooit naar het front reisde en later met Liberalis naar huis terugkeerde, reisde ik natuurlijk niet onder zijn bescherming want ik ben een vreemdeling in zijn ogen. Hoe heel anders is de reis dan steeds geweest voor de soldaten en ridders die de wereld met alle recht veroverden (de banieren met de bijbelteksten in victorie meegevoerd – 'Zie, Hij is aan mijn rechterhand' – elk goddelijk voornaamwoord door een ongeschreven Spiritus Asper beschermd), ze hingen bij thuiskomst hun vlaggen uit in de kathedralen. Toch reist iedere soldaat zonder twijfel even ademloos (Februari 1989, 100).

Het belangrijkste is die laatste zin. Februari is geen personage dat strikt mannelijk of strikt vrouwelijk is. De klemtoon ligt op genderoverschrijding en niet op een strikt mannelijke of vrouwelijke identificering. Februari's Zwitserse horloge spreekt boekdelen: 'De Zwitsers maakten horloges, men droeg vrede uit in alle 21 jwels' (Februari 1989, 26). Bovendien is het de geschiedenis van Hermaphroditus die Februari het liefst is (Februari 1989, 33).³⁰ Het personage van Februari weigert een '*intelligible gender*' (Butler 2007, 23) aan te nemen en toont op een fictieve manier aan wat Butler theoretisch probeert aan te tonen: '*to understand identity as a practice, and as a signifying practice, is to understand culturally intelligible subjects as the resulting effects of a rule-bound discourse that inserts itself in the pervasive and mundane signifying acts of linguistic life*' (Butler 2007, 198). Identiteit bestaat slechts uit woorden, uit restricties die we onszelf opleggen, het stabiele ik bestaat niet – een constatering die ook Virginia Woolf al deed: '*"I" is only a convenient term for somebody who has no real being*' (Woolf 2016, 4). Februari is in de eerste plaats een mens: 'Word lid van het geheim genootschap der mensen! Vestig het hoofdkwartier in uw hart!!' (Februari 1989, 107).

In al zijn "menselijkheid" lijkt het personage van Februari toch vaak te vervallen in dierlijkheid: het gebrek aan gematigdheid dat leidde tot het eten van de appel mondt hier uit in een heuse vraatzucht. Er is geen sprake van de restricties die het stabiele ik zichzelf oplegt en dat heeft de nodige gevolgen. Het personage doet niet mee aan het vasten om terug te keren naar zekerheid, integendeel, Februari noemt zichzelf een zwijn. Zo is Februari niet enkel een hybride wezen van man en vrouw, maar ook van mens en dier. Ze verwijst naar het gebroken parelsnoer op het schilderij *Le Sommeil* (1866) van Courbet, waarop twee slapende, verstrengelde vrouwen te zien zijn (Februari 1989, 42).³¹ Het gebroken parelsnoer staat symbool voor de verloren kuisheid en de verboden seksualiteit. Niet toevallig is Februari's voornaam, Margaret in dit geval, etymologisch niet alleen terug te brengen tot parels, maar ook tot boter:

Natuurlijk wist ik dat Margaret, Margaretha, is afgeleid van het Griekse 'margarites: parel' (symbool van kuisheid en attribuut van Venus, voor zover Venus staat voor kuisheid). Nu bleek dat ook 'margarine' daarvan is afgeleid, en aangezien het bijbels voorschrift is dat boter alleen gegeten mag worden door wie kennis heeft van goed en kwaad, werpt de relatie tussen parels en het substitueert voor boter een verhelderend licht op kuisheid: blijkbaar plaatsvervangend voor moraal (Februari 1989, 42).³²

²⁹ Volgens Haag e.a. zijn de rib en de appel twee symbolen die de vrouw beledigen: 'Er bestaat – in de geschiedenis van het christendom sterker ontwikkeld dan in het jodendom – een traditie van beledigingen tegen vrouwen, waarvan de belangrijkste symbolen de rib en de appel zijn. Ze werden gebruikt om de lichamelijke, intellectuele en zedelijke minderwaardigheid van de vrouw te motiveren' (1993, 14).

³⁰ Ik werk het personage van Hermaphroditus verder nog uit.

³¹ Vgl. bijlage 1 voor een afbeelding van Courbets *Le Sommeil*.

³² Vgl. *Tour de beurre* als bron van zonde bij de setting.

Het gaat niet langer om moraal, om goed en kwaad. Adam en Eva aten van de boom van kennis van goed en kwaad en dat leidde tot de zondeval. Ik toonde bovendien al aan dat de lezer die vasthield aan een dergelijk oordeel reeds in het voorwoord de laan uit werd gestuurd; goed en kwaad doen er niet meer toe, het is kuisheid die nu de plaatsvervangende waarde is. Kuisheid die ontstaat uit het verbergen van verlangens, van overdaad, van zonde, en die heeft geleid tot 'de groei van de sensatie-overschotten' (Februari 1989, 16). We zagen al dat boter een teken van zonde is. Parels daarentegen zijn een symbool van kuisheid – zo lang ze niet gebroken worden natuurlijk. Februari verschijnt hier als een inherent zondig wezen – als een zwijn, maar ook als een vrouw.³³ In een brief naar de heer Villefosse, die ironisch genoeg Adonis heeft als tweede naam, waarschuwt Februari hem voor zwijnen:

De moeilijkheid is nu, ik geef het u onmiddellijk toe, dat men een zwijn niet immer herkennen kan aan een gouden ring in de neus, dit zijn de onbedorven zwijnen en daarom uiterst zeldzaam. Het gewone zwijn is daarom misschien nog het best te herkennen aan de hevige passie voor parels; een fatsoenlijk mens zal weigeren van u een parelsnoer als geschenk te aanvaarden. Een zwijn kan dat niet.

Een zwijn zwicht.

Ik raad u dus aan [...] al uw toekomstige genodigden aan de test met de parels te onderwerpen. Ik zal er echter niet zijn. Ik draag een gouden ring in de neus, en loop te veel het gevaar van herkenning (Februari 1989, 49-50).

Februari stelt zichzelf hier tentoon als een onkuis dier, als een gevaar voor Adonis op jacht – een jacht die we weliswaar als een seksuele jacht zouden kunnen interpreteren. Februari incarneert de zonde die alle mensen, en vooral alle vrouwen, in zich dragen sinds de appelboom.³⁴ Maar tegelijkertijd klinkt het pleidooi voor 'de onschuld van ons hart' (Februari 1989, 5) luid. Het personage plaatst zich hier immers in dezelfde positie als Venus, de godin van de liefde, die verliefd werd op Adonis en hem, tevergeefs, probeert te waarschuwen voor everzwijnen:

Toe, jongen, wees niet roekeloos ten koste van mijn liefde,
jaag niet op dieren die door de natuur gewapend zijn!
Jouw glorie is mij dan te duur betaald. Die charmes van je,
die jeugd waarmee je mij verblindt – er is geen borstelzwijn,
geen leeuw, geen enkel dier dat oog of hart daardoor laat temmen.
Evers zijn fel, hun kromme slagrand bijt als bliksemlicht [...] (Ovidius Naso 2011, 243).³⁵

EXPLICIET

Zoals te verwachten viel, komen er heel weinig expliciete verwijzingen naar het gender van de auteur aan bod. Gedurende de hele roman worden persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden nauwkeurig ontweken wanneer het gaat om het personage van Februari. Wanneer het personage wel expliciet vrouwelijk of mannelijk wordt gekarakteriseerd, spreken de beschrijvingen elkaar steeds tegen. Net als bij de impliciete karakterisering van Februari, lijkt dat te leiden tot een *unintelligible* gender.

Wat het meest opvallend is, is de veelvuldigheid aan namen waarmee Februari zijn brieven ondertekent. In het eerste hoofdstuk 'De gaarne lachende' ondertekent Februari nog met Margaret Februari, Margaret F. en Marg. F., in het tweede hoofdstuk 'Vorm' met Milou Februari en Milou F. en in het derde hoofdstuk 'Doorzending naar een derde staat' met Mara Februari. In het nawoord treffen we alleen Matthias Februari. Deze naamverandering is meer aan de verteller toe te schrijven dan aan het personage, maar aangezien de twee vaak

³³ Volgens Deleuze & Guattari volgt seksualiteit uit de combinatie van die twee: '*La sexualité passe par le devenir-femme de l'homme et le devenir-animal de l'humain*' (Deleuze & Guattari 1980, 341).

³⁴ Vgl. '*Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir l'animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même*' (Deleuze & Guattari 1980, 291).

³⁵ Er zijn meer parallellen te trekken tussen Venus en het personage van Februari, maar die werk ik later nog uit.

samenvloeien, heeft het ook invloed op het personage. De naam van Februari is steeds in metamorfose, maar de namen blijven toch overwegend vrouwelijk, met uitzondering van het nawoord.

Die naamwisseling is als meest opvallende aspect van Februari's hybride identiteit een van de meest besproken aspecten van de roman. Vervaeck verbindt de transformatie met een relativering van identiteit (2015, 76). Het personage toont de onmogelijkheid van een gedefinieerd stabiel ik – en daarmee ook van een gedefinieerd stabiel gender. Lut Missinne heeft het over alter-ego's die 'de veelkantigheid en de toevalligheid van betekenissen' (1990, 116) aan het licht brengen. Sofie Gielis verbindt de veelvuldigheid van namen en genders met de verteller als 'gevallen engel' (Februari 1989, 5) en de aseksualiteit van engelen (2006, 27). Johanna Bundschuh-van Duikeren wijst erop dat bij de namen van de geadresseerden een soortgelijk patroon te ontdekken valt, bijvoorbeeld bij de namen Lea Breslauer en Leopold Breslauer (2014, 310). Duidelijk is dat de hybridisering niet beperkt blijft tot de naam van het hoofdpersonage, maar in de hele roman doorwerkt.

Eén keer wordt het personage wel met een duidelijke naam aangesproken. Die naam doet meteen onrecht aan hoe de verteller Februari zichzelf in het voorwoord beschreef. We zagen al dat goed en kwaad er niet meer toe doen en dat vertaalt zich ook op intertekstueel vlak. Februari is de incarnatie van goed én kwaad. Hij is tegelijkertijd slachtoffer en schuldige en toont zo 'het belang van de tegenstrijdigheid' (Februari 1989, 97). Het personage Februari is hier geen 'gevallen engel' (Februari 1989, 5), maar krijgt hier – tot zijn eigen verbazing – de naam van de aartsengel Michael aangemeten:

'Ik weet werkelijk niet hoe ik Gratia beschrijven moet,' zei ik tegen Binomini. 'Om haar definitief op haar plaats in het proces terug te brengen, zou ik meer dan de tekst alleen moeten herscheppen.'

'En dat is beslist teveel gevraagd, Michael,' zei Binomini, 'want zeg nu zelf, als het op scheppen aankomt, wie is gelijk God?'

Mi cha el? (Februari 1989, 77)

De tegenstelling gevallen engel – aartsengel herinnert aan Joost van den Vondels *Lucifer* (1654). Daarin neemt Lucifer de strijd op tegen God, omdat hij jaloeers is op de mens, die in het paradijs mag verblijven.³⁶ Lucifer stuurt Belial naar het aards Paradijs om Eva te verleiden tot het eten van de appel: 'Aldus spreekt Lucifer, en zendt Vorst Belial, opdat hij dadelijk de menschen breng' ten val' (Vondel 1890, 170). Februari is de incarnatie van zowel goed als kwaad en is voortdurend in metamorfose; het personage is zowel Lucifer, de gevallen engel die de strijd aangaat tegen God, als Michaël, Gods aartsengel en veldheer: 'Gij weet wat Michaël, Gods Veldheer, al vermag: Gods regimenten staan verplicht aan zijn gezag' (Vondel 2005). Februari is Lucifer en verleidt de lezer tot het eten van de appel, tot het lezen van de roman, maar is tegelijkertijd ook Michaël, die de mens probeert te redden. Februari probeert de mens te redden van de overdaad in de wereld door een gemis te creëren dat reeds gestalte krijgt in het uitwissen van het gender van zijn eigen personage.

SEKS EN GENDER

Alle conclusies die op een bepaald gender lijken aan te sturen, worden meteen tot niets herleid wanneer we carnaval in rekening nemen – Februari is naar eigen zeggen iemand die belang stelt 'in de natuur van het carnaval: de verlichting des vlezes, de opvrolijking van de stoffelijke mens, het "carnem levare"' (Februari 1989, 31). Carnaval is niet toevallig het laatste eetfestijn voor de vasten, maar beduidt hier ook dat er achter het ene masker gewoon een ander masker zit: er is 'niets meer dan een woord' (Februari 1989, 31). Zo kan ook het verhaal van het schaap in het luciferdoosje geïnterpreteerd worden:

³⁶ Belzebub klaagt over de privileges die de mens krijgt: 'Ik zie de gouden bladen, Met peerlen van de lucht, den zilv'ren dauw, geladen. Hoe lieflijk riekt dit loof, dat zijne verf behoudt! Hoe gloeit dit vroolijk ooft van karmozijn en goud! 't Waar' jammer, zoo men dit ontwijdde met de handen. 't Gezicht bekoort den mond. Wie zou niet watertanden Naar aardse lekkernij? Hij walgt van onzen dag, En hemelsch mann', die 't ooft der aarde plukken mag. Men zou ons Paradijs om Adams hof verwenschen; 't Geluk der Engelen moet wijken voor de menschen' (Vondel 1890, 26-27).

Een van mijn verwanten echter, een fabrikant van monsterzakken, houdt ons voor dat ook het schaap in een lucifersdoosje, dat Saint-Exupéry voor de kleine prins tekende, zijn bestaan volgens de wetten van de staathuishoudkunde ontleende aan het feit dat een schaap werd gevraagd en een schaap werd aangeboden. Het lucifersdoosje, zegt hij, was daarbij niet meer dan een medium en hield het schaap bijeen (Februari 1989, 44).

Iets bestaat alleen doordat ernaar gevraagd wordt. Mensen hebben zekerheid nodig en zo gaat dat ook met gender. De mens heeft er behoefte aan zijn chimaeren te schikken en creëert die zekerheid in de vorm van een duidelijke genderbinariteit. Het luciferdoosje is hier gender, dat het eigenlijk onbestaande concept, het schaap in het luciferdoosje, bijeenhoudt. Zoals we bij Butler en Warhol al zagen: gender is steeds ‘*a virtual construction*’ (Warhol 2012, 13). Maar Februari’s gender is steeds subversief – het ondermijnt zichzelf. Zowel seks als gender zijn hier niet vast te leggen. Het lichaam van Februari bestaat alleen maar in en door de taal en is tegelijkertijd niet vatbaar in die taal – Johanna Bundschuh-van Duikeren noemt het ‘*unkörperlich*’ (2014, 310). Ik toonde reeds aan dat er meer passages zijn die leiden tot een vrouwelijke identificering dan tot een mannelijke identificering, maar ook dan komt het carnavaleske van de hele roman weer aan bod. Carnaval doet immers ook denken aan wat Judith Butler vertelt over Joan Riviere’s essay ‘*Womanliness as a Masquerade*’ (1929):

Femininity is taken on by a woman who “wishes for masculinity,” but fears the retributive consequences of taking on the public appearance of masculinity. Masculinity is taken on by the male homosexual who, presumably, seeks to hide – not from others, but from himself – an ostensible femininity (Butler 2007, 70).

Riviere behoudt hier dus, net als ik, het onderscheid tussen man en vrouw en seks en gender, maar onthult de maskerade die daarmee gepaard gaat. Ik toonde al aan dat Februari vaak aanwijzingen geeft die op een vrouwelijk gender lijken te wijzen. Zijn naamsverandering naar Matthias Februari op het einde van de roman doet echter vermoeden dat er hier sprake zou kunnen zijn van een dergelijke maskering van masculiniteit. We kunnen slechts concluderen dat het ene masker het andere masker onthult. Het aan het personage toeschrijven van een bepaalde seks of gender blijft – voorlopig – onmogelijk.

3.2.2. Vrouwelijke personages

In de literaire kritiek is de vrouw een van de meest onderbelichte aspecten van Februari’s debuutroman. Nochtans zagen we al dat er meerdere terugkerende elementen zijn die ermee verbonden kunnen worden. Er zijn natuurlijk ook uitzonderingen, zoals de recensie die Doeschka Meijsing in 1990 in Elsevier Weekblad publiceerde. Zij verklaart de hele roman als een lesbisch liefdesromannetje:

Het verhaal waar omheen deze ontoegankelijke roman geschreven is, blijkt eigenlijk eenvoudig, een studente kunstgeschiedenis wordt verliefd op een vrouw die het schilderij van Manet moet restaureren. Die liefde blijft onbeantwoord. Wat M. Februari vervolgens doet is het romantisch verlangen naar die vrouw in motieven uit de mythologie, uit de kunstgeschiedenis, uit de filosofie ondersteunen. Daarom moeten we van Venus naar Gratia. Daarom moeten we van de verdwenen naakte vrouw uit het schilderij van Manet naar Gratia, die alleen maar in de beschrijving van een verloren gegaan schilderij bestaat (Meijsing 1990).³⁷

Waarschijnlijk had Februari Meijsing reeds in het voorwoord de laan uit gestuurd. Februari wordt hier zonder veel omhaal voorgesteld als een vrouwelijk personage en Meijsing lijkt hier een stevige rode draad

³⁷ De critici hadden het in die tijd duidelijk moeilijk met een ingewikkelde debuutroman zoals *De zonen van het uitzicht*. Sommige critici lijken de roman zelfs niet goed gelezen te hebben; er wordt immers duidelijk vermeld dat het gaat om een ‘ontmante’ Manet (Februari 1989, 31) en dat het dus niet de vrouw is die verdwenen is, zoals Meijsing hier wel beweert. In het Haarlems Dagblad spreekt Bert Kuipers over ‘een tantaluskwelling’ (Kuipers 1990). Volgens Anthony Mertens van De Groene Amsterdammer ‘is het postmodernisme het alibi geworden voor de onrijpe gedachten van een macramé-filosofie’ (Mertens 1990), al is hij daarna wel positief over de roman. Geen wonder dat Bart Vervaeck in *De Morgen* de volgende bezorgdheid uit: ‘Er valt voor te vrezzen dat men dit debuut “typisch post-modernistisch” gaat noemen om daarna het kind met het badwater weg te gooien’ (Vervaeck 1990) – volgens hem was de roman ‘het sterkste debuut van de laatste jaren’ (Vervaeck 1990).

gevonden te hebben: Februari's zogenaamde verliefdheid op de Engelse kunstexperte Lucy Berlin. Ik toonde al aan dat de roman helemaal geen stevige rode draad bevat, maar eerder uit een heleboel kleine draadjes bestaat – zoals ook Sofie Gielis al beschreef: *'if I pick up a thread, it leads to another and back'* (Gielis 2006, 24). Een van die draadjes is de vrouw. Ik zal aantonen dat dat draadje misschien geen stevige rode draad is, maar ons wel naar een heleboel andere kleine draadjes zal leiden.

