

Das Fundament steht an der falschen Stelle.  
Einstürzende Neubauten, *Redukt*

## VOORWOORD

In zijn *Eupalinos ou l'Architecte* uit 1921 schrijft Paul Valéry : “Les fleurs, les arbres, les êtres vivants (et même les immortels), quand ils sont mis en œuvre par l'artiste, ne laissent pas d'être ce qu'ils sont, et de mêler leur nature et leur signification propre, au dessein de celui qui les emploie à exprimer sa volonté”. Het lijkt me een uitspraak die ook van toepassing is op een martelaar als Sebastiaan. Met elke nieuwe postfiguratie van de heilige, in de beeldende kunst, de muziek of de literatuur, worden de oorspronkelijke betekenissen van Sebastiaans artistieke voorgeschiedenis uitgebreid tot een wijdgetakt universum met allerhande resonanties. Hoe eigentijds de benadering van de heilige in de contemporaine kunst dan ook mag zijn, elke hedendaagse bewerking van Sebastiaans symbolische draagkracht blijft tot op zekere hoogte ook altijd schatplichtig aan een rijk substraat van precedenten.

Ook deze scriptie bestaat slechts bij gratie van wat voorafging. In de eerste plaats bedank ik dan ook mijn promotor, Prof. Dr. Anne Marie Musschoot. Niet alleen omdat haar aanmoedigen en nauwgezette proeflezingen een uiterst welgekomen vangnet bleken tijdens het schrijfproces van deze verhandeling, maar ook omdat ze mij de kans gaf om een oprechte fascinatie en een subjectieve betrokkenheid uit te werken binnen de wetenschappelijke geplogenheden van het academische discours. Vanuit deze persoonlijke affiniteit beschouw ik deze scriptie dan ook als een uiterst betekenisvol sluitstuk van mijn studie.

Ik bedank ook de heer Kris Pint voor zijn uitgebreide leessuggesties. Ze verschaften mij niet alleen een doeltreffende en comfortabele toegang tot de theoretische referentiekaders waarin ik mij wilde verdiepen, maar ontblootten tevens een intrigerend parcours van auteurs en paradigma's dat ook buiten de context van deze scriptie aanspoort tot een verdere verkenning. Zijn werkcollege over 'Het Abjecte en Het Neutrale' vormde bovendien een ideale toetssteen voor mijn primaire verwerking van enkele essentiële poststructuralistische beginselen en bood een verhelderend inzicht in hun praktische relevantie voor de studie van literatuur. In dat opzicht bedank ik ook Dr. Marga Bleeker (Universiteit van Amsterdam) en de heer Tom van Imschoot voor de snelle en efficiënte introductie tot het omvangrijke oeuvre van Georges Bataille. Jaap Goedegebuure, Christophe Vekeman en Stefan Hertmans verdienen eveneens een dankbare vermelding voor hun bereidwillige medewerking en voor de geduldigheid waarmee zij mijn primaire vragen over Sint-Sebastiaan en zijn verwante sensibiliteiten beantwoordden.

Uiteraard bedank ik ook Nele voor de onvoorwaardelijke toewijding waarmee ze de afgelopen maanden mijn uitwaaierende Sebastiaanstraject heeft gevolgd. In de talloze en verhelderende gesprekken die aan deze verhandeling zijn voorafgegaan, wist haar nuchtere perspectief en scherpe opmerkingsvermogen mij telkens op het juiste moment terug te brengen tot de essentie. Haar enthousiaste luisterbereidheid en haar onaflatende steun waren, zoals gebruikelijk, mijn *sine qua non*.

Ten slotte bedank ik nog de Heilige Sebastiaan zelf. Zelfs zonder uitgebreide plengoffers bleek hij zich voorbeeldig te kwijten van zijn taak als bezorger van het nodige doorzettingsvermogen.

## INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	5

### DEEL 1. SEBASTIAAN IN DE LAGE LANDEN : POËZIE, PROZA EN THEATER VAN DE 20<sup>E</sup> EEUW.

<b>1.1. Inleiding</b>	9
<b>1.2. De gestalten van Sebastiaan in de Nederlandstalige literatuur : 1900 – ca. 1985</b>	10
1.2.1. Willem de Mérode, ‘De Heilige Sebastiaan’ (1914) – ‘VI. San Sebastiaan’ (1925) – ‘San Sebastiaan’ (1933)	10
1.2.2. L. Ali Cohen, ‘Sint Sebastiaan’ (1930)	12
1.2.3. Martinus Nijhoff, ‘Het Veer’ (1931)	
1.2.4. Simon Vestdijk, ‘Sint Sebastiaan’ (1937), <i>Sint Sebastiaan. De geschiedenis van een talent</i> (1939)	15
1.2.5. Felix Timmermans, ‘Sint-Sebastiaan’ (1947) en Jacques Benoit, <i>Sebastiaan. De heilige Proletariër</i> (z.d.)	16
1.2.6. Jac. Van Hattum, ‘Muntplein’ (1961), Anton Korteweg, ‘Sint Sebastiaan’ (1975), Manuel Kneepkens, ‘Clematis’ (1976), Frédéric L. Bastet, ‘I.Palatijn’ (1980) en de homo-erotische annexatie van Sebastiaan	18
1.2.7. Jan Vanriet, aquarellen (1978) en ‘ongetiteld’ (1984)	20
<b>1.3. Sebastiaan in de Nederlandstalige literatuur van de late 20<sup>e</sup> eeuw : 1985 – 2000</b>	23
1.3.1. De aantrekkelijke martelaar	23
1.3.2. Postmodern ?	26
<b>1.4. Postmodernisme</b>	27
1.4.1. Het postmodernisme als poststructuralistisch lappendeken : principes en denkkaders	27
1.4.2. Een driedimensionele Sebastiaan : draagbalken van de constructie	33
Verdubbeling (Lacan)	34
Abjectie (Kristeva)	38
Transgressie (Bataille)	41

### DEEL 2. SEBASTIAAN IN BEZORGDE OUDERS (1988), VLOEIBAAR HARNAS (1993) EN NAAR MERELBEKE (1994)

<b>2.1. Inleiding</b>	45
<b>2.2. Gerard Reve, Bezorgde Ouders (1988)</b>	46
2.2.1. Tracerend luik : Sebastiaan ontbonden	46

2.2.1.1. Seksualiteit, (homo-)erotiek en lichamelijkheid	46
2.2.1.2. Religie en mythologie	48
2.2.1.3. Marteling en dood	49
2.2.1.4. Tweeledigheid	50
2.2.1.5. Tweeledigheid + marteling + religie + (homo-)erotiek = ...	51
2.2.2. Theoretisch luik : bevrijd van abjectie	54
2.2.3. Analytisch luik : voorbij de paradox	56
2.2.3.1. Abjectie en transgressie : een spel met taboes	57
2.2.3.1.1. Homoseksualiteit	61
2.2.3.1.2. De subversieve seksualiteit	63
2.2.3.1.3. Racisme	66
2.2.3.1.4. Blasfemie	68
2.2.3.2. De consequenties van de transgressie : paradoxie	70
2.2.3.2.1. In het opheffen van de taboes...	71
2.2.3.2.2. ... denkt de transgressie zichzelf weg	72
2.2.3.3. Sebastiaans stilzwijgen : het cultiveren van de paradox	73
<b>2.3. <u>Peter Verhelst, Vloeibaar Harnas (1993)</u></b>	75
2.3.1. Tracerend luik : Sebastiaan tussen zelfontbranding en creatie	75
2.3.1.1. <i>Tongkat</i> (2000)	76
2.3.1.2. 'Broken Nose' (1992)	78
2.3.1.3. <i>Vloeibaar Harnas</i> (1993)	80
2.3.2. Theoretisch luik : transgressie als fundament	85
2.3.3. Analytisch luik : anarchitectuur	88
2.3.3.1. Sebastiaan als transgressor	88
2.3.3.1.1. Een jakobs ladder tussen het abjecte en het sacrale	90
2.3.3.1.2. Un œil sur l'histoire : erotiek en dood	96
Tauromachie	96
Salome en Acéphalus	97
Sadisme	99
De marteling van Sint-Sebastiaan	100
2.3.3.2. Implosie	101
2.3.3.2.1. Een oneindige cyclus van creatie en destructie	102

2.3.3.2.2. Zelfdestructie	103
De compositie van de roman : een mise en abyme en een transgressus	104
De metafictionele metafoor	105
Het fundament van huis en roman : de blauwdrukken van Sebastiaan	106
<b>2.4. <u>Stefan Hertmans, Naar Merelbeke (1994)</u></b>	108
2.4.1. Tracerend luik : ‘looking awry’	108
2.4.1.1. ‘Sebastiano’ (1988)	108
2.4.1.2. ‘Sebastianus’ (1993)	111
2.4.1.3. <i>Naar Merelbeke</i> (1994)	112
2.4.1.4. ‘Bratislava. De tijd van het anachronisme’ (1998)	116
2.4.2. Theoretisch luik : Sebastiaan als imaginair lichaam	120
2.4.2.1. De hemelwaartse blik	120
2.4.2.2. De imaginaire identiteit	121
2.4.2.3. De doodsdrift	122
2.4.3. Analytisch luik : een uitzaaiende verdubbeling	123
2.4.3.1. Formele compositie	124
2.4.3.1.1. Logische coherentie : de valse verdubbeling	126
De ambivalentie van de leesrichting ...	126
... zorgt voor een metafixatie van de lezer ...	127
... die ons herinnert aan de pijl van Zeno ...	128
... maar Moëbius biedt redding	129
2.4.3.1.2. Vertelniveaus : een dubbele werkelijkheid	132
2.4.3.1.3. Achronie : een synchrone verdubbeling van de tijd	135
2.4.3.2. Sebastiaan als het ontvangstcomité van de symbolische orde	136
<b>2.5. <u>Conclusie</u></b>	140
<b>Bibliografie</b>	142

## INLEIDING

Vanaf het allerprilste begin van zijn christelijke vereringcultus tot en met zijn meest gesecculariseerde gedaante, heeft de Heilige Sebastiaan talloze betekenislagen verworven in telkens veranderende contexten. Wat begon als een vrome carrière vol religieus idealisme, evolueerde naar een intense postume aanbidding tijdens de door pest belaagde middeleeuwen. Van de daaropvolgende seksualisering tijdens de humanistische Renaissance en de voluptueuze Barok ging het via een homo-erotisch fetisjisme op het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw naar een 20<sup>e</sup>-eeuwse iconisering van gekweldheid in een tijdperk van geweld, aids en discriminatie. Het accumulatieproces van betekenislagen maakte van de Sebastiaansfiguur in haar hedendaagse perceptie een uiterst complexe constructie : Sebastiaan als betekenaar omvat tegenwoordig immers zowel de traditionele ('etymologische') betekenissen uit de religie en kunstgeschiedenis, als de abstracte en onvoorspelbare interpretatieve dwarsverbindingen uit de hedendaagse artistieke praktijk. Deze ongebreidelde complexiteit inspireert ongetwijfeld tot tal van creatieve postfiguraties, maar ze houdt meteen ook een bepaald risico in. Wanneer immers een bepaalde figuur een zo rijk beladen symbolische voorgeschiedenis kent in de beeldende, muzische en literaire kunst, en zich als teken steeds weer in nieuwe contexten kerft – dit is immers constitutief “the very structure of the written” (Derrida 1984 [1971] : 317) – dreigt zijn betekenis meer en meer uit te hollen. Vanaf dat moment is het slechts een kleine stap in de richting van de verstening van Sebastiaan tot een doodgewerkt cliché :

We kennen Sebastiaan intussen uit de caricatuur, uit de reclame en als stripfiguur; en na de componisten Debussy en Menotti en de cineasten Jarman en Weigl verkondigt ook de moderne vermaaksindustrie in onze contreien zijn faam. Hij siert platenhoezen van popgroepen als de Peter Peter Ivers Band (*Terminal Love*) en de Sex Gang Children (*Sebastiane*), waar de pijlen ‘een verre echo van de veiligheidsspelden’ van de eerste punks heten te zijn, maar eerder doen denken aan voodooïstische tafereelen uit Brian de Palma’s film *Carrie* (1976), aanwezig in elke videotheek; nog bijna dagelijks toont de videoclip *Losing my Religion*, van de groep R.E.M., op onze beeldbuis een kitscherige Sebastiaan die uit een fotomontage van Pierre et Gilles weggeplukt lijkt (Ogrinc 1993 : 169).

Deze selectieve referenties wekken misschien de suggestie dat Sebastiaan gedurende de voorbije eeuwen zodanig “geëxploiteerd is als een waarlijke passe-partoutheilige” (Pleij 1993 : 11), dat zijn intrinsieke waarde als betekenaar gestadig is afgenomen of clichématig is gereduceerd tot een “door versimpeling bewerkstelligde éénduidigheid” (Reve 2000b [1985] : 484).

Deze scriptie wil nu vooral demonstreren op welke manier de figuur van de Heilige Sebastiaan in een hedendaagse (in dit geval) literaire context nog als een betekenisvol motief kan optreden, en wel degelijk in staat is om er nieuwe betekenissen en boeiende interferenties op te roepen. Als uitgangspunt hiervoor neemt zij het Nederlandstalige literaire werkveld van de afgelopen decennia onder de loep (doorgaans geparafraseerd als ‘postromantische’ of ‘postmoderne’ literatuur) waarin ze de hedendaagse ('postmoderne') invulling van Sebastiaan wil traceren. De keuze voor dit specifieke onderzoeksterrein is hoofdzakelijk gemotiveerd door twee redenen.

In de eerste plaats zien in de jaren tachtig en negentig enkele belangrijke Sebastiaansromans het licht, die deze scriptie dan ook centraal wil stellen. Enerzijds publiceert Gerard Reve in 1988 zijn roman *Bezorgde*

*Ouders* – een boek dat op basis van enkele opvallende verwantschappen met Reves debuteert *De Avonden* (1947) als een “voorlopig eindpunt van een ontwikkelingslijn” (Raat 1990 : 15) werd gepercipieerd – en anderzijds verschijnen kort na elkaar de debuutromans van twee beloftevolle prozaïsten : *Vloeibaar Harnas* (1993) van Peter Verhelst en *Naar Merelbeke* (1994) van Stefan Hertmans<sup>1</sup>.

In tweede instantie, kondigt zich met deze auteurs – naast een verhoogde aandacht voor de heilige – ook een radicaal nieuwe benadering aan van de clichématige martelaarsfiguur waartoe Sebastiaan maar al te vaak wordt herleid. In tegenstelling bijvoorbeeld tot het recentelijk voorafgegane *Sebastiaan* (1986) van Adriaan Litzroth, een boek dat Sebastiaan opvoert als een decadente held in een zeer traditionele historische weergave van zijn martelaarschap, maken de drie bovenvermelde auteurs abstractie van deze archetypische gedaante van de heilige. Reve, Verhelst en Hertmans laten de complexe structuur van Sebastiaans cumulatieve interpretaties immers radicaal imploderen om vervolgens met de brokstukken een nieuwe sculptuur te construeren. Enkele lovenswaardige eerdere pogingen (onder andere in de poëzie van Jac. Van Hattum, Anton Korteweg, Manuel Kneepkens, Frédéric L. Bastet en zeker Jan Vanriet) niet te na gesproken, mogen we stellen dat deze auteurs de belangrijkste wegbereiders zijn voor de geabstraheerde hedendaagse perceptie op de martelaar als een artistiek motief : een perceptie die *voorbij* de solide structuur van Sebastiaans traditie gaat.

Vanuit deze vaststellingen werpen zich nu enkele significante correlaties op met het specifieke theoretische denkkader dat de kern van deze scriptie zal onderbouwen : het poststructuralisme. In de eerste plaats is er de evidentie associatie die het ‘imploderen van een solide structuur’ meteen oproept : het poststructuralisme is immers een literatuurwetenschappelijke benadering die zich bij uitstek *voorbij* (‘post’) de structuur bevindt en daarom als theoretisch fundament uitstekend kan aansluiten bij de sensibiliteiten die de drie auteurs aan Sebastiaan koppelen. Het Derridaanse idee over de dechiffreering – de “eindeloze doorverwijzing van betekenissen waardoor je nooit aankomt bij de laatste betekenis” (Vervaeck 1999a : 46) – geeft bovendien aan dat het poststructuralistische discours de preoccupaties over het teken als doodgewerkt cliché integreert en daarmee kan bijdragen aan de discussie over de ‘uitholling’ van Sebastiaans postfiguratie.

Nochtans laat deze scriptie de meest klassieke wegbereiders van het poststructuralisme (auteurs als Roland Barthes, Gilles Deleuze en Jacques Derrida,...) niet nadrukkelijk aan het woord. Dit heeft uiteraard niets te maken met een geringschatting van hun belang, maar met een louter pragmatische strategie. Deze verhandeling kiest er bewust voor om het poststructuralistische discours enigszins tussen haakjes te plaatsen en zich vooral te concentreren op een ander (hoewel belendend) theoretisch domein dat een bijzondere relevantie voor de kern van haar specifieke betoog inhoudt : de schriftuur van Georges Bataille. In zijn post-structurele gedaante wijst de figuur van Sebastiaan immers niet alleen letterlijk in de richting van het poststructuralisme, maar parafraseert ze eveneens de markante metafoor die Bataille in enkele van zijn belangrijkste werken linkt aan het concept van de ‘transgressie’ : de an-architectuur.

---

<sup>1</sup> Verhelst en Hertmans hadden tot dan toe voornamelijk dichtbundels gepubliceerd. Hertmans had weliswaar in 1981 reeds de roman *Ruimte* (1981) uitgebracht, maar *Naar Merelbeke* (1994) geldt doorgaans als zijn echte prozadebuut.

Hoewel Batailles werk dateert uit een tijdperk waar van (post-)structuralisme nog lang geen sprake was, merkt Dennis Hollier hier een belangrijke contingentie op tussen de twee : “there is a desire to loosen the symbolic authority of architectures in poststructuralism, and in retrospect it is possible to see Bataille as the precursor of this critical view of architecture” (Hollier 1992 [1974] : ix).

In navolging van Holliers opmerking wil ik ook in deze scriptie een verbinding maken tussen Bataille en de poststructuralisten, en wel via de tussenstap van de psychoanalytische literatuurwetenschappelijke benadering van Julia Kristeva. Haar studie van en bijdrage tot de baanbrekende theorieën van Roland Barthes<sup>2</sup> – “her mentor and colleague” (Becker-Leckrone 2005 : 10) – en haar analytisch onderzoek naar de literatuur van Georges Bataille, leveren de essentiële componenten op om de beoogde relatie te kunnen bekrachtigen. Omdat Kristeva bovendien ook de subjectstheorie van Jacques Lacan grotendeels in haar discours integreert, krijgt deze laatste eveneens een afzonderlijke bespreking in dit betoog.

In concrete termen zal deze scriptie uiteenvallen in twee delen. Het eerste deel biedt, bij wijze van introductie, een algemeen overzicht van de aanwezigheid en werking van het Sebastiaansmotief in de Nederlandstalige literatuur van de 20<sup>e</sup> eeuw. Elke aangegeven literaire vindplaats wordt voorzien van een beknopte analytische bespreking die het mogelijk moet maken de noodzakelijke, voorbereidende fases van een typisch (laat 20<sup>e</sup>-eeuwse) postmoderne benadering te herkennen.

Voor een goed begrip van de concrete implicaties van deze postmoderne bewerking, integreer ik vervolgens een inleidend onderdeel over het postmodernisme als “een geheel van kenmerken, een manier van kijken en lezen” (Vervaeck 1999a : 10). Daarbij markeer ik met name de invloed van het (Franse) poststructuralisme, en laat ik achtereenvolgens het paradigma van Jacques Lacan, Julia Kristeva en Georges Bataille aan bod komen.

Bij het uitwerken van deze theoretische synthese per auteur, zal meteen een welbepaald theoretisch concept uit hun gedachtegoed centraal staan : bij Lacan wordt dit de ‘verdubbeling’, bij Kristeva de ‘abjectie’ en bij Bataille de ‘transgressie’. Elk van deze concepten worden vervolgens, in het tweede deel van deze verhandeling, uitgewerkt in de context van een romanalyse. Dit tweede deel valt uiteen in drie opeenvolgende hoofdstukken, die telkens één auteur bespreken. Achtereenvolgens komen Gerard Reve, Peter Verhelst en Stefan Hertmans aan de beurt.

Elk hoofdstuk zal bovendien bestaan uit drie luiken : een ‘tracerend’, een ‘theoretisch’ en een ‘analytisch’ luik. Het eerste luik traceert letterlijk het Sebastiaansmotief binnen het gehele oeuvre van de auteur, en geeft een interpretatie van de manier waarop Sebastiaan zich daar, kwalitatief en kwantitatief, manifesteert als motief. Het tweede, theoretische luik, integreert vervolgens de figuur van Sebastiaan in een geselecteerd denkkader, via de bemiddeling van het concept dat per theorema centraal werd geplaatst in de inleiding. Voor elk van de drie romans selecteer ik het theoretische concept dat het beste aansluit bij de ideeën die in de respectieve roman tot uiting komen en dus ook de grootste relevantie bezit voor mijn betoog. Concreet gezien zal Gerard Reves roman *Bezorgde Onders* worden besproken in termen van abjectie, *Vloeibaar Harnas*

---

<sup>2</sup> De literatuurwetenschappelijke ideeën die Roland Barthes uiteenzette in zijn revolutionaire werk *S/Z* uit 1970 worden doorgaans beschouwd als het startschot van het poststructuralisme in Frankrijk.



van Peter Verhelst wordt benaderd vanuit het transgressieconcept, en de ‘verdubbeling’ uit het Lacaniaanse paradigma wil ik in verband brengen met Stefan Hertmans’ roman *Naar Merelbeke*. Het derde, analytische luik ten slotte, projecteert deze getraceerde en getheoretiseerde Sebastiaan telkens op een concrete roman, en geeft zo drie verschillende lezingen van het Sebastiaansmotief. Binnen een assenstelsel van verdubbeling, transgressie en abjectie reconstrueert het analytische luik telkens een driedimensionele, postmoderne Sebastiaan. De concrete vorm die de martelaar er aanneemt, varieert uiteraard naargelang van de specifieke coördinaten die elke roman Sebastiaan binnen dit assenstelsel toebedeelt.

De verhandeling wordt vervolgens afgerond met een concluderende samenvatting die de vigerende dynamieken in de postmoderne, poststructuralistische Sebastiaansbehandeling in grote lijnen wil weergeven.

## DEEL 1. SEBASTIAAN IN DE LAGE LANDEN : POËZIE, PROZA EN THEATER VAN DE 20<sup>E</sup> EEUW.

### 1.1. Inleiding

Zoals wel duidelijk mag blijken uit een indrukwekkende kwantiteit aan historische en contemporaine artefacten, manifesteert de figuur van de Heilige Sebastiaan zich binnen het collectieve culturele geheugen van de West-Europese beschaving als een prominente en veelzijdige inspiratiebron, zowel voor de beeldende als voor de literaire kunsten. Hoewel Sebastiaan aanvankelijk niet meer dan een bescheiden element uitmaakte van de vroegchristelijke iconografie en de middeleeuwse heiligenverering, wist het sterk beklijvende beeld van de ‘martelaar doorzeefd met pijlen’ zich geleidelijk aan vrij te werken uit zijn diep-religieuze ontstaansgeschiedenis en de context van zijn concrete (nochtans zeer opmerkelijke) hagiografie. Sebastiaan oversteeg al gauw zijn beperkte middeleeuwse rol als patroonheilige van boogschutters en pestlijders en transformeerde zich in de daaropvolgende eeuwen meer en meer van een icoon tot een volwaardig symbool met evenveel inhoudelijke associaties als vormelijke representaties.

Om een concretere indruk te krijgen van de breedvoerigheid waarmee deze Sebastiaan zijn plaats opeist in de rooms-katholieke en geseclariseerde literatuur van de Westerse beschaving (en van de verschillende gedaanten die Sebastiaan er aanneemt), lijkt het gepast om in de hiernavolgende paragrafen een overzicht aan te bieden van de literaire dynamiek die zich rond de heilige begeeft.

Deze scriptie kiest er expliciet voor om een dergelijke bespreking in de tijd en de ruimte af te bakenen en zich vooral te richten op de Sebastiaansliteratuur in onze contreien (Nederland en Vlaanderen) sinds het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw. Een dergelijk literair-historisch résumé met een chronologisch traject laat immers toe de gevoelig verschuivende interpretatie van Sebastiaan als symbool te expliciteren in de richting van haar gestalte in de hedendaagse Nederlandstalige literatuurpraktijk, die toch het uiteindelijke werkveld van deze scriptie zal worden.

Bij dit overzicht wordt natuurlijk een zo groot mogelijke volledigheid betracht, zonder echter te pretenderen een definitieve en exhaustieve opsomming te bieden : ik wil in ieder geval de meest prominente en invloedrijke evocaties van het Sebastiaansmotief in de Nederlandstalige literatuur sinds 1900 aangeven (hierbij denk ik onder andere aan romans van Vestdijk, Litzroth, Reve, Verhelst en Hertmans) en in de mate van het haalbare ook zoveel mogelijk andere literaire vindplaatsen vermelden waar Sebastiaan op een ietwat bescheidener wijze zijn opwachting maakt (met name in gedichten en proza van de Mérode, Ali Cohen, Nijhoff, Vestdijk, Timmermans, Benoit, Van Hattum, Korteweg, Kneepkens, Bastet, Mooser, Coret, Meeuws, Komrij en Vanriet).

Om het Sebastiaansmotief in de hedendaagse Nederlandstalige literatuur op het spoor te komen, baseerde ik mij in eerste instantie op mijn eigen leeservaring, die ik echter uitvoerig kon aanvullen met informatie uit Willem Ogrincs ‘Portfolio/Sint-Sebastiaan geschoren’ (gepubliceerd in het literaire tijdschrift *Maatstaf*

in 1986) en Hans Hafkamps artikel 'Sebastiaan in de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur' (in *Sebastiaan, martelaar of mythe*, uitgegeven in 1993 onder redactie van Johanna Jacobs).

## **1.2. De gestalten van Sebastiaan in de Nederlandstalige literatuur : 1900 – ca. 1985**

### **1.2.1. Willem de Mérode, 'De Heilige Sebastiaan' (1914) – 'VI. San Sebastiaan' (1925) – 'San Sebastiaan' (1933)**

Een poging tot een historische kroniek van Sebastiaans aanwezigheid in de Nederlandstalige 20<sup>e</sup>-eeuwse literatuur, kan – als we er de geannoteerde secundaire literatuur op naslaan – bijna niet anders beginnen dan met Willem de Mérode. Zijn omvangrijke gedicht 'De Heilige Sebastiaan' (oorspronkelijk gepubliceerd in het *Maandblad gewijd aan de beoefening der letterkunde* in 1914, maar niet opgenomen in de *Verzamelde gedichten* uit 1991) telt tweeënnegentig regels (zie bijlage 1) en vindt meer dan waarschijnlijk zijn picturale inspiratie in het Sebastiaansschilderij van Il Sodoma (zie bijlage 2)<sup>3</sup> :

[...Het is] niet moeilijk om in zijn evocatie van de heilige een waarheidsgetrouwer beschrijving te ontdekken van het zich in de Galleria Pitti te Florence bevindende Sebastiaan-schilderij van Il Sodoma. De situering van de pijlen, de licht geopende mond, de naar de hemel blikkende ogen, de kronende engel en op de achtergrond de nog omkijkende ruiters, alles is precies zoals de dichter het beschrijft (Hafkamp 1993b : 152).

Zoals later nog zal blijken, oefent dit specifieke schilderij ook op andere 20<sup>e</sup>-eeuwse auteurs een grote aantrekkingskracht uit : het wordt afgebeeld op de paperbackkaft van Litzroths roman *Sebastiaan* (1986) en blijkt ook het uitgangspunt te zijn van de roman *Vloeibaar Harnas* van Peter Verhelst, waarin we lezen : “De S-vorm van het lichaam leidt onze blik hemelwaarts. Eén pijl dwars door de hals, één in de zij en één zit nog net in het bovenbeen vast. Uit de hemel valt een lichtkrans. Op de achtergrond staan boogschutters in een exotisch landschap” (Verhelst 1993 : 23). Op de rederen waarom uitgerekend voorvernoemde auteurs precies deze Sebastiaansvoorstelling kiezen als uitgangspunt, komen we later nog terug bij hun respectieve bespreking.

Wat de Mérodes fascinatie voor deze specifieke Sebastiaan betreft, kunnen we hier wellicht een grote beïnvloeding vermoeden door Elisár von Kupffer, een Duits kunstcriticus, schilder en dichter waarmee de Mérode erg vertrouwd was en wiens publicaties en picturale werk zich vooral (en bijna obsessief) op de Sebastiaansvoorstelling in de schilderkunst concentreerden<sup>4</sup>. Von Kupffer zag in Sebastiaan een symbiose van erotiek, religie en kunst en promoveerde de heilige tot prototype van het nieuwe androgyne schoonheidsideaal dat hij zelf zijn leven lang voorstond. De homo-erotische dimensie die met name in de Sebastiaan van Il Sodoma bijzonder pregnant aanwezig is, kwam daarbij regelmatig doorschemeren (von Kupffer was samen met zijn vriend Eduard von Mayer een van de belangrijkste voorvechters van de emancipatie van homoseksuelen in het conservatieve Duitsland van 1900) en heeft de Mérode – in 1924 veroordeeld voor homoseksualiteit – ongetwijfeld nog extra beïnvloed (Hafkamp 1993b : 152-153).

<sup>3</sup> Voor de bronvermelding van alle geciteerde gedichten en afbeeldingen : zie bijlage.

<sup>4</sup> Von Kupffer wijdde bijvoorbeeld een uitvoerig artikel aan de schilder, getiteld : 'Giovan Antonio – Il Sodoma, der Maler und der Schönheit. Eine Seelen- und Kunststudie' in het *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 9 (1908) 70-168. De vertrouwdheid van Willem de Mérode met deze Jahrbücher, blijkt uit volgens Hafkamp (1993b) onder andere uit H. Werkman, *De Wereld van Willem de Mérode*, Amsterdam 1983, p. 102.

De fascinatie van de Mérode voor de met pijlen doorzeefde heilige bleef, eenmaal opgewekt, nog lang nazinderen in zijn poëzie : zowel in de sonnettencyclus uit 1925 als in een nog later gedicht uit 1933 (zie bijlage 3 en 4) weet Sebastiaan de nodige aandacht op te eisen. Zonder hier een diepgaande analyse van de gedichten te willen pretenderen, lijkt het er toch opdat er in de Mérodes poëzie van meet af aan al een grote nadruk wordt gelegd op de vreemde paradox die van Sebastiaan uitgaat, namelijk de tegenstrijdige notie van ‘het lijden dat met genot gepaard gaat’. Deze paradox zal overigens ook in latere decennia door tal van andere auteurs vaak worden geparafraseerd met betrekking tot de heilige, en krijgt daar soms een veel explicietere homo-erotische contextualisatie.

De Mérode geeft met andere woorden in zijn Sebastiaanspoëzie alvast de toon aan waarop latere auteurs als Mooser, Litzroth en Coret zullen invallen : zo klinkt in zijn eerste Sebastiaansgedicht al een zekere erotische dubbelzinnigheid door, die we evenwel tussen de regels moeten gaan zoeken. Tussen de regels 21 tot 36 bijvoorbeeld, waar verhaald wordt hoe Sebastiaan de voorbereidingen tot zijn executie heeft ondergaan : “hij lachte teeder, toen hun handen/Hem grepen, en, geschokt, gesleurd,/Hem, tot een sidderende schande,/Zijn kleed’ren hebben afgescheurd/”. Hier lijkt de Mérode bijna te impliceren dat Sebastiaan deze vernedering enigszins genietend (‘hij lachte’, r. 29) onderging, misschien zelfs een vorm van seksuele opwindning (‘een sidderende schande’, r. 31) ondervond bij de handelingen van zijn beulen, waarvan we wél expliciet kunnen lezen dat ze “door zijn schoonheid opgehitst” (r. 34) waren.

De suggestie van enige erotische gratificatie tijdens deze martelpraktijken wordt even later nog versterkt door de beschrijving van de pijn die de martelaar ervaart eenmaal hij effectief met pijlen is doorzeefd. De Mérode hanteert daar (ongetwijfeld bewust) enkele seksueel beladen beelden en woorden, die de marteling enigszins lijken te erotiseren : “O mond, de warme lippen open/Die toch zijn jammer heeft geknecht/En in het aanzicht, half geheven,/zijn smarten slechts naar boven hijgt,/” (r.47-50). Op deze manier geeft de Mérode zijn versie van het Sebastiaansverhaal een duidelijke sensuele onderstroom mee waarmee hij de toon zet voor de esthetische appreciatie van het ‘geschonden’ lichaam, een kunstvisie die ook in zijn latere werk veelvuldig tot uiting zal komen.

De ambiguïteit omtrent de pijnbeleving van de martelaar wordt wellicht nóg pregnanter aangebracht in het gedicht ‘San Sebastiaan’ dat de Mérode in 1933 schreef. Daarin lezen we hoe Sebastiaan onomwonden naar de pijlen *verlangt* : “de prooi moet op den jager wachten,/En met zijn oog de bonte schachten/Volgen, en *hopen* dat hij raak’ ” (r. 2-4, mijn cursivering). De pijn van de treffende pijlen wordt vervolgens zelfs vereenzelvigd met een gewenste blijk van tederheid en wordt zo het object van een brandend genot : “uw pijlen bijten mij als kussen./De plekken waar uw lippen rusten,/branden en bloeden als een wond” (r. 10-12). Dit laatste beeld, de pijl die kust als een mond, wordt ook bij auteurs als Verhelst en Hertmans (zie bijvoorbeeld zijn gedicht ‘Sebastianus’ dat later nog aan bod komt) graag hernomen, en flirt ook daar ostentatief met de homo-erotische context waarbinnen Sebastiaan nogal eens wordt geprojecteerd :

Inderdaad geven de erotisch-getinte metaforen die De Mérode gebruikt in de derde en vierde strofe – waarin het perspectief verschoven is van een anonieme toeschouwer naar de martelaar zelf – dit gedicht een bepaalde uitstraling. Deze wordt overigens nog versterkt wanneer het gedicht in de context van de bundel

*Kringloop* (1936) gelezen wordt. Hierin heeft het namelijk een plaats tussen diverse andere liefdevol geobserveerde mannen- en jongensportretten (Hafkamp 1993b : 153).

Zoals eerder al gezegd, is het gerechtvaardigd in de Mérodes presentatie van Sebastiaan een voorloper te zien van de homo-erotische consolidatie van de heilige. Het zou echter nog enige decennia duren vooraleer Sebastiaan definitief zou worden opgevist als volwaardig symbool in de context van de homo-emancipatiebewegingen vanaf de late jaren zeventig. Hoe dit fenomeen zijn weerslag kende op de literatuur van die tijd, komt later in dit hoofdstuk nog meer aan bod.

### 1.2.2. L. Ali Cohen, ‘Sint Sebastiaan’ (1930)

In 1930 publiceerde de (nu wellicht bijna onbekende) auteur en advocaat L. Ali Cohen zijn tweede dichtbundel *Suggesties*, waarin ook het gedicht ‘Sint Sebastiaan’ voorkwam (zie bijlage 5). Het gaat hier om een sonnet dat – in vergelijking met het iets recentere gedicht van de Mérode – “veel gedateerder aandoet en [waar] de rijm dwang hinderlijke vormen aanneemt” (Hafkamp 1993b : 153). Even voorbijgaand aan de nogal negatieve appreciatie die uit Hafkamps kritische oordeel blijkt, kunnen we in Cohens gedicht desalniettemin een glorificatie van de lijdzaamheid van Sebastiaan ontwaren, weliswaar ontdaan van de eventuele expliciete seksuele associaties die in de Mérodes Sebastiaansvoorstelling onderhuids aanwezig waren.