3.2.2.1. Lucy Berlin: de ogen van de onderdrukking

IMPLICIET

Februari publiceerde *De zonen van het uitzicht* in 1989, het jaar van de val van de Berlijnse muur. Lucy Berlin is eveneens het meest uitgesproken vrouwelijke personage van de roman. Het lijkt dus niet toevallig dat de auteur ervoor koos om het personage de naam *Berlin* te geven. De naam suggereert gespletenheid, maar ook vernieling en wederopbouw. Aangezien de naam toebehoort aan een Engelse kunstexperte die men aanstelt om de vernielde Manet te restaureren, kunnen we voornamelijk die laatste suggestie verwachten. Ze werkt dan ook met eieren, het symbool van het nieuwe begin: 'Juffrouw Berlin bewaart altijd een voorgeschreven afstand tot varkens, maar ik geloof wel dat ze met eieren werkt' (Februari 1989, 35).³⁸ 'Van ei tot appels' (Februari 1989, 35), dan nog wel. In de restauratie van een kunstwerk zit immers ook de idee van herschepping, van terugkeer naar het juiste, naar de wereld van voor de appelboom.³⁹ Maar er zijn nog meer connotaties verbonden aan haar naam, zo lijkt het eveneens niet toevallig dat er een nagenoeg gelijknamige Amerikaanse schrijfster bestaat: Lucia Berlin.⁴⁰ De belangrijkste connotatie lijkt echter die van Sint-Lucy van Syracuse te zijn:

Ik heb u nog niet verteld over de martelares Sint-Lucy van Syracuse en haar bewonderaar? Deze bewonderaar was zo zeer onder de indruk geraakt van de schoonheid van Sint-Lucy's ogen, dat zij vreesde voor zijn heil. Om hem te kalmeren rukte ze haar ogen uit en stuurde hem die op. Door dit offer was de bewonderaar dan weer zo getroffen dat hij zich bekeerde tot het christendom.

Sint-Lucy (3rd century common era) wordt vaak afgebeeld met een lamp (haar naam suggereert licht) of met haar ogen op een schaal.

Juffrouw Berlin kijkt naar de Manet en haar ogen lichten op als de ogen van Sint-Lucy op een schaal. Wie durft hier echter... (Februari 1989, 15)

De analogie tussen Sint-Lucy van Syracuse en onze Lucy Berlin lijkt duidelijk. Beiden rukten hun ogen uit, hetzij letterlijk, hetzij figuurlijk, opdat de man zijn superioriteit zou kunnen bewaren.⁴¹ Ze maken zichzelf blind voor hun eigen onderdrukking. Op die manier dragen ze bij tot het *phallogocentric* discours en houden de vrouwen hun eigen onderdrukking in stand. Gelukkig is er een remedie voor blindheid: 'In ieder geval schijnt margarine niet ongezond te zijn, het bevat vitamine A, een derivaat van caroteen, dat nachtblindheid voorkomt' (Februari 1989, 42).⁴² Het is dan ook Februari die Berlins blindheid onthult en een remedie geeft: het vluchtige. In tegenstelling tot Februari omarmt Lucy Berlin het vluchtige niet; ze is als restauratrice steeds bezig met een terugkeer naar iets wat er eerst was – naar stabiliteit en vaste waarden. Zo vindt ze het gat in de Manet en de roep tot de verbeelding die het volgens Februari oproept 'desastreus' (Februari 1989, 39). Berlin verkiest

³⁸ Daarmee stelt de verteller ook meteen een afstand in tussen Lucy Berlin en Februari, die zichzelf beschrijft als een zwijn.

³⁹ De voorwaarde voor die herschepping is in zekere zin ook verwoesting, het wegsnijden van het aangetaste deel. De restauratie wordt beschreven als een operatie: 'Met gevlekte voorschoten liepen de restaurateurs heen en weer, roerden in potjes en behandelden de doeken met scalpels' (Februari 1989, 14).

⁴⁰ Hoewel de Amerikaanse schrijfster van korte verhalen een publicerend auteur was in die periode zijn er niet meteen aanwijzingen terug te vinden die het personage ook echt met haar verbinden. We weten slechts dat *'her fiction [...] consisted of "family stories and memories ... slowly reshaped, embellished and edited"'* (Stone 2015, 30).

⁴¹ Volgens Augustin Beaugrand was dat verhaal echter totaal verzonnen: *'elle est souvent représentée, avons-nous dit, portant à la main un plateau sur lequel sont ses deux yeux, et bien des acteurs ont cru que l'une des tortures imposées à la Sainte par ses bourreaux avait été de lui arracher les yeux. Il n'en est rien, et ses Actes sont absolument muets sur ce point'* (Beaugrand 1882, 184-185). De vergissing zou het gevolg zijn van *'un simple jeu de mots'*: *'comme le nom de notre sainte exprime l'idée de lumière, on s'est adressé à elle dans les maladies de la vue'* (Beaugrand 1882, 187). Nog maar eens een voorbeeld van hoe woorden hun eigen verhalen schrijven.

⁴² We zagen al dat een van Februari's alterego's, Margaret, etymologisch terug te brengen zou zijn tot margarine.

eenduidigheid boven vluchtigheid. Wanneer ze verkondigt te willen getuigen in de strafzaak tegen de iconoclast staat Februari machteloos – ‘Daar doe je met geen legende wat tegen’ (Februari 1989, 41). Anders dan in onze tevergeefse zoektocht naar het paradijs, gebruikt Berlin wel een kaart: ‘wanneer ze van de liaan recht in de bek van de krokodil loopt, kan ze niet verdwalen’ (Februari 1989, 39). Lucy Berlin is alles wat vaststaat in de wereld: ‘als Lucy na het vaststellen van tijd en plaats weer weggaat, kan ik haar nog slechts more geometrico begroeten. Met de zuivere eenvoud van de epistemologie, de optiek en de logica te zamen zeg ik see you’ (Februari 1989, 23).

Volgens Luce Irigaray vormen vrouwen *the unrepresentable* in onze masculiene taal (Butler 2007, 13). We hebben te maken met wat we hierboven reeds *the Symbolic* (Butler 2007, 38) noemden. Op die manier valt Lucy Berlin ook steeds net buiten de taal, buiten de norm: ze is ‘een bevallige asymptoot’ (Februari 1989, 23) en ‘zoals alle Engelsen van goeden huize sprak ze haar dentalen en labialen strak syncopisch’ (Februari 1989, 15). Dat herinnert bovendien aan Wittigs *performative contradiction*: ‘*Women, lesbians and gay men [...] cannot assume the position of the speaking subject within the linguistics system of compulsory heterosexuality*’ (Butler 2007, 157). Beide Lucy’s gaven hun ogen op en stemden zo in met hun eigen onderdrukking; ze verwijderden de vrouw uit de taal in ruil voor stabiliteit. Hun ogen schijnen geen vrouwelijk licht meer op de mannelijke taal en dat leidde tot wat Februari *aposiopesis* noemt: een volledig zwijgen. De vrouw heeft geen zeg meer in het masculien discours:

Het effect van oplichtende blauwe ogen op onze vaderlandse taal is nauwelijks merkbaar. De hyperbool blijft steken achter de schutsluizen. Maar, wie zijn klassieken kent hoeft hierdoor niet om een woord verlegen te zitten: hij weet het verschijnsel te benoemen als *aposiopesis*: ‘de spreker breekt af, omdat hij niet voortgaan wil of kan; zie bij voorbeeld Vergilius’ *Aeneis* 1 135 - *quos ego...! ik zal ze...!*’ (Februari 1989, 15)

EXPLICIET

Lucy Berlins vrouwelijkheid wordt in de hele roman geen enkele keer ter discussie gesteld. Zo noemt men haar ‘een wonderbaarlijke vrouw’ (Februari 1989, 34) – wat ook doet denken aan het baren van kinderen. Die benaming heeft tegelijkertijd een zeer reducerend aspect: de vrouw wordt gereduceerd tot haar vruchtbaarheid, al wordt dat hier niet zo letterlijk gezegd. Voorts wordt er steeds over haar gesproken met het vrouwelijk voornaamwoord en wordt ze ook eens ‘Juffrouw Berlin’ (Februari 1989, 15) genoemd. Lucy Berlin lijkt in de expliciete beschrijvingen aan alle eigenschappen van een *intelligible* gender te voldoen. Ze herinnert aan de volgende passage uit Virginia Woolfs *The Lady in the Looking-Glass*:

At last there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood perfectly still. At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her – clouds, dress, basket, diamond – all that one had called the creeper and convolvulus. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. [...]

People should not leave looking-glasses hanging in their rooms (Woolf 2011, 9-10).

De vrouw staat hier in het licht van mannelijkheid, van stabiliteit, van het *phallogocentric* discours waarin zijzelf wordt gereduceerd tot een object en zij zo wordt uitgewist. Lucy Berlin is een vrouw, maar in de mannelijke zin van het woord. Ze wordt gereduceerd door het mannelijke *looking-glass* waardoor ze bekeken wordt en zichzelf ook lijkt te bekijken. Zoals ook John Berger dat effect al beschreef: ‘*thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight*’ (Berger 2008, 47).

SEKS EN GENDER

Hoewel Lucy Berlin duidelijk als vrouw wordt beschreven, suggereert Februari toch een gespletenheid tussen lichaam en geest: haar lichaam is dat van ‘de kuise Venus of de hemelse Venus, *Vénus sortant du bain*’ (Februari

1989, 40), ‘maar het hoofd is dat van een Engelse academicus’ (Februari 1989, 40).⁴³ Die tegenstelling tussen lichaam en hoofd herinnert aan de tegenstelling tussen seks en gender. We kunnen alvast concluderen dat Lucy Berlin lichamelijk gezien, op het vlak van seks, een vrouw is.

In zekere zin is ze op vlak van gender geen vrouw meer: ze bestaat slechts uit feiten en waarheden, vandaar ook dat ze het hoofd van een Engelse academicus zou hebben. In tegenstelling tot Februari is Lucy Berlin een kuise Eva, gestroopt van alle zonde die vrouwelijkheid normaal met zich mee brengt. Ze stak haar ogen uit in ruil voor stabiliteit en gaf zo ook haar “vrouw zijn” grotendeels op. Toch is dat alles slechts een nuance; Lucy Berlin wordt nergens als man bestempeld en we kunnen concluderen dat het wel degelijk gaat om een – zij het geobjectiveerde – vrouw.

3.2.2.2. *Gratia: de vorm van een gemis*

IMPLICIET

Februari wordt gevraagd om onderzoek te doen naar de rol van *Gratia*, ‘de vorm van een gemis’ (Februari 1989, 77), in een ecphrasis van het verloren gegane schilderij *Laster* van Apelles.⁴⁴ Apelles’ schilderij zou een voorstelling geweest zijn waarin ‘een rechter recht sprak over een man van wie Laster wilde dat hij een misdaad had begaan’ (Februari 1989, 65). Dat *recht spreken* beperkt zich niet alleen tot de inhoud van het schilderij, maar strekt zich eeuwen later ook nog uit tot de ecphrasis: het draagt het idee van een eenduidige waarheid in zich, of dat is althans waarnaar men op zoek gaat. Wat *Gratia* betreft kan niet aan die eenduidige waarheid worden voldaan: ‘De tijd had precies waar haar naam genoemd werd het papier enigszins aangetast en de juiste plaats in de compositie liet zich raden’ (Februari 1989, 67). Februari moet de rol van *Gratia* nader vastleggen ‘zodat de jonge kunstenaars van onze eeuw de leegte weer konden opvullen’ (Februari 1989, 71). De rest van het tafereel ziet eruit als volgt:

Laster, en mét haar Intrige en Bedrog (personificaties, maar enfin, u kent ze wel), brachten de man voor de eenvoudige kamer, met een president en de heren Onwetendheid en Bijgeloof ter zijde. Voor de verdediging volgden na het slachtoffer nog Berouw en ook het meisje Waarheid, altijd in voor een verzetje (Februari 1989, 67).⁴⁵

Gratia, ‘de prinses van de compensatie’ (Februari 1989, 67), ‘heeft vele vormen’ (Februari 1989, 72), maar is nog ‘het meest bepaald door wat zij niet is’ (Februari 1989, 72). Zij verschijnt pas ‘wanneer men letter en tekst van de wet heeft verlaten’ (Februari 1989, 76) en moest ‘de rechter voorzien van een norm’ (Februari 1989, 76) – waarvoor zij uiteindelijk dan toch weer te vluchtig bleek.⁴⁶ *Gratia* belichaamt ‘het gebrek aan gebrek aan gebrek’ (Februari 1989, 77) en komt in dat opzicht overeen met Vervaecks beschrijving van het postmoderne personage als *zonderling*: ‘het wordt omschreven in termen van het ontbrekende (het “zonder”) en juist dat maakt het ongrijpbaar voor de traditionele logica, die immers denkt in termen van aanwezigheden (vandaar het “zonderlinge”)’ (Vervaeck 2015, 73).

Ook voor Februari, ‘een exponent van het non-descriptivistisch estheticisme’ (Februari 1989, 78), blijkt *Gratia* uiteindelijk ‘te vluchtig’ (Februari 1989, 77) om ‘het verlangen [...] tot herstel van vormgebrek’ (Februari 1989, 77) dat zij oproept, in te vullen. Bovendien begint het beschrijven van *Gratia* meer en meer op een herschepping te lijken en ‘zeg nu zelf, als het op scheppen aankomt, wie is gelijk God?’ (Februari 1989, 77).

⁴³ Die Venus wordt tegenover ‘de vulgaire Venus, of de liefde zelf’ (Februari 1989, 40) geplaatst, maar daar zal ik het later nog over hebben.

⁴⁴ Een ecphrasis is een beschrijving van een verloren gegaan kunstwerk. Hugo Bousset zag de ecphrasis als een symbool voor de rol van de lezer: ‘Helderder kon de rol van de creatieve lezer, die de verloren gegane stukken van een gefragmenteerde roman als die van M. Februari met eigen verbeelding én teksten moet invullen, niet worden verwoord’ (Bousset 1991, 607).

⁴⁵ Vgl. bijlage 2 voor Sandro Botticelli’s versie van Apelles’ *Laster*.

⁴⁶ *Gratia*’s rol komt in zekere mate overeen met die van Februari: beiden verschijnen waar de logica en de rede wegvallen. *Gratia*’s rol in het schilderij zouden we kunnen vergelijken met Februari’s rol in de roman: we zagen al dat Februari gaandeweg evolueerde tot ‘een wagonlading leegte’ (Februari 1989, 59). Beiden nemen de vorm aan van ‘een schitterend hiaat’ (Februari 1989, 78).

Februari loopt verloren in de leegte die Gratia vormt, al is dat niet meteen iets slechts: 'De laatste mogelijkheid voor de kunst om nog een gemis te creëren is door compleet te verdwijnen' (Februari 1989, 16). Februari vult Gratia niet in, maar beschrijft de leegte en het gemis dat zij creëert – zoals ook Vervaeck reeds beschreef: 'dankzij haar pogingen om het afwezige te beschrijven, geeft ze vorm aan het gemis zonder het op te heffen' (Vervaeck 2001, 16). Er is namelijk gebrek aan dat soort gemis:

De literatuur zou zich meer het karakter van de ecphrasis moeten aanmeten, zoals de muziek het al langere tijd lijkt te doen: de hoornpartij in de *Unvollendete*, de cello die alle geloften terugneemt op gezag van Bruch, de altijd wederkerende syncopen van Prokofievs fagotten – ze suggereren de contouren van een schitterend hiaat... (Februari 1989, 78)⁴⁷

Toch lijkt dat gebrek een vage gestalte aan te nemen: dat van de gratie, van de compassie, van de vergeving – men was 'onder toezicht van Gratia al gauw bereid tot vergeving' (Februari 1989, 76). Compassie is daar waar er gebrek is, waar de eenduidige richtlijn wegvalt. Ook Februari zelf is grote voorstander van compassie: 'Ik [...] loop nog maar met één woord in gedachten rond waarvan ik denk dat het als richtlijn geen kwaad kan en dat bovendien nog tamelijk onbeduidend is. Ik noem het u: compassie' (Februari 1989, 30).

EXPLICIET

Gratia lijkt in eerste instantie een vrouwelijk personage, of misschien beter: een personificatie die een vrouwelijk gestalte krijgt. Ze wordt immers steeds genoemd met het vrouwelijk voornaamwoord. Het is bovendien niet de eerste keer dat gebrek aan bod komt in de roman; we zagen eerder al dat we gebrek aan gematigdheid kunnen verbinden met Eva en de appelboom. Dat leidde tot het eten van de appel en het ontstaan van de zondige mens. 'Waar ooit een hapje uit de volmaaktheid is genomen, vallen oorlogen en orkanen in een kunstige slinger over ons heen' (Februari 1989, 67), klinkt het. Gratia's gebrek zou daarentegen voor compassie moeten zorgen. Het zijn twee verschillende vormen van gebrek die met twee verschillende vrouwelijke figuren worden geassocieerd. De vrouw is zowel de zonde als de compassie:

Als u hier was, zou ik zeggen: 'Verheug u in de opstelling van uw geconcipeerde cohorten. Verdedig uw wanen. Met hartstocht. Desnoods. Maar, dat mag ik u bidden, vergeet nochtans niet de compassie' en dan zou ik een liedje voor u fluiten. Sweet honey-pie bijvoorbeeld (Februari 1989, 31).

Wanneer we Gratia van dichterbij bekijken, zien we echter dat ze niet alleen 'prinses van de compensatie' (Februari 1989, 67) is, maar ook 'een oosterse prins op een oude fiets' (Februari 1989, 72). Wanneer gevraagd wordt of zij naakt in het proces zou verschenen zijn, kan daar geen antwoord op gegeven worden. Achter die vraag lijkt zich nog een andere vraag te verschuilen: zou zij dan een mannelijk of een vrouwelijk lichaam hebben? Gelukkig biedt de abstractie van de kunstenaars een oplossing:

Binomini leek tevreden. 'Laat de naaktheid van Gratia een zorg van de beschouwer zijn,' sprak hij wijs als een Engelse landedelman; de jonge eigentijdse kunstenaars waren te abstract gebleken om een bedreiging te zijn en Binomini herademde (Februari 1989, 78).

SEKS EN GENDER

Als personificatie is het onderscheid tussen seks en gender een moeilijke kwestie voor Gratia. Er wordt stevast over haar gesproken met 'zij', maar zoals ik al aantoonde is er toch twijfel mogelijk over het lichaam dat zij zou aannemen in de voorstelling. Februari's opmerking versterkt die twijfel nog eens:

Soms, wanneer ze voorbij gaat, een oosterse prins op een oude fiets, zadelt mijn ziel zich op en rijdt met haar mee door de velden, vertelt de verhalen die ze horen wil, plakt haar band als die lek is. Terwijl ik zelf

⁴⁷ Die syncopen herinneren aan Lucy Berlin, die, zoals we al zagen, syncopisch sprak (Februari 1989, 15). Het is bovendien niet toevallig dat er zo veel liedjes in de roman rondzwerven, zoals bijvoorbeeld 'Sweet honey-pie' (Februari 1989, 31), de 'Long lost lover blues' (Februari 1989, 65) of 'Anything goes' (Februari 1989, 66). Muziek neemt immers wel 'het karakter van de ecphrasis' (Februari 1989, 78) aan.

ondertussen gewoon in de bibliotheek zit, een waarneming doe en een theorie weerleg (de Nobelprijs win). Ach zo heeft het moeten zijn: ieder mens heeft nu eenmaal een lichaam, een ziel en een geest. Maar waarom zijn de verbanden hier tussen zo onduidelijk?

Zal bij voorbeeld straks mijn ziel, eenmaal terug, weer kunnen aarden tussen mijn standpunt over de causale waarde van disposities en mijn kennis van het Weense Koopverdrag? (Februari 1989, 72)

Met 'de causale waarde van disposities' lijkt Februari te refereren aan het idee dat iemand voorbestemd zou zijn om een bepaald gender aan te nemen. Volgens Butler zijn disposities '*traces of a history of enforced sexual prohibitions which is untold and which the prohibitions seek to render untellable*' (2007, 87). Gratia lijkt *disposed* om een vrouw te zijn – misschien vanwege haar vergevende functie in Apelles' *Laster*? Maar misschien is dat helemaal niet zo. De verbanden tussen lichaam, ziel en geest zijn nu eenmaal niet duidelijk. Gratia blijft een voornamelijk vrouwelijke personificatie, maar toch wordt ook haar gender ondermijnd. Centraal staat het gemis dat zij creëert.