Op het eerste gezicht lijkt Ali Cohen de nadruk eerder te leggen op de onbevreesde standvastigheid waarmee Sebastiaan zijn martelaarsrol hoort te vervullen : “Het lijden is een vreugdelooze roem/En u onwaardig want ontstaan uit vrees” (r. 3-4). Of Sebastiaan die vrees (voor de pijn van de pijlen) al dan niet ombuigt naar een vorm van genotsbeleving en ‘brandend genot’, wordt niet gewoon in het ongewisse gelaten, het wordt Sebastiaan zelfs *afgeraden* : de dichter roept Sebastiaan op om zijn “gemarteld vleesch” niet langer “ten prooi aan machten van een duistren doem” (r.12) te laten. Mogelijk alludeert de dichter hier met deze “machten van een duistren doem” op de zogenaamd ‘perverse’ genotsbeleving die tal van auteurs, waaronder duidelijk ook de Mérode, in Sebastiaans gekwelde blik lezen, een interpretatie die Ali Cohen – althans blijkens dit gedicht – schijnt af te keuren. Naast zijn – door de kritiek aangegeven – beperkte dichterlijke capaciteiten, lijkt het gedicht van Ali Cohen dus ook inhoudelijk een reactionaire stap terug te willen zetten naar een louter vrome, christelijk geïnspireerde (en vooral niet homoerotische) connotatie van Sebastiaan. Daarmee profileert het zich eerder als bewust conservatief en distantieert het zich schijnbaar van enkele zijn progressievere tijdgenoten.

Enige voorzichtigheid bij deze uitspraken is echter wel aan de orde. Het gedicht in kwestie staat – vreemd genoeg – immers bekend als min of meer ‘manifestair credo’ voor de opkomende homo-emancipatie in het midden van de vorige eeuw :

Toch was het juist dit gedicht dat in 1951 herdrukt werd in *Vriendschap*, het tijdschrift van de jonge homo-emancipatiebeweging C.O.C. Het werd vergezeld door een reproductie van een Sebastiaan-schilderij van Guido Reni en een redactionele aantekening over de martelaar als favoriet object voor afbeeldingen en mannelijk naakt (Hafkamp 1993b : 154).

Hierbij kunnen we echter wel vermoeden dat het bij de keuze voor L. Ali Cohen als uithangbord voor het themanummer van *Vriendschap*, het er vooral op aankwam een associatie te leggen tussen ‘Sebastiaansthema’ en ‘homoseksuele subcultuur’, en dat deze – nogal algemene – associatie eigenlijk primeerde op de concrete inhoud van dit gedicht in kwestie.

### 1.2.3. Martinus Nijhoff, ‘Het Veer’ (1931)

Nog progressiever in zijn literaire praktijk dan de Mérode (en zeker vooruitstrevender dan Ali Cohen), gooit Martinus Nijhoff het roer nog veel drastischer om : in zijn gedicht ‘Het Veer’ (zie bijlage 6) ruilt hij de traditionele ‘statische’ representatie van Sebastiaan (het gedicht als meditatie op het verstillde beeld van de heilige doorzeefd met pijlen) in voor een dynamische en levremdende weergave van een *handelende* martelaar : “Nijhoffs Sebastiaan is niet een weerloze martelaar die zijn lot uit handen heeft gegeven. Er lijkt sprake van een wederopstanding en Sebastiaan wist actief de sporen van zijn martelaarschap uit” (Hafkamp 1993b : 154). Nijhoff laat zijn gedicht aanvangen nadat de executie met de pijlen heeft plaatsgevonden, en laat Sebastiaan zichzelf (overigens, zonder de hulp van de weduwe Irene waarvan sprake is in de *Passio S. Sebastiani*<sup>5</sup>) bevrijden :

Toen de avond viel, maakte Sebastiaan/het koord dat zijn twee polsen om de boom/geboeid hield  
langzaam los, rukte één voor één de pijlen uit zijn dij, zijn borst, en wierp hen achter zich in ‘t gras;  
ontbindend voorts de witte lendedoek, wies hij zijn worden bij een nabur ig vijvertje en bevrijdde zijn  
lichaam van bezoedeling en bloed (Nijhoff 1990 [1931] : 200, r. 1 -8).

Nijhoff drijft het vervremdende effect waarmee zijn gedicht aanvangt verder door in de volgende strofen, waar hij de martelaar als een dode (r. 40 : “de gestorvene”) opvoert in wat lijkt op een Hollands landschap met allerlei anachronistische details (2<sup>e</sup> en 3<sup>e</sup> strofe) en het gedicht afsluit met een doorbreking van het vertelperspectief in de vorm van een auctoriele tussenkomst gericht tot het publiek : “Mentroost *ons*, zeggend : Gods barmhartigheid/reikt verder dan zijn wet.” (r. 89, mijn cursivering).

In de literaire kritiek hebben velen, waaronder bijvoorbeeld ook Kees Fens, dit gedicht geïnterpreteerd als Nijhoffs afscheid van het symbolisme in de literatuur : Sebastiaan zou dan een belichaming zijn “van een poëzie die afgedaan heeft en tot geheel nieuw leven komt” (Fens 1972, geciteerd in Hafkamp 1993b : 156). Het is nogal reductief om het Sebastiaansmotief bij Nijhoff louter als een symbolisering van een vage overgang (een ‘veerpont’) naar een nieuwe oever (in casu : een nieuwe soort poëzie) te beschouwen, maar Hafkamps analyse van deze hypothese brengt ons wel dichterbij enkele eigentijdse inzichten omtrent de symboolwaarde en interpretatie van Sebastiaan. Sebastiaan wordt in ‘Het Veer’ namelijk voor het eerst op een dynamische (voorbij de statisch-religieuze meditatie) en metafysische (voorbij de schoonheid van het lichamelijke, voorbij de louter (homo-) erotische symboolwaarde) context geprojecteerd. Met een boutade

---

<sup>5</sup> “Alles wat we [...] over de figuur van Sebastiaan weten is afkomstig uit het passieverhaal over Sebastiaan dat, waarschijnlijk door een Romeins geestelijke in de vijfde eeuw werd geschreven. [...] Het Sebastiaansverhaal werd [...] heel populair en vormde de basis voor de wijze waarop en de mate waarin Sebastiaan later zou worden vereerd, voor de manier waarop hij in de beeldende kunsten zou worden afgebeeld en voor de latere toeschrijving van bepaalde attributen en patronaten” (Mönnink 1993 : 19). Deze scriptie beroept zich echter vooral op het Sebastiaansverhaal dat in de *Legenda Aurea* is beschreven. De geciteerde passages (uit W. G. Ryan, *Jacobus de Voragine, the Golden Legend : readings on the saints*, Princeton 1993, 2 delen) worden bovendien meteen aangeboden in hun recentste Nederlandstalige vertaling : J. De Voragine, *De hand van God. De mooiste heiligenlevens uit de Legenda Aurea* [vert. V. Hunink en M. Nieuwenhuis], Amsterdam (Athenaeum/Polak & Van Genneep), 2006, p. 24-30.

kan men stellen dat Sebastiaan hier voorzichtig het tijdperk van het modernisme binnentreedt, met name door enerzijds het in vraag stellen van het geheim van “een hoger heil” (r. 77) en van de religieuze zingeving en anderzijds het opdoemen van het besef dat “wie sterft eerst zag/ hoe dieper ’t bloed is dan de hemel hoog/” (r. 81-82) :

Bij het beschouwen van het boerengezin realiseert Sebastiaan zich dat de dagelijkse aardse werkelijkheid alle geheimen in zich bergt waarvan hij zijn hele leven de toegang heeft gezocht. Tijdens zijn leven stelde hij al zijn hoop op ‘een hoger heil’, de eeuwigheid in een hiernamaals. Na zijn sterven begrijpt Sebastiaan echter dat hierdoor niets is veranderd (Ruitenberg-de Wit 1986 : 322).

In de slotregels van diezelfde strofe klinkt dan ook ontreddering door, zij het dan van een milde soort. De wanhoop krijgt daar een ietwat gelaten en melancholische aard maar getuigt wel degelijk van het verlies van houvast : Sebastiaan moet zijn tocht naar de overzijde maken als ‘een blinde’ en ‘op goed geluk’ (r. 87-88), beschrijvingen waarmee toch vooral stuurloosheid wordt gesuggereerd. Deze richtingloosheid krijgt vervolgens haar apotheose in de laatste strofe, waar de stem van de dichter zelf tussenkomt om met geruststellende, naar catharsis neigende woorden als “troost”, “God”, “barmhartigheid”, “wit”, “stralend schoon”, “warmte” en “blauwe lucht” (r. 89 – 99) weerwerk te bieden aan de voorafgaande, eerder donkere passages.

Ruitenberg-de Wit en Hafkamp interpreteren deze laatste strofe dan ook (in christelijk-symbolische termen) als een allegorie van de ziel van Sebastiaan, verstoffelijkt tot een lichaam (vandaar dat hij ook na zijn dood nog kan rondwaren), terwijl De Roy van Zuydewijn in Sebastiaan een afspiegeling van Nijhoff ziet die “de hoop uitspreekt, dat hij met de aarde, het volk, de gemeenschap, de menigte een nieuwe verhouding, een daadwerkelijk contact tot stand zal kunnen brengen” (De Roy van Zuydewijn 1977 : 517).

Precies in het licht van deze laatste interpretatie dringt zich nochtans ook een andere lezing op die de mogelijkheid verkent – een sprong die Hafkamp niet waagt – een verband te ontwaren tussen ‘Het Veer’ en de context van het Europese modernisme dat zich op dat moment ook steeds duidelijker in Nijhoffs poëzie manifesteert<sup>6</sup>. Kenmerkend modernistisch aan deze behandeling van het Sebastiaansmotief is dan wellicht de actualisering van de traditionele christelijke legende tot een contemporaine parabel waarin de lezer, mijns inziens, eerder een ontvullend eindigheidbesef en isolement dan een allegorie van de ziel als “fijnstoffelijke vorm” (Ruitenberg-de Wit 1986 : 322) kan lezen en eerder een twijfel aan de bestaansgronden dan een hernieuwing van het geloof in “Gods barmhartigheid” (Hafkamp 1993b :158).

De hernieuwde ‘geloofsverkondiging’ in de laatste strofe (waar Nijhoff zijn hoop schijnt te vestigen in de onschuld en de schoonheid van de geboorte van Christus) kan immers niet zomaar fungeren als catharsis voor de existentiële twijfel die uit de voorafgaande strofes van het gedicht klinkt. Zoals blijkt uit de interpretaties van de literaire kritiek mogen we ‘Het Veer’ nog in allerlei opzichten een overgangsgedicht noemen, een grensgebied waar Nijhoffs ‘modernismen’ zich nog in volle incubatieperiode bevinden, en vooralsnog slechts ‘symptomatisch’ aan de oppervlakte komen. Wellicht is het daarom juister om de conservatief aandoende eindregels (die een duidelijk contrast vormen met de rest van het gedicht) eerder

---

<sup>6</sup> Voor een uitgebreide analyse van de modernistische aspecten van Nijhoffs poëzie (met name in de jaren ‘30), verwijs ik hier graag naar W. van den Akker (1994).

te interpreteren als ‘laatste toegift’ dan als werkelijke terugkeer naar de houvast van een dergelijk – voor die tijd – achterhaald wereld- en mensbeeld.

Significant voor deze redenering lijkt de duidelijke reflectie over de ‘verraderlijkheid’ van het schrijven zelf die in de verdubbeling van Sebastiaans leven en dood zit vervat : in ruime interpretatiezin kan Sebastiaans ‘ondode’ toestand immers als de modernistische bewustwording van de onvatbaarheid van *de* werkelijkheid in taal voorstellen. Dé (universele) werkelijkheid zweeft dan ongrijpbaar tussen haar vitale vorm (de echte, concrete tastbare werkelijkheid zoals elk van ons die individueel ervaart) en haar talige versie (de verhalen waarin we deze – onze – werkelijkheid vormgeven). Een verdere analyse van deze hypothese kan hier niet anders dan voorlopig tussen haakjes geplaatst worden, omdat ze het bereik van deze scriptie weliswaar overlapt maar vooral overschrijdt. Wel wordt uit deze aanzetten alvast duidelijk dat Nijhoffs (modernistische) interpretatie van Sebastiaan al een topje van de ijsberg laat zien van de latere complexiteit die Sebastiaans symboolwaarde in de hedendaagse literatuur zal uitmaken.

#### **1.2.4. Simon Vestdijk, ‘Sint Sebastiaan’ (1937), Sint Sebastiaan. De geschiedenis van een talent (1939)**

Ruim twee jaar voor hij zijn *Anton Wachter*-reeks aanvat met de roman *Sint Sebastiaan. De geschiedenis van een talent* (1939) schrijft Vestdijk reeds een gedicht (zie bijlage 7) over de heilige, dat echter pas in 1940 zou verschijnen in de bundel *Klimmende Legendes*. Het gaat meer bepaald om een poëtische evocatie van een schilderij van Alonso Cano (Vestdijk vermeldt dit in de ondertitel met de referentie ‘Italiaanse school, anonym’), hetzelfde schilderij dat ook later in *Sint Sebastiaan. De geschiedenis van een talent* opnieuw zal opduiken. Terwijl het daar een significante, louterende rol zal spelen voor de protagonist Anton, lijkt de Sebastiaansfiguur inspireert de dichter dus louter tot contemplatie. Toch is het gedicht interessant, met name omdat Vestdijk hier toch al een eerste keer zijn fascinatie voor de heilige laat opflakkeren als een mengeling van afschuw en aantrekkings. Zijn weergave is statisch (letterlijk : de dichter *staat* en *kijkt*) en lijkt zich te kristalliseren tot een verstild moment van verrukking, grotendeels analoog met de ervaring die hij Anton Wachter in een latere roman laat beschrijven :

Dit overtrof alles wat hij van zijn leven had gezien ! [...] Het ging [...] niet om de kunstmiddelen, het ging om de werkelijkheid die hier was afgebeeld: om dat touw met zijn ongeloflijk ingewikkelde zeemansknopen, om die pijlen, die er zo glad en tevreden uitzagen – als voorwerpen op de enige plaats waar ze thuishoorden – om die pijlen in dat vlees, en dat bloed uit dat vlees, om die houding, die aan slapen deed denken, aan zweven, en ook aan dansen, omdat de rechterarm zo sierlijk gekromd was. Dit schilderij deed pijn, en tegelijkertijd fascineerde het hem, en dat waarlijk niet door de kosteloze weelde van medelijdende gevoelens voor een gefolterde heilige [...] (Vestdijk 1948 [1939] : 186 -187).

Even verderop in de roman wordt duidelijk gemaakt waartoe die fascinatie van Anton te herleiden is :

Dit alles betekende nu zo’n verpletterende overwinning op de angst, die niet meer bestreden werd met gelijke wapenen in hemzélf, maar eenvoudig in een ánder werd gestopt – het omgekeerde van medelijden dus : hij leed niet met Sebastiaan mee, maar Sebastiaan met hem ! – dat hij als herboren die zaal uitkwam, hongerig, maar niet flauw van de honger, en met een ongewone bloos op de wangen (Vestdijk 1948 [1939] : 188).



Anton ziet de heilige lijdend en overwint daarmee de angsten waar hij van jongs af aan al mee kampt. Het belang van deze passages schuilt wellicht vooral in de specifieke vermelding van het schilderij als een afbeelding van de werkelijkheid, waarvan Anton ook zelf kan zien dat het schilderij een eerder beperkte uitvoering is, die zeker niet als meesterwerk kan gelden.

Uit de passage schemert Antons (en bij uitbreiding : Vestdijks) beginnend besef door over de “ontologische status” van het schilderij (dat een *afbeelding van de werkelijkheid* is), een besef dat zich in elk geval bewuster voordoet dan bij de stem in het daarnet aangehaalde gedicht : Anton vat de precieze aard van de werkelijkheid die het schilderij (en wat het afbeeldt, in casu : Sebastiaan) aanneemt. Omdat zijn aandacht niet bij deze kwestie blijft haken, maar meteen overstapt op de inhoud van die werkelijkheid (Sebastiaan), kunnen we nog niet helemaal spreken van een *reflectie over*, noch van *problematisering van de ‘verraderlijke’ wijze* waarop de werkelijkheid zich aan Anton (en aan ons) voordoet, maar Vestdijk effent hier wel degelijk al het pad voor dergelijke fenomenologische kwesties, die later vooral voor rekening van de poststructuralistische (of ‘semiotische’) school zullen komen.

Dit poststructuralisme, met voortrekkers als Derrida en Deleuze, predikt immers precies de ‘schijnstatus’ van wat wij intuïtief als ‘werkelijkheid’ aanvoelen, en schopt zo de funderingen onder het eigen werkelijkheidsbesef definitief weg. Deze invloedrijke stroming zal de (typisch modernistische) problematisering van de ‘objectieve’ werkelijkheidsweergave uitbreiden naar een nog fundamentele twijfel aan de status van de ‘subjectieve’ werkelijkheidsweergave *an sich* : niet alleen zijn we niet in staat om dé waarheid weer te geven, zelfs een weergave van ‘onze’ (persoonlijke) werkelijkheid schiet hopeloos tekort. Essentieel voor deze stelling is precies een filosofische reflectie over (en deconstructie van) het medium waarvan deze werkelijkheidsrepresentaties zich telkens bedienen : de taal.

Een gedetailleerdere uitwerking van deze semiotische principes en hun gevolgen voor het naoorlogse proza komt later in deze scriptie nog veel uitvoeriger aan bod en wordt hier bewust beperkt tot enkele essenties. Immers, hoewel we, zoals gezegd, bij Vestdijk (en diens bescheiden geformuleerde bewustheid van de verschillende niveaus van werkelijkheid) al enigszins de contouren van de poststructuralistische benadering kunnen ontwaren, zou het wellicht iets te voorbarig zijn om zijn roman werkelijk met een respectief begrippenapparaat te bespreken. Het lijkt me zinvoller om een dergelijke analyse te bewaren voor een latere generatie auteurs (Reve, Hertmans en Verhelst), en de omstandige uiteenzetting van het semiotische denkkader bij die analyses te situeren.

### **1.2.5. Felix Timmermans, ‘Sint-Sebastiaan’ (1947) en Jacques Benoit, Sebastiaan. De heilige Proletariër (z.d.)**

Vestdijk anticepeerde met zijn gedicht eigenlijk ook al op de meer “wereldlijke visie” op Sebastiaan “waarin diens geloof en zelfs diens historische figuur een steeds minder belangrijke plaats inneemt” (Hafkamp 1993b : 160). In deze ‘geprofaneerde’ interpretatie van Sebastiaan, wordt elke vorm van christelijk sentiment achterwege gelaten. Zo had Sebastiaan, in Vestdijks roman, voor Anton ‘een dief en een moordenaar kunnen zijn, die hier voor zijn schanddaden boette’ (Vestdijk 1948 [1939] : 187).

Dit is nog niet het geval in het gedicht van Felix Timmermans (zie bijlage 8), waar Sebastiaan “nog éénmaal als standvastig bloedgetuige de volle eer [kreeg]” (Hafkamp 1993b : 160). Het gedicht wijst inderdaad vooral op het onwrikbare geloof en het nietsontziende doorzettingsvermogen van Sebastiaan als geloofsidealist, een rol waarin hij het nochtans zwaar te verduren krijgt : drie strofen lang worden de pijlen op de martelaar afgeschoten (r. 3 : “met scherpe pijlen u *doorschoten*”, r. 8 : “*vlogen* de pijlen in uw borst”, r.14 : “hoe woest men ook de pijlen *schief*”, mijn cursivering), tot deze laatste er inderdaad uitziet als een “bloedend’ egel” (r. 16). Pas in de vierde strofe (r. 19 – 20) volgt de overgave – “toen dan uw hoofd voorover viel, ontsnapte uit elke wonde uw ziel” – maar dan wel onmiddellijk gevolgd door een apotheose zoals het in de evangeliën wordt gepredikt : wie volhardt in het geloof, weet zich na de dood zeker van redding; Sebastiaans ziel vliedt dan ook naar het hart van God. De onsterfelijkheid die hem daar ten deel valt, doet de schutters nijdig verzuchten dat hun handelen tevergeefs was : “ik heb er naast geschoten” (r. 24).

Timmermans’ versie (en interpretatie) van het Sebastiaansverhaal blijft dus grotendeels gebonden aan het christelijke referentiekader van de klassieke legende en behoudt daarmee een behoorlijk orthodox en transparant karakter, dat wellicht geen verdere explicitering behoeft. Binnen deze traditie mogen we overigens ook de *Sebastiaan, de heilige proletariër* (z.d.) van Jacques Benoit situeren. In zijn adaptatie van het originele stuk van Franz Herwig uit 1931 wordt eveneens de orthodoxe interpretatie van Sebastiaan als kuise, diepgelovige volgeling (in dit geval zelfs letterlijk als ‘apostel’) opnieuw geënergetiseerd in een van elke dubbelzinnige mystiek onttrokken heroïsche martelaarsrol.

Interessant is wel op te merken dat Timmermans hier het (typisch middeleeuwse) beeld van Sebastiaan als “egel” oproept, een vergelijking die ook in reeds in de *Legenda Aurea* wordt gesuggereerd (“ze schoten hem zo vol pijlen dat hij wel een egel leek en zodra ze dachten dat hij dood was gingen ze weg”, Hunink en Nieuwenhuis 2006 : 28) maar verder slechts zelden wordt hernomen in picturale voorstellingen van de heilige. Meestal beperken de grafische weergaven van de martelaar zich tot enkele ‘pars pro toto’ pijlen – wellicht omdat dit picturaal gesproken simpelweg meer canvas overlaat voor de afbeelding van het getroffen lichaam zelf. De iconografische kunstbronnen die wel het beeld van de ‘egel’ oproepen, dateren meestal uit de vroege middeleeuwen, uit een periode waarin Sebastiaan vooral werd vereerd als beschermheilige tegen de pest (vanwege zijn talent om zware beproevingen te doorstaan) :

As the plague left the bodies of its victims spotted with multiple sores, so the exemplary pangs of St. Sebastian ought to be manifold. The text of Sebastian’s martyrdom made explicit a great quantity of arrows piercing the saint’s flesh – such that he looked ‘like a hedgehog’ (quasi ericius) (Spivey 2001 : 93).

Dit egelmotief (als metafoor voor Sebastiaan) zal ook later in andere contexten en bij andere auteurs opnieuw opduiken – bijvoorbeeld in het werk van Peter Verhelst, waar het door zijn subtiële associatie met een donker facet uit de Sebastiaansverering (de associatie met de pest), nieuwe betekenissen zal genereren. Om echter nog niet al te zeer op de zaken vooruit te lopen, stel ik de concretisering van die betekenissen even uit naar de hoofdstukken van deze scriptie die specifiek het werk van deze auteur behandelen.

### 1.2.6. Jac. Van Hattum ‘Muntplein’ (1961), Anton Korteweg ‘Sint Sebastiaan’ (1975), Manuel Kneepkens ‘Clematis’ (1976), Frédéric L. Bastet ‘I.Palatijn’ (1980) en de homo-erotische annexatie van Sebastiaan

Naarmate we in dit chronologisch overzicht van de Sebastiaansvoorstelling de late 20<sup>e</sup>-eeuwse literatuur naderen, valt meer en meer op dat een karakterisering en interpretatie zoals die van Timmermans en Benoit zeldzamer worden. Vaker krijgen we te maken met proza en poëzie die de heilige metaforisch gebruiken, i.e. niet zozeer in de gedaante van historische martelaar met een beperkte en contextgebonden betekenis, maar Sebastiaan als vehikel voor tal van betekenislagen waarbij de symbiose van lijden en schoonheid pregnanter gestalte krijgt. Bij een auteur als Jac. Van Hattum stellen we bijvoorbeeld vast dat de precieze rol van de martelaar in zijn respectieve gedicht nogal troebel wordt gemaakt. Bij Van Hattums gedicht ‘Muntplein’ (zie bijlage 9) wordt een anonieme aantrekkelijke jongeman (r. 1 : “schoon als een Grieken god”, r. 4 : “blond en glanzend”, r. 8 : “zo tedere schoonheid”) met enkele Sebastiaanskenmerken aangekleed (r. 4 : “mijn Sebastiaan”, r. 11 : “onzichtbare pijlen”, r. 12 : “pijlen [...] zijner zonde”) teneinde de nadruk te leggen op het grote lijden dat zijn blik uitstraalt. Het lijden lijkt hier eerder van psychologische aard te zijn (de pijlen zijn “onzichtbaar”) maar het totaalbeeld van de gekwelde jonge schoonheid herinnert wel degelijk aan de esthetische appreciatie van het ‘geschonden’ lichaam zoals we die eerder al bij de Mérode (en Von Kupffer) aantreffen.

De esthetisering van het ‘lijden in schoonheid’ waar Sebastiaan wel de ultieme belichaming van lijkt te zijn, krijgt met auteurs als Anton Korteweg nog een bijkomende dimensie. Diens gedicht ‘Sint Sebastiaan’ uit 1975 (zie bijlage 10) bespreekt in eerste instantie vooral de bevallige fraaiheid van Sebastiaan als icoon, en niet zozeer het smartelijke lijden dat de figuur zou uitstralen : de pijlen “[...] lijken niet afgeschoten maar op ’t lijf gezet” (r. 2-3), de ogen zijn “niet gebroken” (r.4) en Sebastiaan lijkt op een “naakte maya” (r.7). De bevalligheid en wulpsheid waarmee Korteweg de figuur uitrust, is waarschijnlijk gebaseerd op het uit ca. 1610 daterende schilderij van Guido Reni (zie bijlage 11) : “Kortewegs Sebastiaan heeft veel weg van de androgyne ‘jonge galant, de armen behaagziek omhoog en met zoveel delicate van pijlen voorzien, dat de welvingen van ’t lichaam er niet onder lijden” (Zaal 1981 : 40).

De extra dimensie die Korteweg nu in tweede instantie maar toch met enige nadruk toevoegt – een dimensie die ook door Hafkamp wordt opgemerkt – is nu precies die notie ‘androgyne’ : halfverwege het gedicht (r. 7) vergelijkt hij de heilige al met “een naakte maya in een donker bed” (een referentie aan Goya) en in de laatste, afzonderlijk geplaatste dichtregel herneemt Korteweg dit idee nog maar eens expliciet : “de borsten blijven ontbreken” (r. 10). Met de suggestie van Sebastiaan als een androgyne of (ver)vrouwelijk(t)e figuur “geeft Korteweg een opmerkelijke variatie op de traditionele lofzangen op Sebastiaan als fraaie, ontklede jongeman, die zo langzamerhand een cliché vormen in de moderne Europese literatuur” (Hafkamp 1993b : 161-162).

Het is niet verwonderlijk dat precies dat clichématige van de Sebastiaansfiguur (met zijn eeuwige pijlen en lendendoek, zijn naaktheid en zijn uitdrukking van lijden en schoonheid) ook met regelmaat op de spits wordt gedreven, onder andere bij auteurs als Manuel Kneepkens en Frédéric L. Bastet : de eerste auteur

laat in zijn gedicht ‘Clematis’ uit 1976 (zie bijlage 12) Sebastiaan ironisch “kronkel[en] achter de vlinder van zijn lendedoek” (r.4-5), terwijl de tweede dichter in zijn ‘I. Palatijn’ uit 1980 (zie bijlage 13) Sebastiaan bijna denigrerend afbeeldt als een platgetreden paadje, een favoriete toeristische attractie in een museum, waar het publiek kan “Hoofdschudden. Hoe bestaat het zeggen. Zuchten” (r. 2).

Deze milde ironische sneren naar de kitscherige elementen van de Sebastiaansiconografie ten spijt, blijft de martelaar ook in de literatuur van de jaren tachtig een populair onderwerp. Opvallend is wel dat in dit decennium, wellicht voortvloeiend uit de notie ‘lijden in schoonheid’ en de zonet vernoemde notie ‘androgynie’, een nieuwe verschijningsvorm van de heilige kan worden getraceerd : de martelaar wordt geannexeerd als homo-erotisch icoon.

In de jaren tachtig leeft in Nederland de homo-erotisch geïnspireerde belangstelling voor Sebastiaan, die latent altijd wel enigszins aanwezig was, ineens op. Diverse homotijdschriften publiceren artikelen over de heilige en ook in de literatuur wordt Sebastiaan in een homo-erotisch licht beschouwd. Het opvallendste kenmerk van deze benadering is dat Sebastiaan een menselijke omgeving krijgt. Hij is niet langer een eenzaam mens die sterft voor Gods woord. Hij is omgeven door mensen die om hem geven of hem haten (Hafkamp 1993b : 162).

Wat deze annexatie betreft, schakelt de Nederlandstalige literatuur van de jaren tachtig zich opnieuw in in een langere Europese traditie die we wellicht reeds tot de beginnende 19<sup>de</sup> eeuw kunnen terugvoeren : zo vermeldt Hafkamp “de Sebastiaan-passie van August von Platen” als het begin van een homo-erotisch geladen dimensie van de heilige, die met Oscar Wilde (o.a. in zijn gedicht ‘The Grave of Keats’ uit 1881), Frederick Rolfe en John Gray werd geconsolideerd. Fletcher, gerenommeerd kenner van deze periode biedt een aannemelijke verklaring voor dit fenomeen :

De combinatie van naaktheid en de fallische pijlen was onweerstaanbaar. [...] Het tweede deel van Sebastiaans martelaarschap, zijn herstel van de pijlwonden en zijn dood door knuppelslagen op bevel van keizer Diocletianus was, niet zo verrassend, minder populair bij auteurs uit de 1890s (Fletcher 1988, geciteerd in Hafkamp 1993b : 159).

Opvallend is wel dat vooral Guido Reni’s versie van Sebastiaan vaak als inspiratiebron lijkt te werken : het is deze Sebastiaan die reeds in 1951 werd afgedrukt in *Vriendschap* (bij het gedicht van L. Ali Cohen), dezelfde Sebastiaan waaraan Oscar Wilde, Frederick Rolfe en John Gray in hun dichtwerk refereren en nog veel later (in 1966) zou ook de Japanse schrijver Yukio Mishima zichzelf laten fotograferen in een pose die heel expliciet op Reni’s schilderij gebaseerd is (zie bijlage 14). Het schilderij van Reni is inderdaad (samen met dat van Il Sodoma) de meest bekende en protoypische Sebastiaansvoorstelling die alle homo-erotische clichés op de voorgrond plaatst, wat wellicht ook de bijzondere aandacht voor dit werk kan verklaren bij homoseksuele auteurs als de Mérode en Cohen.

Met deze verwijzingen zijn we ondertussen echter al in de 20<sup>e</sup> eeuw aanbeland, waar de subcultuur van homoseksuele fascinatie voor Sebastiaan als decadente held verder openbloeide – zowel in het Nederlandstalige cultuurgebied als ver daarbuiten – zoals dat mag blijken uit het werk van tal van kunstenaars en auteurs. Daaronder mogen we bijvoorbeeld, naast de eerder al vermelde Elisár von Kupffer, volgens Hafkamp (1993a) ook fotografen F. Holland Day (1906), Jean Reutlinger (1913), Arthur Tress (1979) en Pierre et Gilles (1987) rekenen, maar ook de cineasten Derek Jarman met *Sebastiane* uit 1976, Petr Weigl met *Mysterium des heiligen Sebastian* uit 1982 en Vlaming Bavo Defurne met zijn kortfilm

*Saint* uit 1996. Ten slotte kunnen we aan de literaire vindplaatsen bij de reeds vermelde auteurs Willem de Mérode en L. Ali Cohen, ook nog Ron Moosers gedicht ‘De Boogschutter’ uit 1983 (zie bijlage 15), Adriaan Litzroths roman *Sebastiaan* (1986), Peter Corets gedicht ‘Sebastiaan’ uit 1987 (zie bijlage 16), Paul Meeuws’ kortverhaal *De Martelaren* (1988) en Gerrit Komrijs toneelstuk *De Stem van het Water* (1991) toevoegen (Jacobs & Steensma 1993, Hafkamp 1993b en Ogrinc 1993).

Op internationaal vlak, kunnen we niet om het gedicht ‘Sankt Sebastian’ (1907) van Rainer Maria Rilke heen noch om Thomas Manns novelle *Dood in Venetië* (1911), Marcel Prousts *Combray* (1913), T.S. Eliot’s dichtbundel *The Love Song of St. Sebastian* (1914), Stefan Zweigs *Vernirung der Gefühle* (1927), Frederick Rolfes postuum gepubliceerde roman *The Desire and Pursuit of the Whole* (1934), Evelyn Waugh’s *Brideshead Revisited* (1945), Yukio Mishima’s autobiografische *Confessions of a Mask* (1949), en Tennessee Williams’ toneelstuk *Suddenly Last Summer* (1957) om slechts enkele belangrijke bronnen op te noemen waarin een link wordt gelegd tussen Sebastiaan en homo-erotiek.

Het is niet mijn bedoeling om al deze kunstenaars en hun interpretatie van Sebastiaan uitvoerig in een potentiële homo-erotische context te bespreken<sup>7</sup>. Het zwaartepunt van mijn scriptie wil ik immers elders leggen, met name in de behandeling van het Sebastiaansmotief in het laatste decennium van de late 20<sup>e</sup> eeuw, te beginnen met Gerard Reve (1988), over Peter Verhelst (1993) naar Stefan Hertmans (1994). Om nu deze overstap te kunnen maken, heb ik ervoor gekozen om slechts één kunstenaar te bespreken – Jan Vanriet – die via zijn picturale werk kan worden ingeschakeld binnen de homo-erotische traditie van Sebastiaan. Niet omdat Vanriets werk representatief zou zijn voor de volledige 20<sup>e</sup>-eeuwse benadering van homo-erotische kunst omtrent Sebastiaan. Het lijkt mij nogal onzinnig om, wars van periodisering en kunsthistorische contextualisatie, een overkoepelende synthese van deze benadering te willen aanbieden en deze vervolgens te projecteren op slechts één van haar exponenten. Wel omdat ik in zijn grafische en literaire werk – bijvoorbeeld in het ongetiteld gedicht uit 1984 (zie bijlage 19) – een aanloop zie naar een ‘meerdereuidigheid’ die de Sebastiaansliteratuur van de jaren negentig opmerkelijk zal domineren.

### 1.2.7. Jan Vanriet, aquarellen (1978) en ‘ongetiteld’ (1984)

Om te komen tot de essentie van de Sebastiaansbehandeling bij deze schilder-auteur, lijkt het me geschikt om te beginnen bij het onderzoeken van dit motief in zijn grafische werk. In zijn aquarellen en tekeningen bij Ruth Wolfs vertaling van Thomas Manns novelle *Dood in Venetië* bijvoorbeeld, waar Jan Vanriet herhaaldelijk een gesensualiseerde Sebastiaan portretteert. Hieruit valt af te leiden dat hij het op dat moment – 1978 – inhoudelijk blijkbaar nog steeds eens schijnt met de evocaties onder andere Van Hattum en Korteweg : ook daar worden Sebastiaans lichamelijkeheid en sensualiteit, zoals ook blijkt uit de reeds besproken gedichten, als belangrijkste componenten van de figuur behandeld. Anderzijds schijnt

---

<sup>7</sup> Voor een uitgebreidere bespreking van deze artistieke referenties, verwijs ik graag naar de overzichtsartikelen van : J. Jacobs & R. Steensma, ‘Sebastiaan in de hedendaagse kunst in Nederland. De mooie martelaar’ in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle 1993, p. 127-137 ; H. Hafkamp, ‘Lijden in schoonheid. Sebastiaan voor de camera’ in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle 1993, p. 139-149 en W. Ogrinc, ‘Secularisatie en mythevorming. Het voortleven van Sint Sebastiaan in de tweede helft van de twintigste eeuw’ in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle 1993, p. 169-177.

Vanriet het ook eens te zijn met Manns eigen omschrijving van de jonge martelaar als een (decadente) held met een artistiek interessante dimensie :

Van het nieuwe, in menigvuldig-individuele gedaanten terugkerend heldentype waar [Aschenbach] een voorkeur voor had, had al heel in het begin een scherpzinnig intellect deze analyse geschreven : dat het de conceptie was van een ‘intellectueel getinte, jeugdige standvastigheid’ die ‘in trotse schaamte de tanden op elkaar zet en rustig blijft staan terwijl zwaarden en pijlen het lichaam doorboren’. [...] Want fierheid onder de slagen van het lot, gratie onder folteringen betekent meer dan lijdzaamheid; het is een actieve prestatie, een positieve triomf, en de gestalte van de heilige Sebastiaan is het schoonste zinnebeeld zo al niet van de kunst als zodanig, dan toch van de kunst waar het hier om gaat (Mann 1978 [1911] : 16-18).

Net zoals Manns hoofdpersonage Aschenbach de figuur van SintSebastiaan ‘metaforiseert’ tot de ideale uitdrukkingvorm van een kunstvisie die boven alle andere te verkiezen valt, zal ook Vanriet zijn picturale Sebastiaan metaforisch omkneden. In zijn aquarellen beroept hij zich ten eerste niet langer op een of andere concrete picturale bron als uitgangspunt voor zijn afbeeldingen, maar essentialiseert hij de beroemde martelaar in enkele herkenbare componenten en attributen. Bovendien vereenzelvigt hij Sebastiaan niet met één, maar met een ruim amalgaam van metaforische betekenissen dat als een grillig leidmotief in steeds andere maar verwante contexten optreedt, ook daar waar de oorspronkelijke tekst hier niet expliciet toe aanzet. Vanriet verspreidt zijn illustraties van de heilige namelijk over de hele novelle, een opvallende ingreep die niet correspondeert met de tekst van *Dood in Venetië*, waar Sebastiaan slechts één keer expliciet wordt vermeld (p. 16 in R. Wolfs vertaling). Er zijn redenen om aan te nemen dat Vanriet hiermee inderdaad een bepaald effect wil teweegbrengen.