3.2.3. Andere personages

3.2.3.1. De iconoclast L.B.: vernietiging in ruil voor verlangen

IMPLICIET

L.B. sneed in het Louvre een lap uit Manets *Déjeuner sur l'herbe* en beweerde vervolgens 'dat het schilderij er een stuk van was opgeknapt' (Februari 1989, 9). De iconoclast noemt het zelf 'een correctie, zeg maar, herstel van de schepping' (Februari 1989, 18) – een terugkeer naar de wereld van voor de appelboom: 'Er is op een heel laaghartige manier misbruik gemaakt van de ingeschapen genotzucht van mensen, die immers niet konden weten dat het slecht is om appels te eten zolang ze nog geen kennis hadden van wat goed is en wat slecht' (Februari 1989, 18). Hij zou het kunstwerk zo hebben 'gezuiverd van aardsheid' (Februari 1989, 25):

L.B. meent dat het *Déjeuner* een psychologisch zelfportret is van Manet. De naakte vrouw symboliseert de schilder als object van kritiek, een weerloos voorwerp van beoordeling. De gesticulerende man rechts op het schilderij verwijst naar de belerende rol van de kunstenaar, tekent de schilder als theoreticus en moralist. De man in het midden staat voor de kunstenaar als sociaal wezen, die moet zorgen voor zijn levensonderhoud: hij is het die voor het dejeuner heeft betaald. De vrouw op de achtergrond is als altijd slechts de muze. L.B. heeft door de middelste figuur weg te snijden het zelfportret gezuiverd van aardsheid: de kunstenaar is niet langer een lichamelijke verschijning die moet eten om in leven te blijven, maar alleen nog deelnemer aan de kunstzinnige dialoog van stellingname en beoordeling (Februari 1989, 25).⁴⁸

De vernietiging van de kunstenaar als sociaal wezen staat gelijk aan een vergeestelijking van het kunstwerk. We zagen nochtans al dat de kunstenaar ook gewoon aardappelen moet eten (Februari 1989, 19), de vraag is dus maar hoe geslaagd die vergeestelijking is. Kunst moet zichzelf vernietigen om de werkelijkheid bij te houden: 'In de afgelopen eeuw is de werkelijkheid uiteindelijk zo vervluchtigd dat de kunst moest beginnen zichzelf te vernietigen' (Februari 1989, 16). Kunst is 'vernietiging in ruil voor verlangen' (Februari 1989, 16), of zoals Deleuze & Guattari dat idee beschrijven in hun *Capitalisme et Schizophrénie*: '*En effet, si le désir est manque de l'objet réel, sa réalité même est dans une « essence du manque » qui produit l'objet fantasmé*' (Deleuze & Guattari 1975, 33). Die vernietiging is nochtans zonde (Februari 1989, 17). Om het kunstwerk te vergeestelijken heeft L.B. zelf de zonde begaan – van de appel gegeten zeg maar. Daardoor 'lijkt hij nu uit niet meer dan zwevende ribben te bestaan' (Februari 1989, 25). De iconoclast is een vrouw geworden: de belichaming van de zonde.

⁴⁸ Vgl. bijlage 3 voor een afbeelding van Manets *Déjeuner sur l'herbe*.

Opmerkelijk is ook de vorm die het gat in het kunstwerk aanneemt: 'een groot driehoekig gat in het midden' (Februari 1989, 14). Dat kan al weleens wat teweegbrengen, want 'bordjes die waarschuwen voor brandgevaar richten zich op als louter driehoeken' (Februari 1989, 23).⁴⁹ Die driehoek symboliseert volgens Atte Jongstra 'de opperste zuiverheid van de Heilige Drievuldigheid' (Jongstra 1989).⁵⁰ Dat lijkt mij een zeer valabele interpretatie, aangezien het de bedoeling was om het kunstwerk te zuiveren van aardseheid. Een terugkeer naar de wereld van voor de appelboom, naar het paradijs, mondt echter – zoals ik aantoonde bij de setting – al snel uit in een excursie naar de hel. Vandaar dat de driehoek geassocieerd wordt met brandgevaar. We hebben geen controle over waar we belanden – net zoals Februari geen controle heeft over zijn zoektocht naar het paradijs.

Maar de driehoek kan ook naar een ander soort Drievuldigheid verwijzen; Ellen Greene heeft het in haar artikel over Catullus' vertaling van Sappho's gedichten over de '*Sapphic triangle of desire*' (Greene 1999, 2).⁵¹ Die driehoek impliceert een homoseksuele liefde – die Catullus in zijn vertaling overigens niet gerespecteerd zou hebben. Greene verwijst naar René Girards *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961): '*Girard argues that the bond between two rivals in an erotic triangle is, most often, stronger than that between the lover and the beloved*' (Greene 1999, 5). Het gaat dan meestal om twee mannen die rivalen zijn voor één vrouw. Dat herinnert aan Irigarays perceptie van de patrilineaire samenlevingen waarin vrouwen slechts objecten van uitwisseling tussen mannen waren (Butler 2007, 55). '*Le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet*' (Girard 1961, 25); de vrouw wordt niet langer als een subject gezien, maar wordt geobjectiveerd ten voordele van de man. Op Manets schilderij zien we op de voorgrond twee mannen en een naakte vrouw. Zij lijken in eerste instantie de *triangle of desire* te vormen. Eve Sedgwick wijst echter op het volgende: '*Girard's reading presents itself as one whose symmetry is undisturbed by such differences as gender*' (Sedgwick 1985, 23).⁵² Door het wegsnijden van de middelste man komt de vrouw op de achtergrond meer naar voren en schuiven we van een heteroseksuele naar een homoseksuele, of ten minste een door de vrouw gedomineerde heteroseksuele, *triangle of desire*. Deze interpretatie lijkt valabel aangezien de beeldenstorm door de verteller zelf in verband wordt gebracht met verschillende soorten van liefde:

De beeldenstorm is een uitwas van de tegenstelling in kunstidealen die in de middeleeuwen scherp zichtbaar werd: tegenstelling tussen de hang naar overdaad en het verlangen naar soberheid. Bernardus van Clairvaux brengt overigens deze tegenstelling in verband met de verschillende vormen van liefde (Februari 1989, 53).

Wat de implicaties van zijn actie ook waren, L.B.'s korte excursie naar de appelboom leidde meteen tot een rechtszaak en een psychiatrisch rapport. De beeldenstormer wordt naar dr. Sidler gestuurd, een psychiater die 'een grote affiniteit had met de psychoanalyse en een grondige kennis van het werk van Freud' (Februari

⁴⁹ Misschien zijn we al vergeten dat de verteller ons reeds in het voorwoord waarschuwde voor een dergelijke brand: 'Zoals ieder kunstwerk ons moest terugbrengen naar het paradijs: u, mij, de non Eustochius, Hiëronymus met zijn leeuw, en alle vijf de wijze en alle vijf de dwaze maagden, met te zamen voldoende olie om de tuin voor een feest te verlichten en een vedel om te bespelen, als alles brandt' (Februari 1989, 5).

⁵⁰ Een dergelijke driedeling hebben we nog al eens gezien in de roman: 'Mi cha el?' (Februari 1989, 77). In die zin kan de man hier ook worden geïnterpreteerd als het zuivere, hogere geslacht. De man wordt tegenover de vrouw geplaatst, die veel aardser is en geassocieerd wordt met de zonde.

⁵¹ Februari refereert ook zelf aan Sappho in *De zonen van het uitzicht*: 'een Grieks eiland [...] waar de grote Griekse dichteres schreef: "Evening star, bringing back all that the bright dawn scattered"' (Februari 1989, 33). In Anton van Wilderode's vertaling van Sappho's gedichten vinden we: 'Avondster, alles voert gij naar huis wat de stralende ochtend verstrooide' (Sappho 2002, 27).

⁵² Interessant om te weten is dat Sedgwick's *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) Manets *Déjeuner sur l'herbe* op de omslag draagt – waar zij jammer genoeg zelf geen verklaring voor geeft, maar waar wij wel naar kunnen raden. Mogelijk bevatte Manets schilderij altijd al een homoseksuele *triangle of desire*: de nadruk ligt op de twee mannen op de voorgrond en niet zozeer op de naakte vrouw. De toeschouwer is hoogst waarschijnlijk verblind door *heteronormativity* (Warhol 2012, 9). Robyn Warhol verwijst bovendien ook zelf naar Sedgwick: '*women exist in and through dyads of rivalry, love, and conflict with each other – as well as the paradigm of homosocial bonding that Eve Sedgwick has identified between pairs of men who compete over women in novels*' (Warhol 2012, 121).

1989, 17).⁵³ Na enkele sessies was de psychiater echter ‘akelig dicht aan diens normaliteit genaderd’ (Februari 1989, 18). Een paar jaar geleden had zich bovendien een soortgelijk schouwspel voltrokken: iemand deed in Leningrad met bijtend zuur een aanval op de *Danaë* van Rembrandt. Het verband tussen Manets *Déjeuner sur l’herbe* en Rembrandts *Danaë* lijkt duidelijk: beide vertolken een zekere aardsheid. John Berger toont de *Danaë* als een van de uitzonderingen op de traditie van vrouwelijk naakt in de schilderkunst:

Indeed they are no longer nudes – they break the norms of the art-form; they are paintings of loved women, more or less naked. [...] In each case the painter’s personal vision of the particular woman he is painting is so strong that it makes no allowance for the spectator. The painter’s vision binds the woman to him so that they become as inseparable as couples in stone. The spectator can witness their relationship – but he can do no more: he is forced to recognize himself as the outsider he is (Berger 2008, 57-58).

Uit het psychiatrisch rapport was overigens gebleken dat de beeldenstormer van de *Danaë* een schizofreen was: ‘hij verzamelde boeken en speelde viool’ (Februari 1989, 27). De viool wordt verbonden met gebrek aan mate; Februari heeft het over de Poolse violist Wieniawsky die door overgewicht aan een hartaanval zou zijn gestorven (Februari 1989, 23). Fanatiek iconoclasme zou bovendien samenhangen met een multiple persoonlijkheidsstoornis: het is ‘een aanval op een van de zelfbeelden in zo’n identiteitscluster’ (Februari 1989, 56). Februari verwijst naar het boek *Capitalisme et Schizophrénie* van Gilles Deleuze en Félix Guattari:

Ze citeren hem [Freud] waar hij zegt dat schizofrenen woorden verwarren met dingen, apathisch zijn, narcistisch, afgesneden van de werkelijkheid, en hoe ze daarmee lijken op filosofen. Dus lezer, als u iemand op een terras in het maanlicht ‘Sweet so-and-so’ hoort fluiten, wees dan bedacht op een schizofreen of een filosoof. Een woord verwarrend met een ding (Februari 1989, 27).⁵⁴

Volgens hen zou ook de literatuur zelf dat schizofrene karakter vertonen: ‘*Car la littérature est tout à fait comme la schizophrénie : un processus et non pas un but, une production et non pas une expression*’ (Deleuze & Guattari 1975, 158-159). Deleuze en Guattari lijken overigens zelf ook last te hebben van een multiple persoonlijkheidsstoornis: ‘*Nous avons écrit l’Anti-Œdipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde*’ (Deleuze & Guattari 1980, 9). In die zin kan ook de naam van de iconoclast begrepen worden: de initialen L.B. kunnen door haast eindeloos veel namen ingevuld worden. Zo ontmoeten we Lucy Berlin, Leonore Belovics, Laurent Boulonois, Ludwig Bratsch, Lea Breslauer, Leopold Breslauer, Luigi Binomini, Lune Bleiberg, Leon Bellettini en Livia Birsch. L.B. kan elk van die personen zijn, of misschien is L.B. net al die personen tezamen;

‘Or le nom propre ne désigne pas un individu: c’est au contraire quand l’individu s’ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, à l’issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu’il acquiert son véritable nom propre. Le nom propre est l’appréhension instantanée d’une multiplicité’ (Deleuze & Guattari 1980, 51).

⁵³ Ook hier komt het verhaal van Demogorgon weer aan bod; het begrip kennis wordt geridiculiseerd. Het gaat steeds om wat men heeft horen zeggen. Tussen haakjes lezen we: ‘(Sinds hij tijdens een lezing bij een internationale conferentie had gezegd dat hij nog nooit iets van Freud had gelezen, niets van Freud afwist dan wat Foucault over hem had geschreven, dat dat bovendien volkomen onbegrijpelijk was en dat hij blij was dat Freud nooit iets over Foucault had kunnen zeggen, een omstandigheid waarover ook Foucault zelf zeker zeer verheugd zou zijn geweest, sinds die bekentenis dan, gold dr. Sidler als een groot oorspronkelijk denker.)’ (Februari 1989, 18).

⁵⁴ Vgl. ‘*Car enfin, il ne faut rien se cacher, Freud n’aime pas les schizophrènes, il n’aime pas leur résistance à l’œdipianisation, il a plutôt tendance à les traiter comme des bêtes: ils prennent les mots pour des choses, dit-il, ils sont apathiques, narcissiques, coupés du réel, incapable de transfert, ils ressemblent à des philosophes, « ressemblance indésirable »*’ (Deleuze & Guattari 1975, 30-31). Op een ironische manier ontmantelen Deleuze en Guattari de psychoanalyse ten voordele van de schizo-analyse: ‘*Vous n’êtes pas né Œdipe, vous avez fait pousser Œdipe en vous; et vous comptez vous en sortir par le fantasme, par la castration, mais c’est à son tour ce que vous avez fait pousser en Œdipe, à savoir vous-même, l’horrible cercle. Merde à tout votre théâtre mortifère, imaginaire ou symbolique. Que demande la schizo-analyse? Rien d’autre qu’un peu de vraie relation avec le dehors, un peu de réalité réelle*’ (Deleuze & Guattari 1975, 400).

L.B. is iedereen en belichaamt het verlangen naar de wereld van voor de appelboom. Maar hij vergeet dat de mens inherent zondig is: 'Wat ik voorheb met deze geschiedenis is u aanschouwelijk te maken dat het voor onschuld nu te laat is' (Februari 1989, 19). Die veelheid impliceert dat L.B. zowel man als vrouw is, maar '*le schizophrène n'est pas homme et femme. Il est homme ou femme, mais précisément il est des deux côtés, homme du côté des hommes, femme du côté des femmes*' (Deleuze & Guattari 1975, 90). Dat wil zeggen dat de twee genders niet samenvloeien; de schizofreen is man of vrouw en is ze tegelijkertijd allebei – '*tout se divise, mais en soi-même*' (Deleuze & Guattari 1975, 91). Zo vinden we het mannelijke verlangen naar stabiliteit, naar de vaste wereld van voor de appelboom en de vrouwelijke zonde in de vernietiging om dat eerste te bereiken. De twee genders blijven afzonderlijk, en verschillend, van elkaar bestaan. Dat is een zeer belangrijke constatering, want dat betekent immers dat het wel degelijk geoorloofd is om de vrouw afzonderlijk van de man te bekijken. Johanna Bundschuh-van Duikeren komt tot een soortgelijke constatering in haar *Geschlecht und Postmoderne* (2014), volgens haar maken de discrepanties op het binaire genderonderscheid die binariteit des te duidelijker:

Mit der Binarität der Geschlechter wird eine zentrale, gemäß der feministischen Theorie gar die übergeordnete binäre Struktur abendländischen Denkens hingegen nicht angetastet. Es ist nicht zuletzt jene Diskrepanz im Umgang mit Dichotomien, die die Aufrechterhaltung der Geschlechterdifferenz im überwältigen Teil aller Romane des Textkorpus umso stärker hervortreten lässt (Bundschuh-van Duikeren 2014, 307).

Volgens Bundschuh-van Duikeren vormt Februari's roman echter een uitzondering op die regel: zij vindt dat '*Februaris Roman deutlicher als viele andere Kerntexte des niederländischsprachigen Postmodernismus mit dichotomischen Geschlechterkonzeptionen abrechnet und somit eine besondere Rolle im Geschlechterdiskurs einnimmt*' (Bundschuh-van Duikeren 2014, 310). De duidelijke waarden die met vrouwelijkheid – en met mannelijkheid – worden geassocieerd, doen echter vermoeden dat dat niet zo sterk het geval is als Bundschuh-van Duikeren lijkt te denken. Man en vrouw schuiven wel degelijk in elkaar, maar tegelijkertijd blijft de scheiding behouden.

EXPLICIET

De karakterisering van L.B. gebeurt grotendeels impliciet. Persoonlijke voornaamwoorden worden, net zoals bij het personage van Februari, nauwkeurig ontweken. De enige informatie over het gender van L.B. bevindt zich in de volgende passage: 'Volgens dr. Sidler lijkt hij nu uit niet meer dan zwevende ribben te bestaan. Hij zegt zelf dat hij wel eet, maar het ziet ernaar uit dat er binnenkort moet worden ingegrepen' (Februari 1989, 25-26). Het lijkt dus te gaan om een man, 'hij', die opeens een vrouw is geworden. De iconoclast neemt het vrouwelijke gender op zoals Eva – als een incarnatie van de vrouwelijke zonde. Toch kan L.B. iedereen zijn; het personage bestaat uit veelvuldigheden en mogelijkheden. Als een soort Elckerlyc incarneert hij iedereen en is hij tegelijkertijd en afzonderlijk man en vrouw – de innerlijke strijd tussen de twee genders blijft behouden.⁵⁵

SEKS EN GENDER

Op het vlak van seks en gender kan ik bijgevolg geen eenvoudige conclusies maken. Uit het citaat dat ik hierboven aanhaalde blijkt wel een zekere oorspronkelijkheid, natuurlijkheid, van die 'hij'. We zouden ervan kunnen uitgaan dat die 'hij' staat voor een mannelijke seks. De 'zwevende ribben' (Februari 1989, 25) zouden dan eerder staan voor de betekenissen die zijn lichaam opneemt, en dus voor een vrouwelijk gender. Dat vrouwelijk gender neemt echter eerder de vorm aan van de zonde dan van strikt vrouwelijke eigenschappen.

Die constateringen klinken echter – te? – reducerend. Ik toonde al aan dat het schizofrene individu niet bestaat volgens Deleuze en Guattari, of alleen bestaat in al zijn *multiplicités*. Februari toont ons vooral de mogelijkheid, en de oneindigheid aan mogelijkheden, waarin het personage zich bevindt: '*Chaque multiplicité est symbiotique, et réunit dans son devenir des animaux, des végétaux, des micro-organismes, des particules folles, toute une galaxie*' (Deleuze & Guattari 1980, 306). L.B. is iedereen tegelijkertijd en herinnert daardoor aan het

⁵⁵ Vgl. Hermaphroditus die geen strijd, maar eenwording en synthese belichaamt.

idee van een *'original libidinal multiplicity'* (Butler 2007, 113): een veelheid in taal die ruimte laat voor alle genders en die tegelijkertijd geen strikt subject toelaat.⁵⁶ Het personage belichaamt de vernietiging – van de kunst, van het eenduidige subject – in ruil voor het verlangen.

3.2.3.2. *Zenobius: als alles brandt*

IMPLICIET

Februari katapulteert ons naar het jaar 1184 om ons kennis te laten maken met Zenobius: 'Abt Zenobius, een lange, magere man, was tot de orde van de cisterciënzers toegetreden omdat hij bescherming zocht tegen de onnozelheid, de laagheid en de zonde' (Februari 1989, 11). Het klooster kon hem die bescherming echter niet bieden, waardoor de abt zijn heil elders moest zoeken. Zo begint hij te werken aan een definitieve uitleg van de *Via Sanctissima*, een werk dat 'vanwege zijn ontoegankelijkheid al te lang verwaarloosd was' (Februari 1989, 10). Hij merkt echter al snel 'dat het zuivere begrip van de tekst zich wrong en hem ontsnapte' (Februari 1989, 11). Er is immers geen eenduidige verklaring, geen definitieve uitleg; het postmodernisme impliceert 'zoeken zonder vinden' (Vervaeck 2015, 103). De enige waarheid zit in het accepteren van de mogelijkheid. In zekere zin is dat ook wat er gebeurt met gender – we dringen gender in een keurslijf dat de vorm aanneemt van een strakke genderbinariteit;

Steeds echter wanneer hij zich zette tot het werk, merkte hij dat het zuivere begrip van de tekst zich wrong en hem ontsnapte; ofschoon dit in het begin nog een overkomelijk gebrek aan vaardigheid leek, begon al snel de door hem zelf geschapen vervorming de oorspronkelijke tekst aan te tasten. Zijn commentaar ontwrichtte de structuur, zijn woorden besmetten de puurheid van de ideeën [...] (Februari 1989, 11).⁵⁷

In de nabijgelegen abdij van Citeaux zoekt men andere manieren om de zonde te beteugelen. De verordeningen die zij verkondigen moeten ook in het klooster van P. zonder pardon toegepast worden: 'De klokketoren en alle gebouwen buiten de muren zijn afgebroken, de beelden uit de kerk hebben we in de vijver verzonken' (Februari 1989, 11). Ik toonde eerder al dat de klokketoren – in de vorm van de *Tour de beurre* – aanbeden werd.⁵⁸ Die *Tour de beurre*, toren van zonde, van gebrek aan gematigdheid, kunnen we verbinden met het mannelijke geslachtsorgaan en met seksualiteit in het algemeen. De klokketoren wordt hier afgebroken, als een wanhopige poging om seksualiteit ongedaan te maken. Ik zeg het nog eens: terug naar de wereld van voor de appelboom. Maar we weten ondertussen wel beter; de ware, zondige, aard van de mens blijft bovendrijven.

Zo weigert Zenobius aan caput elf te voldoen: de vernietiging van zijn gebrandschilderde raam – 'sinds het werk aan de *Via Sanctissima* leek te mislukken, was het raam hem erg dierbaar geworden' (Februari 1989, 12). Het raam 'droeg de voorstelling van zijn patroonheilige, Sint-Zenobius, die de doden tot leven kon brengen' (Februari 1989, 12). Februari voegt er zelf nog aan toe: 'Dit leven-door-de-dood is een geliefd motief, in litteris. Het hangt samen met de leer van de zielsverhuizing' (Februari 1989, 12). Het doel van die zielsverhuizing is 'de loutering van de ziel door onthechting van het lichaam' (Februari 1989, 33) – met andere woorden: wat er gebeurt wanneer we gender scheiden van seks. De *brandschildering* lijkt overigens weer een verwijzing te zijn naar brand en verwoesting, naar een hel die in verband wordt gebracht met chaos – 'God beware de mensheid voor een Weltgeist tijdens de chaos' (Februari 1989, 102). Die chaos herinnert aan de oorspronkelijke Chaos uit de Griekse mythologie:

In den beginne was er Chaos.

⁵⁶ Vgl. bovengenoemde idee van Kristeva's *semiotic*.

⁵⁷ Daardoor ontstaan er overschotten: Februari heeft het over 'de groei van de sensatie-overschotten' (Februari 1989, 16). Butler refereert aan Kristeva's notie van *abjection*: 'This appears as an expulsion of alien elements, but the alien is effectively established through this expulsion' (Butler 2007, 181). Het *intelligible* subject komt tot stand door het uitstoten van elementen die een *intelligible gender* in de weg staan.

⁵⁸ Vgl. voetnoot 17, pagina 15.

Voordat er zee of land was en een lucht die alles toedekt,
bestond er slechts één aanschijn der natuur in dit heeal.
Men sprak van Chaos, een primaire ongevormde massa,
niet anders dan een bonk gewicht, een samenraapsel van
slordige kiemen van niet goed gecombineerde dingen (Ovidius Naso 2011, 7).

Die chaos lijkt zich genesteld te hebben in het alledaagse leven. Zenobius' geliefkoosde gebrandschilderde raam maakt daar deel van uit als 'een voortbrengsel van de verderfelijke verbondenheid met het wereldlijke' (Februari 1989, 13). Als gevolg moeten Zenobius, de prior en de keldermeester iedere zesde dag vasten: 'Zenobius merkte het nauwelijks. De keldermeester dwaalde op die dagen door de velden [...]. De prior wrokte: [...] De regels moesten gehoorzaamd worden. Het geloof moest zwaarder wegen dan de liefde voor klokketorens' (Februari 1989, 14).⁵⁹ De prior was dan ook geen liefhebber van de *Via Sanctissima* en gaf de voorkeur aan 'het werk van Sint-Epiphanius (circa 315 – circa 403, bisschop van Salamis) waarin compromisloos stelling werd genomen tegen de beeldenverering' (Februari 1989, 21). De keldermeester daarentegen was een vriend van de zonde van de mateloosheid: hij was 'gewend om geregeld en uitgebreid te eten, en het vasten had hem er het eerste onder' (Februari 1989, 36), maar onderging zijn lijden in stilte uit 'een diepe verering voor Zenobius' (Februari 1989, 22).

Aan 'deze zondige situatie' (Februari 1989, 36) komt al gauw een eind wanneer op een ochtend blijkt dat Zenobius zichzelf heeft verhangen. Die nacht had iemand een steen door het gebrandschilderde raam gegooid.⁶⁰ Wanneer de prior die avond tot bij de keldermeester komt, slaagt die laatste 'hem de trap op' (Februari 1989, 37) – alsof hij hem de vergeestelijking in wil slaan. De ironische aard van deze vergeldingsactie wijst er nog maar eens op dat hoog en laag, kuisheid en aardsheid, door elkaar worden gehaald. Het is net zoals bij gender: het onderscheid blijft bestaan, maar de uitersten komen samen. Ook zoveel jaren later lijkt dat nog het geval te zijn; wanneer Februari samen met Lucy Berlin een bezoek brengt aan het klooster van P. stelt hij vast dat dynamische monniken er nu kaas verkopen (Februari 1989, 38). Zoveel jaren later heerst de zonde er nog steeds en nog steeds worden er vasten-estafettes gehouden 'om, met een beroep op ons westers schuldbewustzijn, het volk tot navolging en bezinning te brengen' (Februari 1989, 51).

EXPLICIET

Abt Zenobius wordt 'een lange, magere man' (Februari 1989, 11) genoemd. In het klooster leeft hij tussen 'monniken en lekenbroeders, die heel het commune leven meebrachten binnen de poorten' (Februari 1989, 11) – een omgeving waar zich dus uitsluitend mannen bevinden. Warhol beschreef dergelijke omgevingen, die tot één gender beperkt worden, met de term *homosocial spheres* (Warhol 2012, 95). Ze wijst daarmee op een soort van impliciete, verborgen homoseksualiteit. Dat lijkt in het klooster van Zenobius niet zozeer het geval te zijn. Het klooster is wel een omgeving die niet veel ruimte laat voor genderhybriditeit. Zenobius' wanhopige poging om zijn raam te beschermen kunnen we interpreteren als een poging om daaraan te ontsnappen.

SEKS EN GENDER

Ik toonde al dat Zenobius lichamelijk als een man beschreven wordt. We kunnen daaruit concluderen dat Zenobius op het vlak van seks een man is. Op het vlak van gender lijken de zaken iets ingewikkelder te liggen; zo kunnen we denken aan het gebrandschilderde raam en de zielsverhuizing die ermee verbonden wordt. Dat herinnert immers aan Plato's idee van het lichaam als kerker voor de ziel. Voor Zenobius is het raam zijn laatste hoop op het losmaken van zijn ziel uit zijn lichaam – en dus het onderscheiden van zijn seks van zijn gender.

⁵⁹ Er wordt maar over zes dagen gesproken; alsof God bij de zesde dag van de schepping, die van de schepping van de mens, is blijven hangen. Het lijkt echter logisch dat de mensen moeten vasten op de dag van hun eigen schepping: als een boetedoening voor de zondige aard van de gehele mensheid: "de schuldenaar is pas bevrijd nadat de hele soort verloren is gegaan." Civiel recht.' (Februari 1989, 64).

⁶⁰ In zekere zin is de verwoesting van het raam voor Zenobius de verwoesting van zijn verlangen: '*Le désir se tient toujours proche des conditions d'existence objective, il les épouse et les suit, ne leur survit pas, se déplace avec elles, c'est pourquoi il est si facilement désir de mourir [...]*' (Deleuze & Guattari 1975, 34).

Zelfmoord betekent volgens Plato slechts de dood van het lichaam en niet van de ziel, die onsterfelijk is. In Plato's *Phaedo* lezen we:

And by death do we not mean simply the departure of soul from body? Being dead consists, does it not, in the body having been parted from the soul and come to be by itself, and in the soul having been parted from the body, and being by itself. Can death possibly be anything other than that? (Plato 1972, 44)

Zenobius' zelfmoord is een wanhopige poging om zijn ziel te bevrijden uit de gesloten muren van het klooster waar alles tot op de letter wordt vastgelegd én uit zijn eigen lichaam. Het zou kortzichtig zijn om die ziel gelijk te stellen met gender, maar toch kunnen we de implicaties die ze voor gender lijkt te hebben niet zonder meer weerleggen. Na het mislukken van zijn analyse van de *Via Sanctissima* herinnert het gebrandschilderde raam Zenobius aan de ultieme waarheid, die enkel bereikt kan worden wanneer de ziel zich van het lichaam distantieert – *'if we are to have clear knowledge of anything, we must get rid of the body, and let the soul by itself behold objects by themselves'* (Plato 1972, 48). Alleen in de dood kan de ziel, gescheiden van het lichaam, die waarheid bereiken. Het is dan ook niet de ziel, maar het lichaam dat oorlogen veroorzaakt, vanwege zijn verlangens en zijn zondigheid: *'Why, what else is it that causes war and faction and fighting but the body and its desires?'* (Plato 1972, 47).⁶¹

3.2.3.3. De zonen van de molenaar: geen geluk in het ware leven

IMPLICIET

'Waarover moet het verhaal gaan?'

'Over vier broers.'

'Vier?'

'Net als ik met mijn broers.'

'Jij hebt toch geen broers... Goed dan. Stil: een verhaal over de vier zonen van de molenaar' (Februari 1989? 61).⁶²

En zo begint het verhaal; het gaat over een molenaar die zijn vier zonen de wijde wereld in stuurt om 'het ware leven' (Februari 1989, 62) te leren kennen. 'Ga en zoek het geluk' (Februari 1989, 62), klinkt het, maar 'nu zochten ze niet echt naar het volmaakte geluk, want ze waren bijbels opgevoed en wisten dus waarop ze mochten rekenen' (Februari 1989, 62). Het volmaakte geluk is niet te vinden in de stabiele wereld van de Bijbel. De zonen moeten hun wegen scheiden, want 'het geluk kan men als mannen onder elkaar niet vinden' (Februari 1989, 62). Het verhaal leunt dicht aan bij twee taboes: ten eerste het taboe van homoseksualiteit en ten tweede het incesttaboe. Volgens Gayle Rubin zou het incesttaboe ook steeds een taboe tegen homoseksualiteit inhouden; alle culturen willen zichzelf voortplanten (Butler 2007, 99). Het geluk waarnaar de zonen op zoek gaan is het Bijbelse, heteroseksuele, kuise geluk. Zodoende zoeken de zonen 'heimelijk naar een goede plaats om afscheid van elkaar te nemen' (Februari 1989, 62).

Het eerste kruispunt gingen ze echter voorbij 'omdat het mooi weer was, de lijsters in de struiken floten en de papavers bloeiden' (Februari 1989, 62). De papavers lijken te suggereren dat ze onder invloed zijn of in een droomstaat verkeren. We stellen ons het tafereel aan het eerste kruispunt voor als een aards paradijs, een soort van *hortus conclusus* waar de zonen voor de laatste keer samen zijn. De nadruk ligt op wat Eve Sedgwick hun *homosocial bond* zou noemen: *'social bonds between persons of the same sex'* (Sedgwick 1985, 1). Die krijgt hier wel degelijk een erotische bijklank: we bevinden ons hier ergens in het continuüm tussen *homosocial* en *homosexual*. Het keerpunt komt bij het tweede kruispunt, waar zij wel echt afscheid moeten nemen en waar ze een ronddraaiende richtingsaanwijzer vinden die 'EMPYRION' aangeeft (Februari 1989, 62). Elke broer geeft er

⁶¹ Vgl. '[...] waar ooit een hapje uit de volmaaktheid is genomen, vallen oorlogen en orkanen in een kunstige slinger over ons heen' (Februari 1989, 67).

⁶² Bovenstaande passage lijkt te suggereren dat het helemaal niet gaat over vier zonen, maar over één zoon met een multiple persoonlijkheidsstoornis.

een verschillende betekenis aan en zo worden de vier broers door het ronddraaiend bord in verschillende richtingen gestuurd. De oudste broer trekt naar het westen, de tweede naar het zuiden, de derde naar het oosten en de vierde naar het noorden.

De oudste broer belandt 'in het land waar de macht te vinden was en taalde niet meer naar geluk' (Februari 1989, 78). De tweede broer gaat op zoek naar 'de verlossing' (Februari 1989, 63) en komt aan bij een geitenfokkerij (Februari 1989, 75). Het ware leven kost hier geitjes – 'het was in dit land namelijk zo geregeld dat de prijs van de zonde werd afgemeten in offergeitjes' (Februari 1989, 75). Zo worden af en toe 'stimuleringsprogramma's opgezet om de vraag naar geitjes aan te wakkeren' (Februari 1989, 76). De zonde is een economische goudmijn geworden. Geluk, dat is 'slappe handel, het is zo ongewis hè, geluk. Dan toch maar het ware leven doen?' (Februari 1989, 76). De derde broer gaat op zoek naar 'Empyrium, het paradijs' (Februari 1989, 63). Hij eindigt in 'de boomgaarden van het land Land, welks naam niet lichtvaardig mocht worden uitgesproken' (Februari 1989, 73). Daar treft hij 'een gewichtig man' (Februari 1989, 73) die het volk toespreekt: 'Er is in onze dagen het verlangen om het woord te laten gaan waar het maar wil. [...] Wij moeten het woord leiden, herleiden tot zijn bron!' (Februari 1989, 73-74).⁶³ De regels voor het ware leven zijn 'Ad fontes en nota bene' (Februari 1989, 74) en het geluk moet hij vinden 'tussen de regels door' (Februari 1989, 74).

Het avontuur van de vierde broer wordt uitvoeriger beschreven. Volgens de vierde broer staat Empyrium voor 'de omgeving waarin men waarde hecht aan de waarneming en de empirie' (Februari 1989, 63). Hij gaat naar het noorden en rijdt 'dwars door geluidsgolven, langs gezichtsvelden en informatiestromen, over de toppen van sensatie' (Februari 1989, 69). Zo komt hij terecht in de B.N.E., de Bond van Nemocratische Empiraten waar 'de bewoners alleen volgens descriptieve wetten leefden' (Februari 1989, 69). Die bewoners noemt men Bne'nof en dat krijgt verschillende verklaringen:

Volgens sommigen was zo'n omvorming van de landsnaam tot in de wijde omtrek heel gebruikelijk om de inwoners van een land mee aan te duiden; volgens anderen betekende 'Bne'nof' in de oude taal van de nieuwe staat aan de overzijde van de rivier 'zonen van het uitzicht'; volgens nog weer anderen brachten beide verklaringen niet meer dan valse propaganda, omdat de B.N.E. geen omtrek had en er geen rivier langs de grenzen stroomde en de staat aan de overzijde niet bestond. De geleerden hadden immers gemerkt dat wanneer je aan vermeende grenzen kwam, er nog slechts een schijn over was van de rivier die je er had vermoed en dat wát er dan nog over was precies in tegenovergestelde richting stroomde (Februari 1989, 70).

Wat we hier lezen zouden we in het licht van gender kunnen bekijken.⁶⁴ Sommigen gaan ervan uit dat er niets mis is met de courante genderbeschrijvingen, anderen zijn van mening dat gender verouderd is en nog anderen – zoals Butler en Warhol – gaan ervanuit dat gender helemaal niet bestaat. Februari zet zich niet in voor een totale hybridisatie van gender, maar behoudt de verschillen tussen man en vrouw. Man en vrouw kunnen gescheiden blijven en toch samenkomen. Dat is slechts één interpretatie; de zonen van het uitzicht kunnen ook letterlijk de zonen van het uitzicht zijn. Zij die slechts zien wat zichtbaar is – seks. Zij zijn het resultaat, het nageslacht, van onze eeuwenoude reducerende blik op gender. Nu we op weg zijn naar het derde millennium – of dat was alleszins het geval in 1989 – is de vraag maar of er iets zal veranderen, of het volgende nageslacht verder zal kijken:

Zo, lezer. Iedereen op pad naar het derde millennium, en u hier met mij in het wijde land. Er is nog even tijd voordat het uitzicht weer verandert en zich vestigt en gevolg zal krijgen, vrucht zal dragen, voordat het verre landschap weer beschreven is, een ogenblik nog voor de echo (Februari 1989, 90).

⁶³ Dat herinnert alweer aan de appel: 'Overigens is in de grondtekst van Genesis helemaal geen sprake van een appelboom, maar van een fruitboom. De appel is ingevoerd omdat het Latijnse woord voor appel gelijk is aan het Latijnse woord voor slechtheid: malum. Met goedheid heeft dat allemaal niets te maken' (Februari 1989, 18).

⁶⁴ Hoe ironisch is het dan ook wanneer de huishoudster uitroept: 'vertel dat kind liever iets reëls, over liefde of eenhoorns of zo' (Februari 1989, 70).

Ik toonde bij de setting al aan dat de B.N.E. gelijkenissen vertoont met de hel; zo zijn de bewoners ‘niet meer dan een schim van zichzelf’ (Februari 1989, 70) en eten ze ‘de ene dag vlees, gemarineerd in elektrische stroom, en een volgende dag voedzame radiogolven’ (Februari 1989, 70). Toch kwam de vierde broer tot de constatacie ‘dat hij hier het ware leven gevonden had’ (Februari 1989, 70): alles ‘lag onveranderlijk vast in de wetten van het ware leven’ (Februari 1989, 71). Geluk daarentegen had hij nog niet gevonden; ‘ter verificatie van het geluk, vulde hij een formulier in, liet een pasfoto maken en bracht uiteindelijk zijn vraag voor het hoogste orgaan van de B.N.E., de staatscommissie voor Nemoeratische Besluitvorming’ (Februari 1989, 70-71). Geluk bevindt zich tussen

wiebeltax, tijdvaktabel, rolwisseling, omslagpremie, lifostelsel... inhaaleffect, glijclausule, gelijkheidsbeginsel... geluk... ja! Geluk, hier staat het, hm, u moet de derde golfbeweging afwachten, maar het lijkt zorgelijk. Op basis van wat wij uit archieven weten over de eerste en tweede beweging kunnen we voorspellen dat de derde beweging snel zal zijn, met veel vuur. Molto presto. Zo voorbij. Veel geluid. Weinig geluk (Februari 1989, 71).