Dit effect wordt opgewekt door het feit dat Vanriets illustratieve ingreep de lezer als het ware ‘paranoïde’ maakt : door de expliciete nadruk op Sebastiaan in twee tekeningen (6 en 22<sup>8</sup>) wordt de lezer aangespoord om ook in de andere illustraties verwijzingen naar de heilige te zoeken. Voor die speurtocht kan deze zich baseren op de met Sebastiaan geassocieerde picturale componenten die Vanriet in deze twee prenten aangeeft – componenten die de kunstenaar ontleent aan de klassieke Sebastiaansiconografie. Zo wordt Sebastiaan als een geïsoleerde, rechtopstaande figuur afgebeeld, meestal met een zekere androgynie (Vanriet beeldt Sebastiaan bijvoorbeeld af in een jurk), de handen afwezig of op de rug gebonden, de blik van het publiek afgewend (bij Vanriet wordt het hoofd soms in het geheel niet afgebeeld), omgeven door suizende pijlen en een stralenkrans (al dan niet gerealiseerd door een glasraam).

Eenmaal de aandacht voor deze componenten is verhoogd, kan de aandachtige lezer plotseling ook in vijf andere illustraties een Sebastiaan ontwaren. In die prenten voegt Vanriet bovendien nog andere typische elementen uit de Sebastiaansiconografie toe : zo wordt in illustratie 1 en 27 (zie bijlage 17) gealludeerd op de boom waaraan Sebastiaan werd vastgebonden, terwijl illustratie 24 refereert aan de stralenkrans die Sebastiaan omringt als teken van Gods barmhartigheid. Illustratie 21 (zie bijlage 18) parafraseert dan weer de typische (aan Apollo ontleende) Lykeiospose waarmee de heilige op menig schilderij wordt afgebeeld – “de god wordt afgebeeld als rustende, gedeeltelijk naakte jongen, die het gewicht van zijn lichaam naar zijn

---

<sup>8</sup> Voor een eenvoudigere verwijzing worden de illustraties hier genummerd aan de hand van de volgorde waarop ze voorkomen in : Mann, T., *Dood in Venetië* [vert. R. Wolf], Antwerpen (Lotus) 1978.

rechterbeen verplaatst en de linkervoet met de volle zool naar voren zet” (Ogrinc 1986 : 55) – en illustratie 30 verwijst op zijn beurt naar de fallische associaties van de pijl.

Natuurlijk is hiertegen in te brengen dat niet alle van deze verwijzingen even duidelijk zijn : sommige referenties zouden, indien afgebeeld in een andere context, waarschijnlijk geen aanleiding geven tot een identificatie als Sebastiaansverwijzing. Maar – en dat is wellicht de grote verdienste van Vanriets illustraties – daar schuilt nu net de valstrik : de referenties zijn alleen vaag zónder context. Binnen het geheel van de illustratie *cycclus* bij de novelle zijn de verwijzingen immers net opvallend genoeg om bij de lezer een (paranoïde) twijfel aan het werk te zetten : deze lezer moet zich afvragen of het hier nu al dan niet gaat om een Sebastiaansverwijzing.

Het fraaie aan het planten van die paranoia is nu dat de conclusie van het denkprocédé waartoe ze aanzet (de uiteindelijke identificatie van een illustratie als een Sebastiaansverwijzing) er in feite niet meer toe doet. Belangrijker is dat het voorafgaande denkprocédé zelf *plaatsvindt* : dat de lezer inderdaad, vooraleer hij/zij überhaupt een positieve identificatie kan geven, eerst bewust moet reflecteren over de tekst en trachten de mogelijke parallellen en betekenisvolle verbanden tussen Sebastiaan en die tekst te achterhalen. Het onderscheid tussen ‘vage’ en ‘duidelijke’ Sebastiaanverwijzingen wordt vervolgens van secundair belang, want uiteindelijke genereren beide hetzelfde resultaat.

Vanriets aanpak heeft daarmee een dubbel effect gesorteerd, dat niet alleen zijn eigen grafische werk maar ook de tekst van Thomas Mann ten goede komt : enerzijds is de lezer opgetild naar een actieve, reflecterende lectuur die zich van haar rol bewust is en anderzijds is deze lezer ingegaan op de uitnodiging om Sebastiaan te ‘metaforiseren’, om hem met zoveel mogelijk betekenissen te beladen. Daarmee neemt de lezer eigenlijk de rol van de auteur (Mann) én van de illustrator (Vanriet) over.

Samenvattend kunnen we dus concluderen dat Vanriet met zijn grafische werk al een aanzet geeft om de metaforische dimensie van Sebastiaan te projecteren op nieuwe contexten. Deze suggestie vinden we ook terug in Vanriets literaire werk. In zijn gedicht uit 1984 (zie bijlage 19) bijvoorbeeld herneemt de dichter het procédé van metaforisatie, ditmaal via het gegeven van de pijl als een metaforische uitdrukking van psychologische kwellings (r. 5 : “elk verwijt een pijl”).

In zekere zin is een dergelijk ‘essentialistisch’ gebruik van het Sebastiaansmotief reductief, aangezien het enkel de prototypische, herkenbare maar nogal algemene voorstelling van de martelaar herneemt en zich beperkt tot de geësthetiseerde lichamelijkeheid (concreet aanwezig in de sensualiteit van Vanriets Sebastiaan) als een tweeluik van schoonheid en pijn. Anderzijds laat deze werkwijze natuurlijk een grote meerduidigheid toe, ze opent een bevrijdende mogelijkheid voor de lezer om binnen die associatieve rijkheid van Sebastiaan (met zijn oneindig aantal potentiële metaforische inhouden, al dan niet kitscherig en clichématig, homo-erotisch of net orthodox-christelijk) zelf betekenisvolle dwarsverbanden te leggen.

We mogen hier dus zeker spreken van een *gesecculariseerd* Sebastiaansbeeld : de figuur wordt losgesneden van het silhouet van zijn religieuze ontstaansgeschiedenis, van zijn christelijke betekenisveld en van zijn voorafgaande representaties (met tijdsgebonden klemtonen) en wordt getransponeerd naar hedendaagse normen. Sebastiaan wordt geleidelijk aan – bij Vanriet, maar ook bij andere auteurs – een containerbegrip,

een overkoepelende abstrahering of, om het met een term van Derrida te zeggen, een chiffre : een kernbegrip, waarvan je denkt dat het “de kern en het houvast” zal vormen (Vervaeck 1999a : 45). De consequenties van deze evolutie laten zich pas later echt duidelijker voelen, wanneer de inhoud van dit chiffre en de veelheid aan associaties die het kan torsen, zozeer zullen verruimen tot ze uiteindelijk zelfs vervagen : “het traditionele chiffre, het sleutelsymbool, wordt met zovele en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt” (Vervaeck 1999a : 46). Een vaste, onwrikbare betekenis van Sebastiaan als symbool, als teken, gaat dan als dusdanig verloren en wordt ingeruild voor een afwezigheid :

[...] dat wordt bij voorkeur gesymboliseerd door een beeld dat zoveel gaat betekenen dat het een lege fictie wordt. Dat proces is eigen aan de doorgedreven metaforische werkwijze : een metafoor verwijst altijd naar iets dat niet aanwezig is, een verbinding die je nooit helemaal kunt vatten omdat ze zoveel betekent dat ze ongreepbaar is (Vervaeck 1999a : 47).

Uit het feit dat ik hier enigszins anachronistisch citeer uit Vervaecks studie uit 1999, blijkt wellicht al dat ik in de metaforische Sebastiaan van Vanriet eigenlijk al een voorloper zie van de typisch hedendaagse literatuurpraktijk die een dergelijk gebruik van metafoer op de spits drijft, en uiteindelijk ook Sebastiaan zal ‘dechiffren’. Bij deze dechiffreering speelt ook het deconstructivistische procédé van de ‘dissémination’ (uitzaaiing) van Derrida een belangrijke rol. Hiermee bedoel ik dan “het gebruik van een schijnbaar centraal symbool dat met zoveel uiteenlopende betekenissen beladen wordt dat het uiteindelijk geen enkele vaste kern meer heeft. Het wordt uitgezaaid over de tekst” (Vervaeck 1999a : 203). Over dit procédé en zijn concrete werking zal ik het echter nog uitvoerig hebben in een later stadium van deze scriptie, dus ik laat het hier nog even buiten gedetailleerde beschouwing.

### **1.3. Sebastiaan in de Nederlandstalige literatuur van de late 20<sup>e</sup> eeuw : 1985 – 2000**

#### **1.3.1. De aantrekkelijke martelaar**

Zoals ook al af te leiden valt uit de behandeling van het Sebastiaansmotief in het grafische en literaire werk van Vanriet, zal vooral de laat-twintigste eeuw significant blijken voor een nog ruimere draagwijdte van Sebastiaans symboliek. De typische multimaterialiteit en caleidoscopische benadering van de contemporaine artistieke praktijk (zij het kunstproductie of -perceptie) heeft wellicht meer en beter dan de voorbije decennia de doorslaggevende factoren aan het licht gebracht die de belangstelling voor de beroemde martelaar verklaren en aanwakkeren. Zonder te pretenderen een exhaustief overzicht te geven van die factoren, kan worden gesteld dat deze – globaal gesproken – drievoudig zijn.

Vooreerst is er de louter formele aantrekkingskracht van de figuur van de martelaar die in zowat alle beschikbare picturale bronnen getuigt van een prominente schoonheid en sterke lichamelijkeid :

Stripped to loin-cloth or diaphanous briefs, a standard Sebastian flaunts the typical *déshabnement* of a Classical Greek athlete : that is, one leg relaxed, and the hip consequently pronounced. Whether dandy, ephēbe or trooper, St. Sebastian, in these images, is rarely bereft of erotic allure. [...] It has been generally supposed that one appeal of the saint's image to Italian Renaissance painters lay in the respectably pious possibilities it offered for study of the near-nude male frame (Spivey 2001 : 90-91).



Het laatste argument van Spiveys stelling moet echter wel enigszins worden genuanceerd. Het is gerechtvaardigd om de lichamelijke van Sebastiaan inderdaad gedeeltelijk te identificeren als “de vinding uit Renaissance-Italië, waar men onder invloed van de heropleving van de Oudheid de martelaar graag als naakte, ‘schone jongeling’ boetseert” (Ogrinc 1986 : 41), maar dit argument blijft desondanks ontoereikend. Minstens even doorslaggevend is het gegeven dat “het deze kunstenaars hierbij *niet alleen* ging om hun vaardigheid in de weergave van de menselijke anatomie te tonen – zoals een aantal schrijvers, eng freudiaans redenerend, suggereert [...]” (Ogrinc 1986 : 43) maar dat bij dergelijke voorstellingen van de martelaar “de schilders zó waarschijnlijk ook de onoverwinnelijke kracht van Sebastianus tot uitdrukking [wilden] brengen, via een jeugdig en fris uiterlijk van zijn lichaam” (Ogrinc 1986 : 44).

Over de hiërarchie van deze complementaire interpretaties wens ik mij in deze context niet uit te spreken : het is een kunsthistorische kwestie die buiten het bereik van deze scriptie valt. Voor mijn argument is vooral belangrijk dat, net zoals de Italiaanse Renaissancekunstenaars herhaaldelijk (om wat voor reden dan ook) vooral het lichamelijke van Sint-Sebastiaan benadrukten, we in de hedendaagse artistieke praktijk een gelijkaardige obsessie en fascinatie voor lichamelijke kunnen vaststellen, een concentratie op het uiterlijke, het lichamelijke, in zijn manipuleerbaarheid (Laermans 1993 : 72-73) vaststellen, zij het dan niet ten behoeve van de celebratie, maar precies de ontwrichting ervan.

Binnen het referentiekader van deze lichamelijkecultus<sup>9</sup> kunnen we tal van kunstuitingen situeren : van de films van Peter Greenaway tot de schilderijen van Francis Bacon, van een dansvoorstelling van Anne Teresa De Keersmaecker tot de *Fountain of the World* tekeningen van Jan Fabre : allen hebben ze gemeen dat ze de grenzen van het lichamelijke aftasten en overschrijden. Ik hoed mij echter voor verdere, subjactief gekleurde invulling van dit fenomeen, en keer terug naar het verband met Sebastiaan : het lijkt vanuit de context van de hedendaagse preoccupatie met lichamelijke niet meer dan logisch dat een van dé meest bezongen lichamen uit de Europese cultuurgeschiedenis – dat van de Heilige Sebastiaan – nu ook tal van hedendaagse kunstenaars en auteurs zal inspireren tot een kunstzinnige exploratie :

Sinds de jaren zeventig kan ‘de christelijke pendant van David, Antinoüs of Ganymedes’ zich bovendien verheugen in een toenemende belangstelling. Niet alleen in de beeldende kunst, ook in de literatuur, in de muziek en het theater, in film en fotografie duikt hij in allerlei vormen herhaaldelijk op (Ogrinc 1993 : 169).

Een tweede factor die bijdraagt aan de hedendaagse aandacht voor Sebastiaan is ongetwijfeld de fascinerende correspondentie en gelijkenissen met Christus : “een vluchtige oriëntatie in het beschikbare materiaal levert meteen al zo’n negen analogieën op; het zijn er waarschijnlijk meer” (Ogrinc 1986 : 54).

De analogieën waarnaar Ogrinc verwijst vloeien in eerste instantie rechtstreeks voort uit enkele suggestieve passages in de *Passio* zelf, die door talrijke beeldende kunstenaars postfiguratief zijn uitgediept.

Ze hebben met name betrekking op :

1. De aanbidding door de Drie Koningen/Het oordeel van Pontius Pilatus – de wisselende houding van keizer Diocletianus; 2. Beiden verrichten ‘medische’ wonderen; 3. De flagellatie-scène : Christus aan een

---

<sup>9</sup> Voor een concrete karakterisering van deze lichamelijkecultus, haar facetten en origines, verwijs ik graag naar het artikel van R Laermans, ‘De mannequinmaatschappij. Over ‘look’, lijfstijl en lichamelijke’ in : F. De Wachter (red.), *Over nut en nadeel van het postmodernisme voor het leven*, Kapellen (Pelckmans) 1993, p. 65 – 79 en naar het boek van E. De Kuyper, *De verbeelding van het mannelijke lichaam*, Nijmegen (SUN) 1993.

pilaar gebonden – Sebastiaan aan pilaar, paal of boom gebonden; 4. Beiden naakt, op lendendoek na; 5. Kruisiging : Christus aan het kruis (levensboom!) gespijkerd – Sebastiaan aan boom met pijlen doorboord; 6. Kruisafname : H. Maria buigt zich liefdevol over haar zoon – H. Irene ontfermt zich over het lijk van Sebastiaan; 7. Graflegging – scène bij de Cloaca Maxima; 8. Verrijzenis – Sebastiaan doorstaat de pijlendood; 9. Maria Magdalena bezoekt het graf van Christus – de H. Lucia wordt geopenbaard waar het lijk is aangespoeld (Ogrinc 1986 : 57, noot 28).

Deze gelijkenissen zijn in wezen dus eigenlijk werkzaam op twee niveaus, waarvan het onderscheid doorslaggevend blijkt voor de ‘renaissance’ van de heilige Sebastiaan in de actuele kunst.

Op een eerste – evident – niveau vertonen beide christelijke iconen natuurlijk enkele ostentatieve gelijkenissen : zoals door Ogrinc ook al aangegeven, sterven beiden op relatief jonge leeftijd de marteldood (voor hun geloof), beiden worden meestal afgebeeld op het moment van hun executie en beiden dragen daarbij enkel een lendendoek en een smartelijke blik. Wellicht één van de bekendste evocaties van die merkwaardige (uiterlijke) parallellie tussen Christus en Sebastiaan is die van Agnolo Bronzino (zie bijlage 20) : op zijn schilderij ‘Noli me tangere’ uit 1561 “ziet men een Christus in een wel zeer merkwaardige houding, die ook aan Sebastiaan herinnert” (Hertmans, e-mail 20/09/2005). Deze door Bronzino en andere kunstenaars aangestreepte gelijkenis is ook enkele auteurs niet ontgaan. Niet toevallig plaatst Stefan Hertmans in zijn bundel *Bezoeken* (1988) zijn gedicht ‘Noli me tangere’ (zie bijlage 21) pal tegenover dat over Sebastiaan : alsof zijn ‘Sebastiano’ (zie bijlage 22) en de Christus van Bronzino eigenlijk afspiegelingen zijn van elkaar. In zekere zin klopt dit natuurlijk ook : Sebastiaan kan gelden als de wereldlijke, ‘profane’ variant van Christus, een aardse figuur die de sacraliteit van Christus realistischer, menselijker en lijfelijker maakt.

Deze ‘profanatie’ heeft natuurlijk alles te maken met de parallellie tussen de twee figuren op een tweede niveau : beide figuren maken – zoals Ogrinc ook aangeeft – een herrijzenis door. Volgens de evangeliën herrijst Christus een week na zijn effectieve dood aan het kruis, en verschijnt hij opnieuw aan zijn gelovigen, hernieuwt hen met hoop en gaat dan pas heen, na de openbaring van zichzelf en de aankondiging van een latere wederkeer. Sebastiaans verrijzenis volgt – in tegenstelling tot die van Christus – niet op een werkelijke dood. Volgens de *Legenda Aurea* sterft Sebastiaan niet aan zijn marteldood, maar weet hij met behulp van de weduwe Irene te genezen van zijn verwondingen. Wanneer de doodgewaande Sebastiaan vervolgens opnieuw aan het keizerlijke hof (voor de *ongelovigen*) verschijnt dat hem tot de executie veroordeeld heeft, lijkt dit eveneens op een wonderbaarlijke verrijzenis.

Significant in deze analogieën zijn, zoals gezegd, de verschillen. Bij het Sebastiaansverhaal ligt de nadruk op het ‘realisme’ : Sebastiaans ‘verrijzenis’ is geen mirakel, maar slechts een genezing, Sebastiaans dood is geen bovennatuurlijke daad die de zonden van de mensheid uitwist, maar in wezen een uiting van persoonlijk (geloofs-)idealisme. In dat laatste gegeven kunnen hedendaagse auteurs wellicht ook aanknopingspunten zien met de meest recente internationale (politieke) actualiteit, waar geloofsextremisme en zelfmoordterrorisme nieuwe gestalten aannemen, maar het belangrijkste blijft toch dat ‘profanere, vermenschlijkte’ aspect van Sebastiaan.

Een derde factor die de grote belangstelling van recente literatuur voor Sebastiaan kan verklaren, is wellicht zijn status als meerduidig wezen. Elke poging om Sebastiaan in één woord te omschrijven, is bij

voorbaat reeds gedoemd om te mislukken : de martelaar valt slechts te vatten in termen van 'begrippenparen', opgebouwd uit paradoxale en contrasterende elementen. Zoals hiervoor al enigszins werd aangeraakt, is Sebastiaan de symbiose van pijn en genot, van man en vrouw, van het lichamelijke en geestelijke, van het profane en het sacrale : "Laten we zeggen dat Sebastiaan, als proteïsch wezen, balancerend op de rand van allerlei identiteiten en suggesties, zeer inspirerend werkt omdat hij het prototype is van de niet-eenduidige mens" (Hertmans, e-mail 20/09/2005).

De combinatie van deze drie factoren zorgt voor een typische behandeling van het Sebastiaansmotief die ik hier voorlopig (en nogal omslachtig) 'meerduldig-monomorf' zal noemen : ik wil er namelijk op wijzen dat het prototypische icoon van Sebastiaan vaak wordt gebruikt als één (*mono*) vorm (*morphè* – hierin ligt de nadruk op het lichamelijke) voor talrijke inhouden – meerduidige betekenislagen en associaties die elke individuele kunstenaar kan combineren, omplooien naar persoonlijke interpretatie of simpelweg muteren tot nieuwe inhouden. Deze meerduldig-monomorfe behandeling van Sebastiaan als artistiek subject kunnen we aan de slag zien in het werk van menig hedendaags kunstenaar. Ik denk hierbij onder andere aan het beeldend werk van Louise Bourgeois, Derek Jarman, Wolfgang Tillmans en Cerith Wyn Evans, maar ook aan Gerard Rutten, Ad Gerritsen, Bierenbroodspot, Jean Thomassen, Jan van Imschoot, Thierry De Cordier, Paul Van Dongen, Annelies Alewijnse, A.W. ten Berge en Clemens Merkelbach van Enkhuizen (Ogrinc 1993 : 169-177). Recenter kunnen daar ook nog Joel-Peter Witkin, Ron Athey, Matthew Strading en David Wojnarowicz worden aan toegevoegd.

Uiteraard zijn er nu ook in de literatuur vindplaatsen aan te geven waar een hedendaagse perceptie op Sebastiaan auteurs fascineert en inspireert tot literaire behandeling. Een aantal van die laat-20<sup>e</sup> eeuwse literatoren heb ik reeds aangegeven in de voorgaande paragrafen van dit hoofdstuk, waar ik voornamelijk de Nederlandstalige literatuur tot en met de jaren tachtig besprak. Op dit punt aangekomen wil ik graag deze reeks voortzetten met drie literaire bronnen uit de jaren negentig (één ervan dateert technisch gezien nog uit de late jaren tachtig), die mij pregnante belichamers lijken van de 'meerduldig-monomorfe' bewerking van Sebastiaan. Het gaat met name om Gerard Reve, Peter Verhelst en Stefan Hertmans, auteurs die elk ten minste één expliciete 'Sebastiaansroman' op hun palmares hebben. In het tweede deel van deze scriptie zal ik mij op deze respectieve romans concentreren, waarbinnen ik dan de functie en de rol van de Sebastiaanmetaforiek gedetailleerd wil ontleden, geëxpliciteerd binnen een welbepaald assenstelsel van literair-theoretische concepten. Om de overzichtelijkheid te bewaren, en om bij de lezer een welbepaald begrip van deze concepten te laten inzien (waarop ik in een later stadium verderbouw), wil ik deze hier alvast in een apart onderdeel introduceren en contextualiseren.

### 1.3.2. Postmodern ?

Zoals ongetwijfeld al is gebleken uit de analyses van Sebastiaansproza en –poëzie die tot nu toe reeds aan bod kwamen, zal in deze scriptie hoofdzakelijk worden geïnterpreteerd vanuit een in wezen 'postmoderne' lectuur. Daarmee is meteen het hoge woord gevallen dat ik tot op dit punt bewust heb achtergehouden door het bij gelegenheid te vervangen door predicaten als 'hedendaags', 'contemporain' of in een

uitzonderlijke keer ‘meerdere-monomorfe’. De voorzichtigheid waarmee ik het ‘postmodernisme’ mijn betoog wil binnenloodsen, heeft eigenlijk vooral strategische motieven : ik wilde mijn tentatieve<sup>10</sup> definiëring van het concept uitstellen tot wanneer ik ze min of meer geconcentreerd kon aanbieden met een link naar het theoretische denkkader van het poststructuralisme (dat andere hoge woord dat tot nu toe slechts in summiere, reductieve omschrijvingen werd gehanteerd) en de psychoanalyse. Precies deze drie paradigma’s zullen, zoals ik reeds in de inleiding van deze scriptie aankondigde, de interpretatieve analyse in het tweede deel van dit betoog begeleiden en vormgeven.

In concrete zin zal het concept ‘postmodernisme’ in deze scriptie ingevuld worden volgens de inzichten die in de recente literatuurwetenschap aan de orde zijn. Anticiperend op de uitgewerkte analyse van de romans *Bezorgde Ouders*, *Vloeibaar Harnas* en *Naar Merelbeke*, wil ik de inhoudelijke contouren van dit concept echter meteen al enigszins socio-historisch kaderen in een grotere (West-Europese zo men wil) interpretatiecontext, die verschillende disciplines zoals architectuur, beeldende kunst, literatuur en muziek met elkaar correleert. Uiteraard neemt deze scriptie vooral de *literaire* ‘postmoderne’ invulling onder de loep – en dan met name de invulling die Musschoot (1988, 1994), Bertens & D’Haen (1988), Bertens (1995) en Vervaeck (1999a) complementair aflijnen – maar dit neemt niet weg dat inzichten uit andere sectoren een verrijkende uitwerking kunnen hebben op een beter begrip van de term. Wanneer de relevantie daartoe uitnodigt, zal dan ook een uitweiding naar auteurs als De Dijn (1993), De Wachter (1993), Nevelde (1998), D’Haen (1999), en Verhaeghe (2001) worden toegevoegd.

De karakterisering van de poststructuralistische en psychoanalytische component van de romananalyses zal zich gedeeltelijk beroepen op het baanbrekende werk van auteurs als Roland Barthes (1962, 1973, 1978) en Jacques Derrida (1971, 1972) als wegbereiders van het poststructuralisme, maar plaatst het zwaartepunt toch hoofdzakelijk in de (daardoor grotendeels beïnvloede) psychoanalytische benadering van Julia Kristeva (1974, 1980, 1983, 1985b) die op haar beurt ook Lacans theorie over de subjectvorming energetiseert (1966). Om deze twee invalshoeken met elkaar te liëren, betrek ik in mijn betoog ook enkele inzichten uit het belendende paradigma van Georges Bataille (1928, 1929, 1937, 1938, 1957). Behalve op deze primaire bronnen, beroep ik mij daarnaast ook op inzichten uit secundaire literatuur, met name het werk van (vooral) Fletcher & Benjamin (1990), Žižek (1991), Payne (1993), Quakelbeen (1993), Evans (1996), Rabaté (2001), De Kesel (2002), Pint (2003) Beardsworth (2004) en Becker-Leckrone (2005).

## **1.4. Postmodernisme**

### **1.4.1. Het Postmodernisme als poststructuralistisch lappendeken : principes en denkkaders**

Twee jaar na het oprichten van zijn eigenste architectenbureau, schrijft de gerenommeerde architect en theoreticus Robert Venturi, naast Charles Jencks zowat de belangrijkste wegbereider van de toenmalige avant-garde stroming in de bouwkunst, een van zijn meest ophefmakende en begeesterde pleidooien tegen

---

<sup>10</sup> Het predicaat ‘postmodern’ is sinds zijn introductie in de literaire en kunstcritiek al even meerdubbel geworden als het werk van de kunstenaars en literatoren die men er gebruikelijk mee aanduidt. Gezien de onmogelijkheid om alle perspectieven op zijn betekenis te incorporeren, kan een definiëring van de term dus niet meer dan ‘betrachtend’ zijn.

de puriteins morele taal van de orthodoxe Moderne architectuur. Met dit werk– het in 1966 gepubliceerde en tot referentie verworden *Complexity and Contradiction in Architecture* – anticipeert Venturi eigenlijk al grotendeels op het dagen van een nieuw tijdperk in de architectuur, een tijdperk dat hoofdzakelijk door de publicaties van Jencks (met name *The Language of Post-Modern Architecture* uit 1977) geconsolideerd wordt onder de naam *postmodernisme*.

Op een gematigde maar consequente manier vertolkt de publicatie van Venturi een uitgesproken voorkeur voor het architecturale ontwerp dat “eerder hybride en compromitterend dan zuiver en eerlijk is, eerder verwrongen en ambigu dan rechtlijnig en helder verwoord, eerder inconsistent en meerzinnig dan direct en helder”(Cruysberghs 1993 : 40). In essentie bestaat de kern van dit ‘vriendelijke’ manifest uit de opvatting dat de vitaliteit van een ontwerp niet ontstaat in de doorzichtige eenheid van het– door Mies van der Rohe gelanceerde – devies ‘less is more’, maar precies in de rijkdom aan betekenis die er tijdens het ontwerpen aan wordt toegevoegd. Interessant is nu dat de motieven die zich in de prototypisch postmoderne architectuur voordoen, ook een wijde verspreiding kennen tot ver buiten de wereld van de bouwkunst. Cruysberghs vermeldt onder andere de mogelijkheid om

[...] het gamma aan retorische stijlfiguren zoals de overdrijving, de herhaling, de fragmentering, de weerspiegeling, het uit de gebruikelijke context halen, het kantelen van beelden, het spelen met kleuren, het citeren, de reminiscenties aan het verleden, het zich bewegen op het randje van de kitsch op indrukwekkende wijze terug te vinden in de videokunst, waar ook de populaire videoclip bij aansluit (Cruysberghs 1993 : 46).

Uiteraard vallen hier nog talrijke andere belangrijke vindplaatsen voor dergelijke (kenmerkend postmoderne) procédés aan toe te voegen en niet het minst behoort daartoe de literaire productie uit het laatste kwart van de vorige eeuw. Het hoeft niet te verbazen dat de term postmodern dan ook relatief snel het idioom van de literatuurpraktijk en -kritiek wist te infiltreren; een opgemerkte intrede die niet zonder consequenties bleek :

Sedert Jean-François Lyotard in 1979<sup>11</sup> de term postmodernisme in Europa introduceerde is er een ware stroom van publicaties over de inhoud, de verschillende betekenissen en de ontwikkeling van het begrip postmodernisme losgekomen. Het is dan ook, bij deze veelheid van inleidingen en discussies over de bruikbaarheid van de benaming, al meteen ondoenbaar geworden één heldere omschrijving van het fenomeen te formuleren. De ‘snelle’ geschiedenis van het postmodernisme in de verschillende taalgebieden, in de diverse takken van de kunst en in de opeenvolgende decennia, leert dat er een nieuwe modieuze term is geboren die nu al zoveel betekent dat hij eigenlijk niets meer betekent (Musschoot 1994 : 203).

Zoals bovenstaand citaat al aangeeft, blijft de invulling van het concept tot in de hedendaagse publicaties inderdaad een ambigu en heikel onderwerp. Wie in de contemporaine literaire vakpers specifiek op zoek gaat naar een duidelijke typering en contextualisering van deze literatuur, in de hoop een coherente literaire stroming op basis van heldere criteria af te bakenen, wordt geconfronteerd met een veelheid aan invullingen en contradicties die alle en terzelfder tijd door de term *postmodernisme* overkoepeld schijnen te worden. Meteen wordt duidelijk hoe de term in een literaire verschijning dezelfde hybride invulling uit de architectuur omvat en het in concreto bijvoorbeeld mogelijk maakt een veelheid aan onderling zeer

---

<sup>11</sup> Hier wordt concreet gerefereerd aan : Lyotard, J.-F., *La Condition Postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris (Minuit) 1979. In dit belangrijke werk definieert Lyotard het postmodernisme als een fundamenteel wantrouwen ten opzicht van ‘metanarratieven’ : “those metanarratives or ‘grand’ narratives are, broadly speaking, the supposedly transcendent and universal truths that underpin Western society and that function to give that civilisation objective legitimation [...]” (Bertens 1995 : 124).

verschillende auteurs te herbergen, of zoals Vervaeck het formuleert : “wie (...) op zoek gaat naar een groepsportret en een stamboom van de postmodernisten, komt bedrogen uit” (Vervaeck 1999a: 11).

In zijn studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse Roman* verduidelijkt Vervaeck aan de hand van talrijke representatieve illustraties uit de hedendaagse literatuur, hoe het postmodernisme als dusdanig niet moet worden geïnterpreteerd als een denkstroming of een cultuurhistorische beweging in de werkelijkheid, maar eerder als een “cognitieve constructie” (Ibsch 1989 : 346). Het begrip fungeert namelijk veeleer als soort container voor de gemeenschappelijke kenmerken die (al dan niet in abstracte zin) grotendeels van toepassing zijn op een bepaald aantal teksten, zonder daarbij voorbij te gaan aan het particuliere van elke tekst en bij uitbreiding ook aan de afzonderlijke individuele eigenheid van elke auteur : “elke auteur is op een andere manier postmodern” (Vervaeck 1999a: 12).

Die noodzaak tot erkenning van inwendige diversiteit binnen het postmodernisme is niet louter een bewust geïncorporeerde preoccupatie van de zichzelf respecterende literatuurkritiek : het is meteen ook een antwoord op de oproep van de auteurs in kwestie, die impliciet binnen het corpus van hun eigenwerk dwingen tot een bepaalde lezing, of expliciet in poëtische teksten lijken te pleiten voor een heterogene aandacht voor individualiteit. Getuige daarvan zijn de talloze voorbeelden van auteurs die hardnekkig het collectief geïnterpreteerde etiket “postmoderne literatuur” verwerpen als een typering van hun persoonlijke literaire productie en zich ostentatief *niet* presenteren als een generatie van auteurs die gemeenschappelijke doeleinden nastreeft. Programmatische manifesten die de beginselen van de postmoderne literatuur uit de doeken doen, zijn dan ook volstrekt onbestaande en dat is niet alleen te wijten aan de nadruk op individualiteit en de nood aan persoonlijke profilering van de auteurs in kwestie.

Het feit dat er geen duidelijke criteriumgerichte staalkaart bestaat waarmee men een roman kan toetsen op zijn graad van postmoderniteit is een logisch gevolg van de intrinsieke eigenheid van het postmoderne schrijven, waarvan het tegendeel een paradox zou impliceren : hoe kan een postmoderne roman in termen van normen en kenmerken worden geïdentificeerd, wanneer het postmodernisme zelf precies gericht is op *normdoorbreking*, en in die gedaante niet anders kan dan een dergelijke lezing fundamenteel te weerstaan ? Zoals later ook nog uitvoeriger zal blijken, wordt de postmoderne roman immers in aanzienlijke mate getypeerd door een hoge graad van zelfreflexiviteit : “in de roman zelf worden reflecties over de roman en over het schrijven ingebouwd, die juist de conventies van de vorm zelf ‘openbreken’, in vraag stellen of ondermijnen” (Musschoot 1994 : 204-205). Deze manifeste zelfreflexiviteit en hang naar normdoorbreking (of deconstructie) brengt ons dan ook op het spoor van de correlatie tussen postmodernisme en poststructuralisme, die ik hier even rudimentair wil schetsen.

In zijn uitvoerige en verhelderende artikel “Franse Gasten in Merelbeke : Stefan Hertmans en het poststructuralisme” (1999b) bespreekt Bart Vervaeck aan de hand van Hertmans’ roman *Naar Merelbeke* uit 1994 de relevante manier waarop het Franse poststructuralisme van Derrida, Deleuze en Lacan zich in talloze verschijningsvormen weet te manifesteren binnen de actieradius van de Vlaamse letteren. Vervaeck, zelf een van de significante stemmen in het actuele debat over de graad van postmoderniteit van de huidige Nederlandstalige literatuur, kadert dit vernoemde fenomeen in een groter verband : de lange

traditie van intellectuele dwarsverbindingen tussen de Franse en Vlaamse culturele (in casu : literaire) productie van de voorbije eeuwen, waarvoor de 19<sup>de</sup> eeuw exemplarisch kan functioneren. Voor het representatief onderbouwen van deze stelling verwijst Vervaeck onder meer naar studies van Vervliet (1988), Musschoot (1982, 1983, 1994) en Weisgerber (1964), die volgens de auteur concreet exemplifiëren hoe, tijdens het 19<sup>de</sup>-eeuwse fin de siècle, de literatoren van het tijdschrift *Van Nu en Straks* vruchtbare contacten onderhielden met hun collega's in het Franse taalgebied.

In recentere tijden echter worden de karakteristieken van Vlaamse en Franseschrijf- en denktradities nog slechts zelden tot een vergelijkende confrontatie gebracht : Vervaeck vermeldt Eric de Kuyper en Paul de Wispelaere als enkele van de weinige Vlaamse prozaïsten van wie de relatie ten opzichte van de Germaanse én Romaanse tradities waarin zij zich inschakelen nog regelmatig wordt toegelicht (zij worden in de meer actuele literaire kritiek respectievelijk met Marcel Proust en Georges Perec vergeleken), maar doorgaans “[worden] de bekende namen uit het hedendaagse Vlaamse proza zo goed als nooit in verband gebracht met hun Franstalige kunstbroeders” (Vervaeck: 1999b : 39). De teugels rond deze nogal veronachtzaamde relatie schijnen echter – zo stelt Vervaeck – door de contemporaine schrijfp praktijk in Vlaanderen toch weer enigszins aangehaald, met *Naar Merelbeke* als representatief voorbeeld :

Het boek relateert zijn schijnbaar typische Vlaamsheid op een ironische en zelfbewuste manier die erg dicht aanleunt bij de erfenis van het Franstalige poststructuralisme. Misschien is de band tussen de Vlaamse en de Franse literatuur in het huidige fin de siècle wel vooral op dat vlak te zoeken. Niet meer op het directe niveau van de primaire literaire beïnvloeding, maar op het metaniveau van de poëtische en filosofische verwantschap (Vervaeck : 1999b).