En zo gaat het alweer over het derde millennium – dat nochtans ook geen geluk zal brengen. We hebben te maken met wat Februari ‘de orthodoxie van de wanhoop’ (Februari 1989, 55) noemt: een teveel aan rationaliteit. Ook dat derde millennium wordt immers voorspeld en bepaald door wetten waar we niet omheen kunnen.⁶⁵

De broers ‘kwamen elkaar weer tegen bij het kruispunt waar ze elkaar verlaten hadden, alleen, het bord stond er niet meer’ (Februari 1989, 78). Misschien zijn ze helemaal niet op die plaatsen geweest, maar waren ze gewoon onder invloed van de papavers? Ze ‘aten een kaneelbesluitje en reden terug naar de molen’ (Februari 1989, 79). Janet Luis besluit dat het zoeken in alle windrichtingen het volgende aantoon: ‘het leven blijkt zich niet in de uitersten te bevinden, maar ergens in het midden, min of meer in evenwicht gehouden door golfbewegingen en wisselkoersen’ (Luis 1990). De vier broers hadden hun geluk gezocht in de macht, in de offervaardigheid, in het vermeende paradijs en in de wetten. Maar ik vertelde al dat het postmodernisme ‘zoeken zonder vinden’ (Vervaeck 2015, 103) impliceert. Het geluk hadden ze bijgevolg niet gevonden – het ware leven wel, ‘maar het viel niet mee’ (Februari 1989, 79).

EXPLICIET

Het gaat expliciet om vier broers, vier zonen. Het zijn dus wel degelijk mannen die hier op zoek gaan naar het geluk. Dat geluk kunnen ze immers niet bij elkaar vinden. De nadruk ligt op de *heimelijke* verhouding tussen de vier broers. Bovendien moeten zij op zoek naar geluk ‘voordat er iemand komt die je [hen] missen zal’ (Februari 1989, 62). Dat impliceert dat er geen geluk meer voor hen zal zijn zodra zij een partner vinden. Die partner zal waarschijnlijk een vrouw zijn, gezien hun Bijbelse opvoeding. Geluk ligt niet in de Bijbelse, heteroseksuele trouw.⁶⁶ Het echte geluk lag bij de papavers op dat eerste kruispunt.

SEKS EN GENDER

Aangezien het gaat om vier broers, kunnen we aannemen dat zij lichamelijk gezien, op het vlak van seks, mannen zijn. Het is bovendien niet zozeer hun gender, maar meer hun verlangens die ter discussie worden gesteld. Over hun gender krijgen we vanuit de traditionele, haast Bijbelse beschrijving die van de vier broers

⁶⁵ In zijn lezing over het derde millennium besluit Leopold Breslauer dan ook met het volgende: ‘Als er al een “paradigm lost” is, dan gloort er een nieuw, zij het één waarin minder waarde zal worden gehecht aan Februari’s beminde marsepein. Dit paradigma zal niet gekenmerkt zijn door de dubbelzinnigheid van Venus, maar zal één duidelijke richtlijn moeten bieden aan ons allen’ (Februari 1989, 56).

⁶⁶ In de tweede eeuw n. Chr. was de zogenaamde *knapenliefde*, mannelijke homoseksuele liefde, geen afwijking van de norm: ‘Plutarchus, Achilleus Tatios en Lucianus [...] maken onderscheid tussen de knapenliefde en de huwelijksliefde. Anders dan tot dan toe door de Griekse schrijvers was verkondigd, wordt vanaf deze tijd aan de heteroseksuele liefde een volwaardige plaats toegekend: zij wordt zeker zo belangrijk geacht als de pederastie. De twee soorten van liefde worden door de drie belangrijke schrijvers vergeleken op grond van hun morele superioriteit, schoonheid en lichamelijke bevrediging’ (Lucianus 1993, 18).

gegeven wordt, geen aanwijzingen. Het gaat vooral over het ontmantelen van de traditionele, Bijbelse zienswijze en over de verschillende – foute – manieren waarop wij mensen op zoek gaan naar ons geluk.

3.2.3.4. Dr. Gyrinos: het eindige van het oneindige

IMPLICIET

Herinner u die eschatologie wanneer het zich laat aanzien dat een beloofd verhaal nooit meer zal worden verteld; bedenk dat ook de verteller wel eens verdergaat in ruil voor een vriendelijk woord. En dat de tempelgod het u lonen zal... (Februari 1989, 103)

Net wanneer we denken dat we het paradijs nooit zullen bereiken en op het punt staan de verteller te beschuldigen van loze beloftes, blijkt het paradijs net om de hoek te zijn. De verteller lijkt het verhaal te vertellen als een boetedoening, om van zijn zonden vergeven te worden in het hiernamaals. Het verhaal van het paradijs is immers een verhaal dat verteld wordt om mensen *in de maat* te houden – het cultiveert de hoop dat hun zogenaamde deugd tot een beloning zal leiden. De ontdekking van dat paradijs is niettemin een ontluisterende ervaring – een gevolg van ‘overmacht’ (Februari 1989, 103). Dr. Gyrinos ontdekt het paradijs in Ch., in een kasteel in Engeland met ‘een park als een zedenspiegel’ (Februari 1989, 104). Na een tocht langs een doolhof, onder een cascade en langs een tempel, komt hij uit bij het volgende tafereel:

Maar toen hij vervolgens tweemaal links was afgeslagen, stond hij plotseling tegenover Hermaphroditus, uitgestrekt tussen de rozen. “Nou wat een onzin,” zei hij, “daar vliegen langs mijn hoofd de metafysische constituties en woelen rond mijn voeten de verwachtingen van een egalitairistisch duizendjarig rijk en hier staat Hermaphroditus, van de Grand Tour meegebracht naar de tuin, een zoveelste cast van de versteende perfectie, en ook daar groeit mos overheen. Ik weet werkelijk niet wat ik er van denken moet” (Februari 1989, 105).

Hermaphroditus maakt van het paradijselijke tafereel één groot cliché. Hij ligt daar uitgestrekt tussen de rozen – symbool van de liefde, van Aphrodite – als een soort ideale mens.⁶⁷ Geen Adam en Eva meer, wat over blijft wanneer we de appel en de seksualiteit weghalen is Hermaphroditus, een figuur die zowel man als vrouw is. De wereld van voor de appelboom wordt gereduceerd tot een gemeenplaats. Deugd en vrede zijn dan ook niet spannend – het is onzin, ‘een zoveelste cast van de versteende perfectie’ (Februari 1989, 105). Voor het personage van dr. Gyrinos heeft die ontdekking grote gevolgen: ‘Hij besloot op dat moment om zich niet langer zinloos om een richtlijn te bekommeren’ (Februari 1989, 105). Zo wordt hij kermisfilosoof, ‘Dr. Gyrinos, filosofische remediën’ (Februari 1989, 105), en zorgt hij voor ‘ontmanteling van illusies en troost daarna’ (Februari 1989, 107).

Dat is ook het moment waarop hij de naam Dr. Gyrinos aanneemt. Hij ‘had zijn oude vriend L. gebeld en hem gevraagd naar het Griekse woord voor uil’ (Februari 1989, 106), pas later merkte hij dat Gyrinos niet uil, maar kikkervisje betekent.⁶⁸ Die etymologische vergissing zou berusten op ‘moedwillige misleiding’ (Februari 1989, 107) van L.’s kant. Toch wordt de fout al snel gerelativeerd: “Het gaf niet,” zei Amalia [van het olliebollenkraam], “wie zou er nou graag een uil zijn: de hele nacht vliegen en muizen eten, terwijl, kikkervisjes woonden in jampotjes, dat was beter” (Februari 1989, 106). Het was immers ‘beter in een jampotje te leven dan in eenzaamheid’ (Februari 1989, 107). Stabiliteit wordt boven vrijheid verkozen – zoals het gaat met gender, maar ook met dr. Gyrinos’ prijzenlijst:

Wees verstandig: als je je als filosoof op de kermis vestigt, moet je vooral weten wat je vragen moet. Bereken ieder woord: verzadig de waarheid met suiker, bestrijk de structuren met room, leg het Absolute in, kook het ongerijmde af, laat tijd en ruimte rollen en vang, vriend. Vang! (Februari 1989, 107)

⁶⁷ Ik kom later nog terug op Hermaphroditus. Dan zal duidelijk worden waarom dat de hele scène zo ironisch maakt.

⁶⁸ Het is hier wederom onduidelijk wie L. is. Een interessante interpretatie zou kunnen zijn dat het om L.B., de iconoclast, gaat.

Hierboven staat de manier waarop de waarheid ons vandaag de dag wordt aangeboden – als een aantrekkelijk gebakje. Dr. Gyrinos houdt zijn prijzen echter ongekend laag en lijkt, net als Februari, een aanhanger te zijn van een andere vorm van waarheid. Die waarheid is niet eenduidig – integendeel, er zijn heel veel waarheden. De waarheid bestaat uit mogelijkheden, ingegeven door verwarring (Februari 1989, 108), door de grillen van het hart: ‘Word lid van het geheim genootschap der mensen! Vestig het hoofdkwartier in uw hart!’ (Februari 1989, 107). Dr. Gyrinos’ waarheid is niet rationeel – hij vertelt ‘verhalen die het ongerijmde ongemoeid lieten’ (Februari 1989, 110).

Op een dag krijgt hij een bezoeker die zou zijn ‘geboren zonder ziel’ (Februari 1989, 108) en die, door een langdurige operatie, ‘een deel van een andermans ziel’ (Februari 1989, 108) ingeplant had gekregen. De bezoeker maakt zich zorgen om wat hij ziet en denkt en wijt dat aan de ingeplante ziel – ‘Was het tegen alle regels misschien toch iemand van de vijand, je hoort soms immers de gekste dingen?’ (Februari 1989, 108).⁶⁹ Net als bij Zenobius heeft de ziel hier implicaties voor gender. Waar de bezoeker bang voor is, is dat men een ziel van het andere gender heeft geïmplanteerd. Dr. Gyrinos oppert zijn – al dan niet verwarrende – remedie; hij heeft het over ‘een verzameling van oneindige getallenrijen die uit alleen de cijfers 0 en 1 bestaan’ (Februari 1989, 108). In die oneindige verzameling is er één getallenrij onvindbaar:

Deze nieuwe rij is de gezochte rij, ongenoemd in de neergeschreven verzameling. Zou de rij namelijk wel een plaats in die verzameling hebben, dan zou op het snijpunt van deze rij met de diagonaal onenigheid bestaan over de getalswaarde van dit snijpunt: wijst de rij 0 aan, dan bepaalt de wijziging van de diagonaal dat dit 1 moet zijn, geeft de rij 1 aan, dan wordt dit volgens de diagonaal-behandeling een 0. De rij is werkelijk onvindbaar in de oneindige verzameling (Februari 1989, 109).

We kunnen het prototypische gendersysteem bekijken als een binair systeem: je bent 0 of 1, man of vrouw. Af en toe kan er echter twijfel bestaan over die schijnbaar eenvoudige indeling wanneer we mensen niet meteen aan een van de twee kunnen toewijzen. Toch probeert de mens steeds ‘zijn chimaeren te schikken’ (Februari 1989, 92). Het is belangrijk om te begrijpen dat de binaire waarden nog steeds bestaan, maar dat ze niet absoluut meer zijn. ‘Probeer het maar niet te begrijpen’ (Februari 1989, 109), troost dr. Gyrinos nog.

EXPLICIET

In principe weten we niet zo veel over dr. Gyrinos. Interessanter dan zijn personage zelf, zijn zijn avonturen – zijn tocht naar het paradijs en zijn filosofische remedies op de kermis. Wel interessant is dat dr. Gyrinos alvorens hij die naam aanneemt geen naam krijgt. Hij wordt stevast beschreven met ‘hij’. De naam ‘Gyrinos’ lijkt echter niet toevallig gekozen te zijn. Er zijn verschillende interpretaties mogelijk. Zo was *Gyrinno* de bijnaam van een van Sappho’s vrouwelijke geliefden (Schlesier 2013, 201).⁷⁰ Meer voor de hand liggend is de interpretatie van het kikkervisje als symbool van de metamorfose. De mens is immers geen vaste kern, maar is voortdurend in verandering; vandaar ook dr. Gyrinos’ weigering van een eenvoudige waarheid.

Maar we vinden hier ook weer het hellevaart-motief terug. Het kikkervisje herinnert immers aan *Kickers* (405 v. Chr.) van Aristophanes, ‘waarin voor het eerst gesproken wordt over de obolen, de muntstukken die aan Charon betaald moeten worden voor de veerdienst’ (Vervaeck 2006, 32). Dat refereert dus aan de postmoderne zoektocht als een hellevaart. Februari heeft het bovendien zelf over ‘een mythe in de mond meegeven als een obool voor de veerman die ons overzet’ (Februari 1989, 17); het verhaal van dr. Gyrinos is er een om mee te nemen op onze tocht.

SEKS EN GENDER

⁶⁹ ‘De vijand’ (Februari 1989, 108) impliceert duidelijk een strijd. Op de tegenstelling tussen strijd en vrede in genderzaken kom ik later nog terug. Het volstaat hier om te zeggen dat het de strijd is die interessant lijkt, en niet de vrede – die wordt eerder geïncarneerd door Hermaphroditus.

⁷⁰ Zulke bijnamen werden slechts aan bepaalde vrouwen gegeven: ‘According to the onomastic conventions of the ancient Greeks in general, female nicknames, as a rule, connote women either as slaves or as former slaves, and particularly as courtesans’ (Schlesier 2013, 210).

Zoals hierboven al vermeld, weten we zo goed als niets over het gender van dr. Gyrinos. We weten slechts dat hij een mannelijk voornaamwoord aangemeten krijgt. We zouden kunnen aannemen dat dat wijst op een mannelijk seks, omdat er toch een zekere vanzelfsprekendheid vanuit gaat, maar dat is niet zeker. Dr. Gyrinos is qua seks en gender geen geproblematiseerd personage; het is de verklaring die hij aanbiedt die van betekenis is en die een belangrijke sleutel voor het lezen van de roman lijkt te zijn. De binaire waarden van man en vrouw blijven bestaan, maar zijn niet meer absoluut. Men kan zowel 0 als 1, zowel man als vrouw, zijn. In die verklaring is het eerder gender dat geproblematiseerd wordt, aangezien het gaat om de ziel en niet om het lichaam.

3.2.4. Tekstualiteit: de *goden* van het uitzicht

'Alles is vol goden,' zegt weliswaar de Griekse wijsgeer Thales ergens, maar we leven in een moderne tijd, met Sartre als een spiedende blik door bovenlichten, Marx, zijn hoofd schuddend in de boomtoppen, Wittgenstein vol wijsheid op de suikerzakjes en Habermas in alle bureauladen. In mijn hotelkamer hingen ontzield de waterlelies van Monet (Februari 1989, 10).

Februari's vertelling bevindt zich mijlenver van de logische, rationele denkwijzen. *De zonen van het uitzicht* neemt de vorm aan van 'een semantische rapsodie' (Februari 1989, 115), vol met verhalen over goden en heiligen. Er is nochtans niet veel meer over van de oorspronkelijkheid van die heiligen en goden. Vaak gaat het slechts om afgoderij – zo lezen we over de heiligenverering: 'aangezien Paulus immers een valse hogepriester uitschold voor "gepleisterde muur!" (waarop gewoonlijk portretten van heiligen werden aangebracht)' (Februari 1989, 21). Die afgoderij wordt veroorzaakt door onze behoefte aan stabiliteit, die geen leegtes toestaat. Februari zorgt met haar parabellen voor leegtes, voor gemis, waarin de goden weer gestalte krijgen. Ik zal het hebben over drie goden in het bijzonder: Aphrodite, Hyacinthus en Hermaphroditus.⁷¹ Samuel IJsseling verbindt het polytheïsme van de postmodernisten niet alleen met een veelheid aan betekenissen, maar ook met een nieuwe vorm van religie – een blikopener voor dit hoofdstuk:

Zoals de goden in Griekenland niet samenvallen met het goede, dat wil zeggen met dat wat nastrevenswaardig wordt geacht, zo gaat het bij het polytheïsme van de postmodernisten niet om verabsoluteerde waarden. Het gaat daarentegen om een oneindige veelheid van mogelijke perspectieven die niet zonder meer met elkaar verzoenbaar zijn, een fundamentele onbeheersbaarheid en onoverzichtelijkheid van de werkelijkheid, en een uiterst ingewikkeld netwerk van verschillen en onderscheidingen dat zich onttrekt aan elk mogelijk systeem en tegelijkertijd de mogelijke voorwaarde is voor elke vorm van betekenis. Voor velen openbaart zich hierin een eigen vorm van religiositeit (IJsseling 1994, 190-191).

3.2.4.1. *Aphrodite: de hemelse liefde vs. de aardse liefde*

De Latijnse naam voor de Griekse Aphrodite is Venus (Van Dolen 2004, 47). De godin van de liefde krijgt niet alleen twee namen, maar verschijnt ook in twee hoedanigheden; als vertegenwoordigster van de hemelse én van de aardse liefde. Alweer bestaat een personage veeleer uit mogelijkheden dan uit zekerheden. Nu in onze moderne tijd 'het zedelijk oordeel in de aarde geworteld is en tot in de hemel reikt' (Februari 1989, 19) laat Aphrodite ons zien 'hoe de eenvoud van de morgenster en de extravagantie van de avondster kunnen samen gaan in een lichaam dat tussen hemel en aarde hangt' (Februari 1989, 54). Aphrodites tweezijdigheid wordt gezien als een verklaring voor de aard van de mens: 'De mens is als fenomeen voor de geachte theologen het best te verklaren vanuit de hermeneutiek of (metonymisch) via Aphrodite' (Februari 1989, 89). Die tweedeling is terug te brengen tot Plato:

⁷¹ Aangezien de goden louter als goden beschreven worden en niet als personages, zal ik hier de driedeling in 'impliciet', 'expliciet' en 'seks en gender' niet gebruiken.

Plato spreekt van Aphrodite Urania, de hemelse Venus, en Aphrodite Pandemos, de profane Venus; sinds dit onderscheid van Plato, lees ik ergens, is het in elke zinnebeeldige strijd nodig geweest de vulgaire Venus, of de liefde zelf, te laten overwinnen door de kuisheid. Ik verzeker u, in ieder goed boek kunt u dat lezen [...] (Februari 1989, 40).⁷²

Het is dus blijkbaar de vulgaire, aardse Venus, die de liefde zelf vertegenwoordigt. Dat is de liefde van na de appelboom – de zondige liefde. Die wordt echter overwonnen door de kuisheid. Het personage van Lucy Berlin komt akelig dicht in de buurt van die kuise Venus. Zo gaat het personage Februari de strijd aan met Lucy Berlin, maar is het – niet erg verrassend – Berlin die wint:

Vooruit, bind de strijd aan, kies de wapens, verzin een leugen, houd haar hier. ‘Wist je wellicht, Lucy,’ zeg ik, ‘dat het Latijnse woord “venus” dat zowel schoonheid als liefde betekent, is ontstaan uit de stam “uen”, waarvan weer ons woord “wens” is afgeleid en daarmee “gewennen” en “gewoon”? ‘Dat belooft niet veel goeds’ zegt ze afwezig. Ze stopt de plattegrond weer in haar tas en vertrekt naar de stad (Februari 1989, 41).

Die ontzuisterende etymologische verklaring toont de valkuilen van de taal. Wat Februari doet, is ons laten zien dat we de godin, de liefde, niet in letters kunnen vastleggen: ‘Aphrodite M. Sc., de gaarne lachende, godin van de schoonheid, de overreding en de begrafenissen, heldin van de curricula, beschermvrouwe van het beeldonderzoek met elektronenemissie-radiografie. Stop!’ (Februari 1989, 40).⁷³ We zien weer hoe de dingen precies worden wat ze eigenlijk niet zijn wanneer we ze benoemen. Aphrodites *unintelligible* karakter wordt *intelligible* gemaakt: ‘Venus met haar meervoudige persoonlijkheid, die nog in de middeleeuwen eten deed ruilen voor extase en kunst voor heiligheid, is met elektroshocks teruggebracht tot het moderne ideaal van eenduidig karakter’ (Februari 1989, 55). In Februari’s *Een pruik van paardenhaar en Over het lezen van een boek* (2000) lezen we: ‘De meervoudige persoonlijkheid breekt met de regel dat de mens zichzelf, vanwege zijn praktische noodzaak tot handelen, als eenheid beschouwt’ (2000, 177). Die eenheid is vooral terug te vinden in ‘de kuise, hemelse Venus, een naaste verwant van nuda Veritas, de naakte Waarheid’ (Februari 1989, 74). Op die manier toont de verteller ons hoe we een godin reduceren tot afgoderij.

Venus’ tweevoudige verlangen ligt niettemin aan ‘de oorsprong van alle verschijnselen’: aan de ene kant vertegenwoordigt Aphrodite het hemelse gemis, en aan de andere kant transformeert zij dat gemis in een aards verlangen door het in te vullen (Februari 1989, 54). Dat herinnert aan de tegenstelling *unintelligible* – *intelligible*. We willen het hemelse, het paradijs, bereiken door het gemis in te vullen, maar we beseffen niet dat dat gemis net het hemelse is. Onze pogingen om alles in te vullen, vast te leggen en *intelligible* te maken, zijn net wat ons aards maakt. Sinds Eva van de appel at was de volmaaktheid van de mens voorbij en werd de mens inherent zondig. Maar er zit iets hemels in die onvolmaaktheid, want dichterbij de waarheid komen we niet. Door Venus, de liefde zelf, vast te ketenen aan de naakte waarheid komt ze niet dichterbij de hemel, maar dichterbij de aarde. We halen het goddelijke naar de aarde in de hoop een stukje paradijs te veroveren, maar daardoor gaat dat goddelijke verloren.

3.2.4.2. *Hyacinthus: de vloek van de hyacint*

Wij roepen op: Apollo Phoebus. In pre-Hellenistische tijden op een mooie namiddag heeft hij de jonge god Hyacinthus, die hij zozeer beminde, gedood door één discusworp. Uit het bloed van de jongeling bloeide een bloem: in de bladeren moet nog Apollo's klacht te lezen zijn: ἀάαι

De verdediging voert aan dat Zephyrus, de Westenwind, uit jaloezie de baan van de discus heeft afgebogen (Februari 1989, 32).

⁷² Vgl. voetnoot 66, pagina 38. Plato maakt een andere tweedeling: ‘Ook Plato maakt een onderscheid tussen twee soorten van liefde, maar bij hem ligt de tegenstelling volledig anders dan in de tweede eeuw n.Chr. Plato zet de hogere en edele, ouranische (hemelse) eros tegenover de lagere en lichamelijke, pandemische (vulgaire) liefde’ (Lucianus 1993, 18).

⁷³ Bij Hermaphroditus zullen we zien wat er gebeurt wanneer taal en liefde wél samenkomen.

In wat lijkt op een rechtszaak wordt de eeuwenoude zaak van Hyacinthus bepleit. Die zaak zou immers bijgedragen hebben tot ‘de schepping’ (Februari 1989, 32), die hier duidelijk een kwalijke naam krijgt.⁷⁴ De mythe van Hyacinthus wordt gerekend tot ‘de aetiologische mythen, die een (natuur)verschijnsel moeten verklaren’ (Februari 1989, 33). Hyacinthus zou gereïncarneerd zijn in een bloem: de hyacint. Ook Hyacinthus wordt dus verbonden met de leer van de zielsverhuizing: ‘in de aetiologische mythen omtrent bloemen is nogal eens sprake van dood en verderf: symbolisch voor leven dat aan de dood ontspruit’ (Februari 1989, 33).⁷⁵ Er is sprake van een metamorfose die de vorm aanneemt van een schepping, waaraan wij bovendien ‘allen schuldig’ (Februari 1989, 32) zijn. Ook in Ovidius’ *Metamorphosen* stelt Apollo zichzelf de vraag of hij schuld heeft aan Hyacinthus’ dood: ‘En toch, waar ligt mijn schuld? Tenzij het discusspel de schuld moet krijgen, of wij schuldig zijn, omdat wij minnaars waren’ (Ovidius Naso 2011, 233).⁷⁶

Aan het einde van de rechtszaak in *De zonen van het uitzicht* wordt Apollo niet schuldig bevonden, maar wordt hem wel gevraagd nog even te tekenen voor de hyacint, die hier, met een hoofdletter, ‘Hyacinth’ genoemd wordt – als een echt, levend wezen. De eeuwigdurende reïncarnatie wordt beschreven als een vloek waaraan men niet kan ontsnappen; ‘wilt u nu de cirkel definitief verbreken of de stoffelijke mens nogmaals opwekken?’ (Februari 1989, 34). Het is de liefde tussen Apollo en Hyacinthus die zorgde voor de schepping van de hyacint, voor de schepping van de homoseksuele liefde. We kunnen die schepping niet ongedaan maken en elke schepping die daarna gebeurt, blijkt steeds een herschepping te zijn. Zo is ook de vermeende terugkeer naar de wereld van voor de appelboom niet meer dan een herschepping.⁷⁷ In het voorwoord *speelt* het volk de schepping (Februari 1989, 5); de hopeloosheid van die herschepping reduceert de schepping tot een toneeltje. We kunnen de cirkel niet verbreken: zo zijn alle vrouwen in zekere zin reïncarnaties van Eva. Bij het begin van het derde hoofdstuk krijgen we een citaat uit Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) dat bij dat idee aansluit:

People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies; and it made her life a burden to her, for she so much preferred being left alone to do what she liked in the country, but they would compare her to lilies (Februari 1989, 87).

De mens is een uitwaaierend subject waarvoor toch steeds een eenduidig etiket wordt gezocht. Zo reduceren we alles tot de stabiliteit van de wereld der objecten. Sinds de liefde tussen Apollo en Hyacinthus wordt homoseksuele liefde gereduceerd tot de hyacint. Die vergiftigde plant incarneert de homoseksuele zonde. Het verhaal van Hyacinthus heeft misschien niet rechtstreeks invloed op de vrouwenbeelden in de roman, maar vertoont wel hetzelfde stramien als dat van de appelboom en de vrouwelijke zonde die daarmee verbonden wordt. Het verhaal herinnert ook aan de derde zoon, die op zoek ging naar het paradijs, maar belandde in het land Land waar men alle woorden wou ‘herleiden tot zijn bron’ (Februari 1989, 74). Het geluk zit niet in dat zoeken naar de oorsprong van alle verschijnselen, het geluk zit in ‘de onschuld van ons hart’ (Februari 1989, 5) – leven en laten leven.

3.2.4.3. Hermaphroditus: de kunst van de lichamelijke onzijdigheid

Het is echter het verhaal van Hermaphroditus dat de verteller ‘het liefst’ (Februari 1989, 33) is. Net zoals het verhaal van Hyacinthus maakt het deel uit van de aetiologische mythen. Hermaphroditus werd, aanvankelijk als zoon, geboren uit Aphrodites verhouding met Hermes, ‘de god van de letters’ (Vervaeck 2015, 84). Hij wordt echter tweezijdig wanneer de waternimf Salmacis hem naar haar bron lokt, waar zij samengroeien tot één

⁷⁴ Het gaat immers om ‘handlangers’ (Februari 1989, 32) van de schepping.

⁷⁵ Dat thema van de zielsverhuizing zagen we ook al bij Zenobius.

⁷⁶ Of misschien is het Hyacinthus zelf die schuldig moet bevonden worden aan zijn eigen dood: “Wie dood is, heeft dat aan zichzelf te wijten,” riep de theorie van de rechtvaardige wereld ons nog na. “Hoe gruwelijker het sterven, hoe groter de schuld van de gestorvene moet zijn geweest” (Februari 1989, 93).

⁷⁷ Vgl. “En dat is beslist teveel gevraagd, Michael,” zei Binomini, “want zeg nu zelf, als het op scheppen aankomt, wie is gelijk God?” (Februari 1989, 77).

persoon. Zo transformeerde hij tot 'een bizarre god die de kenmerken van beide geslachten in zich verenigde' (van Dolen 2004, 47). Dat kunnen we lezen in Ovidius' *Metamorphosen*:

Haar wens vond weerklank bij de goden, want zij groeiden samen
en werden één persoon uit twee, kregen ook één gezicht.
Als iemand takken op elkaar ent tussen boomschors, zie je
hoe ze zich samenvoegen, zich gelijk ontwikkelen –
zo ook bij hen: aaneengeklit in stevige omhelzing
zijn zij geen tweetal, maar een dubbel wezen dat noch vrouw
noch man kan heten; het lijkt allebei en geen van beide (Ovidius Naso 2011, 92).

Ook hier weerklinkt Deleuze & Guattari's '*tout se divise, mais en soi-même*' (1975, 91). Hermaphroditus is de ultieme synthese van man en vrouw, van Hermes en Aphrodite. De mens is als vluchtig verschijnsel 'niet meer dan een macht met irrationele exponenten, bepaald door het intervallennest Hermes en Aphrodite' (Februari 1989, 89). In tegenstelling tot bij L.B., lijkt er hier wel degelijk sprake te zijn van een versmelting van mannelijkheid en vrouwelijkheid. De tegenstelling tussen de genders vervaagt en maakt plaats voor één geheel. In Butlers visie zou dat waarschijnlijk de ultieme *displacement*-strategie zijn: seks verschijnt als een constructie in een wezen dat zowel man als vrouw is. We kunnen daarbij denken aan Foucaults onderzoek naar de negentiende-eeuwse hermafrodit Herculine Barbin.⁷⁸ Butler spreekt van een '*release of a primary sexual multiplicity*' (Butler 2007, 131); Barbins lichaam valt niet buiten de categorieën van seks, maar herverdeelt ze en onthult daardoor dat het slechts om een constructie gaat (Butler 2007, 136). Februari haalt die strategie echter onderuit – hij noemt de Hermaphroditus 'een artistiek cliché' (Februari 1989, 97):

Overall waar de chaos in de straten gemene zaak maakt met de geschiedenis, duikt Hermaphroditus op. Van het fête champêtre komt de *Encyclopédie*; steeds wanneer het donker dreigt, ontstaat de behoefte aan ordening op een hoger plan, probeert de kunst ons vollediger mens te maken. "Mobilisatie van schaamte", de zedenleer zal zich er wel zoet mee houden (Februari 1989, 97-98).⁷⁹

Hermaphroditus verheft de strijd tussen mannelijke en vrouwelijke kenmerken tot een 'ordering op een hoger plan' (Februari 1989, 97). Vervaeck beargumenteert dat het de strijd is die interessant is, en niet de stilstand (Vervaeck 2015, 84) – de optimale situatie is 'confrontatie-zonder-integratie' (Vervaeck 2001, 14). De integratie van tegenstrijdige elementen in één geheel heft de tegenstrijdigheid op. Zo is er het standbeeld van de Hermaphroditus in het Louvre.⁸⁰ Het standbeeld bevat 'de deugd die ons het belang van tegenstrijdigheid doet inzien. Virtus. Volgens de geschiedschrijvers van het Victoriaanse tijdperk "in mannen moed, in vrouwen zuiverheid"' (Februari 1989, 97). De combinatie van mannelijke en vrouwelijke elementen zorgt dus voor *deugd*, terwijl we ondertussen al lang weten dat de mens inherent zondig is. De deugd is een artistiek cliché, de zonde is het ware leven.

De Griekse god(in) is niet alleen een versmelting van man en vrouw, maar ook van Hermes, de taal, en Aphrodite, de liefde. Over Aphrodite heb ik het al uitvoerig gehad, maar ook Hermes lijkt een belangrijke rol te spelen in het verhaal. Hij 'vond kort nadat de Chaos geordend was de letters uit' (Februari 1989, 95), die echter nergens 'hun leegheid van pure vorm' (Februari 1989, 95) verloren. Er zit niets achter het woord, zoals er in feite niets achter gender zit. Hermes blijkt een typisch postmoderne god te zijn: 'niet een godheid die je ad libitum kunt doorsnijden en opdelen, maar een die juist groter wordt naarmate meer mensen zich met hem bemoeien' (Februari 1989, 95). Postmoderne personages worden "'echter", ronder en voller naarmate ze meer

⁷⁸ Vgl. hoofdstuk over Butlers *Gender Trouble* (1990).

⁷⁹ Die 'mobilisatie van schaamte' (Februari 1989, 97-98) herinnert aan de appelboom, maar lijkt hier vooral te verwijzen naar de schaamte die gepaard gaat met het gevoel een onvolledig, *unintelligible* mens te zijn. De realiteit is nochtans veeleer *unintelligible* dan *intelligible* – Warhol spreekt van '*simply too coherent to be real*' (Warhol & Lanser 2015, 72).

⁸⁰ Vgl. bijlage 4 voor een afbeelding van de Hermaphroditus in het Louvre.

ficties belichamen, dat wil zeggen: naarmate ze “valser”, platter en leger worden’ (Vervaeck 2015, 68) – het is de literaire traditie die Hermes heeft bepaald.

De fusie van Aphrodite en Hermes betekent tevens de fusie van de liefde en de taal in één wezen. Daardoor is Hermaphroditus niet meer dan ‘een zoveelste cast van de versteende perfectie, en ook daar groeit mos overheen’ (Februari 1989, 105). Zo kunnen we ons afvragen op welke manier we de liefde aantasten wanneer we haar in taal proberen te vatten, wanneer we haar met andere woorden *reduceren* tot taal. Of zoals Butler dat proces beschrijft: “*culture*” and “*discourse*” *mire the subject, but do not constitute that subject*’ (Butler 2007, 195). We leggen de liefde vast in de taal, terwijl de taal de liefde niet bepaalt. De liefde moet de taal blijven ontglippen om geen leeg concept te worden, zoals de al bestaande gendercategorieën. Hermaphroditus is een impliciet pleidooi voor de vluchtigheid van de liefde – ‘O laat het niet dichterbij komen!’ (Februari 1989, 85).

Het verhaal van Hermaphroditus wordt gespiegeld door ‘het verhaal van het dialectisch gesprek’ (Februari 1989, 93) tussen Februari en Giselle Viosta. Dat gesprek krijgt door die benaming de nagalm van een belangrijke retorische dialoog, die een diepere waarheid zou moeten onthullen. Viosta, culinair recensente, wil weten waarom de Florentijnse kok Leon Belletini van de ‘duif met lollo rosso: de vermaarde *piccione Salmacis*’ (Februari 1989, 91) zijn specialiteit maakte. Ik toonde bij het personage Februari al dat Februari iedereen zijn eigen conclusies wil laten trekken, maar dat de gewone mens er daarentegen behoefte aan heeft ‘zijn chimaeren te schikken’ (Februari 1989, 92). Zo wordt beschreven hoe de lollo rosso in de plaats kwam van de rode rozen, symbool van Aphrodite (Februari 1989, 93). De duif lijkt symbool te staan voor de transformatie van Hermaphroditus.⁸¹ Het verhaal van de duif met de lollo rosso wordt dan weer gespiegeld met een verhaal over een giraffe die zijn nek breekt omdat hij niet door de deur past;

Het verband tussen de twee incidenten moest een diepere verklaring voor iets wezenlijks lijken, dan wilde men wel de staatsorde door de implicaties laten beïnvloeden, er het onrecht door laten verontschuldigen en er de ziel mee vastleggen aan de regenboog (Februari 1989, 99).

De mythe van Hermaphroditus behoort tot die verhalen die ‘geen verklaring maar slechts inzicht’ (Februari 1989, 99) brengen. Dat inzicht lijkt ergens rond het abjecte en de *matrix of intelligibility* te liggen. Het abjecte komt tot stand door het uitstoten van die elementen die niet bijdragen tot een *intelligible* gender (Butler 2007, 181). Net zoals de giraffe breken wij onze nek om binnen dat vooraf vastgelegde plaatje te kunnen passen – we maken een object van onszelf. Dat is een proces waarvoor, door de mannelijkheid van de taal, vooral vrouwen vatbaar zijn. Het inzicht dat Hermaphroditus’ verhaal geeft, kan men daarentegen ‘krijgen zonder dat daarvoor een object nodig was’ (Februari 1989, 99). Hermaphroditus past immers niet in dat vooraf vastgelegde plaatje en lijkt daardoor in eerste instantie een subject te blijven.

Tegelijkertijd is het een personage dat zichzelf lijkt tegen te spreken; aan de ene kant overschrijdt Hermaphroditus de gendercategorieën, maar aan de andere kant maakt hij deel uit van een ‘ordering op een hoger plan’ (Februari 1989, 97). De Hermaphroditus in het Louvre impliceert stilstand en is een cliché – ‘een zoveelste cast van de versteende perfectie’ (Februari 1989, 105). Het is een kunstwerk, een object, dat vraagt om een *ecphrasis*, om een vorm van gemis. Een mogelijke verklaring daarvoor is dat de Hermaphroditus in het Louvre een duidelijke seks heeft; lichamenlijk gezien is de Hermaphroditus een combinatie van mannelijke en vrouwelijke kenmerken. Al gauw verliezen we zo uit het oog dat dat niets zegt over diens gender. Lichamelijke tweezijdigheid is zichtbaar, geestelijke tweezijdigheid is dat niet.⁸² Sofie Gielis noemt de rizomatische structuur van de roman ‘*a liberation of sexuality from geneticality*’ (2006, 27). Zo bevrijdt Februari zijn eigen personage van

⁸¹ De duif zou echter ook een ‘symbool van de reizende ziel’ (Februari 1989, 96) naar de onderwereld zijn en het recept ‘een poging om de aandacht van de Florentijnen nog eens op Dante te vestigen’ (Februari 1989, 96). Dat kan vrij ironisch geïnterpreteerd worden aangezien Februari in Florence nu ‘vlak bij de paradijsdeuren was’ (Februari 1989, 91). De reis naar het paradijs wordt alweer een reis naar de hel.

⁸² Drewes (2016) voert in haar bachelorscriptie een soortgelijk onderzoek; ook zij past Butlers theorie toe op *De zonen van het uitzicht*, al beperkt zij zich daarbij tot Hermaphroditus. Volgens haar analyse staat de verteller ‘positief tegenover een combinatie van mannelijke en vrouwelijke elementen’ (Drewes 2016, 22). Drewes maakt geen duidelijk onderscheid tussen seks en gender.

het concept gender door het zowel vrouwelijke als mannelijke namen te geven. De echte *displacement*-strategie zit in het onderkennen van de instabiliteit van gender, niet die van seks:

Nee, de tijden zijn voorbij dat we genoeg konden nemen met de lijnen van het lichaam om er de geest mee aan te geven, zelfs kunstvervalsing is niet meer te achterhalen aan de hand van beschrijvingen van wenkbrauw, oogopslag en oor (Februari 1989, 102).

3.3. VERTELLING & WAARNEMING

In dit laatste hoofdstuk zal ik het eerst hebben over de vertelling. Daarbij maak ik een onderscheid tussen drie aspecten: metafiction, performativiteit en schizofrenie. Vervolgens kijk ik naar de waarneming en het effect dat de focalisatie heeft op de vrouwenbeelden in de roman. Ik gebruik in dit hoofdstuk een combinatie van termen uit verschillende disciplines. Voor een deel zal ik steunen op de rigide structuralistische terminologie, wat soms problemen oplevert aangezien het hier gaat om een postmoderne roman.⁸³ Daarom zal ik ook een beroep doen op het handboek *Vertelduijvels* (2001) van Herman en Vervaeck en *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) van Vervaeck. Om tegengewicht te bieden aan de hoofdzakelijk mannelijke terminologie van het structuralisme beroep ik mij vooral op Robyn Warhols feministische narratologische analyses.⁸⁴ Het is die combinatie van structuralisme, postmodernisme, feminisme, en natuurlijk *De zonen van het uitzicht* zelf, die de opstelling van dit hoofdstuk heeft bepaald.