Het is precies deze overkoepelende verwantschap, deze aanwezigheid van traceerbare overeenkomsten tussen *Naar Merelbeke* (en impliciet dus ook ander analogo proza) en het poststructuralistische denkkader, die in Vervaecks artikel voelbaar wordt en zo enige postmoderne essenties weet te kristalliseren.

Bij zijn betoog over deze postmoderne ‘essenties’ (die getuigen van een pregnante invloed van de zogenaamde ‘poststructuralistische variant van het postmodernisme’), incorporeert Vervaeck echter teeds een belangrijke nuance, die we eerder al bij Bertens (1995) in zijn *The Idea of the Postmodern* aantreffen :

It would, in any case, not make any sense to present Barthes, Derrida, Foucault and other poststructuralists as *theorists* of the postmodern. No matter how we evaluate the significance of their contributions to that ever expanding intellectual/artistic complex that is postmodernism, they have not involved themselves in those attempts to define and theorize the postmodern [...](Bertens 1995 : 17, zijn cursivering).

Het contextloos transponeren van de poststructuralistische kernconcepten op een- naar hedendaagse normen – postmodern geprofileerde roman zou wellicht een vertekend (om niet te zeggen anachronistisch) beeld opleveren van het postmodernisme als dynamisch ontwikkeld concept, de hedendaagse invulling ervan en de wisselwerking tussen beide. In navolging van Vervaeck wil deze scriptie dan ook vooropplaatsen dat :

Wie de essays van Hertmans heeft gelezen, weet dat de schrijver de Franse poststructuralisten kent en leest maar dat er nooit sprake is van volgzame imitatie. Ik wil ook helemaal niet suggereren dat *Naar Merelbeke* een romaneske vertaling is van Derrida en aanverwanten. Maar ik geloof wél dat een goed begrip van de roman slechts mogelijk wordt als je de overeenkomsten met de poststructuralistische denkwijzen in kaart brengt (Vervaeck 1999b : 40).

Dat laatste wil ik in de volgende paragrafen dan ook voor mijn rekening nemen : ik maak daarbij even abstractie van de concrete aanleiding van Stefan Hertmans' roman en breid Vervaecks stelling uit naar de hedendaagse Nederlandstalige literatuur in het algemeen. Daarbij is het niet mijn bedoeling om absolute volledigheid na te streven : ik beperk mij bewust tot een rudimentaire schets van die poststructuralistische saillanties die relevant zijn voor de rest van mijn betoog.

In essentie lijkt het mij mogelijk om het poststructuralistische werkveld uit te tekenen volgens de blauwdrukken van de epistemologische problematiek :

Centraal in dit denken staat de twijfel : in filosofisch opzicht is dat een radicale ontologische twijfel – een twijfel over onze zijnsgronden en onze identiteit; in taalkundig opzicht is dat een twijfel aan het vermogen van de taal om de werkelijkheid adequaat te beschrijven (Musschoot 1994 : 204).

Deze preoccupatie vertaalt zich naar de literatuur als een manifeste zelfbewustheid, een “zichzelf becommentariërende uitdrukingsvorm die zichzelf ter discussie stelt en – geheel in overeenstemming met de filosofie van de twijfel – zichzelf relativeert en ironiseert” (Musschoot 1994 : 204), wat ik eerder al met de term ‘zelfreflexiviteit’ wilde vatten.

De literatuur en de filosofie die zich over het probleem van de taal buigt, bedient zich in dat proces natuurlijk ook zelf van het medium dat ze in vraag stelt, en moet zich terdege bewust van het tragische conflict<sup>12</sup> dat daaruit voortvloeit : “de problematisering van de werkelijkheidservaring én van de voorstelling van de werkelijkheid in de literatuur heeft een literatuur opgeleverd die zich nadrukkelijk als ‘onmogelijke’ constructie presenteert en tegelijk zichzelf ondermijnt” (Musschoot 1994 : 208).

Het motief van onontkoombaar zelfdestructieve systemen komt niet toevallig voor in een groot deel van de literatuur die (ook in deze scriptie) als postmodern wordt beschouwd : de ‘slang die in haar eigen staart bijt’, de Icarusfiguur en de eeuwige ‘Bau und Abbau’ van het pentagram in het werk van Peter Verhelst, maar ook het motief van de ‘oneindige val naar de oorsprong’ en de ‘loodsdrift’ in het werk van Hertmans zijn er slechts enkele fraaie realisaties van. De creatie die met de destructie wordt vereenzelvigd, het is wellicht een van de pregnantste metaforen die zowel de inhoudelijke als formele karakteristieken van de postmoderne literatuur met elkaar weet te verbinden, en zijn affiniteit met het ‘deconstructivistische’ denken duidelijk laat doorschemeren.

Nochtans impliceert het tekortschieten van een klassiek narratologische benadering niet dat er bijgevolg alleen in negatieve termen<sup>13</sup> over het postmodernisme kan worden gesproken. Het postmodernisme vereist eenvoudigweg een ander denk- en interpretatiekader, een andere manier van lezen, en het is precies deze gewijzigde leeshouding die Vervaeck in zijn studie tracht aan te dragen via het expliciteren van die kenmerken die, ondanks de interne variëteit in het spectrum van auteurs en romans, globaal gezien wél op postmoderne literatuur van toepassing zijn. Zo situeert hij een aantal gedeelde *inhoudelijke* opvattingen in het mens- en werelbeeld en de taalopvatting van de postmoderne roman, en traceert hij ook *opformeel*

---

<sup>12</sup> Hier in de klassieke betekenis : een conflict dat niet opgelost wordt als diegene die zich in de conflictsituatie bevindt, die er als het ware gestalte aan geeft, verdwijnt en er aan ten onder gaat.

<sup>13</sup> Met deze omschrijving is geen gevoelsgeladen connotatie bedoeld, maar eerder een soort van ‘eliminierend determineren’ : de manier van definiëren die slechts aangeeft aan welke kenmerken iets (in casu : het postmodernisme) *niet* beantwoordt.



gebied enkele representatieve karakteristieken ter hoogte van de vertelwijze, de metafictionele dimensie, het tijdsgebruik en de intertekstualiteit (Vervaeck 1999a: 11).

Vervaecks invalshoek levert daarmee een uiterst werkbaar instrumentarium op waarvan ik, zoals ongetwijfeld al is gebleken uit de literaire analyses en interpretaties die tot nog toe aan bod kwamen, reeds dankbaar en uitvoerig heb gebruik gemaakt. Ook in de analyses die volgen – met name diegene die Sebastiaan willen traceren in het gehele oeuvre van de drie auteurs die ik in deze scriptie wil benaderen – zal dit mijn rode draad blijven. Deze besprekingen hebben behalve een inleidende waarde namelijk ook een illustratieve functie : ze ambiëren op uiteenlopende wijze aan te tonen hoe een aantal formele componenten een – naar Vervaecks criteria – uiterst postmoderne weerslag hebben, niet het minst op het mens- en wereldbeeld dat in de bewuste teksten tot uiting komt. Even vooruitlopend op een gedetailleerde en concrete uitwerking van deze analyses, wil ik nu alvast aangeven dat in de bespreking van Reve bijvoorbeeld vooral aandacht wordt besteed aan aspecten als stilistiek, vertelwijze en motiefwerking (in een groot aantal van zijn romans), terwijl bij Verhelst eerder de nadruk wordt gelegd op doorgedreven intertekstuele doorverwijzing (zoals in ‘Broken Nose’ en *Tongkat*) en metafictionaliteit (in *Vloeibaar Harnas*). In het geval van Hertmans vertoont de analyse dan weer een uitgesproken compositionele en tijdgerichte focus (bv. de paragrafen over ‘Sebastianus’ en *Naar Merelbeke*) met implicaties voor de poëtische opvatting van de auteur (vooral in *Naar Merelbeke* en *Steden*).

Samen met Vervaeck, wil ik echter benadrukken dat deze analyses geen argument vormen voor de assumptie dat er zoiets zou bestaan als een reeks ondubbelzinnige postmoderne ‘kenmerken’. Als er al tendenzen en patronen kunnen worden gedestilleerd uit de besproken fragmenten, dan moet meteen ok blijken dat deze niet strikt van elkaar kunnen worden onderscheiden : vaker wel dan niet is de postmoderne stempel er immers één van eindeloze kleurschakeringen en komen formele en inhoudelijke patronen stevast voor in combinatie met elkaar, verknoopt in een groter verband. Het behoeft dan ook geen verwondering dat de respectieve besprekingen al even hybride zijn in hun opzet en uitwerking en zich vooral vooral op dit breder verband willen concentreren, op de constante die doorheen formele en inhoudelijke ingrepen in de tekst tot stand komt en daar zin en betekenis verleent : de veruitwendiging (en zelfdeconstructie) van een welbepaald mens- en wereldbeeld.

Voor elk van de drie romans die ik in deze scriptie benader wil ik nu de blauwdrukken uittekenen van hun specifieke literaire universum en de impact van hun overheersende dynamieken op de rondwariende personages, op basis van deze twee constructen uit het postmoderne referentiekader (mens en wereldbeeld) en wel aan de hand van een centrale betekenaar : Sint-Sebastiaan. Ik ben namelijk van mening dat de connotaties van de martelaar een geschikt architecturaal ontwerp uitmaken waarin de meest essentiële aspecten van dit mens- en wereldbeeld kunnen worden ondergebracht. Onder die voorwaarden valt dan wellicht ook de opgemerkte aanwezigheid van de martelaar in een grote hoeveelheid postmoderne literatuur te verantwoorden.

#### 1.4.2. Een driedimensionele Sebastiaan : draagbalken van de constructie

Zoals hiervoor reeds werd aangegeven, bezit de figuur van Sebastiaan in hedendaags perspectief een bij uitstek dubbele (of ‘verdubbelde’) identiteit : ze herbergt sacrale en profane gedaanten, ze verenigt tijdelijkheid (o.a. van de seksuele gratificatie) met eeuwigheid (o.a. van de religieuze extase en het vrome martelaarschap), ze belichaamt de geest en vergeestelijkt het lichaam en ze bevindt zich op het snijpunt van een mannelijk en vrouwelijk mensbeeld. De implicaties van een dergelijke tweeslachtigheid en de relevantie daarvan voor de drie romans die ik wil bespreken, kunnen wellicht wat helderder worden wanneer we ze in een welpaald theoretisch denkkader onderbrengen.

Deze scriptie kiest ervoor om hiertoe een bepaalde constellatie van invalshoeken te hanteren, een assenstelsel dat een hoofdzakelijk poststructuralistisch theorema projecteert op een psychoanalytische lectuur, maar daaraan ook nog een dieptedimensie wil toevoegen : die van de transgressie. Op die manier hoop ik tot een driedimensioneel beeld te komen van een postmoderne Sebastiaan, wiens gestalte ik vervolgens wil traceren in de drie hedendaagse romans van mijn keuze.

Om een werkbaar overzicht te bewaren in de driedimensionele constructie van deze Sebastiaanssculptuur, wil ik vooraf drie kernconcepten toelichten (en contextualiseren naargelang van hun herkomst) die hierbij als draagbalken zullen fungeren. In de eerste plaats denk ik hierbij aan het concept van de *verdubbeling*, dat ik wil situeren vanuit Jacques Lacans theorie over de subjectvorming, een paradigma dat al gauw een noodzakelijke uitweiding naar de (complementaire) theorie van Julia Kristeva oproept. Daar aangekomen wil ik mij dan vooral concentreren op haar studie van het *abjecte* (in contrast met het sublieme) als voornaamste modulatie van Lacans inzichten in een literaire toepassing. Het thema van de abjectie zal mijn betoog uiteindelijk laten uitmonden bij het idee van de *transgressie*, een concept dat ik (met Kristeva) aan Georges Bataille ontleen.

De keuze voor deze specifieke auteurs en concepten heb ik reeds enigszins toegelicht in de introductie tot de methodologie die ik in deze scriptie wil hanteren. De verdere verantwoording voor deze keuze zal wellicht nog het duidelijkst blijken uit de relevantie van deze specifieke auteurs voor de literaire analyses die ik in de volgende hoofdstukken zal uitvoeren, maar daarnaast legitimeer ik mijn keuze ook nog vanuit een intrinsieke contingentie van de auteurs in kwestie. Zo hebben Georges Batailles publicaties een grote, zij het dan misschien indirecte, invloed gehad op het vroege denken van Jacques Lacan<sup>14</sup>, en getuigt ook Julia Kristeva in talrijke werken van de impact die Bataille op haar denken heeft gehad<sup>15</sup>. Verder zijn het ook precies deze auteurs die in de geraadpleegde beschouwende werken van en over Hertmans, Reve en Verhelst het meest frequent worden aangewend om een interpretatie te verlenen aan de ingewikkelde symboliek van de thema's en literaire preoccupaties van hun oeuvre.

---

<sup>14</sup> “Georges Bataille is de auteur van een oeuvre dat bestaat uit een intrigerende vermenging van pornografische, mystieke en filosofische elementen, een oeuvre dat via Foucault, Derrida en Kristeva e.a. een belangrijke invloed uitoefent op het poststructuralistische gedachtegoed” (Pint 2003 : 30, voetnoot 10).

<sup>15</sup> Zo is het werk van Georges Bataille (of de aan hem verwante sensibeleiten) nooit ver weg in haar trilogie *Pouvoirs de l'Horreur* (1980), *Histoires d'amour* (1983), en *Soieil Noir* (1987).

### Verdubbeling (Lacan)

Zoals ik in een latere fase van mijn betoog en door middel van een gedetailleerde analyse nog grondiger wil beargumenteren, beschouw ik het concept ‘verdubbeling’ als een constitutief kenmerk voor ten minste twee verwante actieterranen van de romans die ik ter discussie wil stellen. De roman *Naar Merelbeke* van Stefan Hertmans zal ik daarbij vooropstellen als een representatief werkveld. Enerzijds treedt deze verdubbelsbeweging in werking op het niveau van het *wereldbeeld* van deze roman, waar ze de notie ‘werkelijkheid’ opdeelt in twee (al dan niet) corresponderende verschijningsvormen, en anderzijds versplintert ze het literaire *mensbeeld* in een analoge tweezijdigheid.

Ik wil dit dualisme (op de twee niveaus) nu vooral koppelen aan het concept van de in postmoderne termen vaak geparafraseerde “Lacaniaanse verdubbeling” van het individu in een imaginaire en een symbolische entiteit na de “primary alienation of the mirror stage” (Verhaeghe 2001 : 33). Enige toelichting van dit procédé en zijn implicaties kan wellicht meer duidelijkheid scheppen en vereist daarom een contextualisering binnen het psychoanalytische paradigma van Jacques Lacan<sup>16</sup>.

In essentie is de (literatuur)psychologie van Lacan geschoeid op een fundamenteel onderscheid tussen drie ‘orden’ die elk individu leert onderscheiden in de loop van zijn ontwikkeling : de orde van het reële, van het imaginaire en van het symbolische. Deze ‘orden’ mogen tegelijkertijd opgevat worden als de drie ‘ontwikkelingsniveaus’ in de (oneindige) dynamiek van het individuele bewustzijn. Het zijn de contingente fasen die elke kind tijdens zijn eerste levensjaren doorloopt en die het beeld van zijn “ik” voortdurend bijstellen en daarmee het (zelf)bewustzijn in- en aanvullen. Het lijkt me belangrijk om de eigenheid van elk van deze fasen vooraf kort te bespreken.

Volgens Lacans inzichten bevindt het kind zich in een eerste instantie (vlak voor en na de geboorte) in de orde van het ‘reële’. Dit is natuurlijk een misleidende term in de zin dat hij schijnt te suggereren dat het hier gaat om een afgelijnde realiteitsopvatting zoals wij die doorgaans koesteren. Hiervan is echter absoluut geen sprake. Met ‘reëel’ bedoelt Lacan precies die fase waarin vooral het onomlijnde, het grenzeloze, het onvatbare heerst – “the domain of whatever subsists outside symbolisation” (Evans 2003 [1996] : 159). Het is een periode waarin het kind, door een gebrek aan kennis over en ervaring met de wereld waarin het is terechtgekomen, wordt overweldigd door een verwarrend geheel van impulsen, lichamelijke driften en reacties die het nog niet kan duiden of begrijpen. Van een singulier en duidelijk omlijnd ‘identiteitsbesef’ is binnen dit onontwarbare kluwen van ervaringen nog geen sprake :

Men zou het reële kunnen omschrijven als “pure” werkelijkheid, het Kantiaanse *Ding an sich*. In die zin is het reële voor ons totaal onvoorstelbaar, omdat het voorafgaat aan de eerste voorstellingen en de eerste woorden. Reeds in de baarmoeder en in de eerste maanden na de geboorte ervaart het kind een bombardement van ongeordende gewaarwordingen, geluiden, kleuren, gevoelens van lust en onlust. Het

---

<sup>16</sup> Dit paradigma is overigens in grote mate beïnvloed door de ideeën van Claude Lévi-Strauss, die op zijn beurt de inzichten van Ferdinand de Saussure over de ‘betekenis’ van woorden projecteerde in een sociologische context. Concreet poneerde Lévi Strauss dat, net zoals een woordvorm slechts betekenis draagt binnen het taalsysteem en lij gratie van klankbeeldverschillen, ‘identiteit’ al evenzeer een arbitraire constructie is die slechts wordt gehandhaafd door haar specifieke positie binnen de context van haar (culturele) gemeenschap. Identiteit wordt een parameter die zijn inhoud negoceert ten opzichte van zijn omgeving. Om redenen van economiciteit moet ik een vollediger uitwerking over de impact van De Saussure en Lévi-Strauss op Lacan achterwege laten, maar een uitgebreidere synthese is na te lezen in de publicaties van Payne (1993) en Rabaté (2001).

ziet zichzelf nog niet als een eenheid; grenzen tussen binnen- en buitenwereld zijn vaag en het moederlichaam wordt niet ondervonden als iets volkomen anders (Pint 2003 : 10, zijn cursivering).

Dat eerste besef van individuele identiteit ontstaat eigenlijk pas wanneer het kind zichzelf voor het eerst ‘ontdekt’ in de spiegel, en door dat beeld gedwongen wordt om zijn eerdaags onwrikbare mentale constructie van het massieve, allesomvattende “ik” bij te stellen met het concept van een Fremdkörper<sup>17</sup> : “During the mirror stage or imaginary, the child misrecognizes itself in the image of its mother or father, or itself-in-the-mirror (Nevelandine 1998 : 70). Volgens de Lacaniaanse psychologie ervaart elk individu vanaf dat moment een eerste vorm van vervreemding, gekatalyseerd door precies deze fase in zijn ontwikkeling waarin plotseling de volledige identiteit wordt geprojecteerd op een gespiegeld ik : “het kind dat naar de spiegel wijst, wijst namelijk niet naar zichzelf, maar naar een weerkaatsing – het “ik” is hier dus reeds een Ander” (Pint 2003 : 10). Het identiteitsbesef van het kind wordt enerzijds dus wel duidelijker afgelijnd – het kind kan zichzelf als een afzonderlijke, eindige eenheid voorstellen – maar wordt ze anderzijds wel ‘imaginair’ en ‘dual’ :

Dat duale karakter van het imaginaire uit zich op verschillende manieren : in de verhouding tussen het ik en zijn spiegelbeeld, tussen het kind en anderen en in het bijzonder zijn relatie met de eerste Ander, de moeder. In die fase is de grens tussen reflectie en gereflecteerde niet duidelijk en identificeert het kind zich volledig met de Ander (Pint 2003 : 10).

Gaandeweg zal bij het kind een steeds sterker inzicht groeien dat het in een bepaalde identiteit, een bepaalde positie in de wereld, is ‘geworpen’ : het zijn omtandigheidsfactoren als sociaal milieu en genealogie die hem deze identiteit, deze positie of rol hebben toebedeeld nog voor zijn geboorte en het kind kan niet anders dan de rol te aanvaarden :

As speaking subjects who inhabit language, we are all plunged, even before our birth, into a world of linguistic effects that are both momentous in that they determine our fate, from our first and last names to our most secret bodily symptoms, and also totally unaccountable, since this belongs to the Unconscious, or in Lacanian terms, pertains to the discourse of the Other (Rabaté 2005 [2001] : 8).

Gepaard met het besef dat deze positie bovendien zeer veranderlijk is, bijvoorbeeld eenmaal de moeder haar aandacht ook moet verdelen over meerdere kinderen, wellen gevoelensop van gemis en tekort naar een herstel van een exclusieve en almachtige eenheidsrelatie. Lacan spreekt over die verloren relatie in termen van het objet *a*, een concept dat zich in zijn later werk zal uitbreiden tot : “an object which can never be attained, which is really the cause of desire, rather than that towards which the desire tends. *Objet petit a* is any object which sets desire in motion [...]” (Evans 2003 [1996] : 125, zijn cursivering).

Deze inzichten genereren het begin van een nieuwe fase in het identiteitsbesef van het kind, grotendeels gemotiveerd door een fundamenteel gevoel van angst : het individu dat zichzelf nog niet ontwikkeld heeft tot een volwaardig subject weet zich plotseling geconfronteerd met een kloof, een gespletenheid waar het individu – in zijn imaginaire hoedanigheid – nog geen antwoord op heeft.

Het kind wordt op dat moment geconfronteerd met iets dat zijn geconstrueerde en vertrouwde ervaring van de werkelijkheid doorbreekt en daarom afschuw en walging oproept : “het [kind] voelt zich gefascineerd en beangstigd door een onnoembaar “Ding” dat zijn prille eigenheid bedreigt. In de

---

<sup>17</sup> Hier gebruikt in de betekenis van “a foreign body present in the inside but foreign to this inside”, zoals Verhaeghen (2001 : 27) het citeert uit : Freud, S. (1895d). *Op. Cit.*, S.E. II, p.290. [sic]

voortdurende spiegeling ziet het zichzelf de Ander opslokken/uitspuwen en door de Ander opgeslokt/uitgespuwd worden” (Pint 2003 : 11). Op dit inzicht zal ik in een latere paragraaf nog terugkomen omdat het volgen van precies deze denkpiste ons op het spoor brengt van Julia Kristeva en het ‘abjecte’.

Voor het kind in de auslout van zijn imaginaire ontwikkelingsfase is een dergelijke ervaring van angst en fascinatie uiteraard een uiterst precaire zaak :

C'est ce moment qui décisivement fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre, constitue ses objets dans une equivalence abstraite par la concurrence d'autrui, et fait du *je* cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger, répondit-elle à une maturation naturelle [...] (Lacan 1999 [1966] : 97, zijn cursivering).

Het gevaar waarop Lacan doelt, schuilt precies in de destructieve driften die het kind dreigen terug te werpen in het reële en streven een totaal verlies van identiteit (een volledig opgaan in de moeder) na. Om deze dreiging af te wenden, heeft het kind nood aan de interventie van een derde component :

Deze rol is in de klassieke familiestructuur weggelegd voor de vader, die letterlijk tussenbeide komt met zijn *nom du père* – waarbij “nom” homofoon is met “non”. De naam en het neen dus : het teken dat het beeld vervangt én het incestverbod dat de kern uitmaakt van het zogenaamde Oedipuscomplex, dat de intrede van het symbolische veroorzaakt. Deze interventie van de tweede Ander, de grote Ander van de taal, verhindert dat het kind opgeslorpt wordt door de eerste Ander [i.e. de moeder] (Pint 2003 : 12, zijn cursivering)

Eenmaal het kind via de “nom du père” in dit niveau – de “symbolische” orde – is binnengeleid, vindt de derde, wellicht meest significante shift plaats in zijn zelfbewustzijn en identificatie : zodra het kind de taal leert, komt er een definitieve en onomkeerbare begrenzing tot stand tussen het “ik” en de “ander” (de moeder, het “ik” in de spiegel).

De intrede in het talige universum, de symbolische wereld van tekens (betekenaars of *signifiants*) roept echter een nieuw probleem op : het individu blijft onophoudelijk naar de terugkeervan het reële verlangen (het objet petit *a*, de chora, de ervaring van het Ding voor er tekens waren om ernaar te verwijzen) maar weet zich nu door middel van de taal vastgeketend aan een wereld van fundamenteel tekortschietende betekenaars, en de sublieme, onuitspreekbare ervaring van het presymbolische verzandt in povere talige surrogaten. Datgene wat in taal (het symbolische) wordt uitgedrukt kan immers nooit die sublieme volkomenheid van het objet petit *a* (dat per definitie aan het symbolische voorafgaat) doen opflakkeren en de massieve, reële wereld van harmonie en eenheid wordt bij de intrede van de taal definitief ingeruild voor een nooit aflatend en onvervulbaar verlangen. Lacan beschouwt dit als de onafwendbare consequentie van de intrede van de taal en de symbolische orde.

Hiermee komt dus een ‘tragisch conflict’ tot uiting waaraan het subject noch de taal kunnen ontsnappen. Net zoals de taal zich niet van haar fundamentele tekortkomingen (het verlies van onmiddellijkheid tussen signifié en signifiant, de onmogelijkheid om “alles” uit te drukken) kan ontdoen, kan het subject niet om de taal heen : “zolang we [...] als subject willen bestaan, kunnen we dat object *a* nooit te pakken krijgen en blijft het steeds aan de horizon opdoemen als de herinnering aan een paradijselijke eenheid zonder tekort” (Pint 2003 : 13, zijn cursivering). De *kleof* die vanaf dat moment door het subject wordt gepercipieerd tussen de verloren reële (sublieme) wereld en de symbolische wereld van betekenaars, laat zich makkelijk

extrapoleren naar de problematische omgang met de afwijkende correspondentie tussen werkelijkheid en taal (of : de dualiteit tussen de tastbare ervaringswereld en de literaire weergave ervan), zoals die ook in veel postmoderne romans wordt gethematiseerd. Het is de frustratie over die éne restfractie van het reële die niet in taal kan worden uitgedrukt, en die zich manifesteert in een eeuwig verlangen. In zijn uitvoerig artikel “Het tiende verhaal. Over Stefan Hertmans” vat Hugo Bousset het expliciete streefdoel van dit verlangen eigenlijk al samen met betrekking tot de thematiek van Hertmans’ roman *Als op de eerste dag* (2001) : “Gedurende één subliem ogenblik – dat je oneindig kunt uitrekken in de breedte – valt alles samen met alles, zonder tijd en ruimte, als op de eerste dag” (Bousset 2002 : 142).

Dat dit verlangen echter nooit afdoende kan worden bevredigd, is echter meer dan een onafwendbare consequentie : het is een constitutief kenmerk, een fundamentele voorwaarde voor onze individuele existentie. Het is immers

[...] dit verlangen dat de motor van onze daden vormt en onze verhouding tot de omgeving bepaalt. Het toont zich in een oneindige variatie in het eenvoudige zinnetje : “Ik wil iets” – een “iets” dat steeds een andere invulling krijgt. Welk ding we ook in ons bezit krijgen, steeds zal blijken dat het toch niet het Ding is dat we bij onze intrede in de taal verloren hebben (Pint 2003 : 13).

Zoals ook eerder al werd aangegeven, situeert Lacan situeert de mogelijkheid tot het ‘vervullen’ van een dergelijk streefdoel doorgaans binnen een nogal beperkte extensie, die in navolging van Freud onder de noemer “thanatos” kan worden geplaatst : slechts door middel van een ongebreidelde doodsdrijf of via het opzoeken van zelfoverstijgende ervaringen (zelfmutaties, hallucinaties onder invloed van verdovende middelen, zelfdoding, etc...) kan het verlangen naar de oorspronkelijkheid worden gekanaliseerd en (tijdelijk) ontdaan van zijn dwingende impuls. Immers :

Een groot gedeelte van de destructieve kracht wordt door werking van de [sic] libido op externe objecten gericht. Ze staat partieel ten dienste van de seksualiteit, waarin ze een zeer belangrijke rol vervult (sadisme). Een ander deel van de doodsdrijf blijft in het organisme waar zijn libidineus of erogene gebonden is (masochisme) (Verhofstadt-Denève 1998 [1981] : 318).

Samenvattend stelt Lacan dus het procédé van de verdubbeling voorop als een fundamenteel en constitutief kenmerk van het zich ontwikkelende individu. De verdubbeling tijdens de spiegelfase is immers het eerste significante moment waarbij het individu zijn Heideggeriaanse ‘geworpenheid’ even lijkt te overstijgen en (zij het dan onbewust) *ageert* ten opzichte van de prikkels die buiten zijn wil om bestaan. In tegenstelling tot het reële bestaan (waarvoor het individu niet zelf kan worden verantwoordelijk gesteld : geboren worden is immers een passivum) in een symbolische orde *a priori* (deze bestond al nog voor de geboorte), ontwikkelt het individu *zelf* een imaginaire gestalte. De verdubbeling is daarmee een reactie op uitwendige stimuli. Het subject-in-wording probeert in eerste instantie de polariteiten van zijn zelfbeeld te verenigen, en vervolgens ook die uit de *Umwelt* :

Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l’insuffisance à l’anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l’identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d’une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l’armure enfin assumée d’une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l’Innenwelt à l’Umwelt engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi (Lacan 1999 [1966] : 96).

In dat opzicht mag de verdubbeling van het ‘ik’ en de ‘wereld’ dus het quintessentiële vertrekpunt worden genoemd voor een normale ontwikkeling. Opmerkelijk is echter dat het predicaat ‘normaal’ synoniem blijkt te zijn met het predicaat ‘tragisch’ : vanuit haar innerlijke noodwendigheid en impetus, *kan* de ‘normale’ ontwikkeling welhaast nergens anders heen leiden dan naar een volledige assimilatie van de symbolische orde : eenmaal gekatalyseerd is het proces onomkeerbaar, er is geen weg terug van het symbolische. Het verlangen naar rehabilitatie van eenheid in het *objet petit a* is daarmee een onvermijdelijk onderdeel geworden van de menselijke conditie. Op basis van de gesuggereerde gefaseerde subjectsvorming in een richting die ze blijkbaar inherent zelf oproept, wil ik nu deze inzichten samengieten in een enigszins gechargeerde versie van Lacans inzichten, die luidt : het welgevormde subject is in de eerste plaats een verdubbeld subject.

### Abjectie (Kristeva)

Een gelijkaardig discours over de ontwikkeling van het “ik” en het “verlangen naar het reële” vinden we terug in de literatuurpsychologie van Julia Kristeva. In haar beruchte doctoraatsstudie *La révolution du langage poétique* uit 1974 en de beroemde trilogie die erop zal volgen (*Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection* in 1980, *Histoires d'amour* uit 1983 en *Soleil Noir. Dépression et mélancholie* uit 1987) geeft ze niet alleen haar vertrouwdheid met Lacans theorieën te kennen, maar vult ze deze ook met significante kritiek aan : Kristeva vindt enerzijds de door Lacan aangegeven driedeling – reële, imaginaire en symbolische orde – te strikt en te fallogocentrisch want vooral toegespitst op het (met de ‘vaderfiguur’ geassocieerde) symbolische (Pint 2003 : 26), en vindt anderzijds de jouissance en de thanatos als exclusieve benaderingen van het reële te beperkt.

Volgens Kristeva bestaat nog een andere mogelijkheid om de semiotische chora<sup>18</sup> opnieuw op te roepen, en wel precies door middel van literaire (vooral experimenterende) teksten, waarin :

De terugkeer van de symbolische orde naar de semiotische chora gebeurt door de pervertering van die orde, via het ‘abjecte’. Het abjecte kan zich op de wijze van Kristeva manifesteren in de drift, het vrouwelijke, het mysterie, de destructie, de psychose, de ontkenning, de agressie, het heterogene, de zelfvernietiging, de marginalisering, de castratie, het masochisme, de grenservaring, de secreties, de perversie, de dooltocht, de fascinatie, de catastrofe, de herinnering aan het oneindige, de extase (Bousset 2004 : 13).

In dit opzicht blijkt Kristeva’s bijdrage aan de literatuurwetenschap dus complementair ten opzichte van Lacan, maar legt zij nog veel meer nadruk op het belang van de abjectie als bemiddelaar van het verlangen naar het *objet petit a*. Het incorporeren in taal van het abjecte, in de algemene zin opgevat als het lelijke, het Unheimliche, het repulsieve (zowel met betrekking tot het onderwerp of de stijl van de talige productie) is een van de belangrijkste mechanismen om de lichamelijke van de chora opnieuw een uitdrukkingsvorm in taal te bezorgen en zo de reikwijdte van de symbolische orde als vehikel naar deze chora aanzienlijk uit te breiden. In het tweede deel van deze scriptie wil ik deze theoretische beginselen concretiseren op basis

---

<sup>18</sup> Met de semiotische chora – een term ontleend aan Plato’s *Timaeus* – bedoelt Kristeva “elk spoor of teken dat verwijst naar een nog ongearticuleerde en onbepaalde chaos. Het is een fase in onze ontwikkeling die voorafgaat aan de orde, structuur, wet, ruimte, tijd (...). Na de fase van de semiotische chora volgt de fase van de symbolische wet” (Bousset 2002 : 138). De term wordt hier dus enigszins als synoniem gebruikt voor Lacans ‘reële orde’.

van de roman *Bezorgde Ouders* van Gerard Reve, waarin de abjectie een subtiële en toch alomtegenwoordige rol speelt.

Kristeva behandelt in haar studie verder ook de eigenheid van de confrontatie met het abjecte, vooral met het oog op de latere ontwikkeling van onszelf als individu : daaruit blijkt immers dat het abjecte een uitermate fascinerende en dubbelzinnige belevenis blijft. Het is een afgrond waarvan de diepte ons tegelijkertijd vervult met afschuw, maar die ons ook bijna onweerstaanbaar aantrekt. Het is dan ook niet toevallig dat Kristeva het abjecte laat overlappen met zijn antipool, het sublieme :

[...] le sublime dévoilé dans son support obscène, agressif, destructeur, mortel, ou simplement douloureux et abject, est un sublime dégradé, vertigineux, risible. [...] le sublime est ce ni-sujet-ni-objet que nous avons appelé une « abjection ». Le fantasme érotique converge avec la méditation philosophique pour atteindre ce foyer où le sublime et l'abjet, socle de l'amour, se rejoignent dans la « fulguration » (Kristeva 1992 [1983] : 455).

Immers, hoe fundamenteel verschillend de aard van deze ervaringen ook mag zijn, de abstracte overeenkomsten liggen uiteraard voor de hand : ook in de sublieme ervaring verzinkt het individu in een bijna catatonische hoedanigheid die hem tijdelijk terugwerpt in een pre-verbale chaos (of chora) waarvoor het talige per definitie tekortschiet. Het sublieme overvalt plotseling, onverwachts, bij het zien van overweldigende natuurrampen of hevige stormen, uitgestrekte wouden of (met een voorbeeld uit een recente actualiteit) instortende wolkenkrabbers. Net als het abjecte, laat het de adem stokken en brengt het een ondefinieerbare mengeling van afschuw en fascinatie, van angst en ontzag teweeg in ons gemoed. Met de polariteit van dit gevoel, de simultaneïteit van angst én aantrekking, maakt Kristeva ons attent op het feit dat we met andere woorden – tot op zekere hoogte – in staat zijn te ‘genieten’ van de angst die een confrontatie met het abjecte (of het sublieme) in ons opwekt. Steker nog, we zoeken die angstwekkende confrontatie bewust op door onszelf, bijvoorbeeld, gretig onder te dompelen in allerhande horrorverhalen en rampenfilms, die ook in onze contemporaine beeldcultuur een groot succes kennen. In het licht van het voorgaande hoeft dit nu niet te verwonderen : diep in elk van ons “sluimert immers steeds het morbide genot zich te verliezen in het reële, terug te keren naar het lichaam van de moeder” (Pint 2003 : 11), waar – om bij Kristeva’s terminologie te blijven – alle grenzen opnieuw vervagen in een chora. Deze ‘chora’ is inderdaad “primarily a [...] locus of what is itself unrepresentable to and by language” (Becker-Leckrone 2005 : 154), “the place [...] where the unity of the subject is fragmented” (Fletcher & Benjamin 1990 : 47), de chaotische grensvervaging en onomlijndheid die ons rechtstreeks herinnert aan het lichaam van de moeder dat ons vroeger lust bezorgde : “deze lust dient [...] begrepen te worden als Lacans “jouissance de l’Autre”, het kind als passief object van het genieten van de Ander” (Verhaeghe 1987 : 155).

Bij Lacan lezen we reeds hoe dit verlangen zich – in zijn meest evidente vorm – kan manifesteren in een zelfdestructief gedrag of doodsdrift, die vele gestalten kan aannemen, gaande van drugsroes tot zelfmoord.

Vandaar dat we doodsdrift kunnen herformuleren als het verlangen niet meer te verlangen, de spanning in ons systeem te reduceren tot nul. Net zoals bij een batterij de + en de – pool moeten gescheiden blijven om spanning te krijgen, moet ook het subject en zijn *objet petit a* strikt gescheiden blijven. Vandaar dat het te dichtbij komen van het *objet petit a* [...] een gevoel van angst veroorzaakt : het subject dreigt kort te sluiten (Pint 2003 : 13, zijn cursivering).



In Kristeva's paradigma zal deze radicale doodsdrift echter moduleren naar 'abjectie', in de betekenis van pervertering van de orde. Het is een primordiaal concept in Kristeva's literaire theorie en ze zal het met name uitwerken in haar boek *Pouvoirs de l'Horreur* uit 1980, op basis van een analyse van Célines werk *Voyage au bout de la nuit* (1952). In dit uitvoerige essay beargumenteert ze de mogelijkheid van teksten om de breuk in het symbolische te herstellen en de werkelijkheid te bezweren : literatuur kan de walgelijke aspecten van het abjecte kanaliseren, precies omdat "la parole [...] étayée pas des représentations infralinguïstiques (sémiotiques) peut atteindre le registre physique. [...] Le langage n'est pas coupé du corps, le 'Verbe' pouvant contrairement à tout instant toucher la chair" (Kristeva 1985b : 15-15). Met andere woorden, precies omdat de taal (met name de literaire) oog heeft voor datgene wat niet tot de grammatica of het betekenisstelsel behoort (in Kristeva's terminologie wordt dit het 'semiotische' genoemd) is ze in staat om het symbolische te doorkruisen met lichamelijke. Literatuur houdt in dat geval rekening met de constitutieve eigenschap om de symbolische orde tijdelijk op te heffen en een confrontatie teweeg te brengen

[...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de *l'animal*. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe. L'abjet nous confronte, d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'ex-ister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage (Kristeva 2001 [1980] : 20 – haar cursivering).

Het is echter niet zo dat deze 'revolutionaire' houding ten opzichte van de bestaande symbolische orde ongenueanceerd moet worden vooropgesteld : Kristeva's werk is – weliswaar met afwisselende nadruk – consequent gepreoccupeerd met het belang van de *wisselwerking* tussen de orde enerzijds en de opheffing ervan anderzijds. In dat opzicht is deze relatie er dus een van wederzijdse noodzakelijkheid en complementariteit. De mogelijkheid tot overtreding van regels veronderstelt uiteraard ook dat er eerst regels moeten bestaan : "[...]niet alleen is er zwart in al wat wit is, ook bestaat het zwart niet zonder wit" (Bousset 2004 : 21). Een gelijkaardige samenhang tracht zij overigens ook te herintroduceren in wat hierboven bij Lacan nog een strikt gescheiden drie-eenheid was, waarbij het reële en het symbolische uitersten van elkaar waren :

De psychoanalyse wekt zo de indruk dat het reële van het lichaam, dat in het pre-oedipale stadium zonder duidelijke grenzen nog ten dele samenvalt met het moederlichaam, volledig losstaat van het symbolische. Dat laatste wordt dan beschouwd als een orde die van buitenaf aan het lichaam is opgelegd. De psychoanalyse lijkt dan al snel mee te gaan in het westerse dualisme tussen lichaam en geest, tussen vrouw (moeder) en man (vader), waarbij de laatste term stevast de voorkeur geniet. [...] Kristeva wijst er echter op dat het lichaam van de moeder de voedingsbodem is voor de Naam-van-de-Vader, en dat het enkel uit het lichaam is dat de naam kan ontstaan" (Pint 2003 : 26).

Het is een kritische toevoeging die ik in mijn betoog zeker niet wil veronachtzamen, vooral omdat ze een extra argument toevoegt aan wat hierboven reeds een eigenschap van de abjectie werd genoemd : de preoccupatie met het semiotische, de onlosmakelijke correlatie tussen lichamelijke en taal die zich bij uitstek blijkt te manifesteren in de geabjecteerde literaire taal.

Het feit dat Kristeva's betoog ons daarnaast ook op het spoor van een feministische herformulering van de Lacaniaanse psychologie brengt, wil ik hier even tussen haakjes plaatsen omdat een dergelijke

diepteanalyse buiten het bestek van deze scriptie valt. Bij wijze van samenvatting wil ik dus in Kristeva's discours vooral twee aspecten markeren : het stollen tot een nieuw-symbolische orde als *conditione sine qua non* voor de potentialen van de abjectie enerzijds, en anderzijds de dialectiek tussen de verschillende ordes (en dan met name de reële en de symbolische) als onontbeerlijke stuwkracht van de subjectsvorming.

### Transgressie (Bataille)

Dat brengt ons ten slotte naar een dieptestructuur in de poststructuralistische en psychoanalytische constellatie : het concept van de transgressie. “Transgressie is het transcenderen met behulp van het kwaad. Wat is de oorspronkelijke zin van het transcenderen ? [...] Voor Bataille is het het afscheid van het pure zelfbehoud met zijn deugden en berekeningen” (Safranski 2001 [1997] : 201). In Batailles literatuur staat namelijk een (ook essayistisch beargumenteerde) beweging naar de grenzen van de moraal centraal, waarbij uitersten van seksualiteit, geweld en lichamelijke consequent en actief worden opgezocht :

Net zoals Julia Kristeva literaire teksten beschouwt als de beste mogelijkheid om iets van de ‘semiotische chora’, de prerationele chaos, op te roepen, zo ziet Bataille zijn werk als de reis naar het ‘uiterst mogelijke’, de *expérience-limite*, het martelende, buitensporige oog in oog staan met de blinde vlek die een afwezige God achterlaat (Bousset 2004 : 35, zijn cursivering).

De transgressie, gedefinieerd als een normdoorbreking en grensoverschrijding, hangt daarmee nauw samen (het wordt er immers precies door mogelijk) met het mechanisme van de taboeïsering, het instinctieve laatste bastion van beschaving. Taboes “moeten opgevolgd worden om de stabiliteit van de groep te verzekeren. Ze zijn zo belangrijk dat ze meestal vervat zitten in wetteksten. Hun overtreding leidt tot formele bestraffing onder de vorm van opsluiting of boete” (Vincke 1999 : 123). Daarmee verwerven ze dus de eigenschap op een negatief determinerende manier de maatschappelijke orde te reguleren : zij bakenen de grenzen van de identiteit van een gemeenschap af door bij wet te expliciteren wat het individu buiten deze gemeenschap plaatst. Dit kan betrekking hebben op primaire of secundaire geboden en verboden :

L'abjection apparaît comme *exclusion* ou tabou (alimentaire ou autre) dans les religions monothéistes, en particulier le judaïsme, mais glisse vers des formes plus « secondaires » comme *transgression* (de la Loi) dans la même économie monothéiste. Elle trouve, enfin, avec le péché chrétien, une élaboration *dialectique*, en s'intégrant comme altérité menaçante mais toujours nommable, toujours totalisable, dans le Verbe chrétien (Kristeva 2001 [1980] : 24, haar cursivering).

Getaboeëerde objecten verwerven daarmee binnen de gemeenschap waarin ze dominant zijn al eeuwenlang een soort ‘macht’ dat de leden van de betreffende gemeenschap in kwestie afschrikt, maar ook aantrekt :

Aangezien getaboeëerde voorwerpen en handelingen angstwekkend zijn, concludeert de magisch denkende mens dat ze machtig zijn. Wie de moed bezit een taboe te overtreden (bv. incest, kindermoord) kan dan ook macht verwerven. Daarom vindt men in alle toverboeken vooral getaboeëerde objecten als ingrediënten (zoals haar en nagels van lijken, bloed, slangen, vleermuizen, enzovoort), en wordt in griezelfilms steeds weer naar dergelijke objecten verwezen. Ook in 'urban legends' die te maken hebben met zogenaamde satanische praktijken en rituelen, wordt het verband tussen macht en het overtreden van taboes voortdurend gelegd (website Etienne Vermeersch 2004, par. 1.4.).

Op basis van deze vaststelling, lijkt het daarom gerechtvaardigd om de omgang met de vigerende verboden of taboes als identiteitsbepakend – als “une stratégie de l'identité” (Kristeva 2001 [1980] : 111) –

te beschouwen. In *Pouvoirs de l'Horreur*, waarin met name de bijbelse taboeëring in Christelijk-Judaïsche samenlevingen aan bod komt, illustreert Kristeva hoe het taboemechanisme – op basis van de gevolgen van overtreding – de maatschappelijke hiërarchie consolideert, en wel via “le souci fondamental du texte biblique se séparer, de constituer des identités strictes sans mélange” (Kristeva 2001 [1980] : 112).

Zoals door de Oudtestamentische bijbelhoofdstukken *Leviticus* en *Deuteronomium* (beide de objecten van Kristeva's studie) uitvoerig wordt aangetoond, kent het ‘gerechtvaardigd’ overtreden van het taboe slechts een zeer beperkte toepassing : meestal hebben slechts een handvol hoogwaardigheidsbekleders binnen de gemeenschap het recht om bepaalde taboes– en steeds binnen het kader van een welbepaald ritueel of een erkende ceremonie– te overtreden. Talloze voorbeelden hiervan zijn te vinden in het Oude Testament :

Als iemand, een Israëliet of een vreemdeling die bij u woont, bloed nuttigt, treed Ik persoonlijk tegen hem op en verwijder hem uit zijn volk. Want de levenskracht van mens en dier zit in het bloed. Ik sta u alleen toe het te gebruiken op het altaar om verzoening te bewerken, want door de levenskracht bewerkt het bloed verzoening (Leviticus 17:10-11).

De relevantie van die vaststelling werkt ook in een contemporaine context nog door : zo bestaat het contact met het dode lichaam nog steeds als taboe en wordt het als abject en werzinwekkend beschouwd, behalve dan op bepaalde tijdstippen en voor bepaalde maatschappelijke rollen (die van de arts of de priester, bijvoorbeeld) : deze zijn de ‘geoorloofde’ overtreders. In de andere gevallen resulteert de overtreding van het taboe stevast in een uitzonderingspositie van de ‘ongeorloofde’ overtreder : het aanraken van het dode lichaam wordt als abject ervaren, en wie dit taboe consequent overschrijdt – bijvoorbeeld vanuit bepaalde lustgevoelens – wordt door de rest van de gemeenschap veroordeeld wegens zijn grensoverschrijdend gedrag. Deze marginalisering kan dan de vorm aannemen van verkettering, verstoting uit de maatschappelijke orde, stigmatisering, in extreme gevallen zelfs gevangenschap of executie. Bataille geeft hiervan zelf enkele voorbeelden :

There was once a young man who could not attend a burial without experiencing a physical thrill, and he therefore had to leave his father's funeral procession. His conduct differed from ordinary behaviour. [...] Nobody, unless he is totally deaf to it, can finish *Les Cent Vingt Journées de Sodome* without feeling sick : the sickest is he who is sexually excited by the book. The amputated fingers, the eyes, the torn finger nails, the tortures of which moral horror intensifies the pain, the mother induced, by cunning and terror, to murder her son, the cries, the blood and the stench, everything contributes to our nausea. It stifles us and, instead of creating in us a feeling of acute pain, it creates an emotion which discomposes – and kills (Bataille 2001 [1957] : 121).

De ‘nausea’ die Bataille beschrijft, stemt dan overeen met een genormeerde ‘beschaafde’ reactie, die we wellicht allemaal instinctief zullen onderschrijven : het is de respons op een geconditioneerde abjectie van bepaalde taboes. De overtreder van deze genormeerde taboeïsering verwerft dus een identiteit die niet strookt met het collectieve profiel van de gemeenschap : hij valt hoe dan ook buiten haar hiërarchische samenstelling. In uitzonderlijke gevallen staat hij aan het hoofd ervan (indien het gaat om een machtshebber met privileges ten opzichte van de taboes), ofwel staat hij er volledig buiten (in het geval van de dissident).

Samenvattend kunnen we dus stellen dat het bestaan van taboes en verboden een noodzaak is, omdat de de grenzen van wat binnen een gemeenschap is geoorloofd ermee worden vastgelegd, en daarmee de

unieke (collectieve) identiteit van de gemeenschap bepaalt en in stand houdt<sup>19</sup>. Met betrekking tot *Wuthering Heights* formuleert Bataille een gelijkaardig maatschappelijk mechanisme dat het infantiele gedrag van de hoofdpersonages dwingt tot een conformering tot de ‘volwassen’ orde:

[...] society contrasts the free play of innocence with reason, reason based on the calculations of interest. Society is governed by its will to survive. [...]t would have required them to comply with those reasonable adult conventions which are advantageous to the community (Bataille 2001 [1957] : 18).

Bovendien bepaalt de omgang met taboes binnen een gemeenschap ook de rudimentaire inwendige stratificatie van identiteiten of sociale rollen die er voorkomen : de omgang met het taboe vestigt een ‘klasseverschil’ tussen geprivilegieerde machtshebbers, de conformerende middenklasse en rebellerende dissidenten.

Het bestaan van taboes heeft echter ook nog een andere uitwerking : precies daar waar verboden de individuele leden van de gemeenschap moeten beschermen (tegen zichzelf, tegen het onnatuurlijke, het gevaarlijke, het onhygiënische het abjecte,...) ontstaat paradoxaal genoeg het antipodische verlangen om de grenzen van het toegestane precies te gaan opzoeken, aftasten en overschrijden. De literatuur van Georges Bataille kan gelden als één van de representatiefste voorbeelden van deze impuls :

Georges Bataille is volgens Laurens ten Kate [...] gefascineerd door het toeval, de blinde vlek in ons rationeel handelen. [...] De verhouding tussen het zichtbare en de blinde vlek wordt eindeloos weerspiegeld in de volgende paren : mens/God, profaan/heilig, het mogelijke/het onmogelijke, rede/non-sens, weten/niet-weten, hoop/wanhoop, dag/nacht, goed/kwaad, normaliteit/extremiteit, fatsoen/genot, plan/roes, berekening/impasse, arbeid/verspilling, wet/exces, rust/geweld, vrede/oorlog, beheersing/erotiek, leven/dood. Bataille tracht de confrontatie met de rechterpool in voorvernoemde duo's aan te gaan (Bousset 2004 : 34).

Steunend op de sociologische significantie van het bestaan van wetten en verboden – “la logique de l'interdit, fondateur de l'abject, a été relevée et précisée par nombre d'anthropologues attentifs à la souillure et à son rôle sacré dans les sociétés dite primitives” (Kristeva 2001 [1980] : 79) – is het niet verwonderlijk dat de transgressie van taboes een ‘opwindende’ gebeurtenis is, die gevoelens van angst en almacht verenigt : “l'angoisse qui ne laissait pas le corps un instant détendu est ailleurs la seule explication d'une facilité merveilleuse : nous réussissions à nous passer n'importe quel envie, au mépris des cloisons établies, [...] où nous pouvions” (Bataille 1990 [1957] : 26).

De angst voor het taboe maakt de transgressie tegelijkertijd aantrekkelijk, een stelt de transgressor in staat om die spanning tussen orde en geweld, tussen wet en chaos, te ontladen via een geërotiseerde normdoorbreking : “something is lost and eludes us, a disorder begins within us, an impression of emptiness, and the state which we enter is similar to that which precedes a sensual desire” (Bataille 2001 [1957] : 121). Batailles uitspraken in dit verband kunnen echter niet ernstig worden begrepen zonder de uance waarop ook Susan Sontag ons attendeert (met betrekking tot Batailles fascinatie voor de beroemde foto van de gemartelde Chinees, bijlage 27) :

---

<sup>19</sup> Zoals ik later nog zal uitwerken, drukt Bataille de macht van het taboe-mechanisme (op de leden van de samenleving die het aflijnt) uit via een architecturale metafoor, die tot op zekere hoogte ook bij Michel Foucault voorkomt : “Bataille benadert de architectuur aldus in termen van autoritaire representatie [...] In de visie van Foucault produceert de architectuur subjecten en persoonlijke identiteiten, in die van Bataille controleert zij de sociale arena, reguleert zij het gedrag van het volk, waarmee dus ook identiteiten geconstitueerd worden” (Van der Burg 1991 : 42). Precies aan deze manipulatieve archi-structuren (“sous la forme des cathédrales et des palais”, Bataille 1970 [1929] : 172) wil Bataille zich via zijn schriftuur onttrekken.

Bataille zegt niet dat hij genoeg beleeft aan het schouwspel van deze verschrikking. Hij zegt dat hij zich extreme pijn kan voorstellen als meer dan louter lijden, als een soort transfiguratie. Het is een opvatting van het lijden, van de pijn van anderen, die wortelt in het religieuze denken waarin pijn verbonden is met opoffering, opoffering en extase [...] (Sontag 2003 [2002] : 94).

Om deze paragrafen tot een tussentijdse conclusie te brengen, wil ik hier de kernpunten beklemtonen die van belang zullen zijn voor mijn latere verwerking van Batailles paradigma. De strikte conditionering vanwege een bepaalde (symbolische) orde is dan wel een sociologische noodzaak voor de identiteitsvorming (van de gemeenschap en ook van het individu) maar zet tegelijkertijd ook de grens tussen datgene wat ze abjecteert en sacraliseert van nature onder hoogspanning. Daarmee wordt deze grens vatbaar voor de impuls van de transgressie, die uitnodigt tot een erotisering van de gewelddadige inbreuk op de rigueur van de vigerende taboes.

## DEEL 2. SEBASTIAAN IN *BEZORGDE OUDERS* (1988), *VLOEIBAAR HARNAS* (1993) EN *NAAR MERELBEKE* (1994).

### 2.1. Inleiding

In dit deel van mijn betoog ga ik over tot de analyse van de drie Sebastiaansromans van mijn keuze, die ik uiteraard vooral wil construeren op basis van het theoretische assenstelsel van concepten dat in het eerste deel reeds werd geëxpliciteerd. Om een heldere structuur te bewaren in de opbouw van mijn analyse, zal ik elke auteur in een apart hoofdstuk behandelen en hun werk in chronologische volgorde bespreken : eerst komt daarom Gerard Reve's roman *Bezorgde Ouders* (1988) aan bod, vervolgens Peter Verhelst's roman *Vloeibaar Harnas* (1993) en ten slotte Stefan Hertmans' *Naar Merelbeke* (1994).

Omdat ik van echter van mening ben dat het een betekenisvolle bijdrage kan leveren aan mijn analyses, wil ik elk hoofdstuk telkens aanvatten met een 'tracerend' luik, waarin ik het spoor van Sebastiaan wil blootleggen in het gehele oeuvre van elke auteur. Ik zal er verkennen in welke mate en gedaante de figuur van de heilige Sebastiaan deel uitmaakt van het totale literaire idioom van elke auteur. Ik blijf mij hierbij bedienen van de postmoderne invalshoek zoals ik die bij auteurs als Vervaeck (1999a) beschreven weet en in de inleiding al besproken heb.

Vervolgens wil ik Sint-Sebastiaan – in een tweede, 'theoretische' luik – enigszins abstract inschrijven in het conceptuele interpretatiekader dat ik eerder al construeerde op basis van inzichten uit het poststructuralisme, het postmodernisme en de psychoanalyse. Per auteur wil ik mij concentreren op één bepaald concept (verdubbeling, abjectie of transgressie) uit het assenstelsel van auteurs dat mijn betoog ondersteunt (Lacan, Kristeva en Bataille) en zo mijn interpretatie aanbieden over de precieze manier waarop Sebastiaan een belangrijke actant wordt van dit concept.

In een derde analytische luik ten slotte, wil ik telkens overgaan tot een bespreking van de concrete gestalte van deze theoretisch geïnterpreteerde Sebastiaan in de roman die in het betreffende hoofdstuk ter discussie staat. Als uitgangspunt voor deze analyse zal ik mij telkens beroepen op het concept dat zich binnen de roman in kwestie het duidelijkst manifesteert en dat dus de grootste relevantie voor de Sebastiaansinterpretatie oplevert. Uiteraard zal al gauw uit deze uitvoerige besprekingen blijken dat de concentratie op één concept de relevantie van de twee andere concepten niet uitsluit. Niet zelden zal dan ook worden gewezen op de interne samenhang van de drie concepten en de complementariteit van de denkkaders.

## **2.2. Gerard Reve, Bezorgde Ouders (1988)**

### **2.2.1. Tracerend luik : Sebastiaan ontbonden**

Wat het werk van Gerard Reve betreft, is het enigszins een moeilijke opgave om expliciete en concrete verwijzingen naar Sint-Sebastiaan te identificeren. Een groot deel van de interpretatie van (eventuele) Sebastiaansmotieven in het werk van deze Nederlandse literator lijkt immers alleen te kunnen gebeuren op basis van aanvechtbare argumenten uit het subjectieve oordeel van elke lezer.

Mijn argument om Reve desondanks in mijn bespreking van Sebastiaansliteratuur op te nemen, is nu echter dat precies dit gebrek aan expliciete verwijzingen de lezer dwingt tot een andere verkenning van het complexe religieus-symbolisch geconstrueerde universum van Reves literaire oeuvre. Pas dan – na een doorgedreven close reading – blijkt de martelaar zich wel degelijk te manifesteren, niet in een geconcentreerde en onmiddellijke gedaante, maar eerder als een verzameling van ‘Sebastiaancomponenten’. In het geheel van Reves literaire werk worden Sebastiaans vormelijke en inhoudelijke dimensies – mijns inziens, althans – ‘ontbonden in factoren’ : die componenten die in combinatie met elkaar kunnen geïnterpreteerd worden als een aannemelijke Sebastiaansverwijzing komen bij Reve geïsoleerd voor, vaak verspreid over verscheidene romans. Het gaat met name om (1) de tweeledigheid, bijvoorbeeld in de symbiose van het sacrale en het profane; (2) het motief van de marteling en meditatie op de dood; (3) de mythologie en christelijke religie; en (4) lichamelijke, (homo)erotiek en seksualiteit. Wanneer we nu echter al deze componenten samenleggen, dan blijkt er zich uit al deze zeer typische (bijna clichématig) Reviaanse motieven een context te manifesteren die op allerlei manieren een Sebastiaansfiguur oproept zonder dat deze zelf effectief op het toneel hoeft te verschijnen.

Om deze stelling wat lijviger te maken, wil ik nu deze vier componenten ietwat toelichten. Daarbij zal meteen opvallen dat in de bespreking ervan geen strikte scheiding mogelijk is : elke motief ligt (inhoudelijk en associatief) in het verlengde van de drie andere (waarmee het ingewikkelde netwerk van interdependente dwarsverbindingen in Reves literaire universum nog maar eens wordt geconsolideerd).

#### 2.2.1.1. Seksualiteit, (homo-)erotiek en lichamelijke

Wat de componenten (homo)erotiek en seksualiteit betreft, lijkt het geen twijfel dat zij ten overvloede in het gehele literaire werk van Reve aanwezig zijn, zij het dan ‘symptomatisch’. Homoseksualiteit doet zich in de romans namelijk vooral voor in de marge van de verhaalstof : uit bepaalde handelingen of fantasieën van de hoofdpersonages kan de lezer inderdaad hun seksuele geaardheid afleiden, maar zelden is deze het door de roman geproblematiseerde onderwerp. Reve schrijft geen sensibiliserende of emanciperende homo-romans in de strikte zin van het woord maar laat de ‘anekdotische’ beschrijvingen van de homoseksuele relaties van zijn hoofdpersonages (die in feite niet meer dan hun biografische achtergrond uitmaken) het leeuwedeel van de roman vullen<sup>20</sup> : een stilistische keuze die Reve in de literaire kritiek niet altijd in dank wordt afgenomen. Hoewel er voor deze kritiek wellicht één en ander te zeggen valt, hoeft een dergelijke negatieve receptie van Reves werk een objectieve thematische analyse ervan niet in de weg

---

<sup>20</sup> Een gelijkaardige opvatting over de homoseksualiteit als woekerdend motief is expliciet terug te vinden bij critici als Hekma (1990) en van Tongeren (1990), maar blijkt ook impliciet uit de analyses van onder andere Moerbeek (2004) en Bousset (1993b).

te staan. Uit een dergelijke analyse blijkt dan duidelijk dat homoseksualiteit (net als sado-masochisme overigens) in Reves werk inderdaad niet zozeer als geïmpliciteerd onderwerp, maar eerder als (alomtegenwoordig) motief voorkomt.

Zoals Hekma in zijn artikel 'De meedogenloze jongen' (1990) met tal van representatieve passages illustreert, valt dit motief reeds te traceren in Reves vroege werk (bijvoorbeeld *De Avonden* uit 1947, *Werther Nieland* uit 1949, *Melancholia* uit 1951 en de onafgewerkte roman *In god we trust* uit 1957) waarin de latente of aarzelend ontluikende homoseksualiteit van de hoofdpersonage al voorzichtig ter sprake wordt gebracht, en treffen we het zeker aan in de meer expliciete homøerotische romans vanaf *Nader tot U* (1966), waar seksualiteit bovendien wordt verbonden met de notie van geweld en (sado)masochisme :

In de tweede brief uit deze bundel wekt een 16-jarige scholier Reve's geilheid. Hij droomt hoe hijzelf of een schoolmakkertje de jongen vastbindt en martelt. De seksestatus van het makkertje is niet duidelijk : 'een stoer er uitzierend, donkerharig dan wel een tener, meisjesachtig en blond jongetje'. [...] (Hekma 1990 : 57)

Nu lijkt het mij geoorloofd om in dit typisch Reviaanse motief van geseksualiseerd geweld en vooral het geërotiseerde geschonden (gemartelde) lichaam – dat in de beschrijving van soortgelijke dromen en fantasieën van de hoofdpersonages telkens weer als ideaal wordt vooropgesteld – een analogie met de Passio van Sebastiaan te herkennen. Mits enige welwillendheid kan de verteller in de hierboven aangehaalde fantasie worden geïdentificeerd met de historische figuur van keizer Diocletianus, die volgens de *Legenda Aurea* ook precies aan de Ander, de jonge, sterke leeftijdsgenoot ('het schoolmakkertje') het bevel geeft om de 'ongehoorzame' Sebastiaan (de 16-jarige scholier) vast te binden en te onderwerpen aan een marteling. Deze suggestie wordt nog versterkt door het aspect van de androgynie (hier weliswaar niet toegepast op de Sebastiaansfiguur, maar op diegenen die hem martelen) dat in combinatie met de marteling en de seksuele connotatie alvast drie stereotypische componenten van het Sebastiaansverhaal laat oplichten.

Hekma (1990) signaleert hoe in zowat alle romans tussen *De Taal der Liefde* uit 1972 tot *Het Hijgend Hert* uit 1998 en ook in talloze gedichten en brievenromans een gelijkaardige homo-erotiek zich blijft manifesteren als een constante in Reves literaire productie. Opvallend is vooral hoe de auteur zich daarbij consequent (en zelfs bij voorkeur) lijkt te concentreren op de meest stereotypische en fetisjistische clichés van die homo-erotische symboliek, zoals ook blijkt uit de beschrijving van zijn mannelijke ideaaltype :

Het halflange, blonde of donkerblonde ponyhaar, het [soldaten- of padvinders-]uniform [van de katholieke zeeverkenner], de leeftijd en verder ook de grijze of blauwe ogen zijn constanten in Reve's ideaaltype, evenals kleine oortjes en een onschuldige nekje. Gescheurde of gehavende kleren wijzen [...] op dat wat moet komen (maar nooit gebeurt) : de martelingen (Hekma 1990 : 53).

In de meest typische Reviaanse beschrijvingen van de beleefde seksualiteit (al dan niet gedroomd of gefantaseerd door een van de hoofdpersonages) en de verheerlijking van het bovenstaande ideaaltype, klinkt dus intrinsiek een echo door die ons meer dan nadrukkelijk op het spoor van de homøerotische symboliek zet, een actieradius die ook voor Sebastiaan een vertrouwd terrein is.

Dit – aan Sebastiaan verwante – ideaaltype wordt wellicht nog het best belichaamd door "de geschramde jongen" in Reve's laatste roman *Het Hijgend Hert*, waar de ik-verteller in vervoering wordt gebracht door



de vele schrammen op zijn schouders, enkels en voeten en vooral die op zijn rug, die soms meer op littekens dan op verse wonden leken. [...] Sommige van die schrammen waren nogal diep ingeplant, en Wessel hield het voor mogelijk dat het meer dan tijdelijke wonden waren : het waren littekens. Hoe en waar had de jongen die opgelopen ? (Reve 1998 : 47-48).

### 2.2.1.2. Religie en mythologie

Een tweede uiterst belangrijke component in Reves literaire werk is ongetwijfeld het motief van de religie, en dan bij uitstek in de periode die een aanvang neemt met Reves toetreding tot de katholieke kerk in 1966 : “vanaf *Op weg naar het Einde* en *Nader tot U* en nog vaker in zijn persoonlijke correspondentie filosofeert Reve over het wezen van God” (Moerbeek 2004 : 135). Over het godsbeeld dat de schrijver daarmee opbouwt en de manier waarop hij het behandelt valt echter niet ongenueanceerd te spreken : zoals Van Tongeren (1990), van Herk & van Kesteren (1983) en Bousset (1993b) respectievelijk hebben aangetoond, beroept de complexiteit van Reve religieuze universum zich op de filosofische wegbereidingen van onder andere Schopenhauer, Kierkegaard en Nietzsche, maar onderkent de auteur Reve ook een invloed van door de mystieke school van de Gnosis die hij bovendien met (homø) seksualiteit en sadomasochisme vermengt om te komen tot een hoogstpersoonlijke “eigen” religie, het ‘revisme’ :

Met ‘revisme’ wordt, zoals bekend, het door de schrijver zelf bedachte systeem bedoeld waarbij de hoofdpersoon de door hem begeerde jongens niet voor het eigen genot gebruikt, maar weg wil schenken aan een aanbeden derde. Zoals Reve in een interview, niet al te duidelijk, uitlegde, is de revist te vergelijken met God de vader, die lijdt, verliefd is op de mensen maar door hen wordt afgewezen en daarom een deel van Zichzelf (zijn zoon) aan hen wegschenkt. [...] zo lukt het hem hemel en aarde met elkaar te verzoenen, evenals mystiek en materialisme, Gnosis en sadisme. De grote symbolen van deze verzoening zijn de Meedogenloze Jongen en Maria; ze belichamen de dualiteit van Reve’s godsbeeld en diens uiteindelijke paradox : ze zijn God en mens, Goed en kwaad, God die zichzelf tegenwerkt (van Herk & van Kesteren 1983 : 701 – 704).

Aan dat revistische godsbeeld dat mystiek, filosofie en seksualiteit verenigt, koppelt Reve ook nog een mythologische dimensie : de christelijke symboliek in zijn werk wordt via de karakteristieken of pseudoniemen van de hoofdpersonages niet zelden op mythologische figuren geprojecteerd. Toine Moerbeek (2004) zet ons alvast op het spoor van enkele van deze opmerkelijke analogieën. Zo signaleert hij hoe de hoofdpersonages ‘Broertje’ en ‘Zusje’ uit *Een circusjongen* (1975) bijvoorbeeld respectievelijk refereren aan Apollo en Artemis :

In Reves versie verlaat Broertje Zusje voor een ander en dat is precies wat er in de Griekse mythologie gebeurt : Apollo wordt geregeld verliefd op een ander, want hij is de willoze prooi van de liefdesgodin Aphrodite. (Aphrodite is de grote rivale van Artemis, de voluptueuze, onverzadigbare liefdesgodin die haar vrouwelijke bagage volledig inzet om mannen en knapen te verleiden [...]) (Moerbeek 2004 : 174).

In andere romans kan dan weer de dyonisische godin Selene worden getraceerd : “Wanneer Christine uit *De Vierde Man* en Jane Raleigh uit *Oud en Eenzaam* liefkozend ‘zusje’ worden genoemd, dan zijn ze Selene, de beminde van Endymion” (Moerbeek 2004 : 176). Andere parallellen tussen personages en antieke figuren kunnen worden getrokken in werken als *Bezorgde Ouders* (waarin niet alleen wordt verwezen naar een mythische eenhoorn, maar waar het personage van de breiende Surinaamse eigenlijk ook de rol van Ceres speelt) en *Nader tot U* (met een parallelle tussen De Meedogenloze jongen en Isis) – om er slechts enkele te noemen (Moerbeek 2004 : 176).

Vanuit de context van dit precieze religieus-mythologisch referentiekader, valt een verwijzing naar Sebastiaan nu bijna te verwachten : niet alleen hebben tal van auteurs reeds de mogelijkheid aangetoond om de oorspronkelijk vrome marteling van de heilige vooral lichamelijk te interpreteren en te sensualiseren (enkele heb ik reeds aangegeven : Mann, Mishima, Williams, Litzroth, Meeuws, Vanriet, etc...), maar ook in mythologisch perspectief lijkt Sebastiaan immers niet ver af. De martelaar is immers één van de heiligenfiguren bij uitstek die zich expliciet manifesteert op de grens van een Romeins polytheïsme (met mythologische dimensies) met een christelijk monotheïstische religie, sterker nog : het is precies deze overgang die hem het leven heeft gekost. Met andere woorden, alleen al doorheen de historische situering van zijn levensloop vermengt Sebastiaan twee religieuze componenten die bij Reve ook zelden gescheiden van elkaar voorkomen. De precieze aard van deze religieuze componenten mag bij de auteur dan al een complex gegeven zijn dat vele associaties aangaat op een filosofisch, mystiek, mythologisch en subjectief niveau, belangrijk voor de verbinding met Sebastiaan is – algemeen beschouwd – vooral het voorkomen van een religieus referentiekader waarin heiligenverering en meditatie op het martelaarschap (en het onwrikbare geloof) geseksualiseerd worden in een (homo)erotisch en sado-masochistisch crescendo.

### 2.2.1.3. Marteling en dood

Een bijna evident gegeven in zowel de Sebastiaanlegende als het literaire werkveld van Gerard Reve is het belangrijke facet van wat ik in het algemeen wil aanduiden met de term ‘martelpraktijken’. Hoewel de context en de aard van deze martelpraktijken aanzienlijk van elkaar verschilt, hebben ze toch enkele ostentatieve (en voor mijn argument relevante) eigenschappen gemeen.

In de eerste plaats gaat het in beide gevallen om zuiver lichamelijke folteringen die niet tot de dood leiden. Deze ‘fortuinlijke’ afloop is in het geval van de Sebastiaanlegende louter het gevolg van een mislukte executie poging, terwijl hij in de sado-masochistische context van de door Reve beschreven martelfantasiën uiteraard op voorhand ingecalculeerd wordt door de personages. Reves protagonisten hanteren de praktijk van het martelen (of het fantaseren erover) als een instrument in hun seksuele beleving, een manifest middel om tot (zelf)bevrediging te komen, terwijl de ‘extase’ van Sebastiaan slechts een latent nevenverschijnsel is dat vooral in de picturale voorstellingen van de heilige wordt geëmbigueerd en naar de voorgrond geschoven. Vooral in een context van een “homøerotisch iconicisme [...] rechtstreeks terug te vinden in het populaire Italiaanse thema van Sint-Sebastiaan, een mooie halfnaakte jongen, doorboord met fallische pijlen” (Paglia 1992 [1990] : 134) wordt de marteling van het lichaam uitdrukkelijk geseksualiseerd.

In de tweede plaats wordt de marteling in beide gevallen verbonden met een religieus ritueel : enerzijds maakt ze een belangrijk deel uit van de heiligwording van Sebastiaan – het is de proef die zijn onwrikbaar geloof bestendigt en hem zijn uiteindelijke status (martelaar) oplevert – en anderzijds is de martelpraktijk één van de belangrijkste onderdelen van de zogeheten ‘revistische’ religiositeit, zoals deze eerder al werd beschreven. In *De Stille Vriend* heeft de ik-verteller het voorbeeld over “de genade om dat liefdeswapen, mijn enige wapen, diep in uw wonde te mogen stoten” (Reve 2000a [1984] : 389). Dit terugkerende

motief, dat in de hiervoor vermelde roman overigens wordt uitgevoerd door een ‘Speerman’ geheten hoofdpersonage (misschien niet toevallig reminiscerend aan Sebastiaan, met tegelijkertijd een referentie aan de doorborende pijlen van de martelaar én aan de seksualisering van de heilige via de klankassociatie Speerman - sperma), beschouw ik dan ook als een in religie ondergedompelde verwijzing naar de bewuste heilige.