3.3.1. Vertelling

Februari's verteller is een ik-verteller die bestaat uit drie instanties; hij is personage, verteller en auteur tegelijkertijd. De verhouding tussen die drie instanties wordt voortdurend geproblematiseerd, wat ervoor zorgt dat we vaak niet weten op welk niveau we ons bevinden. Februari heeft het in *Een pruik van paardenhaar en Over het lezen van een boek* (2000) over 'de cellen die zich splitsen als je gaat schrijven' (Februari & Drenth 2000, 16). In dat boek maakt Februari zelf die splitsing, in *De zonen van het uitzicht* (1989) niet. Wanneer we toch een splitsing pogen te maken, kunnen we dat zeer simplistisch als volgt voorstellen: het personage Februari komt aan bod in de reizen die hij maakt, de verteller Februari vertelt de verhalen, en de auteur Februari schrijft de brieven. Er zijn echter drie zaken die die instanties met elkaar verbinden: metafiction, performativiteit en schizofrenie.

3.3.1.1. Metafiction

Februari's verteller is een typisch postmoderne verteller. Zo is hij al vanaf het voorwoord haast lijfelijk aanwezig in de roman: 'U bent God, ik de gevallen engel. Kan ik u ergens mee helpen, misschien?' (Februari 1989, 5). Vervaeck spreekt van het *mondeline pact*: het geschrevene wordt zo opgevoerd dat het gesproken lijkt te zijn (Vervaeck 2015, 119).⁸⁵ Tegelijkertijd wordt dat motief hier doorbroken doordat het expliciet gaat om het schrijven van een boek: 'Maar ik kom op dat motief later nog terug, eerst moet het boek meer vaart krijgen. Dat krijgt het overigens pas na nr. 21. Stick around' (Februari 1989, 12). De verteller wijst de lezer er voortdurend op dat het allemaal slechts literatuur is – het is 'slechts een verhaal' (Februari 1989, 91). Op het einde blijkt dat er maar één levende figuur in de roman was – de lezer zelf:

Het is waar, er was niet veel meer dan een semantische rapsodie, een wemeling van aanhalingen, en geen ervan tastbaar, een warreling van overleveringen, en geen ervan compleet. De personages bleven

⁸³ Toch lijkt dat een goede basis; we kunnen met deze termen vaststellen wat de postmoderne roman, en *De zonen van het uitzicht* in het bijzonder, anders maakt. Daarmee sluit ik mij aan bij de mening van Herman en Vervaeck dat 'een volledige verwerping van de structuralistische terminologie meer kwaad dan goed doet' (Herman & Vervaeck 2005, 121).

⁸⁴ 'Zo is het structuralistische verlangen alles te ordenen, te overzien en te beheersen de uiting van een typisch westerse en mannelijke kennisopvatting' (Herman & Vervaeck 2005, 134).

⁸⁵ 'Door de aangesproken instanties als toehoorders op te voeren en de vertellers als lijfelijk aanwezige sprekers, biedt de roman een pact aan, een voorstel om het geschrift als een mondeline uiteenzetting op te vatten' (Vervaeck 2015, 119).

onberoerd, de betrekkingen vormloos, de karakters onomlijnd. Er was in het boek geen sterveling te bekennen.

Maar?

U was daar toch, lezer?

Ik heb u immers geen ander willen voorstellen dan u zelf? (Februari 1989, 115)

De roman wemelt van instructies voor de lezer; zo wordt hem gezegd dat hij iets met het verhaal van Hermaphroditus zal moeten doen, want 'de wijze die vertelt wat hij nooit gehoord heeft, is voortreffelijker dan de profeet die vertelt wat hem gezegd werd te vertellen' (Februari 1989, 103). De lezer moet iets doen met de verhalen die in de roman circuleren: verhalen over genderoverschrijding, over het vluchtige en de compassie. De verteller geeft 'een mythe in de mond [...] als een obool voor de veerman die ons overzet' (Februari 1989, 17) en de lezer moet die mythe verder vertellen, reïncarneren, een nieuw leven geven na de dood. Er zit een zekere algemene geldigheid in de verhalen die Februari vertelt, waarvan in het nawoord bevestigd wordt dat ze op de lezer – de *narratee* – van toepassing zijn.⁸⁶ Die werd de hele roman lang aan zichzelf voorgesteld. Februari's verhalen vormen een pleidooi voor menselijkheid – een menselijkheid die afziet van een *intelligible* gender.

Toch wordt de alwetendheid van de verteller voortdurend geproblematiseerd: 'Van de reis met Lucy naar het klooster van P. had u zich veel voorgesteld, maar dan heeft u het met mij als schrijver toch niet getroffen. Ik weet bijvoorbeeld niets van de liefde of de medische wetenschap' (Februari 1989, 37). Zo vinden we ook vaak beletseltkens ('...') terug in de roman; de verteller slaagt er niet in zijn zinnen af te maken. Er is in de postmoderne roman dan ook niet zo veel verschil tussen 'macht en onmacht, alwetendheid en onwetendheid, betrouwbaarheid en onbetrouwbaarheid' (Vervaeck 2015, 123). Dat lijkt samen te hangen met Februari's visie op literatuur; literatuur is geen duidelijkheid, maar beneveling:

Maar wat is de literatuur anders dan de beneveling van een filosofische geest? Zoals je na enkele glazen wijn zonder schroom over de meest persoonlijke gevoelens spreekt in de veronderstelling dat anderen zullen denken dat je te veel gedronken hebt, zo hoopt de verteller dat men zijn beweringen zal verontschuldigen als literatuur. Het dubbele van die gedachte is natuurlijk dat je jezelf voorhoudt die beneveling te suggereren, terwijl die suggestie zelf het enige symptoom van beneveling is (Februari 1989, 106).

3.3.1.2. Performativiteit

Ik toonde al dat gender *performative* is – dat wil zeggen: gender is slechts de repetitieve opvoering van een toneeltje, er zit geen kern achter. Datzelfde geldt voor de vertelling; wat de verteller doet is in feite niets anders dan het opvoeren van een toneeltje. Bijgevolg kan de manier waarop de verteller zichzelf portretteert veelzeggend zijn. Robyn Warhol maakt een onderscheid tussen twee soorten vertellers: een *engaging* verteller en een *distancing* verteller. Volgens haar zou dat onderscheid in de negentiende-eeuwse Victoriaanse roman overeenkomen met een onderscheid tussen een vrouwelijke verteller en een mannelijke verteller (Warhol 1989, 18).⁸⁷ De *engaging*, vrouwelijke, verteller probeert een proces van identificering op gang te zetten en de lezer te doen geloven dat het verhaal "echt" is; de *distancing*, mannelijke, verteller doet dat niet (Warhol 1989, 44). Vertellers kunnen echter aan *cross-dressing* doen en vertellerskenmerken van het andere gender overnemen (Warhol 1989, ix). Concreet speelt de verteller dus een toneeltje waarvan het resultaat geassocieerd wordt met een vrouwelijke of mannelijke verteller – het is performatief.

Volgens Warhol vinden we dat onderscheid voornamelijk terug in de vertellersinterventies – wanneer de verteller zijn verhaal onderbreekt om de lezer iets te vertellen. De *engaging* verteller '*uses metalepsis to suggest that the characters are possibly as "real" as the narrator and narratee, who are, in these cases, to be identified with*

⁸⁶ Vgl. voetnoot 7, pagina 11, voor onderscheid echte lezer en narratee.

⁸⁷ Warhol maakt echter een uitzondering: '*For formal reasons, I do not analyze any texts whose narrators double as characters in the novel*' (Warhol 1989, xii). *De zonen van het uitzicht* lijkt onder die categorie te vallen.

the actual author and actual reader' (Warhol 1989, 39). De *distancing* verteller '*draws attention to the reality of the novel's textuality, dismissing implications that the story is in any literal sense "true"*' (Warhol 1989, 44). Dat onderscheid kunnen we verklaren aan de hand van het negentiende-eeuwse publieke domein waarin mannen vrijuit hun mening konden verkondigen, maar vrouwen geacht werden aan de haard te blijven. De enige manier voor vrouwen om een impact te hebben op dat publieke domein, was een lezer iets laten voelen (Warhol 1989, 101).⁸⁸ Toch zit er in beide vertellers een zekere realiteitszin: '*The feminine insistence that the story is real works in tandem with the masculine acknowledgment that it is really a story*' (Warhol 1989, 131).

In eerste instantie zouden we Februari's vertelling waarschijnlijk een mannelijke, *distancing*, vertelling noemen. Bij 'Metafictie' toonde ik immers dat de verteller de lezer er voortdurend op wijst dat het slechts gaat om literatuur, om fictie. Tegelijkertijd vertoont Februari toch kenmerken van een *engaging* verteller; zo blijkt de lezer in het nawoord een 'sterveling' (Februari 1989, 115) te zijn, een echt persoon dus. Februari toont ons een andere realiteit, maar net zoals het geval was met de tweede schepping van Parijs, is de ene niet noodzakelijk echter dan de andere. Het woord is 'de enige Anschauungsform' (Februari 1989, 31), wat een probleem vormt aangezien de letters sinds Hermes nergens 'hun leegheid van pure vorm' (Februari 1989, 95) verloren.⁸⁹ Het woord waarheid roept rare goden in het leven' (Februari 1989, 48), waardoor het onderscheid tussen realiteit en fictie vervaagt. In zekere zin vinden we Februari's waarheid in het tonen van de subversieve kant van de realiteit: '*Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde*' (Deleuze & Guattari 1980, 12). We kunnen besluiten dat Februari's vertelling, net zoals Februari's gender, zowel mannelijk als vrouwelijk is.

We vinden niet alleen een vrouwelijke kant in de oppositie *engaging-distancing*, maar ook in de zogenaamde *écriture féminine*. Virginia Woolf beschrijft reeds een vaag voorgevoel, maar slaagt er niet in haar vinger erop te leggen: '*They wrote as women write, not as men write*' (Woolf 2016, 73). Johanna Bundschuh-van Duikeren wijst erop dat het postmodernisme al wel eens met *écriture féminine* in verband gebracht wordt. Die *écriture féminine* bestaat in het postmodernisme door het gelijkschakelen van *Alterität* en *Feminisierung* (Bundschuh-van Duikeren 2014, 15). Het gaat om 'een taal van grensoverschrijdingen en lichamelijke' (Herman & Vervaeck 2005, 147). Het is in die taal dat de subversieve personages van de roman kunnen bestaan. Herman & Vervaeck beschrijven dat proces als volgt:

De traditionele verhalende taal zorgt voor een representatie van het lichaam die niet past bij de ervaring van de vrouw. Zij wordt gedwongen een eigen taal te zoeken. Een taal die in heel wat feministische studies performatief genoemd wordt omdat ze geen vertaling is van een vooraf gegeven identiteit, maar een productie van een nooit volledig afgeronde en vastgelegde subjectiviteit. Deze *écriture féminine*, een door Hélène Cixous gecanoniseerde term, zou een stem geven aan het vrouwelijke lichaam en zou op die manier ingaan tegen de mannelijke taal van de abstrahering en onderwerping van dat lichaam (Herman & Vervaeck 2005, 147).

3.3.1.3. Schizofrenie

Februari's verteller vertoont zelf ook duidelijk kenmerken van de schizofrenie waaraan L.B. zou lijden. Zo toonde ik al dat de verteller zijn brieven steeds met andere namen ondertekent. Bovendien schuiven personage, verteller en auteur door elkaar en is het vaak niet duidelijk op welk niveau van de vertelling we ons bevinden. We moeten buiten het hiërarchisch denken treden: 'De verteller is geen vast centrum, hij wordt "uitgezaaid",

⁸⁸ Vgl. Wittig, die ervan uitgaat dat een vrouw niet de positie van sprekend subject in het publieke domein kan opnemen omdat ze altijd *particular* is (Butler 2007, 159). Butler noemt dat een *performative contradiction*: '*a self that cannot be within the language that asserts it*' (Butler 2007, 158). Vrouwen kunnen zichzelf echter "uit hun gender praten" – '*the supreme act of subjectivity*' (Butler 2007, 159). Dat kunnen we hier vergelijken met Warhols *cross-dressing*; vrouwen die de rol innemen van een mannelijke, *distancing*, verteller.

⁸⁹ Kwesties die betrekking hebben op de liefde en op gender zouden we beter aan de vluchtigheid overlaten. Ook de gevoelens van de verteller worden slachtoffer van de taal: 'En zou dit nu maar een hartstochtelijk boek worden, maar nee, dat zul je in zo'n geval altijd zien – dat de tekst me ontsnapt bedoel ik, zich wringt en me ontsnapt. Waar ik overlevering wil suggereren, verschijnen gedachten, (un sentiment, une fois exprimé, n'est plus un sentiment, c'est une idée)' (Februari 1989, 85).

verspreid over de talloze verhalen die hij vertelt' (Vervaeck 2015, 125). De vraag is waar de grens ligt tussen schizofrenie en filosofie – als er überhaupt al een grens is. Schizofrenen zouden immers, net als filosofen, 'woorden verwarren met dingen, apathisch zijn, narcistisch, afgesneden van de werkelijkheid' (Februari 1989, 27). Februari's schizofrenie zorgt ervoor dat de verteller geen vast gender aanneemt.⁹⁰ Volgens Virginia Woolf is een dergelijke tweezijdigheid noodzakelijk voor een auteur:

It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. [...] Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness (Woolf 2016, 101).

Die schizofrenie lijkt gepaard te gaan met schuld; zo noemt de verteller zijn boek in een brief 'een poging tot zelfincriminatie' (Februari 1989, 85). Ik heb het al vaak gehad over de tegenstrijdigheid van schuld en onschuld in *De zonen van het uitzicht*. Het is een roman die het opneemt voor 'de onschuld van ons hart' (Februari 1989, 5), maar die tegelijkertijd overloopt van schuldgevoel. Schuld vanwege zonde – zonde van het vrouw-zijn vanwege de appel, zonde van het homoseksueel-zijn vanwege de hyacint, etc. De overkoepelende zonde is de zonde van de overdaad en de vraatzucht. Die zonde zorgt er immers voor dat de mens *te veel* wordt om nog in het voorgelegde plaatje te passen. Daardoor wordt een eenduidige waarheid onmogelijk – het is tegelijkertijd de zonde van 'de grillige kracht van verhalen' (Februari 1989, 102). Die grillige kracht ligt in de rhizomatische structuur van de roman: de roman blijkt 'niet veel meer dan een semantische rapsodie' (Februari 1989, 115).

We kunnen ons afvragen wat dat impliceert voor de betrouwbaarheid van de verteller. Februari lijkt ons zelf te vertellen dat we zijn verhalen met een korrel zout moeten nemen – 'Kan ik u het zout aangeven?' (Februari 1989, 28) – en noemt zichzelf in het voorwoord een gevallen, apocriefe engel (Februari 1989, 5). Volgens Vervaeck is het 'verkeerd om te concluderen dat de postmoderne verteller een onbetrouwbare verteller is' (2015, 121). De onbetrouwbaarheid van de postmoderne verteller is betrouwbaar omdat hij de fictie van zijn eigen alwetendheid onthult: 'En ik zou u een richtlijn moeten geven?' (Februari 1989, 30). Dat maakt deel uit van de teloorgang van een groter, stabiel systeem: 'een systeem laat zich zo moeilijk mededelen. Kennis daarentegen geeft – net zo goed als liefde, of liefde net zo goed als kennis – een standaardvoorbeeld van de mogelijkheid tot undiminished giving, het geven zonder zelf iets te verliezen' (Februari 1989, 43). De postmoderne kennis is kennis die zich niet in een systeem laat vatten, die niet uitgaat van binaire paren zoals die van gender. Tegelijkertijd toont de verteller daarmee dat 'zijn zogenaamde afwijking ook de onze is' (Vervaeck 2015, 123): de roman is een vorm van *displacement*. Februari voert concepten als alwetendheid, stabiliteit en identiteit op als een toneeltje.

3.3.2. Waarneming

Maar wat is het effect van die metafiction, performativiteit en schizofrenie op de vrouwenbeelden in de roman? Hoe bepalen zij de manier waarop er naar de vrouw gekeken wordt? *Focalisatie* betekent het analyseren van de 'verhouding tussen een "object" dat waargenomen wordt en een "subject" dat waarneemt' (Herman & Vervaeck 2005, 75). In *De zonen van het uitzicht* is er maar één waarnemend subject: Februari's ik-verteller.⁹¹ Die ik-verteller treedt op sommige momenten naar de achtergrond; bijvoorbeeld wanneer hij het verhaal van Zenobius of van dr. Gyrinos vertelt. Dat zijn ook de momenten waarop we kunnen spreken van externe focalisatie. Op andere momenten vervagen de grenzen tussen personage en verteller, waardoor tevens de grenzen tussen

⁹⁰ Aangezien de grenzen tussen de drie instanties zo vaag zijn, verwijs ik voor het gender van de verteller terug naar de analyse van Februari's personage.

⁹¹ De voorkeur voor ik-vertellers is bovendien typisch postmodern; dat sluit immers aan bij de haast lijfelijke aanwezigheid van vertellers in het verhaal (Vervaeck 2015, 126). Er is één uitzondering: het artikel van Leopold Breslauer over het derde millennium waarin over Februari gepraat wordt (Februari 1989, 52-56).

interne en externe focalisatie vervagen – dat zijn immers termen die nog deel uitmaken van het ‘hiërarchisch denken’ (Vervaeck 2015, 127) en die niet echt geschikt zijn voor het eerder laterale beeldennetwerk van de postmoderne roman. Het vertellen is hier vooral ‘een proces van beeldontplooiing’ (Vervaeck 2015, 132).

Voor ons is vooral het waargenomen object belangrijk. Maar waar ligt de grens tussen object en subject? Ik toonde al dat het verhaal van Hermaphroditus er zagezegd een is waarvoor geen object nodig is (Februari 1989, 99) – wat echter veeleer ironisch lijkt aangezien het standbeeld in het Louvre beschreven wordt als ‘een zoveelste cast van de versteende perfectie’ (Februari 1989, 105). Dat komt doordat het *gender* van Hermaphroditus niet geproblematiseerd wordt. We kunnen een onderscheid maken tussen twee soorten gefocaliseerden: degenen die beschreven worden als object en degenen die beschreven worden als subject. We kunnen ook spreken over *intelligible* en *unintelligible*. Door de *intelligible* personages met een haast objectiverende blik te bekijken toont Februari ons het volgende: ‘*In other words, the “coherence” and “continuity” of “the person” are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of intelligibility*’ (Butler 2007, 23).

Het duidelijkste slachtoffer van die objectiverende blik is Lucy Berlin. Ik toonde al hoe zij, door zich in te schrijven in het mannelijke, *phallogocentric*, discours, zichzelf reduceert tot object. Zij is de vrouw van voor de appel, de vrouw zonder zonde, en tegelijkertijd maakt dat van haar een van de minst interessante personages van de roman. Ze wordt gereduceerd tot een beeld, tot de afbeelding van Sint-Lucy van Syracuse:

Sint-Lucy (3rd century common era) wordt vaak afgebeeld met een lamp (haar naam suggereert licht) of met haar ogen op een schaal.