In de derde plaats valt vaak een opvallende overeenkomst te traceren in de specifieke aard van de martelingen die in het werk aan bod komen : meestal impliceren ze het vastbinden van het slachtoffer (dat die handeling lijdzaam en passief ondergaat) en herhaaldelijk omvatten ze de praktijk van het “doorboren”. Denken we hierbij aan de scène in *De Avonden* waar de protagonist Frits van Egters zijn (door middel van een broeksriem aan Frits’ middel vastgesjorde) pluchen konijn toespreekt : “Voor jou heb ik een heel bijzondere straf uitgedacht. [...] Dan prik ik je met een naald in je kont en in je nek” (Reve 1997 [1947] : 212), of aan een scène uit *Lieve Jongens* : “Hij was een soldaat die schoot, en doodde en die [...] zijn vlijmscherpe bajonet in het jonge, lenige warme jongenslijf duwde, eerst ondep, met een korte snelle stoot, maar daarna langzaam dieper, tot aan het begin van het bajonetlemmet” (Reve 1991 [1973] : 62-63). Naast de overduidelijke fallische interpretatie van deze doorboring, kan in die laatste referentie kan ook het gegeven van de soldaat verbonden worden met Sebastiaan (deze was immers volgens de legende ingelijfd in het leger van Diocletianus).

#### 2.2.1.4. Tweeledigheid

Een laatste component, het aspect van de tweeledigheid (in casu : de vermenging van het sacrale en het profane), blijkt wellicht het sterkst in de stijl die Reve er op nahoudt. Kenmerkend voor zijn aanpak is de – door sommigen ronduit als blasfemisch geïnterpreteerde – typische bespreking van vleeselijke geneugten (onder allerlei gedaanten : masturbatie, fellatie, travestie, sodomie, nymphomanie, sado-masochisme ...) in verheven bewoordingen (als een uiting van een religieuze praktijk) :

De preoccupatie met banale alledaagsheden, sinds *De avonden* een kernmotief in het werk van Reve, komt dankzij dit religieuze perspectief in een heel ander licht te staan en blijkt deel van een veelomvattend complex van symboliek en mystiek. [...] een] vermenging van het ‘hoogverhevene en het laagkomieke’ (Goedegebuure 1989 : 230).

Zoals eerder al eengehaald, is deze stilistische praktijk vaak een rechtstreeks gevolg van het – volgens de leer van het revisme – religieus-rituele karakter van de seksualiteit die in Reves romans bijna altijd centraal staat. Dit bijna poëtische uitgangspunt komt dan ook in allerlei gedaanten op de proppen :

De botsingen tussen het sacrale en het profane zijn het heftigst waar seks en de kern van de christelijke, dat wil zeggen rooms-katholieke, eredienst zo sterk op elkaar worden betrokken dat ze inwisselbaar zijn. De seksualiteit staat in het teken van het rituele offer; de verbinding tussen de twee wordt gelegd door de alle kloven overbruggende macht van de liefde. Van dit bij uitstek revistische credo wordt belijdenis afgelegd in ‘Leve onze marine’, zonder twijfel een van de stichtelijkste gedichten uit het totaal van 127 dat Reve op zijn naam heeft gebracht. Hier suggereert het woord ‘zien’ de drang om de aanbedene en het lichaam dat de ik hem als offer aanbiedt in één liefdevolle blik te omvatten (Goedegebuure 1989 : 67).

In het gedicht in kwestie (zie bijlage 23) voert Reve een jonge matroos op die zich, met toestemming en op kosten van de ik-verteller, zou mogen bedienen van alle profane geneugten (concreet : drank en hoeren) die hij maar wil hebben, want “dit is mijn bloed” (r. 8) en “dit is mijn lijf” (v. 10). Het gedicht blijkt

dus te verduidelijken hoe de beoefening van de revistische leer elementen omvat die worden gelijkgesteld met de Rooms-katholieke rituelen van een eucharistieviering :

De liefde die de ik ervaart in het brengen van het offer komt bovendien overeen met de gemeenschap die de gelovigen ervaren in het liefdemaal dat Jezus vierde met zijn jongelingen. Het is dit rituele liefdemaal dat wordt herdacht in en gesymboliseerd door het misoffer van brood en wijn. Daarbij herhaalt de priester de woorden die Jezus sprak: 'dit is mijn lichaam' en 'dit is mijn bloed', woorden die door Reve worden herhaald en de verbinding leggen tussen het seksuele en het religieuze moment. (Helaas geeft een latere variant van dit gedicht 'lijf' in plaats van 'lichaam'; geen verbetering, lijkt me.) Van hier naar het beeld van God als ezel met wie de ik gemeenschap heeft, of naar Christus die zijn hals aanbiedt zodat de ik zich als een vampier aan zijn bloed kan laven, of naar Maria die zich geeft als een veile deerne, is maar een kleine stap (Goedegebuure 1989 : 68).

Die aaneengrenzing of vermenging van sacraliteit en profanatie in een rituele context, zien we nu ook doorschemeren in de merkwaardige dubbelzinnigheid omtrent het 'lijden' van Sebastiaan : gaat het hier ook niet om een lichamelijke, aardse beleving die tot sacrale hoogte wordt verheven ? En verraden sommige picturale en literaire kunstwerken ook niet dat Sebastiaan aan de pijn van zijn opoffering zelf ook enige seksuele genoegdoening lijkt te beleven ?

Plaatsen we dit gegeven naast de karakteristieken van Reves stijl, dan lijkt het mij mogelijk om Reves geschipper tussen het aardse en het hemelse, het lijfelijke en het geestelijke, zijn afwisseling van 'gedragen' tegenover 'populaire' volzinnen, zijn afwisselend hanteren van het alledaagse en het gewijde christelijke idioom, eveneens als een veruitwendiging van Sebastiaans tweeledigheid te zien. Camille Paglia wijst er immers ook al op dat het gegeven van de 'vermenging' van invloeden welig tiert in onze westerse (christelijke) beeldvorming :

Het Italiaanse katholicisme heeft tot mijn vreugde alle kleurige, bloemrijke beelden behouden die het erfdeel zijn van een heidens verleden dat nooit verloren is gegaan. Het heidendom baseert zich in sterke mate op de blik, op een ritueel exhibitionisme, waarin seks en sadomasochisme samenkomen. De oude chthonische mysterieën zijn nooit uit de Italiaanse kerk verdwenen. Wassen lijken van heiligen achter glas. Botsplinters in gouden schrijnen. Halfnaakte Sint-Sebastiaans vol pijlen. De heilige Lucia met haar ogen op een schaal. Bloed, marteling, extase en tranen (Paglia 1992 [1990] : 46).

Of de essentie van Paglia's interpretatie nu werkelijk opgaat en naar de gehele Europese christelijke beeldcultuur te extrapoleren is, is een kwestie die buiten mijn verificatiemogelijkheden en buiten de objectieven van deze scriptie valt. Wat Sebastiaan betreft is het desondanks wel opvallend hoe de elementen die Paglia vooropstelt in dat vermengingsproces tussen katholicisme en heidendom, zich consciëntieus in de heilige weten te verenigen – een vaststelling die zij dan ook in het bovenstaande citaat expliciet markeert.

#### 2.2.1.5. Tweeledigheid + marteling + religie + (homo-)erotiek = ...

Met de bespreking van deze vier componenten, lijken we nu te zijn aanbeland bij een gedroomd referentiekader waarin het motief van de heilige Sebastiaan zich kan ontplooiën – een mogelijkheid die door tal van auteurs is benut, zoals wel is gebleken uit de eerdere bespreking van het Sebastiaansmotief bij auteurs als Willem de Mérode, Ron Mooser, Adriaan Litzroth, Peter Coret, Paul Meeuws en Gerrit Komrij.

Het wekt daarom enige verbazing op dat Gerard Reve zich nu net niet in dit rijtje inschakelt, dat hij op zijn beurt nooit expliciet gebruik heeft gemaakt van dit welhaast onvermijdelijke symbool van de (op Christus na) beroemdste martelaar. De auteur had nochtans met betrekkelijke eenvoud zijn seksualiteitsopvattingen en -idealen kunnen draperen over de reeds door talrijke kunstenaars bekrachtigde annexatie van Sebastiaan als homo-icoon en had, via het lichamelijke aspect van de Sebastiaanlegende, elegant kunnen anticiperen op de sadomasochistische tendens in zijn werk :

In de jaren zestig en zeventig komt de seksualiteit in het werk van Reve steeds meer in het teken te staan van wreedheid. Allens uitgebreider worden de martelingen verhaald om geliefde jongens op te winden (zie bijvoorbeeld *Lieve Jongens* uit 1973). De wreedheden berusten bijna uitsluitend op fantasie (Raat 1990 : 18).

Niet alleen de afwezigheid van Sebastiaan in het werk van Gerard Reve is opmerkelijk, ook verwonderlijk lijkt mij het feit dat in de literaire kritiek die zijn proza en poëzie bespreekt nauwelijks een referentie aan de martelaar terug te vinden is, zelfs niet wanneer deze analyses het motief van homo-erotiek, het martelaarschap, religie en de mythologie als uitgangspunt nemen. Wanneer bijvoorbeeld Vervooren in zijn artikel 'De pijn van een gemis. Wreedheid in de mystiek' (1990b) een theologische klemtoon wil leggen op de achterliggende betekenis van het 'lijden als spel' in het werk van Gerard Reve, bespreekt hij aspecten als (onder andere) tederheid, wreedheid, God als wrede minnaar en verlatenheid in een – hoofdzakelijk – homo-erotische context. Wanneer hij vervolgens citeert uit het mystieke gedicht van Teresa van Avila waarin sprake is van een verwonding door een pijl, volgt echter geen uitweiding naar Sint-Sebastiaan.

Deze associatie lijkt mij nochtans voor de hand liggend, omdat de symbolische draagkracht van die heilige mijns inziens (beter dan de mystica Teresa van Avila) gestalte geeft aan de uiterst lichamelijke, profane, homo-erotische, ironisch-dubbelzinnige dimensie van Reves religiositeitservaring en bovendien de typisch Reviaanse concentratie op de wreedheid (in de mystiek) *zelf* belichaamt, zonder zich te beperken tot een weergave van de (louter) christelijke zingeving ervan.

Ook Toine Moerbeek vermeldt in zijn meest recente boek *Reve tot de vierde macht. Een leesverslag* uit 2004 het martelingsmotief in Reves werk, met een verwijzing naar de flagellatie van Christus, maar associeert deze niet met de reeds aangehaalde analogie Christus/Sint-Sebastiaan. Ook niet wanneer hij schrijft : “Christus herrees, maar stierf bij Reve een tweede dood; hoe diep ging de Heer hemelen” (Moerbeek 2004 : 83) of (over *Bezorgde Ouders*) “Toen ze nog samen waren, fantaseerde Treger over Eenhoorns mooie, want vroege dood. Nu zijn levensgezel abrupt vertrekt, voegt hij daar een ontvoering aan toe en een langdurige, wrede marteling. Eerst dood, daarna ontvoerd en gemarteld tot de dood erop volgt, is dat niet tweemaal gestroopt ?” (Moerbeek 2004 : 70). Nochtans lijkt het mij, met in het achterhoofd de andere aanwijzingen die zich in de roman aandienen, geen al te vergezochte stap om de denkpijpe van deze uitspraken te verbinden met de ‘dubbele executie’ van Sebastiaan, zoals ik die eerder al heb beschreven.

In het artikel van Hugo Bousset 'De achterkant van Eenhoorn' wordt ook uitdrukkelijk gewag gemaakt van een belangrijke scène uit *Bezorgde Ouders*, hier in Boussets parafrase :

Treger trekt inderdaad naar de zoo, koopt er een eind touw, en als geen enkel levend wezen hem wil vergezellen, bindt hij als een seksueel fetisjist een speelgoedbeertje vast, in afwachting van Eenhoorns thuiskomst. Touw kan overigens ook dienstig zijn om het slaafje te tuchtigen (Bousset 1993b : 84).

Het speelgoedbeertje in kwestie krijgt in de roman de naam ‘Sebastiaan’ en wordt daarmee, meer nog dan de ‘geschramde jongen’ uit *Het Hijgend Hert* of ‘Speerman’ uit *De Stille Vriend*, de meest ondubbelzinnige Sebastiaansverwijzing in het geheel van Reves werk<sup>21</sup>. Nochtans wordt ook hier door Bousset geen verdere verkenning van het belang van dit motief uitgewerkt (al voeg ik er meteen aan toe dat een dergelijke verkenning ook niet tot de ambities van zijn artikel behoorde en dat het uitblijven ervan dus wellicht meer te maken heeft met Boussets keuze voor een specifieke invalshoek).

Naar ik meen zou een analyse van dit zeer subtiel aangebrachte motief nochtans een waardevolle uitbreiding kunnen zijn binnen het religieus-filosofische denkkader van de auteur. Graag wil ik dan ook, in het derde luik van dit hoofdstuk een dergelijke analyse voor mijn rekening nemen. Mijn specifieke invalshoek zal echter ook weer bepaalde aspecten onbesproken laten en zich voornamelijk concentreren op de rol die Sebastiaan opneemt in termen van Julia Kristeva’s concept van de ‘abjectie’. In de inleiding van deze scriptie heb ik de abjectie reeds in algemene termen besproken, maar in het hiernavolgende theoretische luik van dit hoofdstuk wil ik het concept opnieuw introduceren : deze keer met speciale aandacht voor de manier waarop een figuur als Sebastiaan dit concept op een relevante manier de roman binnensmokkelt.

Omdat abjectie echter zo nauw correleert met het door Georges Bataille geformuleerde idee van de ‘transgressie’, kan een uitweiding in die richting ook niet volledig achterblijven. In de inleiding tot de theoretische uitgangspunten van mijn analyse gaf ik reeds enkele argumenten aan die een dergelijke keuze kunnen verantwoorden. Hier aangekomen wil ik echter nog een argument aanvoeren dat een correlatie van de ideeën van Bataille en Kristeva bekrachtigt. Voor een relevante literaire analyse van Batailles ‘transgressie’, lijkt een inkadering van dit concept in een groter verband me ook intrinsiek een noodzakelijke onderneming. Ik beschouw het immers als zinvol om niet alleen oog te hebben voor de singuliere en beschrijvende definitie van *wat* transgressie is, *hoe* het precies vormkrijgt in literatuur en *welke effecten* het daar sorteert, maar ook enkele *waarom*-vragen te stellen : waarom duikt het fenomeen überhaupt op in de literatuur die ik wil benaderen, met welk oogmerk hanteert de auteur dit mechanisme en waarom fascineert het de lezer ? Om de ware relevantie, de *sinn* van ‘transgressie’ als dusdanig te ontsluiten, wil ik het fenomeen daarom lezen in een grotere, betekenisgevende context, een groter verband dat een betekenisruimte oplevert voor de interpretatie van het fenomeen. Ik beschouw transgressie immers als een dynamiek met een bepaalde intentionaliteit, of om het metaforisch te zeggen : als een opwindbaar speelgoedautootje dat in de lucht wordt gehouden terwijl de zich ontspannende veer de wieltjes aandrijft. Met transgressie als aandrijfmechanisme, Kristeva’s theorie als rijoppervlak en Sebastiaan achter het stuur, wil ik dat autootje nu precies neerzetten en in een bepaalde richting laten rijden. Om daartoe te komen, incorporeer ik eerst een theoretisch luik, waarin ik vooral de ideeën van Kristeva wil toepassen op de gestalte van Sebastiaan.

---

<sup>21</sup> De – bij mijn weten – enige andere verwijzing die als ‘expliciet’ in aanmerking komt, is te vinden in het semi-autobiografische werk *Moeder en Zoon* uit 1980 : de ik-verteller verhaalt in een korte passage hoe hij in een kerk een mooie, androgyne jongen van ongeveer 18 jaar oud ontmoet die hij in zijn verbeelding meteen met de naam Sebastiaan benoemt (Reve 1980 : 119). Naar mijn oordeel zijn er echter voor een acceptabele identificatie van deze passage als een Sebastiaansallusie maar weinig bijkomende en confirmerende argumenten te vinden. In mijn scriptie kies ik er dan ook voor deze vindplaats tussen haakjes te plaatsen.

### 2.2.2. Theoretisch luik : bevrijd van abjectie

Ik grijp nu even terug naar de inleiding op het theoretische denkkader van Lacan, waarin diens visie op de subjectsvorming werd geduid als het doorlopen van een tragisch drieslagstelsel waarin het subject zich noodgedwongen vastkluistert aan de symbolische orde. De tegengestelde krachten die op het individu inwerken (het verlangen naar de reële orde enerzijds, de almacht van de symbolische wereld van betekenaars anderzijds), zorgen ervoor dat het individu via een imaginaire fase wordt voorbereid op het verlies aan onmiddellijkheid dat de intrede van de taal met zich meebrengt. Lacans betoog zadelt het ontwikkelende 'ik' dus op met een tragisch conflict waaraan het zich nooit meer zal kunnen onttrekken. De inpassing van Sebastiaan in een dergelijk discours laat – zoals het hoofdstuk over Hertmans nog zal aantonen – een nogal sombere ondertoon vermoeden, die aanstuurt op een gekwelde interpretatie van bepaalde ambigüiteiten uit Sebastiaans archetypische voorstelling : de dubbelzinnigheid van de martelaar zal daar een uitdrukking van zijn verscheurdheid worden.

In het licht van Kristeva's discours over het belang van abjectie, hoeven Sebastiaans ambigüiteiten (de seksualisering van de vrome hemelwaartse blik, de fallische dimensie van het geweld van de pijlen, de profanatie van de onschuldige naaktheid, de pervertering van het imago door androgynie en/of homoseksuele connotatie, kortom : alles wat Sebastiaans kuise heiligenverering kan compromitteren) echter geen tegengestelde krachten te zijn die Sebastiaan verscheuren tot een duaal lichaam. Kristeva onthult immers in haar essay *Pouvoirs de l'Horreur* (1980) hoe in de krachtmeting tussen de twee uiterste orden (de reële en de symbolische) niet alleen de jouissance van de zelfvernietiging (de thanatos) maar ook het doorkruisen van de taal met lichamelijkeid (via het semiotische en het abjecte) de opgebouwde verlangende spanning in het subject (tijdelijk) kunnen opheffen :

C'est donc par la *pluralisation* de la parole et par la *transgression* des interdits, mais toujours dans la parole et en maintenant ces interdits que l'être parlant peut abandonner son lieu de Maître spéculaire et en toucher l'engendrement 'inconnu' [...] (Kristeva 1977 : 28, haar cursivering).

De abjectie opent daarmee een raam in Lacans subjectsvorming : deze hoeft niet langer een louter neerwaartse spiraal te zijn naar het frustrerende tekort van de symbolische orde (en het corresponderende gevoel van onherstelbaar verlies) maar kan, als de taal ten minste voldoende uitdrukking geeft aan het abjecte, sporadisch op adem komen. Het verschil met het Lacaniaanse scenario is duidelijk : daar wordt vooral de polariteit van het reële en het symbolische benadrukt, twee tegengestelde krachten die elkaar willen opheffen : de sacrale interpretatie van de martelaar herinnert aan de verloren gegane reële orde, terwijl de profane interpretatie de martelaar reeds met één been aan het symbolische vastketent. Die dubbelzinnigheden werken met andere woorden het proces van verscheuring in de hand, waardoor Sebastiaan onveranderlijk en eeuwig in de angst of extatische doodsdrijf wordt gefixeerd, als een imaginaire speelbal van de twee ordes die hem omringen.

Op het eerste gezicht lijken nu de talrijke afbeeldingen uit de iconografische traditie van de martelaar inderdaad precies deze verscheuring te willen vereeuwigen : Sebastiaan zwevend tussen leven en dood, met een schrijnende blik die zowel het sacrale als het profane uitdrukt. In het licht van Lacans

begrippenkader, en met het postfiguratieve bewijsmateriaal van eeuwen achter de hand, lijkt het alsof de Lacaniaanse ‘tragische’ interpretatie zichzelf ook theoretisch valideert. En toch.

Indien we bovenstaande redenering opspelden als een subtekst die zich al eeuwen onderhuids in Sebastiaans iconografie lijkt te bevinden, dan lijkt het op zijn minst bijzonder dat de uitzichtloosheid van deze interpretatie tot op de dag van vandaag nog steeds haar draagkracht niet heeft uitgeput. Indien de fascinatie voor de martelaar inderdaad grotendeels wordt uitgemaakt door de formulering van een tragisch conflict gebaseerd op een aspect van de *condition humaine*, dan kunnen wij de figuur onderbrengen in een traditie van roemrijke precedentes, samen met bijvoorbeeld de *Oresteia* van Aeschylus, Dantes *Divina Commedia* of Shakespeares *King Lear*. Nochtans heeft precies de figuur van Sebastiaan zich tot op de dag van vandaag met hardnekkig in steeds weer nieuwe en specifiek artistieke contexten gegrift. Dat deze contexten weliswaar altijd specifiek ‘artistiek’ zijn, heeft naar mijn idee een significante reden, die verband houdt met een bijkomstige factor, onrechtstreeks voortvloeiend uit Lacan.

Wanneer we immers Kristeva’s discours over de abjectie als aanvulling op Lacans inzichten mee in de schaal leggen, dan bekomen we een significant verschillend eindresultaat : precies de fascinatie voor de ambiguïteiten in Sebastiaans reputatie, de schadelijke elementen, de profane kwaliteiten en de abjecte subteksten kunnen de tragiek en de frustratie van zijn grote lijden in belangrijk mate neutraliseren. In dat geval veruitwendigt Sebastiaan geen tussenstadium op een troosteloze ‘slippery slope’ in de richting van de symbolische orde, maar net een jakobs ladder tussen het reële en het symbolische, het sacrale en het profane, het sublieme en het abjecte. Zijn onzuiverheid, zijn verderfelijke, abjecte kwaliteiten verschaffen hem namelijk enerzijds een beperkte, maar opluchtende toegang tot de chora waar zijn blik nog aan vasthaakt, en anderzijds belemmeren ze zijn definitieve intrede in de symbolische orde.

Precies omdat hij de verscheuring in beide richtingen weerstaat, lijkt hij zich aan een keuze voor één van beiden te onttrekken : hij blijft stevast de grens met de andere overschrijden. Op die manier bevrijdt hij zichzelf (via een Bataillaanse transgressie) van de manipulatieve overmacht van het binaire paradigma dat hem tracht in te lijven : de eenduidigheid wordt buitenspel gezet. In dat opzicht zijn de ‘ambiguerende’ eigenschappen van Sebastiaan precies constitutief te noemen : de abjecte eigenschappen van de martelaar moeten een essentieel deel uitmaken van zijn voorstelling, want daarin schuilt precies zijn fascinerende vermogen dat onvatbaar blijft.

Dat de heilige vooral een geliefd onderwerp is in een milieu van artistieke postfiguratie (eigenlijk vooral door kunstenaars hernomen, en niet zozeer meer leeft in het collectieve geheugen van alledag) heeft wellicht veel met de bovenstaande eigenschap te maken. Zijn ‘onvatbaarheid’ in eenduidige termen, zijn combinatie van schoonheid en lelijkheid (in een gechargeerde versie : van kunst en kitsch), dwingt hem bijna tot een domein van het maatschappelijke leven waar dit soort ambiguïteiten niet als nefast maar net als vruchtbaar worden beschouwd. In de pragmatiek van het efemere ondermijnt een verlies van eenduidigheid immers de structuren (een stabiel begrip van de ander, het ik, de maatschappij, de doxa, de normen en waarden,...) waaraan het subject zijn zingeving ontleent, en maakt het daarmee een efficiënte sociabiliteit zo goed als onmogelijk. Als parameter in de (filosofische, epistemologische) gedachte-



experimenten van de beeldende en literaire kunsten inspireert dit verlies echter eindeloos tot een zichzelf steeds vernieuwend discours, waarin Sebastiaan wel degelijk een plaats kan afdwingen.

### 2.2.3. Analytisch luik : voorbij de paradox

In dit derde luik wil ik, zoals aangekondigd, in Reves roman *Bezorgde Ouders* uit 1988 peilen welke rol het motief van Sebastiaan speelt binnen Kristeva's theorie over het abjecte in de literatuur. Strikt genomen is dit een onmogelijkheid, aangezien het motief als dusdanig, zoals gezegd, niet in de roman voorkomt. In het beste geval kunnen verschillende componenten worden aangetroffen die doorgaans met de martelaar worden geassocieerd. In de roman kunnen we bijvoorbeeld de naam Sebastiaan slechts enkele malen traceren, in wat bij een eerste indruk lijkt op passages van minder groot belang : het hoofpersonage Treger vindt op een bepaald moment een speelgoedbeer tussen het vuilnis op straat en neemt deze mee voor zijn vriend Eenhoorn. Deze beer krijgt even later de naam van de martelaar : "Hij heet Sebastiaan. Als jij lief voor hem bent, is hij ook lief voor jou, 'verduidelijkt Treger de situatie, terwijl hij een walging jegens zichzelf voelde opkomen. [...] Hoe kwam hij zo plotseling op die naam : *Sebastiaan* ? God zoude het weten" (Reve 1988 : 44)<sup>22</sup>.

Behalve deze – wellicht niet volstrekt overtuigende referentie – lezen we elders in de roman andere verwante verwijzingen die Sebastiaan in herinnering brengen. Deze verwijzingen omvatten de beschrijving van martelpraktijken (al dan niet in de fantasie van het hoofpersonage, bijvoorbeeld op p. 60, 69 en 76), waarvan sommigen optreden in de context van een uitgesproken christelijk referentiekader. Op p. 13 bijvoorbeeld wordt de lezer "*per dolorem at veritatem*" geleid en op pagina 41 geeft Treger ons "de waarheid [...], en de waarheid zal U vrij maken [...]". Op pagina 200 wonen we dan weer een misdienst bij : "De priester sprak de laatste inleidende zinnen uit die aan het sacrament voorafgingen, en hield zijn handen boven de schaal waarop de hostie lag" en in het laatste hoofdstuk worden we herinnerd aan de Openbaring van Johannes, door middel van woorden als "de Antichrist en Wederpartijder" (p. 314), "Gods heilsplan" (p. 315), "de openbaring van Gods Majesteit" (p. 317).

Bovendien wordt het merendeel van de roman, naar goede Reviaanse gewoonte, verwoord in de stijl van een archaisch aandoend idioom met Bijbelse zinswendingen. Ik selecteer enkele representatieve passages op bijvoorbeeld p. 47 : "al zoude hij vandaag maar één enkele nieuwe regel op het papier krijgen, dan zoude deze dag niet, zoals ontelbare andere, verdaan en vergooid zijn", p. 122 : "zoals God en Diens Moeder het voorzien en beschikt hadden" en p. 253 : "Ze weten dat ik hun broeder ben in Christus, en in Diens Moeder".

Ten slotte zinspelen bepaalde passages ook nog op het doorboren met pijlen of andere scherpe voorwerpen, bijvoorbeeld op p. 41 waar sprake is van een "blonde speerdrager", p. 36 waar "de zeer kuise horen van Eenhoorn [...] vlijmscherp [blijft], in alle eeuwigheid" of op p. 122 waar Treger ons de 'Oorlog van het Lam' parafraseert : "vooraan marcheerde het Lam Zelf, ondanks diens bloedig doorboorde pootjes en Zijn wonden in de zijde".

---

<sup>22</sup> Omdat in dit hoofdstuk alle citaten uit dezelfde bron komen (tenzij waar anders vermeld), zal in de volgende paragrafen enkel nog het paginanummer worden vermeld, corresponderend met G. Reve, *Bezorgde Ouders*, Amsterdam (Veen), 1988.

Het eerder geëxpliciteerde procédé indachtig van de ontbinding van Sebastiaan in componentiële factoren, kunnen deze elementen (de naam Sebastiaan, de marteling, het christelijk referentiekader en het motief van de doorboring) in combinatie met elkaar eventueel een Sebastiaansverwijzing uitmaken. Men kan zich desondanks de vraag blijven stellen waarom Sebastiaan dan niet op een meer doorslaggevende wijze zijn intrede maakt in de roman *Bezorgde Ouders* (en bij uitbreiding, het gehele oeuvre van Reve in het algemeen). Vanuit de kenmerkende typering die de literaire kritiek aan het oeuvre van Reve toekent (enkele daarvan werden reeds besproken in het tracerende luik van dit hoofdstuk), blijkt de martelaar immers uitstekend aan te sluiten bij de topoi die zijn totale literaire corpus herhaaldelijk ophaalt. Vanwaar dan de noodzaak om de aanwezigheid van Sebastiaan enigszins geforceerd aan de teksten te ontfutselen ?

In wat volgt zal ik mijn betoog daarom structureren met het oog op een mogelijke duiding van deze (terechte) bedenking. In eerste instantie zal dit een uitweiding vereisen naar het gegeven van de ‘abjectie’ en het ‘abjecte’ zoals Kristeva dit definieert en de Bataillaanse ‘transgressie’ die Reve daar in het algemeen tegenover plaatst in zijn gehele oeuvre (met de roman *Bezorgde Ouders* als representatief specimen). In tweede instantie zal ik het impliciete doel van deze transgressie expliciet maken en verduidelijken welke paradoxale consequenties zij met zich meedraagt. In een laatste instantie volgt dan een interpretatie van de manier waarop Reve met deze consequenties schijnt om te gaan. In de bejegening van de paradox die in de transgressie schuilgaat, is een bijzondere rol weggelegd voor Sebastiaan : een rol die juist vereist dat de martelaar in de tekst zo afwezig mogelijk blijft.

### 2.2.3.1. Abjectie en transgressie : een spel met taboes

Om te beginnen lijkt het mij van belang om twee centrale concepten uit Kristeva’s theorema duidelijk van elkaar te onderscheiden, namelijk : de ‘abjectie’ en het ‘abjecte’. In haar essay *Pouvoirs de l’Horreur* uit 1980 worden de twee concepten in contingente contexten gebruikt, hoewel in eerste instantie vooral het ‘abjecte’ expliciet wordt geconceptualiseerd in een poging tot definitie. Problematisch daarbij is uiteraard het feit dat beide concepten zich slechts als subjectieve constructies voordoen en dus niet objectief tastbaar (als *Ding an Sich*) lijken te bestaan : enkel wanneer zij operatief zijn binnen een bepaald werkveld (in een sociale congregatie of binnen een literaire tekst) reveleren ze hun bestaan. Nochtans blijken ze zich zelfs in hun actieve gedaante uiterst vluchtig op te stellen en aan een definitieve fixatie te onttrekken :

Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un “quelque chose” que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n’a rien d’insignifiant et qui m’écrase. A la lisière de l’inexistence et de l’hallucination, d’une réalité qui, si je la reconnais, m’annihile. L’abjet et l’abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture” (Kristeva 2001 [1980] : 10).

Vooraf de laatste twee frasen uit het citaat lijken geschikt om de problematische aard van de definitie enigszins te neutraliseren, omdat ze de abjectie als een soort van sociologisch mechanisme aanwenden. De abjectie wordt dan het procédé waarmee bepaalde objecten of gedragingen voor de leden van een gemeenschap geconditioneerd worden als zijnde verwerpelijk, weerszinwekkend, abject. De abjectie trekt daarmee de grens tussen datgene wat binnen een maatschappij als waardevol, belangrijk, zelfs heilig wordt beschouwd (deze kant van de scheidingslijn wordt dus gesacraliseerd) en datgene wat buiten de maatschappelijke orde wordt geweerd (het domein achter de grens van de ‘beschaving’ wordt

geabjectieerd). Met name de vestiging van bepaalde domeinen als ‘abject’ is hierbij de katalyserende factor. Kristeva spreekt in dat verband over ‘*souillure*’ :

La souillure, par les rites qui la consacrent, n’est peut-être qu’une des institutions possibles, pour un ensemble social, de l’abjection bordant l’identité fragile de l’être parlant. En ce sens, l’abjection est coextensive à l’ordre social et symbolique, à l’échelle individuelle comme à l’échelle collective (Kristeva 2001 [1980] : 83).

Het spreekt vanzelf dat de argumenten waarmee bepaalde domeinen van het maatschappelijke leven worden geabjectieerd een grote mate van relativiteit vertonen : ze zijn afhankelijk van de gemeenschap waarin ze geconsolideerd worden : “l’abjection revêt des formes spécifiques, des codages différents selon les divers « systèmes symboliques »” (Kristeva 2001 [1980] : 83). De diversiteit van de symbolische systemen waarvan sprake wordt hier aangewend als synoniem voor de specificiteit van de culturele gemeenschappen. Als gevolg van deze relativiteit, kunnen deze grenzen dan ook niet anders worden opgevat dan als negotieerbare gegevens. De begrenzing met het ‘abjecte’ die ze teweegbrengen is er immers slechts een van een dynamisch, fluctuerend domein :

D’abord, la saleté n’est pas une qualité en soi, mais ne s’applique qu’à ce qui se rapporte à une limite et représente, plus particulièrement, l’objet de cette limite, son autre côté, une marge. [...] La puissance de la pollution n’est donc pas immanente à celle-ci [bedoeld is : inherent], mais elle est proportionnelle à la puissance de l’interdit qui la pose” (Kristeva 2001 [1980] : 84).

Het is inderdaad de intensiteit van het verbod die bepaalt hoe sterk de abjecte perceptie zal doorwerken : naarmate het verbod steviger is geïnstitutionaliseerd, des te heviger zal datgene wat het verbiedt afgrijzen en angst inboezemen (en des te heviger zal de overtreder ervan worden veroordeeld). Kristeva traceert in haar uitvoerige essay enkele varianten van deze soort abjectie (en de domeinen die ze abjectieert) : ze bespreekt “*souillure, tabou alimentaire, péché*” (Kristeva 2001 [1980] : 83).

Even terugkerend naar de niveaus waarop deze abjectie vat krijgt, mag het duidelijk worden dat behalve een collectieve sociale abjectie – bijvoorbeeld het maatschappelijke verbod op moord– er ook nog zoiets bestaat als een individuele abjectie : hoe valt het anders te verklaren dat een individu bepaalde domeinen of objecten abjectieert die volgens de collectieve perceptie van de gemeenschap waartoe hij behoort niet abject worden bevonden ? Het meest vormelijke voorbeeld daarvan is wellicht het voorkomen van allerhande fobieën (agorafobie, claustrofobie, ornitofobie, arachnofobie, etc...) waarvan het voorwerp slechts op een hyperindividueel niveau (en daarbij lang niet voor elk individu) als abject wordt gepercipieerd. Dit individuele, persoonlijke niveau van abjectie vereist daarom een uitweiding in de richting van de psychoanalyse (met onder andere Freud, Lacan en eventueel ook Jung als verplicht tussenstation)<sup>23</sup>. Deze scriptie verkiest echter deze denkpiste niet in te slaan maar (in functie van de bespreking van *Bezorgde Ouders*) vooral de werking van de abjectie op het algemenere, sociologische niveau te benaderen, er met Kristeva even van uitgaande dat :

Les interdits et les conflits spécifiques à un sujet donné, nous apparaîtront comme isomorphes aux interdits et conflits du groupe social dans lequel ils se produisent. En écartant la question de la primauté de l’un sur l’autre (le social ne représente pas le subjectif pas plus que le subjectif ne représente le social), nous dirons

<sup>23</sup> Een traject dat onder andere wordt geëxploreerd door Kris Pint in zijn ongepubliceerde scriptie : Pint, K., “*Nu weet ik wie jij zijt*”. Een psychoanalytische lezing van Gerard Reve vanuit poststructuralistisch perspectief : Derrida, Kristeva en de Postjungianen, Gent 2003.

qu'ils obéissent, l'un et l'autre, à une même logique, sans autre but que celui de la survie et de du groupe et du sujet (Kristeva 2001 [1980] : 83).

Ik pik daarom even de draad op van de souillure als een bastion van eigenheid : de interculturele verschillen daargelaten, blijkt het mechanisme van de abjectie inderdaad een essentieel onderdeel te zijn van de identiteitsbepaling van elke gemeenschap. Precies door expliciet te abjectiveren, bakent een gemeenschap haar eigenheid af. Ze profileert zich daarmee ten opzichte van de andere :

Comme si des lignes de démarcation se constituaient entre la société et une certaine nature, ainsi qu'à l'intérieur de l'ensemble social, à partir d'une logique simple d'*exclusion du sale* qui, promu ainsi au rang rituel de *souillure*, fonde le « propre » de chaque groupe social, sinon de chaque sujet (Kristeva 2001 [1980] : 80, haar cursivering).

Intracultureel vindt deze abjectie zoals gezegd op allerlei niveaus plaats : telkens wordt dan de grens tussen het sacrale en het abjecte geconsolideerd. Algemeen gesteld, hebben al deze niveaus met elkaar gemeen dat ze hun geconstrueerde grenzen beschermd weten door een reeks instituten die de vorm kunnen aannemen van wetten, verboden en taboes binnen een systeem :

La souillure est ce qui choisit du "système symbolique". Elle est ce qui échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social, lequel se différencie alors d'une agglomération provisoire d'individus pour constituer en somme un *système de classification* ou une *structure* (Kristeva 2001 [1980] : 80, haar cursivering).

Geschikte voorbeelden van enkele taboes en verboden binnen een 'symbolisch systeem' haal ik onder andere uit Kristeva's hoofdstuk over 'La sémiotique de l'abomination biblique' (nog steeds uit *Pouvoirs de l'Horreur*), waarin ze enkele bijbelhoofdstukken onder de loep neemt (Exodus, Leviticus, Deuteronomium en de Evangelien), maar ik wil deze enigszins anders groeperen. Zo kunnen we ten eerste de algemene ('maatschappelijke') intersubjectieve wetten (bijvoorbeeld het verbod op moord, agressie, incest, racisme, bigamie, pedofilie,...) onderscheiden van meer specifieke ('gemeenschappelijke') geboden en verboden (bijvoorbeeld 'extra' religieuze bepalingen omtrent koosjer voedsel, het gebod van monogamie, de onschendbare heiligheid van rituelen, het verbod op blasfemie, ...). Deze laatste zijn immers enkel geldend voor het individu dat zich expliciet wil verbinden met de groepering (al dan niet religieus) die deze wetten stipuleert : ze zullen, bij overtreding, geen penitentiare bestraffing vanwege de gehele maatschappij afdwingen. Op basis van precies dat laatste criterium kunnen ze worden onderscheiden van de eerste soort verboden, die ik daarom iets universeel interpreter.

Ik expliciteer daarbij weliswaar twee belangrijke opmerkingen : ten eerste blijft het predicaat 'universeel' uitermate relatief, want de omgang met deze verboden blijft natuurlijk afhankelijk van de maatschappij waarin ze worden onderzocht. De omgang met de bestraffing van deze verboden kan namelijk aanzienlijk verschillen van die in andere maatschappelijke ordes. Denken we bijvoorbeeld aan de praktijk van de endogamie, die in een Indische context als sterk gebiedend geldt, terwijl onze eigen West-Europese context een dergelijke stipulatie niet kent, en zeker niet als bindend ervaart : "Le principe endogamique inhérent au système des castes consiste, comme partout ailleurs, dans le fait qu'un individu se marie à l'intérieur de son group, ou plutôt qu'il lui est interdit de se marier en dehors" (Kristeva 2001 [1980] : 95). Ten tweede wil deze opdeling niet suggereren dat de verboden uit de eerste categorie van een fundamenteel andere aard zouden zijn als de religieuze verordeningen : zoals de aangehaalde voorbeelden

wel aantonen – en zoals Kristeva het met haar analyse ook aanreikt – oefent het religieuze begrippenkader en wereldbeeld stevast een grote invloed uit op deze ‘wereldlijke’ wetten, in zoverre ze er niet de exclusieve origines voor zijn. Dat zij zich hebben uitgewerkt tot maatschappelijke geboden die ook door de andere (niet-religieuze) leden van de maatschappij worden aanvaard, is dan louter het resultaat van socio-historische evolutie.

Een derde type van ‘verboden’ – dat uiteraard ook alweer in aanzienlijke mate uit een religieus wereldbeeld stamt – is de orde van de taboes. Ik onderscheid deze van de religieuze bepalingen, omdat zij zelfs binnen een coherente, op gemeenschappelijke gedragsregels gesteunde gemeenschap, een supplementaire begrenzing van het relatief ‘aanvaardbare’ aanbrenge. Ze gelden dan ook enkel in bepaalde milieus waar aan de verordeningen van de maatschappij en de gemeenschappen nog extra bepalingen worden toegevoegd, die nog subjectiever zijn en onderheviger aan dynamische ontwikkeling.

Ik heb hierbij, Reves roman *Bezorgde Ouders* indachtig, vooral het taboe op de bespreekbaarheid van homoseksualiteit voor ogen, maar eventueel kan dit zich ook uitbreiden naar het taboe op drankmisbruik, sadomasochisme, etc... Deze soort ‘abjecta’ (*ab-jectum*, in de betekenis van verworpen, hier synoniem voor de ‘geabjecteerde categorieën’ dus) delen de eigenschap dat hun positie als sociale realiteit onderhevig is aan veranderende mentaliteiten (van maatschappijen, gemeenschappen en individuen) en dat zij ook kunnen worden opgeheven als de moderniteit of een verandering in het wereldbeeld daartoe oopt. Die opheffing gebeurt veel moeizamer wanneer het gaat om verboden die in de schriftuur van de wet zijn vastgelegd, of een fundamenteel deel uitmaken van het repertorium van een religieuze community.

Ik voeg er nogmaals aan toe dat deze driedeling zeker geen algemene, sociologische geldigheid beoogt, maar een louter pragmatisch doel heeft binnen het bestek van deze verhandeling : ze tracht een algemene structurele perceptie op het mechanisme van de ‘abjectie’ te bieden, een werkbare definitie die het betoog over de abjectie in het oeuvre van Gerard Reve (en de roman *Bezorgde Ouders* in het bijzonder) kan begeleiden.

Mijn betoog werkt zich in dit stadium namelijk toe naar Reves specifieke (en literaire) omgang met de vigerende taboes, gemeenschappelijke verboden en maatschappelijke normen. In essentie kunnen we deze omgang samenvatten als een consequent aan de kaak stellen van de abjectieformules in de voornamelijk blanke, West-Europese, rooms-katholiek geïnspireerde maatschappij die Reve als de sociale context van zijn werk opvoert. Zijn poëtische werkveld schurkt immers stevast tegen de abjecties van deze context aan : het zoekt er de grenzen van op en streeft vaker wel dan niet naar het overschrijden van de door abjectie vastgelegde normen. In dat opzicht vertoont zijn literaire productie enkele significante kenmerken die, zoals ik op een gevorderd moment in dit betoog nog zal illustreren, op een vruchtbare manier met het essayistische en filosofische gedachtegoed van Georges Bataille interfereren. Vooraleer ik daartoe overga, wil ik toch nog even het gegeven van Reves controversialiteit scherpstellen, omdat ik precies dit aspect van zijn werk zal nodig hebben om het verband met Bataille aan te duiden.

Hoewel de appreciatie van Reves werk in de literaire kritiek en de publieke opinie hier niet expliciet ter discussie staat, raakt precies een kleine omweg (via de anekdotiek van de receptie van zijn werk) toch een

kernachtig punt aan binnen Reves nalatenschap als auteur. Het brengt ons namelijk op het spoor van de predicaten ('controversieel', 'provocatief', 'scabreus', ...) die ook in de recente commotie rond zijn overlijden eerder dit jaar (8 april 2006) opflakkerden in de context van de aloude discussie over de literaire waarde van Reves werk. De discussie werd ook nog maar eens polemisch gevoerd in de gevestigde literaire couranten, maar leverde uiteindelijk niet meer op dan een zoveelste bevestiging van de bekende polariteit tussen het kamp van de Reve-liefhebbers en de Reve-haters. De reacties laaiden bij momenten nog steeds hevig op : het ene kamp prijst de auteur de hemel in als de beste schrijver van de laatste decennia binnen onze Nederlandse en Vlaamse contreien, terwijl het andere kamp zijn literaire oeuvre verguist en belegert met pejoratieven.

Het tweede type reacties heeft uiteraard niet zelden te maken met de cassante provocaties die Reve als auteur (én als individu) incorporeerde en de controversiële eigenheid van Reves retoriek (zowel in het sociale domein als geëxemplifieerd in zijn romans). Daarmee kondigt zich meteen ook de uiteindelijke centrale stelling over Reve aan, die ik met Kristeva's discours (en met dat van Bataille) wil verbinden. Het literaire patrimonium dat Reve aan de Nederlandstalige Letteren naliet, concentreert zich in hematische zin – dixit Reve zelf – slechts op drie grote thema's (Leven, Liefde en Dood) die de aandacht op het sacrale domein van de maatschappij vestigen, maar wordt terzelfder tijd overwoekerd door een leger aan motieven dat de (*sacraliteitsstichtende*) abjectiemechanismen van die maatschappij blootlegt, perverteert en in vraag stelt. Ik illustreer dit met enkel passages uit *Bezorgde Ouders*, een werk dat meteen ook in de titel een ironische verwijzing naar transgressieve provocatie incorporeert : het is immers precies tot deze 'bezorgde ouders' (de titel opgevat als een aanspreking), dit archetype van de normerende orde, dit maecenaat van de gesacraliseerde rituelen waarmee zij de komende generaties willen uitrusten, dat de roman zich uitdagend richt. In de uitwerking van enkele motieven uit de roman zal al gauw blijken hoe alomtegenwoordig een dergelijke provocatie in de roman gestalte krijgt.

#### 2.2.3.1.1. Homoseksualiteit

Zoals ik eerder ook al beargumenteerde in het tracerende luik van dit hoofdstuk doet het motief van de homoseksualiteit zich in zowat alle van Reves romans voor als een constante, meestal in de vorm van een biografisch detail uit het leven van het respectieve hoofdpersonage. Aan de eerdere precizeringen omtrent dit motief (zijn alomtegenwoordigheid in het oeuvre en zijn sado-masochistische inslag) wil ik nu een overkoepelend aspect toevoegen dat significant is voor de manier waarop het een transgressie van een taboe veruitwendigt. Ik plaats daarbij de roman *Bezorgde Ouders* even onder het voetlicht als een representatief voorbeeld. In de roman wordt op de allereerste pagina al meteen gewag gemaakt van de geaardheid van het hoofdpersonage Hugo Treger, maar op een manier die er alleszins niet de aandacht op vestigt :

In de Advent van het jaar 197\*, drie dagen vóór Kerstmis, verliet de dichter Hugo Treger in de late namiddag zijn woning aan de –laan in de grote stad A., om te voet in een naburige winkelstraat boodschappen te gaan doen. Die woning was de bovenste verdieping van een oud, verwaarloosd pand, dat schuin tegenover de ingang lag van de stedelijke dierentuin. Treger bewoonde die verdieping met zijn achttien jaar jongere vriend Eenhoorn, die hij zo juist had achtergelaten bij het boven een op de vloer uitgespreide krant uitsorteren van goede en minder goede zaden van een bepaalde éénjarige sierplant (p. 7).

Ik citeer de betreffende passage in de context van de zinnen die haar omringen, omdat daaruit goed blijkt hoe ‘onopvallend’ zij zich schijnt voor te doen. De homoseksuele geaardheid van het hoofdpersonage wordt terloops even gemeld, maar wordt absoluut niet vergezeld van een contemplatieve beschouwing over het gegeven van de homoseksualiteit als een maatschappelijk fenomeen of een uitweiding over de tolerantieproblematiek ten opzichte van homoseksuelen. Neen, veeleer bevindt ze zich te midden van allerhande details die – zoals het de lezer gaandeweg duidelijk wordt – niet echt van quintessentieel belang zijn voor het verhaal dat de roman vertelt. De details uit deze beginparagraaf (bijvoorbeeld de reden voor Tregers uitstap, de omschrijving en locatie van zijn woning, de bezigheid van Eenhoorn, ...) vervullen enkel een ‘situerende’ rol : in een gechargeerde versie, staan ze er om Reves poëtische opvatting omtrent de stilistiek van de betere literatuur te vervullen :

Goed is : *Op een namiddag in September van het jaar Zus en Zo begaf de jong meubelmaker Die en Die zich met de trein van de provinciestad H. Naar de niet veraf gelegen grote stad A., teneinde aldaar*, etc. De lezer heeft dan onmiddellijk een voorlopige voorstelling van de jonge meubelmaker, en van wat die gaat doen [...] Geef zoveel mogelijk punten van houvast, houd ik vooral jongere schrijvers uittentreure voor, dat de lezer gedwongen wordt zich in te leven. [...] Men geve onderweg de lezer een steeds vollediger wordende informatie (Reve 2000b [1985] : 439 – zijn cursivering).

Nu wil deze interpretatie uiteraard niet beweren dat deze details compleet betekenisloos zijn, vaak hebben ze immers een bepaalde bedoeling binnen de compositie van de tekst. In sommige gevallen verwijzen ze ‘kataforisch’ naar een latere scène in de roman, waar één van de details die voorheen onbelangrijk toeschenen, plotseling significant wordt. Zo zal het – op zich misschien onbenullige – feit dat de woning waar Treger en Eenhoorn in resideren “de bovenste verdieping van een oud, verwaarloosd pand” is, later (intratekstueel) logisch aansluiten bij de mogelijkheid om in de laag onder het plafond of hier en daar onder losliggende planken in de vloer, wijnflessen te verstopten (p. 85).

Op een ander (intertekstueel niveau) doet de structuur van de openingszin van *Bezorgde Ouders*, met haar opsomming van alle specificaties van tijd, plaats, exacte locatie, enz... en met name het detail dat het verhaal “drie dagen voor Kerstmis” aanvangt, sterk denken aan de beroemde beginzin van *De Avonden*, Reves debuutroman : “Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte” (Reve 1997 [1947] : 7).

Uiteraard bevatten deze ogenschijnlijke details dus wel degelijk enige relevantie, maar het punt dat ik hier wil beklemtonen is vooral dat in het grotere thematische raamwerk van de roman passages als deze, omwille van hun anekdotische extensie, zo goed als in het niets verdwijnen : daar blijven ze relatief onderbelicht. Naar analogie blijft daarmee ook het detail van Tregers homoseksualiteit uit de geciteerde passage onbenadrukt. Het wordt er opgevoerd als een van de biografische details uit Tregers leven die geen verdere duiding behoeven : er volgen daarom ook geen flashbacks naar Tregers ontluikende seksualiteit, geen veralgemeningen omtrent ‘de’ homoseksueel (de roman spreekt enkel over Tregers specifieke geval), geen socio-historische schets van de homoseksuele identiteit in maatschappelijk verband, kortom : geen problematisering (zoals wel vaker het geval bij romans die net een sensibilisering voor deze problematiek beogen, via een thematisering van de homoseksualiteit) maar een zekere banalisering.

Paradoxaal genoeg schuilt precies in deze ‘banalisering’ een belangrijk aandeel van de controversiële provocatie waarmee Reves romans in de publieke opinie of de literaire kritiek wordt getypeerd. Door homoseksualiteit consequent als ‘bijkomstigheids’ op te voeren, breekt de auteur immers met het discours dat homoseksualiteit als onbespreekbaar (taboe) beschouwt of het profileert ten opzichte van het ‘normale’.

In dat laatste opzicht kan Reves omgang met homoseksualiteit zelfs worden opgevat als een progressievere praktijk dan die van bepaalde actiecomités. De aanpak van dergelijke comités – hun noodzaak en goede bedoelingen ten spijt – kan immers bijna niet anders dan resulteren in een nadruk op homoseksualiteit als iets “ongewoons”, iets “problematisch” (Reve parafraseert deze maatschappelijke perceptie op homoseksualiteit op p. 240 van *Bezorgde Ouders* dan ook – zeker niet zonder enige ironie – als “tegennatuurlijke seksuele geaardheid [...]”). Tot op zekere hoogte staat de aanpak van deze homo-emancipatiebewegingen dus lijnrecht tegenover hun objectieven : de volledige integratie van homoseksualiteit als maatschappelijke realiteit en het opheffing van de discriminerende appreciatie van homoseksualiteit als iets ‘abnormaals’. Bij Reve is die totale integratie echter (althans in het literaire universum dat hij creëert) reeds een voldongen feit : de homoseksualiteit als motief in zijn romans bevindt zich reeds voorbij de grens die haar als een taboe vestigt, voorbij de abjectie ervan.

De homoseksuele geaardheid van het hoofdpersonage, en meer bepaald het onverzadigbare libido waarmee ze gepaard gaat, mag dan al een biografische toevalligheid zijn, de verlangens waarin ze zich veruitwendigt – pedofilie en sadomasochisme – geven (opnieuw intratekstueel) wel weer aanleiding voor het overschrijden van een andere taboe : de ‘subversieve’ seksualiteit.

#### 2.2.3.1.2. De subversieve seksualiteit

De zogenaamd ‘subversieve’ seksualiteit<sup>24</sup> komt in *Bezorgde Ouders* (en in andere van Reves romans) zoals gezegd in haar meest pregnante vorm voor als het motief van de pedofilie (concreet : de seksuele aantrekking tot kleine jongetjes) en het sadomasochisme. Niet alleen zijn deze motieven choquerend omdat ze in hun expliciet gedetailleerde beschrijving een bestaand taboe (de onbespreekbaarheid van een dergelijke seksuele omgang) geheel of gedeeltelijk overtreden, maar bovendien worden de passages waarin ze voorkomen volledig geïntegreerd als een normaliteit in het geheel van de roman. Banale scènes bij de winkelier monden moeiteloos uit in een obscene fantasieën over seksuele martelingen, om vervolgens de draad van de alledaagse bezigheden weer op te pikken. Elke vorm van pervertering wordt zo een terloopse bezigheid, evenzeer een onderdeel van de dagelijkse routine als Tregers andere bezigheden.

Ik citeer enkele representatieve passages die illustreren hoe dit motief ‘tussendoor’ wordt aangebracht :

---

<sup>24</sup> Opnieuw lijkt het me belangrijk te expliciteren dat de hier gemaakte indeling bijzonder relatief is, en niet ontsproten aan een of andere subjectieve appreciatie – in positieve noch negatieve zin. Deze scriptie volgt simpelweg het onderscheid zoals zich dat in de evolutie van de sociaal gegroeide attitudes en mentaliteiten heeft gemanifesteerd, zonder daar een moreel over te vellen. Hierbij neemt ze ook Reves eigen opdeling als uitgangspunt : “Het onderscheid dat Reve maakt tussen homoseksualiteit en sadomasochisme, komt geheel en al overeen met de tendensen van de seksuele revolutie die eind jaren zestig losbarstte. Daarin was ruim plaats voor homoseksuele emancipatie, en we kunnen dit resultaat van de seksuele revolutie waarschijnlijk waarderen als haar belangrijkste uitkomst. Maar andere seksuele variaties kwamen er minder genadig af” (Hekma 1990 : 61). De in deze scriptie gemaakte indeling onttrekt zich aan elke suggestie van contingentie tussen homoseksualiteit, pedofilie en sadomasochisme en maakt abstractie van enige subjectieve beoordeling en/of eventuele apologisering.



Een eind voor zich uit zag hij het restaurant [...]. Als je uitrekende wat de simpelste hap vreten in zulk een etablissement kostte, dan was je wel gek als je je voedsel niet [...] thuis toebereidde. [...] Dat restaurant interesseerde Treger dus niet. Maar wat hem wel interesseerde, dat was iets anders dat hij zag. Treger gevoelde een woeste lust en een mateloze begeerte om zich van dit jongetje meester te maken en over diens schooljongenslijf te beschikken (p. 265-268).

Wat volgt is een geëlaboreerde beschrijving (ongeveer 20 pagina's lang) van de manier waarop Treger dit in zijn fantasie zou verwezenlijken. Treger knoopt tijdens zijn gefantaseer zelfs een echt gesprek aan met de jongen ('Harald'), maar wat hij effectief zegt stemt nauwelijks overeen met zijn gedachten op datzelfde moment (een gedachtewereld waar de lezer echter wel inzage in krijgt). Uiteindelijk gelukt het Treger uiteraard niet om zijn plan uit te voeren, en eindigt het hoofdstuk nogal laconiek: "Treger bleef nog een gehele tijd op de bank zitten, tot hij het koud begon te krijgen. Harald moest nu allang de dierentuin uit zijn. Treger stond op, en wandelde langzaam naar huis" (p. 288).

Een gelijkaardige passage – ditmaal met de nadruk op het sadisme van Tregers fantasie – vinden we op p. 60:

Zeker, men kon een jongen in zijn gebukte houding uren lang op zijn verheven dood laten wachten, en hem daarbij tot het laatste ogenblik bewonderend toespreken en liefkozen, wat een niet te onderschatten genotswaarde inhield, maar dat genot was iets eenmaligs. 'Daarna slacht je als het ware de jongen met het gouden haar,' vatte Treger zijn gedachten samen. Was het niet beter om die onthoofding van een in een fraaie kooi gevangen gehouden jongen telkens opnieuw in scène te zetten maar haar nooit te volvoeren, en in plaats daarvan hem elke dag langzaam aan zijn lichaam te martelen, vooral als het ging regenen, maar zodanig dat hij gezond en in leven bleef en nooit het bewustzijn verloor?

Na de interventie van deze uitgesproken sadistische fantasie zet Treger echter moeiteloos zijn gesprek met Eenhoorn verder. De pervertering van Tregers gedachtewereld wordt in de passage die er onmiddellijk op volgt trouwens ook weer gerelativeerd met de nodige ironie:

'Ik ben een gedicht aan het schrijven waar van alles in moet staan,' sprak hij tot Eenhoorn. 'En als me iets te binnen schiet wat misschien heel goed is, dan moet ik het niet kwijtraken voordat ik het onthoud. Daarom dwalen mijn gedachten wel eens af. Ik schrijf het meteen op. Daarna neem ik normaal aan het gesprek deel.'

De woekerende perversiteiten in Tregers gedachtewereld worden opgenomen in de routine van het dagdagelijkse, en precies die veronderstelling – dat pedofilie en sadisme even 'gewoon' zijn als aardappelen schillen – draagt natuurlijk nog extra bij aan het choquerende gehalte van dergelijke paragrafen. Ook hier lijkt Reve er blijkbaar op gebrand taboes te overschrijden, of concreter gezegd: om het taboe dat dergelijke gedragingen en gedachten in de sociaal genegotieerde mentaliteit van vandaag abjectieveert (in het geval van de pedofilie zelfs strafbaar maakt) op te heffen.

Welke objectieven de auteur nu precies voor ogen heeft met het doorbreken van dit taboe, kan niet zonder meer uit de tekst worden afgeleid. Wat wel tekstueel blijkt is dat Reve de pedofilie en het sadomasochisme in elk geval bespreekbaar maakt, door ze in de tekst frequent en zijdelings aan bod te laten komen: op p. 76 beschrijft Treger het lustgevend machtsgevoel van het vastbinden, op p. 130 raakt hij bijzonder opgewonden van een fantasie waarbij schaamhaartjes één voor één worden uitgetrokken en p. 218 geeft het scenario voor een erotische scène waarbij het afranselen en striemen met een riem centraal staat. Het zijn slechts enkele voorbeelden uit het zeer uitgebreide gamma dat *Bezorgde Ouders* opdist aan lijfelijke bestraffingen voor het erotische ideaaltype van Tregers seksuele verbeelding.

Met de agressieve aard van deze fantasieën, hun ‘terloopse’ figureren en hun hoge frequentie overschrijdt Reve dus op een driedelige manier het taboe op het subversieve seksuele gedrag. Nochtans vormen Reves romans geen verdediging van dergelijke transgressies : de betreffende passages vragen immers niet om begrip of goedkeuring van de lezer. Dat is meteen ook de aanloop naar een belangrijke opmerking die ik hier wil toevoegen, en die wellicht een en ander in een genuanceerder perspectief zal plaatsen.

Deze en andere motieven (bijvoorbeeld racisme) doen zich slechts voor in het (onder)bewustzijn van een *personage*. De pedofiele aandrang en het sadistische verlangen bijvoorbeeld, maken in *Bezorgde Ouders* deel uit van de vertrouwde fantasma's uit Tregers seksuele fantasieën : “Het ‘plan voor de dag’ van Hugo Treger, alias Luipaard, bevat in werkelijkheid niet veel meer dan zelfbevredigende rêverieën” (Bousset 1993b : 85). Pedofilie en sadomasochisme vervullen dus enkel een rol in het zelfbevredigingspatroon van Treger, maar worden nooit effectief uitgevoerd in de (roman)praktijk :

Het sadomasochisme [is] geheel en al verbonden aan het verhaal in het verhaal : dromen, geile verhalen die de ik-figuur aan zijn bedgenoten vertelt, mijmeringen. Het revisme en daarmee het sadomasochisme worden door de hoofdpersonen bijna nooit werkelijk uitgeleefd. Er wordt vooral veel over ‘geluld’ (Hekma 1990 : 54).

Anders gezegd, legt de beschrijving van deze fantasma's enkel een inmiddels uitvoerig gedocumenteerd domein van de seksuele psyche bloot, zoals bijvoorbeeld ook Sigmund Freud<sup>25</sup> het in *Die Traumdeutung* uit 1900 reeds analyseert. De beschrijvingen willen in geen geval een apologie zijn van dit soort gedrag in zijn concrete, toegepaste vorm.

De conclusie waar ik op aanstuur, staat echter haaks op de publieke appreciatie waar zijn doorgaans op mag rekenen : hoewel Reves werk dus in de eerste plaats een literair (en dus niet-werkelijk) universum omvat, waarin dan nog eens over ‘dromen’ en ‘fantasieën’ wordt uitgeweid (alweer niet-werkelijk), wordt Reve als auteur vaak bekritiseerd omdat het beschrijven van ‘deviant’ seksueel gedrag een advertentie en aanmoediging van dit gedrag zou zijn.

In het licht van deze dubbele on-werkelijkheid lijkt mij dit een nogal ongenueerde interpretatie van Reves werk, waaraan ik mijn eigen analyse van deze scènes dan ook expliciet wil onttrekken. Een dergelijke lezing van Reves werk lijkt mij namelijk voorbij te gaan aan het verschil tussen feit en fictie, tussen auteur en personage, tussen maatschappelijke ethiek en het literaire wereldbeeld (al liet Reve natuurlijk meer dan eens, alleen al door zijn provocerende publieke optredens, deze grens maar al te graag vertroebelen). In mijn betoog maak ik dan ook abstractie van enige appreciatieve opmerkingen omtrent Reves transgressie van bestaande taboes, en tracht ik Reves streven naar hun opheffing vooral te kaderen in een grotere beweging, die evenmin een moreel oordeel velt over datgene wat ze tracht te bevrijden. Deze opmerkingen gelden dus ook voor de bespreking van het ‘latente’ racisme dat zich in Reves werk manifesteert), een motief dat ik als derde transgressie wil bespreken.

---

<sup>25</sup> De significantie van de psychoanalyse (van Freud, Lacan, Kristeva,...) voor een interpretatie van Reves werk, werd eerder reeds geïllustreerd door onder andere Pint (2003), Van Beethoven (1989) en Stroeken (2005).

### 2.2.3.1.3. Racisme

Een donkere jongen, bijvoorbeeld, die de godganse dag niets om handen had en alle tijd had om blanke jongens te verleiden en te ontieren en in het ongeluk te storten, gewoon voor de sport. Dat kon toch? Die typetjes waren nog heel uitdagend gekleed ook, alles lieten ze zien wat ze in huis hadden, want ze kregen volop geld 'uitgekeerd' terwijl ze geen slag werk uitvoerden, allemaal van een ander zijn belastingcenten (p. 126).

Dat God zoiets kon toelaten : een zwarte die een blanke jongen van achteren nam, als een prooi, gewoon uit lust die uit wreedheid geboren werd, zwarte lust uit de pijn van een blanke jongen... Wel goed dat je ze overal kon herkennen, dat wel, daar had God tenminste voor gezorgd... (p. 163)

De hierboven geciteerde passages illustreren duidelijk de expliciete aard van het racisme dat in de gedachten van hoofdpersonage Treger meer dan eens aan de oppervlakte komt drijven, en wel in die mate dat ik het zelfs als een uitgesproken motief zou bestempelen. In het bestek van de volledige roman wordt immers een behoorlijk groot aandeel van de tekst gewijd aan dit soort van ongegronde rassenhaat, geuit via het gebruik van denigrerende predicaten (p. 183 : "turkijers en araben", p. 39 "Menangkabouter", p. 37 : "dat donkere woestijnslaafje") of via het spuien van absurde vooroordelen (p. 63 : "wat waarschijnlijk wel vaststond, dat was dat zwarten blank zaad en blank bloed nodig hadden, voor hun magie en om toverdranken te maken [...]").

In de racistisch getinte onderstroom van Tregers bespiegelingen, blijkt met name één scenario te primeren, dat wellicht nog het duidelijkst wordt verwoord in de (reeds aangehaalde) passage over de 'Oorlog van het Lam'. Daarin wordt het Lam – geconnoteerd als wit en onschuldig – belaagd door twaalfduizend zwarte katholieke jongetjes van twaalf jaar oud :

En dat Lam Zelf droeg het Vaandel, want de zwarte katholieke jongetjes hadden voor het Lam een soort juk gemaakt, een juk om het nekje en op de schoudertjes van het Lam, zodat het Lam Zelf dat Vaandel, het vaandel van glorie en overwinning, kon torsen, geheel alleen, een groot vaandel in twee kleuren, wit en blauw, met in het midden de grote hoofdletter M, in puur goud, stralend (p. 122).

In dit beeld wordt de tegenstelling tussen wit en zwart op de spits gedreven en uitgespeeld in de meest racistische zin van het woord. Treger associeert het 'wit' (vanuit zijn racistische premisse) vanzelfsprekend namelijk met het Goede, de Onschuld, het Lam, Christus en de blanke huidskleur, terwijl het tweede 'zwart' voor hem eerder verwijst naar het Kwade, de Duisternis en Satan, in zijn verbeelding belichaamd door de "zwarte types" (p. 208) :

Tot Tregers gepieker over religie hoort steevast zijn vrees voor de zwarte Antichrist. De Antichrist is volop aan het rekruteren 'onder de zwarten die niet katholiek waren'. Die lezen de atheïstische laster in het verkeerde soort kranten, zijn verslaafd aan kansspelen, verdoofd door elektronische muziek en bovendien krijgen ze veel te hoge sociale uitkeringen (Bousset 1993b : 86).

Het is daarnaast ook een zwart-wit tegenstelling in de figuurlijke zin van het woord : zonder nuance, radicaal en extremistisch gesteld, zoals het in het uitgesproken racistische denkkader van Tregers wereldbeeld past. Volgens dat wereldbeeld wordt immers het onschuldige blanke volk bedreigd door een soort zwarte invasie : "dat die zwarten alles mochten en dat een blanke nooit iets terug mocht doen, daartegen was het verzet groeiende, zelfs onder de jongeren" (p. 166).

Omdat mijn betoog vooral wilde aantonen dat *Bezorgde Ouders* het racistische gedachtegoed van Treger veelvuldig aan het woord laat zonder zich schijnbaar iets aan te trekken van de verwerpelijkheid van de

rassenhaat, en daarbij een transgressie bewerkstelligt van een (zeker naar huidige maatstaven) geobjectiveerd gedachtegoed, heb ik echter twee belangrijke nuancerings achterwege gelaten, die ik toch even wil expliciteren.

In de eerste plaats geldt uiteraard hetzelfde argument als ik in de bespreking van het vorige motief ook al aangaf : het gaat hier om een gefictionaliseerde werkelijkheid van personages, die de lezers geen ethisch standpunt wil *voorschrijven*, maar enkel de mentaliteit van het hoofdpersonage *beschrijft*. Veralgemeningen omtrent de overtuigingen en ethische standpunten van de auteur zijn daarbij dus niet aan de orde of moeten op zijn minst duidelijk afgescheiden worden van die van het personage Treger dat hij in *Bezorgde Ouders* ten tonele voert.

Dat personage in het bijzonder, en dan beland ik bij mijn tweede nuancering, belichaamt immers een bepaald type dat met zijn bekrompen misantropie evengoed door Reve wordt gehekeld. Bekijken we het profiel van deze Hugo Treger, dan zien we hoe hij wordt opgevoerd als een mislukt schrijver die er niet in slaagt een deftig woord op papier te krijgen en tijdens de dag niet veel meer presteert dan het ledigen van enkele flessen wijn. De dagdagelijkse beslommeringen uit zijn banale bestaan worden sporadisch afgewisseld door een bijna ziekelijke drang tot zelfbevrediging, maar tot echte seksuele interactie komt het zelden. Vanuit een dergelijke typering is het onwaarschijnlijk dat de lezer een uitspraak als “alsof ik er iets aan kan doen dat ze zwart zijn,” fluisterde hij. ‘God heeft ze zo geschapen, en daar horen ze toch vrede mee te hebben ?’ ” (p. 107) ernstig en rationeel trachtte begrijpen als een legitieme mening :

Dit racistische en conservatieve geouwehoer hoort nu eenmaal bij het revisme. De welvaart is trouwens ook een vloek, want wie arm geboren is, is slecht, anders was hij niet arm geboren. ‘En zelfs werklozen, die dus helemaal niet werkten, die eisten steeds meer geld van de gemeenschap om kleren te kopen terwijl de kleren die ze aan hadden nog niet eens versleten waren.’ De zwarten, vooral als ze niet katholiek zijn en ook nog werkloos, leiden ons naar de afgrond, zoveel is zeker. Zelfs komt er ooit een tijd waarin ‘die zwarte beesten’ de ‘smetteloze zuiverheid van Haar, van de Moeder van God in persoon, zouden onteren en bezoedelen’ (Bousset 1993b : 87).

Zoals Bousset het in het bovenstaande citaat nogal sarcastisch chargeert, bezorgt de logica van Tregers denkwereld – geformaliseerd in de uiteenlopende absurdistische uitspraken die hem in de loop van de roman ontvallen – de lezer inderdaad bepaald geen gunstige indruk van het personage : deze raaskalt er maar op los en vaart inderdaad even haatdragen en absurd uit tegen de armen (“ ‘Arme mensen zijn slecht. Anders waren ze toch niet arm?’ ”, p. 26 ; “Een blok aan het been, dat waren ze, die armen. [...] Ze zaten niet verlegen om kleren, welneen : ze wilden geld zien. Geld meneer, om die dure bonbons en die zalm te kunnen kopen.” p. 181), de studenten (“werkloze jongeren die zich in zulk een café van de belastingbetaler het ene glaasje na het andere terdege lieten smaken, op papiertjes of bierviltjes onwelvoeglijke voorstellingen tekenden [...]” p. 171) en in een helemaal groteske passage zelfs tegen de suikerzieken :

En waarom was voor de zwarten bij hun samenzwering de hulp van blanke suikerlijders onontbeerlijk ? Omdat ze die als deskundigen nodig hadden ! Want wat was de toelg van de zwarten ? Heel eenvoudig : het geleidelijk verhogen van het natuurlijk suikergehalte in het drinkwater, tot iedereen, om niet het suiker te krijgen en daaraan te sterven, afhankelijk werd van de depots die de samenzwerende zwarten rustig jaren achtereen in het geheim hadden aangelegd : depots van injectiespuiten, ampullen, van suikervrij drinkwater, en van dat nu veelbetekenend geworden ‘suikervrij gebak en taarten’ (p. 106).

Al deze absurditeiten in Tregers persoonlijkheid ondermijnen uiteraard zijn credibiliteit als moreel personage en markeren een paranoia die de krankzinnigheid suggereert. Deze elementen houden de lezer vanzelfsprekend op afstand, en verhinderen de identificatie met het personage, dat al snel wordt ontmaskerd in zijn gedaante van racist. Zijn radicale uitspraken worden daarom meteen ook al ondermijnd in hun waarheidswaarde : ze worden gesitueerd in het enggeestige discours van de ‘bange blankeman’, in de onwetendheid van de racist, in de wrok van de zielige mislukkeling die zijn falen projecteert op zijn omgeving. De subtiele maar genadeloze kritiek op dit gedachtegoed, de ridiculisering van de personages die het aanhangen, de suggestie van hun krankzinnigheid en de expliciet in de media uitgesproken afkeer van welke vorm van racisme dan ook, stellen de auteur in staat om het racisme als maatschappelijke realiteit in zijn oeuvre te integreren, maar zich terzelfder tijd duidelijk te distantiëren van dit rechtse idioom.

#### 2.2.3.1.4. Blasfemie

Een laatste motief dat ik wil bespreken in de context van de transgressie van bepaalde taboes, is er een van een religieuze orde : meer bepaald gaat het over het blasfemische karakter van Tregers omgang met de instituties van de katholieke kerk. Enkele voorbeelden uit *Bezorgde Ouders* zullen duidelijk maken om wat voor blasfemische uitspraken het precies gaat. In een eerste voorbeeld beschimpt Treger niet zozeer het sacrament van biecht als de plaatselijke priester uit het dorp die de biecht afneemt :

En hij moest naar de korte H. Mis gaan, omtrent het middaguur, in de kapel van de –kerk op het –plein, en proberen daar vóór of na die mis te biechten. Dat laatste behoefde niet zo lang te duren, want veel zonden kon hij die zwartrok niet aanbieden. ‘Onkuise gedachten en onkuise begeerten, ja,’ dacht Treger, ‘maar die heeft iedereen. Als die vieze kaalkop daar overstuur van raakt dan komt het omdat hij zelf een pot vol is.’ Treger had slechts een vage, of eigenlijk nauwelijks enige voorstelling van het uiterlijk van de celebrant, maar vies en kaal was wel het minste wat hij die roomse alkoofrukker voor alle zekerheid toedacht (p. 132).