Juffrouw Berlin kijkt naar de Manet en haar ogen lichten op als de ogen van Sint-Lucy op een schaal. Wie durft hier echter... (Februari 1989, 15)

Tegenover Lucy Berlin plaatsen we Gratia, die aan de taal ontsnapt – wat van Gratia een subject maakt. Gratia’s onbepaaldheid en vluchtigheid zorgt ervoor dat we haar niet kunnen vastleggen in de mannelijke taal. Gratia wordt niet gereduceerd tot één afbeelding, maar ‘heeft vele vormen’ (Februari 1989, 72). In tegenstelling tot Lucy Berlin, die wordt beschreven in termen van wat ze is, ‘blijkt Gratia het meest bepaald door wat zij niet is’ (Februari 1989, 72). Butler spreekt over de ‘*essential incompleteness*’ (2007, 21) van het subject. Warhol legt vooral de klemtoon op het realiteitseffect van ‘*the ambivalent, divided self*’ (Warhol & Lanser 2015, 76). Februari is daar de ultieme incarnatie van; steeds wanneer we hem denken te vatten, valt hij in duizenden stukjes en verhalen uiteen. Hij positioneert zichzelf als een uiterst *unintelligible* personage. Februari’s waarneming van zichzelf en van de andere personages bepaalt dus duidelijk de constructie van de vrouwenbeelden in de roman. Zijn blik bepaalt tussen object en subject, *intelligible* en *unintelligible*.

4. Conclusies

Ik begon deze masterproef met de volgende vraag: hoe worden vrouwenbeelden geconstrueerd in de postmoderne wereld van genderoverschrijding? Ik analyseerde daarvoor *De zonen van het uitzicht* (1989) van M. Februari, met behulp van de theorieën van Judith Butler en Robyn Warhol. Ik was van plan u een conclusie te geven, maar dat blijkt nu moeilijker dan gedacht. Er is immers ‘geen wet meer die ons leidt’ (Februari 1989, 105); in een roman als *De zonen van het uitzicht* is er geen plaats voor een eenduidige waarheid. De waarheid is een aaneenrijging van verhalen.

Om te beginnen bleek onze vermeende terugkeer naar het paradijs een terugkeer naar een vaste, stabiele wereld te zijn – de wereld van voor de patriarchale samenleving. Bij Butler was die terugkeer eveneens een terugkeer naar een *original libdinal multiplicity*. Februari laat het cliché daarvan zien: in het paradijs vinden we Hermaphroditus. Hij is de lichamelijke synthese van man en vrouw, maar die vredige synthese blijkt niet interessant te zijn; het gaat immers om seks, om wat zichtbaar is. De echte genderoverschrijding, de ultieme *displacement*-strategie, bevindt zich niet op het lichaam, maar in de geest – niet seks, maar gender. Het gaat om het doorbreken van het beeld van *the Symbolic*, van de dominante cultuur, door het opnemen van niet-geïdealiseerde genders. Wij zijn de zonen van het uitzicht; het nageslacht van die beperkende focalisatie op het zichtbare, op seks.

Het paradijs is geen topbestemming meer sinds Eva van de appel at – het is te laat voor onschuld (Februari 1989, 19). Eva’s gebrek aan gematigdheid zorgde ervoor dat elke mens, maar vooral elke vrouw, sindsdien inherent zondig is. Elke nieuwe schepping is immers steeds een herschepping en maakt deel uit van een proces van reïncarnatie waaraan we niet kunnen ontsnappen. Hoewel die zonde gepaard gaat met schuld, betekent dat niet dat we de appel als iets slechts moeten beschouwen. Het zijn de zonde, de seksualiteit en de strijd, die interessant zijn. Genderoverschrijding impliceert hier geen genderfusie; mannelijke en vrouwelijke waarden blijven behouden. Meer zelfs, de strijd tussen die waarden is noodzakelijk voor het behoud van het subject. De “echte” mens is *unintelligible* en schizofreen. L.B. en Februari vertolken de innerlijke strijd in de vorm van een identiteitsstoornis, die ervoor zorgt dat ze geen vast gender aannemen – wat ook terugkomt op vlak van de vertelling. Er zit iets hemels in de onvolmaaktheid van de dingen, zoals het geluk zich ook steeds ergens in het midden bevindt.

Het onderscheid tussen *intelligible* en *unintelligible* komt overeen met het onderscheid tussen object en subject. De *intelligible*, strikt vrouwelijke personages, zoals Lucy Berlin, worden geobjectiveerd. Zij plaatsen zich vrijwillig in het mannelijke, *phallogocentric* discours, waarin er geen plaats is voor een vrouwelijk subject. Berlin werkt mee aan het herstel van Manets *Déjeuner sur l’herbe* – aan het herstel van de vaste, mannelijke waarden. Wanneer een personage *unintelligible* is, is het moeilijker te vatten in taal, waardoor het een subject kan blijven. Zo is er ons hoofdpersonage Februari, maar ook Gratia, die onvatbaar is voor de taal en zo een gemis creëert. Alleen in het gemis, in het onzekere, is er ruimte voor compassie. Het zijn de dingen die we vastleggen in die taal, die teloorgaan en leeg worden.

In *De zonen van het uitzicht* is er dus wel degelijk nog plaats voor categorieën als man en vrouw. Hoe de vrouwenbeelden geconstrueerd worden, hangt af van hoe standvastig de personages hun *gender performance* opvoeren. Februari’s debuutroman is een pleidooi voor een menselijkheid die zich niet laat vastleggen in woorden, voor de vluchtigheid van het alles. Het is het tonen van schuld om het te verontschuldigen met ‘de onschuld van ons hart’ (Februari 1989, 5). In *Een pruik van paardenhaar en Over het lezen van een boek* (2000) lezen we:

Tot liefde opgevoed zijn is een last. Onophoudelijk moet men zich verontschuldigen en verontschuldigen is niet net. Daarom verontschuldigt men zich voor het verontschuldigen en voor je het weet is the first hallo

uitgegroeid tot een gecompliceerde roman met een hoogachtend verblijven tot slot (Februari & Drenth 2000, 119).

Met deze masterproef is zeker niet alles gezegd over genderoverschrijding en vrouwenbeelden in de Nederlandstalige postmoderne roman. Een enkele roman volstaat niet om iets te zeggen over het postmodernisme in het algemeen – ik toonde bovendien al dat Johanna Bundschuh-van Duikerens *De zonen van het uitzicht* net afzet tegen andere postmoderne romans. Zelfs Februari's roman verbergt ongetwijfeld nog veel nieuwe inzichten – het is gemakkelijk om onszelf te verliezen in een eindeloze zoektocht. Maar misschien is het beter om er enkele over te laten aan de vluchtigheid. Het laatste woord geef ik aan Februari:

Als u hier was, zou ik zeggen: 'Verheug u in de opstelling van uw geconcipieerde cohorten. Verdedig uw wanen. Met hartstocht. Desnoods. Maar, dat mag ik u bidden, vergeet nochtans niet de compassie' en dan zou ik een liedje voor u fluiten. Sweet honey-pie bij voorbeeld (Februari 1989, 31).

5. Bibliografie

BEAUGRAND 1882

A. Beaugrand, *Sainte Lucie. Vierge et Martyre de Syracuse. Sa vie – son martyre – ses reliques – son culte*. Parijs, Maurice Tardieu, 1882.

BERGER 2008

J. Berger, *Ways of Seeing*. Londen, Pinguin Classics, 2008 [1972].

VAN BORK e.a. 2012-2017

G.J. van Bork e.a., 'Algemeen letterkundig lexicon', geraadpleegd 10 maart 2018 op http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02691.php [Geen paginanummers beschikbaar]

BOUSSET 1991

Hugo Bousset, 'Kroniek. Twee feestelijke debuten uit het Noorden', in: *Dietsche Warande en Belfort* 136, 1991, 606-612. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/die004199101_01/die004199101_01_0103.php

BUNDSCHUH-VAN DUIKEREN 2014

J. Bundschuh-van Duikeren, *Geslacht und Postmoderne. Zur Auslotung eines komplexen Verhältnisses am Beispiel des niederländischsprachigen Romans*. Göttingen, V&R unipress, 2014 [2013].

BUTLER 2007

J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 2007 [1990].

DELEUZE & GUATTARI 1975

G. Deleuze & F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe*. Parijs, Les Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE & GUATTARI 1980

G. Deleuze & F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Parijs, Les Éditions de Minuit, 1980.

VAN DOLEN 2004

H. Van Dolen, *De Griekse mythologie in een notendop*. Amsterdam, Prometheus, 2004.

DREWES 2016

P. Drewes, *Maxim Februari. De veelzijdigheid van de mens voorop* (bachelorproef). Universiteit Utrecht, 2016, geraadpleegd 15 mei 2018 op <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/356131/Baeindwerkstuk%20Februari%20-%20Paula%20Drewes.docx?sequence=2&isAllowed=y>

FEBRUARI 1989

M. Februari, *De zonen van het uitzicht*. Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B. V., 1989.

FEBRUARI & DRENTH 2000

M. Februari & M. Drenth, *Een pruik van paardenhaar en Over het lezen van een boek*. Amsterdam, Querido, 2000.

GIELIS 2006

Sofie Gielis, 'Schizophrenic philosophy and gender in disguise: the postmodern case of M. Februari', in: *Dutch Crossing* 30, 1, 2006, 21-30.

GIRARD 1961

R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Parijs, Bernard Grasset, 1961.

GREENE 1999

Ellen Greene, 'Re-Figuring the Feminine Voice: Catullus Translating Sappho', in: *Arethusa* 32, 1, 1999, 1-18, geraadpleegd 13 april 2018 op <https://muse.jhu.edu/article/2611/pdf>

HAAG e.a. 1993

H. Haag e.a., *Vrouwen in de bijbel*. Leuven, Davidsfonds, 1993.

HERBLOT 1990-1991

Nicolien Herblot, 'Het hemelse gemis. Het Afwezige in M. Februari's *De zonen van het uitzicht*', in: *Vooy's* 9, 30-33. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/voo013199001_01/voo013199001_01_0073.php

HERMAN & VERVAECK 2005

L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. VUBpress, Vantilt, 2005 [2001].

IJSELLING 1994

S. Ijseling, *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen. Griekse goden in de hedendaagse filosofie*. Amsterdam, Boom, 1994.

JONGSTRA 1989

Atte Jongstra, 'Verdwijnen in heilige drievuldigheid', in: *Het Parool*, 02-12-1989, geraadpleegd 27 maart 2018 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/11840> [Geen paginanummers beschikbaar]

KUIPERS 1990

Bert Kuipers, 'Bij M. Februari wordt lezen studeren', in: *Haarlems Dagblad*, 25-01-1990, geraadpleegd 27 maart 2018 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/34960> [Geen paginanummers beschikbaar]

VAN DER LINDEN 2006

E. van der Linden, *De appel van Adam en Eva. Liefde en seksualiteit in bijbelse en buitenbijbelse verhalen*. Zoetermeer e.a., Meinema e.a., 2006.

LUCIANUS 1993

Lucianus, *Liefde, vriendschap & laster*. Vertaling H. van Dolen. Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1993.

LUIS 1990

Janet Luis, 'Het debuut van M. Februari: Geschreven voor God', in: *NRC Handelsblad*, 12-01-1990, geraadpleegd 18 april 2018 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/26685> [Geen paginanummers beschikbaar]

MEIJSING 1990

Doeschka Meisjing, 'Ongewoon debuit: een ingewikkelde roman van M. Februari', in: *Elsevier*, 20-01-1990, geraadpleegd 27 maart 2018 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/51310> [Geen paginanummers beschikbaar]

MERTENS 1990

Anthony Mertens, 'Een tikkeltje te koket misschien?: "M. Februari is niet voor één gat te vangen"', in: *De Groene Amsterdammer*, 14-02-1990, geraadpleegd 27 maart 2018 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/28884> [Geen paginanummers beschikbaar]

MILTON 1998

J. Milton, *Paradise Lost*. New York, Adisson Wesley Longman, 1998 [1971].

MISSINNE 1990

Lut Missinne, 'Geen angst voor kennis', in: *Yang* 26, 1990, 115-117. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/_yan001199001_01/_yan001199001_01_0057.php

OVIDIUS NASO 2011

M. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2011 [1993].

PLATO 1972

Plato, *Plato's Phaedo*. Vertaling R. Hackforth. Cambridge University Press, 1972 [1955].

SAPHHO 2002

Sappho, *Sappho*. Vertaling A. van Wilderode. Leuven, Uitgeverij P, 2002.

SCHLESIER 2013

Renate Schlesier, 'Atthis, Gyrino, and other *Hetairai*: female personal names in Sappho's poetry', in: *Philologus - Zeitschrift für Antike Literatur Und Ihre Rezeption* 157, 2, 2013, 199–222, geraadpleegd 10 mei 2018 op <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/phil.2013.157.issue-2/phil.2013.0017/phil.2013.0017.pdf>

SCHOTTROFF e.a. 1998

L. Schottruff e.a., *Bijbel in vrouwelijk perspectief*. Baarn, Ten Have, 1998 [1995].

SEDGWICK 1985

E. K. Sedgwick, *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985.

STONE 2015

Rachel Marie Stone, 'She gave me a key and I took it', in: *Books & Culture* 21, 6, november – december 2015, 30, geraadpleegd 27 maart 2018 op <http://go.galegroup.com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/ps/i.do?id=GALE|A435633419&v=2.1&u=leuven&it=r&p=LitRC&sw=w>

VERVAECK 1990

Bart Vervaeck, 'M. Februari "De zonen van het uitzicht": Debuut met uitzicht', in: *De Morgen*, 29-06-1990, geraadpleegd 27 maart 2018 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/42084> [Geen paginanummers beschikbaar]

VERVAECK 2001

Bart Vervaeck, 'Het gemis als panorama: een blik op het werk van M. Februari', in: *Ons Erfdeel* 44, 2001, 12-20. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200101_01/_ons003200101_01_0005.php

VERVAECK 2006

B. Vervaeck, *Litteraire hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*. Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2006.

VERVAECK 2015

B. Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2015 [1999].

VONDEL 1890

J. van den Vondel, *Vondels Meesterwerk Lucifer: Treurspel in Vijf Bedrijven*. Gent, A. Siffer, 1890.

WARHOL 1989

R. Warhol, *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

WARHOL 2012

R. Warhol [Feminist Narratology] in: H. David; J. Phelan; P. Rabinowitz; B. Richardson & R. Warhol, *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus, Ohio State UP, 2012.

WARHOL & LANSER 2015

R. Warhol & S. Lanser, *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Columbus, Ohio State UP, 2015.

WOOLF 2011

V. Woolf, *The Lady in the Looking-Glass: A Reflection*. Londen, Penguin, 2011 [1993].

WOOLF 2016

V. Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*. Londen, Penguin, 2016 [1929].

6. Bijlagen

Bijlage 1: Gustave Courbet – *Le Sommeil* (1866)



Geraadpleegd 29 mei 2018 op [https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil#/media/File:Gustave_Courbet - Le Sommeil \(1866\), Paris, Petit Palais.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil#/media/File:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_(1866),_Paris,_Petit_Palais.jpg)

Bijlage 2 : Sandro Botticelli – *De Laster van Apelles* (ca. 1484)



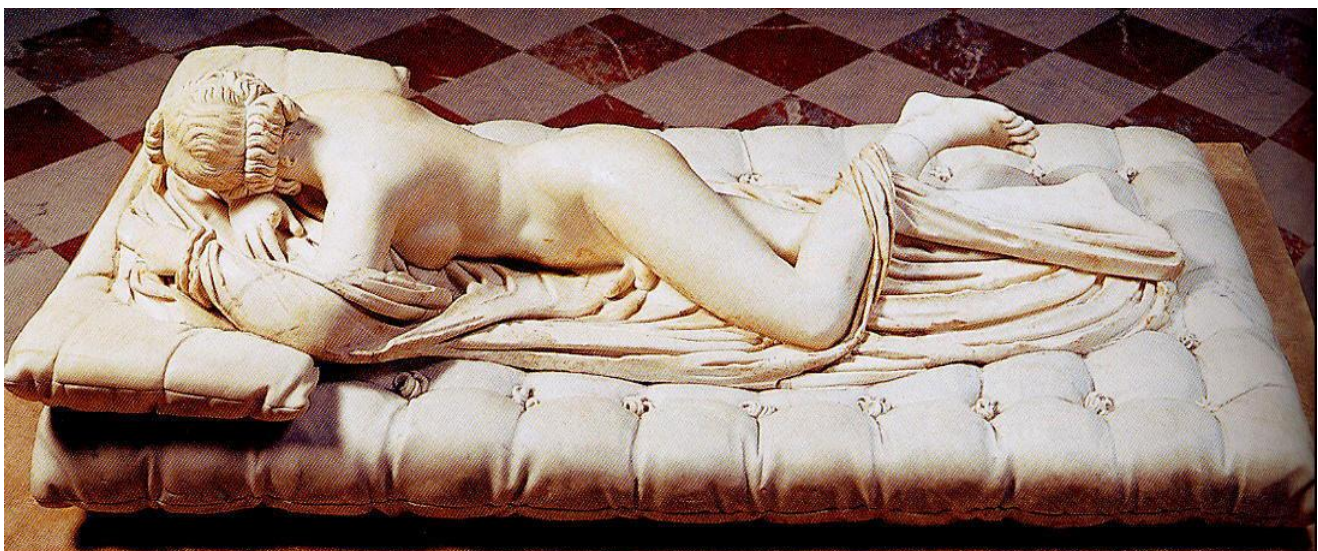
Geraadpleegd 13 april 2018 op [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Sandro Botticelli 021.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Sandro_Botticelli_021.jpg)

Bijlage 3: Édouard Manet – *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863)



Geraadpleegd 13 april 2018 op https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Manet%2C_Edouard_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27Herbe_%28The_Picnic%29_%281%29.jpg

Bijlage 4: de Hermaphroditus in het Louvre



Geraadpleegd 30 april 2018 op <https://thatlou.wordpress.com/tag/gian-lorenzo-bernini/>

Abstract

Deze masterproef vertrekt vanuit het raakvlak tussen feminisme en postmodernisme. De centrale vraag daarbij is: hoe worden vrouwenbeelden geconstrueerd in tijden van postmoderne genderoverschrijding? Met behulp van de theorieën van Judith Butler en Robyn Warhol, construeert deze scriptie een leesmodel dat de focus legt op de vrouwelijke kant van die genderoverschrijding. Daarbij wordt steeds in acht genomen dat gender slechts de repetitieve opvoering van een toneeltje is – gender is *performative*. Daaruit volgt dat ook vrouwelijkheid niet meer dan het resultaat van dat toneeltje is en dat er geen vrouwelijke kern bestaat.

Het leesmodel onderzoekt drie aspecten van de roman – de setting, de personages en de vertelling en waarneming – en wordt toegepast op de Nederlandstalige postmoderne roman *De zonen van het uitzicht* (1989) van M. Februari. Die roman is geënt op de wens om terug te keren naar de stabiele samenleving van voor de appelboom. Dat was het startpunt van seksualiteit en van de inherente zondigheid van de mens, maar vooral van de vrouw. Via verhalen en goden als Hermaphroditus wijst de roman erop dat het stabiele individu een cliché is. De echte mens is geen ik, maar een veelvoud aan ikken, en neemt geen stabiel gender aan.

Die genderoverschrijding leidt er overigens niet toe dat waarden als *man* en *vrouw* uitgewist worden. Het is de strijd tussen man en vrouw die belangrijk is, niet de synthese. De mate waarin de interne strijd tussen die waarden opgevoerd wordt, bepaalt de mate waarin een personage als object of als subject afgebeeld wordt. Sinds de appelboom wordt taal beheerst door het mannelijke en de mate waarin een vrouwelijk personage zich verzet tegen dat mannelijk discours, bepaalt ook de mate waarin zij bestaat. Hoe stabiel het personage en diens gender, hoe meer het personage geobjectiveerd wordt. Het vrouwelijk personage moet vervluchtigen of verveelvoudigen om te blijven bestaan als subject. Of dat ook het geval is in andere postmoderne romans is een vraag die verder onderzoek vergt.