Het lijkt er dus op dat vooral de *persoon* van de priester, die toch de wereldlijke vertegenwoordiger van Tregers godsideaal is, het moet ontgelden vanwege zijn machtsbekleding. Iets gelijkaardigs treffen we aan op p. 200 :

Iedereen, behalve enkelen wie misschien het staan moeilijk geviel, stond op. Zo ook de man of jongeman die het dichtsbij de schrijn zat, en Treger meende nu met zekerheid te kunnen vaststellen dat het geen man was van middelbare leeftijd, maar veel jonger. En nu deze zijn gezicht naar de altaartafel en de priester wendde, bood zich dat gezicht in profiel aan Tregers blik aan. Het was allerminst een bleek gelaat, zoals dat van die in pis gewassen misdienaar, die overigens ook was opgestaan, stelde Treger vast.

Deze keer is het de misdienaar die in Tregers gedachtewereld met een pejoratief predicaat wordt bedacht, waaruit geenszins een respectvolle bewondering voor het ambt spreekt. Even later had Treger “zo weinig speeksel dat het hem moeite kostte het Lichaam van Christus, zo bescheiden van omgang als het was, door zijn keelgat te krijgen” (p. 208), waarmee het sacrament van de communie wordt geïroniseerd. Op een ander moment vult Treger de klassieke geloofsbelijdenis aan met zijn eigen inzichten over het bestaan van katholieke dieren : “ ‘Credo in unum Deum...’ zong hij zachtjes. ‘Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem... Et vivam venturi saeculi...’ Hij verhief zijn stem iets luider, terwijl hij opstond. ‘Et in Animalia Catholica...’ zong hij staande voort [...]” (p. 318).

Deze passage doet overigens meteen ook denken aan het vaak blasfemisch opgevatte gedicht 'De Blijde Boodschap' uit 1973 (zie bijlage 24), waarin de dichter Reve de Paus spottend parafraseert : "En ja hoor, nauwelijks was hij begonnen, of ik hoorde al :/decadentia, immorale, multi phyl ti corti rocci;/ [...] cortomo :/ nix aan de handa./" (r. 410).

Behalve deze beledigende, respectloze uitlatingen van het hiërarchische instituut van de Kerk en de manier waarop zij het geloof structureert (in casu : de sacramenten), bevat *Bezorgde Ouders* echter nog een andere vorm van blasfemie, die zich rechtstreeks op de eigenheid van de door de Roomse Kerk gepostuleerde Godsbeeld richt. Reves godsbeeld is met name zeer concreet en gepersonaliseerd, het stelt Christus voor als een bij uitstek menselijke gedaante, als een tastbaar lichaam, dat bijvoorbeeld evenzeer als het lichaam van gewone stervelingen onderhevig is aan een noodzakelijk hygiëne :

[...] buiten dat Licht bleef alles zonder betekenis, zonder zin, zonder voltooiing, en gebroken... 'Qui Tollis peccata mundi,' fluisterde Treger. Daarom moest je ook zorgen dat je altijd schoon gewassen was en schone kleren aan had als ze je vonden, om jezelf en de nagedachtenis van je moeder niet te schande te maken (p. 296).

Hier koppelt Reves sarcasme het idee van de Moeder-Zoon verhouding tussen Maria en Jezus bovendien rechtstreeks aan burgerlijke waarden en opvattingen over zedelijkheid en eerbied voor de respectabiliteit van het 'gewone' huisgezin, wat in combinatie met het in het gedicht 'Sacrament' reeds gethematiseerde "schenden van Maria's maagdelijkheid" (Moerbeek 2004 : 181), meteen ook een blasfemie aan het adres van de Moeder van God inhoudt.

Dit nadrukkelijk lichamelijke godsbeeld maakt intrinsiek deel uit van de specifieke manier waarop Gerard Reve een persoonlijk religieus referentiekader construeert. In het tracerende luik van dit hoofdstuk besprak ik reeds de revistische geloofsbelijdenis als een mengeling van mystiek, filosofie en seksualiteit, waardoor de grens met de blasfemie al grotendeels in het vizier kwam te staan. De provocerende karakteristieken van Reves godsbeeld (dat we in aanzienlijke mate via het godsbeeld van zijn personages op het spoor komen) zijn vooral gelegen in de manier waarop de auteur zijn God ombuigt naar het begrippenkader dat hij zelf produceert : de godheid wordt geïncorporeerd als een projectie van hoogstpersoonlijke preoccupaties die "van de elementen seks, wreedheid en blasfemisch aandoende religiositeit regelmatig een trio [hebben] gemaakt" (Goedegebuure 1989 : 167).

Reves godsdienstige verering wijkt daarmee in aanzienlijke mate af van het traditionele godsbeeld dat de Roomse kerk officieel postuleert, waardoor de auteur zich menigmaal de wrok van de rooms-katholieke kerk op de hals heeft gehaald. Een van de hoogtepunten van die wrok bestond, zoals bekend, uit het beruchte 'ezelsproces' dat volgde op de publicatie van *Nader tot U* (1966), waarin God in de gedaante van een ezel werd opgevoerd, waarop het hoofdpersonage hem "drie keer achter elkaar langdurig in zijn Geheime Opening [zou willen] bezitten" (Reve 2000c [1966] : 118).

Onder andere in 'Heb ik God gelasterd?', een kort essay uit 1965 in de vorm van een brief, heeft Reve zich echter stevast verweerd tegen de beschuldigingen dat dit een uiting zou zijn van blasfemie, afkomstig uit wat hij zelf de "door theologisch fanatisme doorwoekerde moerasdelta" noemt (Reve 1984 [1965] : 135). In dat essay expliciteert hij – uiteraard met de typische sarcastische ironie die hem zo eigen is – de

contouren van zijn godsbeeld :

Veel mensen wensen hem voor te stellen met veel te lang, in het midden gescheiden, briljantinedoordrenkt haar, gekleed in witte jurk met afgeborduurd halsje, en liefst zonder geslachtsdelen, of, in ieder geval, zonder seksueel verkeer. Dat is hun beeld, waar ze recht op hebben, en waarvan het hun recht is te getuigen. Voor mij echter heeft de Zoon van God heel behoorlijk geproportioneerde geslachtsdelen gehad, die hij stellig niet heeft laten roesten [...]. Dat is mijn beeld van Gods Zoon, dat ik niemand wil opleggen, maar dat ik evenmin bereid ben mij, door wie dan ook, te laten ontnemen (Reve 1984 [1965] : 135).

Met dit vooropgestelde idee van de verpersoonlijkte God – omgeplooid naar het subjectieve beeld van elke gelovige, in casu : Reve zelf – “die orthodoxe christenen wat rauw op het lijf valt (getuige de rabiatische reactie van confessionele theologen op *De toekomst der religie*)” (Goedegebuure 1989 : 232), weet Reve zich dus ook te bevrijden van het taboe dat het vrijuit behandelen van een gevoelig onderwerp als “religie” verhindert, en externaliseert zijn revistische schriftuur een doorgedreven interpretatie van Kristevás kanttekeningen bij de erotische ondertoon van het bijbelse Hooglied :

Compte tenu de la composante érotique disséminée dans la totalité du texte biblique, comme par rapport à la présence absolue de son Dieu exigeant autant qu’aimant, le Cantique n’est pas un élément étranger de la Bible [...]. Désir et Dieu ont toujours été là, il s’agit maintenant de les contempler tels quels ensemble dans les plis de l’expérience psychique individuelle. Le terme d’amour consacre leur réunion : amour sensuel et différé ; corps et pouvoir ; passion et idéal (Kristeva 1992 [1983] : 122).

### 2.2.3.2. De consequenties van de transgressie : paradoxie

Met het consequente overschrijden van al deze taboes, zelfs met het taboe als concept (als het instituut dat de grens met het geobjectiveerde tracht te handhaven), vindt in het werk van Reve dus een transgressie plaats die de bestaande orde en de haar consoliderende abjectie in vraag wil stellen. Het mag inmiddels duidelijk zijn geworden dat

de instelling van het taboe [...] in essentie neerkomt op het uitbannen van sommige objecten naar een verboden, ontoegankelijke sfeer. Deze objecten hebben, zo men wil, het vermogen alle individuen die aan die instelling deelnemen, van zich af – of minstens op afstand – te houden (Bataille 1994b [1938] : 88).

Door het literaire overtreden van de taboes waarmee een bepaalde structuur “met gemeenschappelijke instituties, rites en voorstellingen op fundamentele wijze de collectieve identiteit kan handhaven” (Bataille 1994b [1938] : 300), en het abjectieproces (dat ze als dusdanig installeert) in de schriftuur van de tekst te ondergraven, rezoneert bij Reve een sensibiliteit die Kristeva al formuleerde in *Pouvoirs de l’Horreur*, naar aanleiding van een bespreking van Artaud :

[...] la littérature moderne, dans ses variantes multiples, et lorsqu’elle s’écrit comme le langage enfin possible de cet impossible qu’est l’a-subjectivité ou la non-objectivité, propose en fait une sublimation de l’abjection. C’est ainsi qu’elle se substitue aux fonctions qu’accomplissait jadis le sacré, aux confins de l’identité subjective et sociale (Kristeva 2001 [1980] : 34).

Via de transgressie naar het abjecte – in de betekenis van datgene wat door de abjectie werd gemarginaliseerd – kan de auteur inderdaad het monopolie van de (symbolische) orde even buitenspel zetten, perverteren of zelfs helemaal omkeren. Op deze manier slaagt het subject er tijdelijk in om het juk van deze dwingende orde (“always vulnerable to being breached by the semiotic [...]”, Payne 1993 : 178) even af te werpen, om in de literaire taal een ersatz teweeg te brengen die even iets anders in haar plaats stelt. Kristeva geeft hiervan zelf een voorbeeld in de vorm van de literaire productie van Louis Ferdinand Céline, wiens stijl (met name in *Voyage au bout de la Nuit* uit 1952) volgens haar duidelijk illustreerde

[...] que cette féerie duelle entre le “non encore un” et le “mar s'out à fait autre” peut s'écrire. [...] est impossible de ne pas entendre la vérité libératrice de cet appel au rythme et à la joie, par-delà les contraintes mutilantes d'une société réglée par le symbolisme monothéiste et ses répercussions politiques et légales (Kristeva 2001 [1980] : 211).

De bevrijdende kracht die uitgaat van een kanalisering (sublimering) van het abjecte wordt nog eens des te aantrekkelijker omdat deze grens met het abjecte behoorlijk fragiel is, en zelfs schijnt uit te nodigen tot een overtreding. Met betrekking tot de religieuze verboden, bevestigde Bataille reeds (in *Les Larmes d'Éros* uit 1957) immers :

L'interdit religieux écarte en principe un acte défini, mais il peut en même temps donner à ce qu'il écarte une valeur. Parfois il est possible, ou même il est prescrit de violer l'interdit, de le transgresser. Mais avant tout, l'interdit commande la valeur – une valeur dangereuse en principe – de ce qu'il refuse : grossièrement, cette valeur est celle du “fruit défendu” du premier chapitre de la *Genèse* (Bataille 2004a [1957] : 94).

Batailles transgressieconcept wordt dan ook door Julia Kristeva opgenomen in haar bredere discours over het functioneren en aan de kaak stellen van de abjectie :

La logique de l'interdit, fondateur de l'abjet, a été relevée et précisée par nombre d'anthropologues attentifs à la souillure et à son rôle sacré dans les sociétés dites primitives. G. Bataille reste pourtant, à notre connaissance, le seul à lier la production d'abjet à *la faiblesse de cet interdit* qui, par ailleurs, constitue nécessairement chaque ordre social. Il lie l'abjection à « l'incapacité d'assumer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion » (Kristeva 2001 [1980] : 79).

De transgressie, het herhaaldelijke overtreden van een symbolische orde (een tweeledig paradigma met een duidelijke begrenzing, dwingend tot een keuze van het sacrale *of* het abjecte) heeft nu echter enkele problematische en intrinsieke consequenties, vooral in de gedaante waarop ze in *Bezorgde Ouders* tot uitdrukking komt.

#### 2.2.3.2.1. In het opheffen van de taboes..

Het opheffen van taboes wordt vaak geïnterpreteerd als een indicatie van progressiviteit en openheid in de maatschappelijke context. Met name het motief van de homoseksualiteit dat in *Bezorgde Ouders* in talloze scènes en verschijningsvormen opduikt, lijkt hiervan een gunstig bewijs te leveren : de herhaaldelijke ‘terloopse’ verwijzingen doen de almacht van het taboe dat de homoseksualiteit wil doodzwijgen immers aanzienlijk afnemen. Zoals gezegd is vooral het predicaat ‘terloops’ daarbij welhaast doorslaggevend : daarmee wordt de homoseksualiteit niet langer als iets uitzonderlijks, iets ongewoons gemarkeerd. Sterker nog, de terloopsheid verleent het op den duur een graad van banaliteit in het wereldbeeld van Reves roman, die zich uiteindelijk ook kan uitbreiden naar dat van de lezer. In dit opzicht wordt Reve dan ook vaak geciteerd als de figuur die in al zijn controversialiteit, wellicht nog meer dan andere (homoseksuele) collega-schrijvers, heeft bijgedragen aan de volledige integratie van de homoseksuele gemeenschap in Nederland en Vlaanderen.

Uiteraard houdt Reves controversiële houding ten opzichte van taboes meer in dan dat. De keerzijde van Reves progressiviteit ten opzichte van de ouderwetse taboes, is dan echter dat ook andere motieven (alcoholisme, pedofilie, racisme) zich lijken te manifesteren als voorbijgestreefde normen die in een moderne maatschappij bespreekbaar, zometoewijgen toepasbaar moeten worden. Het zijdelingse racisme van het hoofdpersonage Treger (ook eerder al besproken) en zijn neiging tot pedofiele fixatie, gekoppeld aan de



aandrang om ‘nietsvermoedende jongetjes’ geweld aan te doen, kunnen nauwelijks worden beschouwd als taboes waarvan wij ons als maatschappij nu maar eens definitief moeten ontdoen : het streven naar hun opheffing lijkt voor de maatschappij immers eerder een regelrechte bedreiging dan een bevrijding te zijn. Deze controversialiteit is echter evenzeer een onderdeel van Reves signatuur dat we niet gemakshalve kunnen negeren. De vraag blijft echter : hoe moeten wij deze bewuste controversie duiden ?

Eerder al trachtte ik de negatieve appreciatie van Reves controversiële literaire oeuvre te counteren door erop te wijzen dat we als lezers niet zomaar mogen veronderstellen dat wereldbeeld dat Reve in zijn romans bij elkaar schrijft, ook effectief door de auteur wordt nagestreefd. Veeleer fungeert zijn ‘papieren’ versie van een dergelijke wereld als een parallel universum van (eventueel zelfs een kritiek op) de nefaste onderstromen in het maatschappelijke domein, dat hij in zijn literatuur dan ook op gelijkaardige wijze wil aanwezig stellen. Dat is in wezen ook de essentie van onderstaande uitspraak, geciteerd uit een interview met Aad van den Heuvel, waarin de interviewer de auteur van racisme beticht, op basis van enkele van Reves meest ophefmakende uitspraken (in interviews en romans) :

Nee, ik geloof dat men mijn werk en mijn persoon en alles in zijn geheel moet bekijken en dan zeggen : waar staat Gerard Reve voor ? En dan sta ik meer voor recht en vrijheid en democratie dan welke levende Nederlandse schrijver ook (Reve 1983 : 761).

Op een zeker niveau kunnen we de ventilering van dergelijke agressieve, pedofiele en perverse fantasieën, blasfemische uitlatingen en racistische gemeenplaatsen opvatten als een ‘kanalisatie’ van nefaste invloeden zoals deze – althans volgens sommige theorieën – in elk van ons aanwezig zijn, of als een nihilistisch verlangen naar de totale anarchie van alle bestaande ordes, ten voordele van een allesomvattende misantropie. Al deze elementen maken weliswaar in min of meerdere mate deel uit van de controversiële persoonlijkheid van Reves autobiografische profiel, maar laten nog teveel ruimte over voor onnauwkeurige speculatie. Deze scriptie laat ze hier dan ook grotendeels buiten beschouwing. Één ervan – het nihilisme – brengt ons echter wel op het spoor van de tweede problematische consequentie die aan de transgressie wordt verbonden : haar verlangen tot zelfopheffing. Om de bedoeling van deze nihilistisch aandoende transgressie beter te kunnen begrijpen zonder te vervallen in het reductieve discours van de negatieve kritiek, bekijken we nu even vanuit vogelperspectief op welke manier de taboedoorbreking en subversiviteit op elkaar ingrijpen in het grotere raderwerk van een poststructuralistische literaire analyse, met Kristeva en Bataille als wegbereiders.

#### 2.2.3.2.2. ... denkt de transgressie zichzelf weg.

De transgressie tracht, zoals gezegd, de bestaande dichotomieën open te breken tussen het getaboeerde en het veilige, het abjecte en het sacrale, de kern en de periferie. Ze ontmantelt deze orde door de grens die haar in stand houdt te overtreden, en wel met een intensiteit en een frequentie die deze grens zelfs helemaal kan opheffen : het verdwijnen van het taboe. Het problematische aan deze destructie van de grens, deze opheffing van het taboe, is natuurlijk ook de destructie van het abjecte en het sacrale als afzonderlijke entiteiten. Aangezien zij niet meer door een grens worden onderscheiden, vallen zij samen en kunnen zij niet meer afzonderlijk worden geïdentificeerd. De transgressie die precies dit beoogt komt

daarmee ook zelf op de helling te staan : eenmaal de grenzen zijn opgeheven, is er ook geen mogelijkheid meer om deze te overschrijden, waardoor de transgressie plotseling in het niets oplost. Dit idee is ook aanwezig bij Fletcher & Benjamin (1990) :

The concept of transgression, as has often been pointed out, is a double-edged weapon. Though it provides for the possibility of going beyond established structures or practices in a generalized infringement of the law, it also, inevitably serves to acknowledge the existence of the law and ascribe to it a central, mediatory function (Fletcher & Benjamin 1990 : 146).

De transgressie heeft dus – paradoxaal genoeg – juist behoefte aan de wet die ze zo gretig overtreedt en wil opheffen : ze ontleent haar existentiële voorwaarde aan het bestaan en standhouden van deze wet. Zodra de transgressie haar uiteindelijke doel bereikt, de destructie van de grens, houdt zij als grensoverschrijdende beweging onmiddellijk op te bestaan<sup>26</sup>. Het streven naar een geslaagde transgressie wordt daardoor een zelfdestructieve onderneming die we in navolging van Kristeva en Bakhtin dan ook als ‘carnavalesque’ kunnen catalogeren :

Bakhtin saw significance in the cultural phenomenon of the carnival, an occasion in which the normal order and hierarchies of society are, for a time and in a given place, temporarily suspended. [...] Carnival enacts a complex set of identities, in which the boundary between what is normal and what is abnormal subsumes the very concept of the boundary within a larger dynamic of transgression. In other words, carnival is not an ‘other side’ to boundary; it is, rather, the incorporation of that other into the identity of the one whom transgresses; it is the doubling of structure in terms of the other” (Becker-Leckrone 2005 : 153).

Het is mijns inziens niet toevallig dat we precies dit samenvallen van het abjecte en het sublieme, het normale en het abnormale, het getaboeëerde en het sacrale eerder al konden veruitwendigd zien in de complexe iconografie van de heilige Sebastiaan, zoals het inleidende hoofdstuk over zijn artistieke postfiguratiegeschiedenis deze aftastte. Op dit punt aangekomen wil ik dan ook de laatste stap zetten in mijn betoog dat naar Sebastiaans afwezigheid in *Bezorgde Ouders* moest leiden.

### 2.2.3.3. Sebastiaans stilzwijgen : het cultiveren van de paradox

Het is mogelijk om de figuur van de martelaar te interpreteren als een metafoor voor de bovenstaand getypeerde paradox van de transgressie. Ik resumeer deze even als de onverzoenbare contradictie tussen haar impliciete verlangens (een definitieve suspensie van grenzen) en haar consequenties (haar eigen implosie door het verdwijnen van de grens).

Sebastiaans iconografie lijkt deze paradox te cultiveren en de martelaar te bombarderen tot de figuurlijke uitdrukking ervan. Precies omdat Sebastiaans voorstelling stevast kan worden geïnterpreteerd als een ontmoeting van uitersten, kan zijn identiteit niet worden gereduceerd tot één van de beide grenszijden. Sebastiaan is niet sacraal *of* profaan, niet geestelijk *of* lichamenlijk, niet subliem *of* abject maar telkens de combinatie van beiden : op deze manier weet hij zich dus (via een verdubbeling) fundamenteel te onttrekken aan een binair wereld- en mensbeeld dat tot keuzes (‘of/of’) dwingt en stabiele grenzen trekt tussen entiteiten. De grenzen zijn op Sebastiaan niet langer van toepassing, aangezien hij onophoudelijk

---

<sup>26</sup> Een boeiende uitwerking van de implicaties die de transgressiebeweging voor haar eigen voortbestaan opwekt, is te vinden bij P. Stallybrass and A. White (1986).

heen en weer slingert tussen de beide grensdomeinen : ze houden (althans voor de martelaarsfiguur zelf) op te bestaan.

Volgen we het parcours dat deze denkpiste lijkt bloot te leggen, dan kunnen we concluderen dat Sebastiaan een geslaagde transgressie belichaamt, maar daarmee dus ook de paradox die ervan uitgaat cultiveert : wil zijn doelstelling slagen, dan kan de martelaar niet om zijn zelfopheffing, zijn eigen dood heen. Dit sluit niet alleen aan bij de essentie van zijn martelaarsrol (waarbij het hogere doel wordt bereikt op het moment dat hij zichzelf, zijn levend bestaan, letterlijk opgeeft), maar ook bij zijn afwezigheid in de roman *Bezorgde Ouders*.

Zoals aangetoond, duikt Sebastiaan nergens in de roman onder een herkenbare gedaante op. Het enige wat ons rest zijn enkele overgebleven sporen, enkele ontbonden componenten : hier en daar een vage verwijzing, een naam of een context die nog met de martelaar kunnen worden geassocieerd. Ze herinneren ons slechts vaag en indirect aan zijn aanwezigheid, maar als we ze (al dan niet met een geforceerde betekenisdrang) als Sebastiaansreferentie identificeren, lijken ze vooral zijn *afwezigheid* te benadrukken. Zoals Sebastiaan zijn taak als martelaar slechts heeft volbracht in de effectieve dood, vervolmaakt het Sebastiaansmotief zijn significantie in de textuur van de roman slechts via een eigengereide zelfopheffing en verdwijning. Deze afwezigheid wordt dan plots revelerend : ze laat een echo horen van de totale zelfvernietigende transgressie die leidde naar Sebastiaans implosie, een destructie die reeds tijdens de conceptie (het bedenken van de romanstof) of de constructie (het schrijven) van de romanis voltrokken, zodat de lezer tijdens zijn “postume” lectuur hoogstens nog even in het achtergebleven puin op zoek kan gaan naar een relikwie.

### **2.3. Peter Verhelst, Vloeibaar Harnas (1993)**

#### **2.3.1. Tracerend luik : Sebastiaan tussen zelfontbranding en creatie**

Een tweede hedendaagse auteur die Sebastiaan als thema én als motief aan bod laat komen in zijn gehele oeuvre, is de Vlaamse dichter en romancier Peter Verhelst. Anders dan in het werk van Gerard Reve zijn de Sebastiaansverwijzingen in de literatuur van deze auteur doorgaans veel ondubbelzinniger aangebracht : met betrekkelijke eenvoud valt het motief van de heilige expliciet te traceren in de dichtbundel *Master* uit 1992 (waar hij bij naam wordt genoemd in het gedicht ‘Broken Nose’) en de roman *Vloeibaar Harnas* uit 1993 (waar de heilige Sebastiaan een hoofdrol speelt in de compositie, de thematiek en de motiefwerking van de roman). Iets minder nadrukkelijk is de heilige ook aanwezig in Verhelsts roman *Tongkat* (2000) en in de uiterste periferie kunnen we zelfs de regelmatige samenwerking met Thierry de Cordier (die in een aantal werken getuigt van een zekere Sebastiaansfascinatie<sup>27</sup>) als een materialisatie van Verhelsts fascinatie voor de notoire heilige beschouwen.

De specifieke manier waarop de auteur Sebastiaan aan bod laat komen, is even veelvormig als polyinterpretabel, beroept zich op een rijk cultuurhistorisch repertorium en ent zich op tal van literaire tradities en kunstdisciplines. Hierbij is echter iets bijzonders aan de hand. In essentie kan je zeggen dat wanneer de auteur de naam ‘Sebastiaan’ hanteert, hij daarbij niet één bepaalde vorm (één of andere picturale voorstelling op schilderijen, foto’s of in films), inhoud (bijvoorbeeld de nadruk op de religieuze, lichamelijke, tweeslachtige of homo-erotische component) noch associatie (met andere, door Sebastiaan gefascineerde kunstenaars) voor ogen heeft. Verhelst probeert steeds, zoals ik zo meteen nog zal illustreren, het grillige totaalbeeld te vatten van onze hedendaagse multiculturele *processing* van het verhaal en de concrete figuur van de martelaar. Zoals Arcimboldo de afgebeelde figuren in zijn schilderijen amplificeert – door ze uit kleinere versies van zichzelf te laten bestaan en het geheel zo een oneindig exponentiële doorverwijzing naar zichzelf te maken – laat Verhelst zijn Sebastiaans graag het overweldigende geheel van hun religieuze, historische en artistieke gestalten *simultaan* in herinnering brengen.

Belangrijk is nu vooral dat daarmee in Verhelsts Sebastiaansfiguur niet alleen het geheel van verschijningsvormen en contexten culmineert waarbinnen de figuur voorafgaand werd geprojecteerd, maar dat ze bovendien (door de manier waarop dit gebeurt) meteen ook het hedendaagse paradigma van de literaire praxis incorporeert, die van al deze vormen en contexten – al dan niet ironiserend en

---

<sup>27</sup> Bijvoorbeeld in zijn werk ‘Frankfurtermann’ uit 1996. Een van de meest beklievende sleutelfiguren uit de Cordiers werk blijft wellicht de bekende ‘Lijdensvanger van Puycelsi’ (afgebeeld op de titelpagina van deze scriptie). In het lange gedicht ‘De Lijdensvanger spreekt’ van Stefan Hertmans treffen we een revelerende dichtregel aan die (via een referentie aan de pest en de executie met de pijlen) het verband legt met Sebastiaan : “waar ik nu sta/ en in tijden van pest van deur/ tot deur kon gaan/ van dorp naar dorp/ colporteur van genezing/ bij de pestmuur werd op mij geschoten/ met Zeno’s pijlen”. Het integrale gedicht en enkele foto’s van het kunstwerk zijn terug te vinden in het overzichtswerk J. Denolf, *Thierry de Cordier. De wijnyaren (1982-2002)*, Gent/Amsterdam (Ludion), p. 80 – 99. In dit boek wordt overigens ook aandacht besteed aan de negatieve reacties die het kunstwerk losweekte : tijdens de nacht volgend op zijn inauguratie in Puycelsi werd de figuur door onbekenden ontvreemd en totaal vernield. “Uit de resten van de vernielde sculptuur werd slechts een gedeelte van de rug geïdentificeerd en als artefact gered. Dit brokstuk lag ten grondslag aan de cruciale reeks *Zwarte Ruggen*, die in de daaropvolgende jaren het werk van Th. De C. in belangrijk mate zou bepalen” (Denolf 2002 : 81). Deze merkwaardige gebeurtenis mag dan al anekdotisch klinken, ze zet ons alvast op weg om Sebastiaan te integreren in het centrale ‘anti-architecturale’ betoog van deze scriptie : de cyclische verhouding tussen destructie en creatie.

manipulerend – gebruik maakt. Om dit te illustreren is het wellicht interessant om hierbij enkele concrete voorbeelden uit Verhelsts werk te bespreken.

### 2.3.1.1. *Tongkat* (2000)

Zo is het mogelijk om in de roman *Tongkat* enkele Sebastiaansverwijzingen te traceren die vooral inhaken op de middeleeuwse, religieuze (maar dubbelzinnige) dimensie van de martelaar. De verwijzingen laten immers de (homo-erotisch) geseksualiseerde voorstelling van Sebastiaan grotendeels achterwege, en concentreren zich hoofdzakelijk op de religieuze volharding, de revolutionaire moed maar ook op de dubbelzinnigheid die de figuur incorporeert.

Hoewel dit tijdens een eerste leesronde niet meteen de aandacht trekt, vindenwe reeds in het begin van de roman een eerste verwijzing naar Sebastiaan – specifiek dan naar de zogeheten ‘Sebastian of endurance’, wiens hulp, als patroonheilige van (middeleeuwse) pestlijders, werd (en wordt) ingeroepen bij het overwinnen van zware beproevingen en ziektes. Op p. 13 van zijn roman heeft Verhelst het immers zijdelings over : “een speciale dienst, die bemand werd door ter dood veroordelen, kwam ’s morgens de lijken ophalen om die dan in de kerktuin neer te zetten”. Deze passage doet wel heel erg denken aan het middeleeuwse (en nogal macabere) ritueel waarbij melaatsen en slachtoffers van de Zwarte Plaaag door een speciaal aangestelde ochtenddienst werden opgeladen en uit de getroffen stad verwijderd om verdere besmetting te vermijden. Een van de beroemdste, vroegste en wellicht ook meest beklijvende literaire evocaties van dit sinistere historische tafereel binnen de Europese cultuur is terug te vinden in Boccaccio’s inleiding tot de *Decamerone* :

Funeral biers would be sent for, upon which the dead were taken away, though there were some who, for lack of biers were carried off on plain boards. It was by no means rare for more than one of these biers to be seen with two or three bodies upon it at a time; on the contrary, many were seen to contain a husband and wife, two or three brothers and sisters, a father and son, or some other pair of close relatives. And times without number it happened that two priests would be on their way to bury someone, holding a cross before them, only to find that bearers carrying three or four additional biers would fall in behind them [...] (Boccaccio 1981 [1353] : 56).

Het lijkt me niet ondenkbaar dat Verhelst in precies deze sfeer van om zich heen grijpend verval van de Zwarte dood in een middeleeuwse setting wilde oproepen als grondtoon voor *Tongkat* : dit past immers bij de gedaante van Sebastiaan als pestheilige die er sporadisch in opduikt. De rechtstreekse associatie met Sebastiaan wordt echter vooral retrospectief aangewakkerd wanneer de lezer even later (opp. 18) leest over “Een teken. Een bevel. Kniel ! Bid ! Zend jullie gebeden als *pijlen* naar de hemel. We schoten onze gebeden als *pijlen* de lucht in” (mijn cursivering). Met deze zin refereert Verhelst aan een passage uit zijn eerdere roman *Vloeibaar Harnas* (waarvan de bespreking hier even wordt vooruitgeschoven naar een aparte paragraaf) : “In de lege wagon lees ik dat Sebastiaan een bewijs wou van het bestaan van God. Hij schoot een pijl af in de lucht en de pijl kwam niet terug !” (Verhelst 1993 : 81). Helemaal suggestief worden deze referenties wanneer even later op dezelfde pagina “iemand zo dicht de grens van de totale uitputting benaderde, of die zelfs overschreed, dat hij plots stokstijf bleef staan, met *een gezicht dat zowel genot als pijn uitdrukte*” (mijn cursivering). Het is wellicht geen toeval dat, in de bij momenten middeleeuws aandoende,

door hongervinter en sociale onrust geplaagde stad die *Tongkat* ten tonele voert, uitgerekend een schim van Sebastiaan ronddoelt en dat de intuïties van de lezer door de auteur in deze richting worden gestuurd. Definitieve bevestiging voor deze intuïties komt er even later wanneer het typisch middeleeuwse beeld van Sebastiaan als “egel” (zoals eerder ook al besproken in het Sebastiaansgedicht van Timmermans) wordt hernomen in een passage waar een zigeuner “voor de voeten van de vorst [ligt], als een egel doorboord met tientallen lanssen” (Verhelst 2000a : 26, mijn cursivering).

Voor Verhelst zijn deze verwijzingen echter niet vrijblijvend. Net zoals de roman in hoge mate een kritische blik werpt op het thema van de ‘revolutie’, voegt hij aan het ondertussen identificeerbare beeld van de christelijke martelaar ook een kritisch commentaar toe. Op p. 180 bijvoorbeeld lijkt de verteller het woord aan Sebastiaan zelf te geven die na zijn mislukte eerste executie begint te twijfelen aan de zin van zijn volharding : “ik geloofde allang niet meer dat je kwaad met goed kon beschrijven. Of zelfs kwaad met kwaad. Ik had genoeg boeken gelezen. En de littekens op mijn lichaam bewezen dagelijks het tegendeel”. Even later wordt de kritiek nog meer uitgesproken en sarcastisch, wanneer de auteur één van zijn personages laat verklaren dat “er [...] mensen [bestaan] die religie en hysterie met elkaar verwarren” (p. 205). Het houdt echter niet op met deze ironische sneer ten aanzien van een religieus fanatisme of een al te hysterisch (en dus nefast) idealisme, ook de ‘kuise, vrome’ onschuld van de heilige in zijn meest religieuze gedaante moet het ontgelden : in de roman wordt Sebastiaansstabile identiteit (en daarmee ook zijn heldenstatus) geëmbiguerd door de bijna onophoudelijk aanwezigheid van androgynie (of zelfs, in extreme vorm, hermafroditie) : “welk lichaam ik nu heb ? Kies maar. Ik ben soldaat, afvalverzamelaar, schooier, nar, moordenaar... Ik ben zelfs een vrouw als ik er zin in heb” (p. 237).

De keuze van de auteur om uit het veelkleurige associatieve idioom van Sebastiaans verleden als historisch, religieus en picturaal icoon vooral deze kenmerken onder de aandacht van de lezer te brengen, heeft natuurlijk alles te maken met een van de grondthema’s die de complexe roman tot uiting brengt. Het zou ons te ver leiden om alle thematische importanties van de lijvige roman uitvoerig te bespreken en bovendien zou elke poging tot een uitputtende beschrijving noodzakelijkerwijs tekortschieten, daarom beperk ik mij louter tot die aspecten die van belang zijn om de rol van Sebastiaan te verklaren.

*Tongkat* problematiseert onder andere het (overigens ook maatschappelijk steeds relevanter) thema van het ‘utopisch’ terrorisme. Daarmee bedoel ik de politieke actievoering die zich van geweldpleging en aanslagen bedient om haar doelstellingen te verwezenlijken. Deze actievoering omvat bijna altijd een agressieve contestatie tegen wat (naargelang van de contestatiegroep in kwestie) wordt gepercipieerd als een onrechtvaardigheid of een afwijking ten opzichte van de idealen van die groep, en ambieert steeds de vernieling van het politieke of maatschappelijke bestel dat er de voedingsbodem voor vormt. Het is een tentatieve definitie die even abstractie doet van enige concrete inkleuring, maar uiteraard hoeft de lezer daarvoor slechts te denken aan groeperingen als Al-Qaeda, het IRA (Irish Republican Army), de RAF (Rote Armee Fraktion) of de ETA (Euskaadi Ta Askatasuna). Ook het ALF (Animal Liberation Front) of een religieus-sektarische beweging (bijvoorbeeld de Sun-sekte) kunnen binnen die categorie vallen.

Uit talrijke verwijzingen valt af te leiden dat in de roman vooral de revolutionaire Baader-Meinhofgroep (Rote Armee Fraktion) in het brandpunt wordt geplaatst, een extreemlinkse beweging die het Duitsland na WOII – letterlijk – in lichterlaaie zette. In tal van interviews (en in andere romans en gedichten) heeft Verhelst zich herhaaldelijk uitgesproken omtrent zijn fascinatie voor deze groepering, niet omdat de auteur haar opvattingen zou delen, maar omdat ze tot de krachtigste voorbeelden behoort van wat hij steeds weer met de verwantschap van ‘exces en ascese’ aanduidt :

[...] paradoxaal genoeg is de realisatie van een verlangen ook altijd het failliet ervan. [...] Ik vind het intrigerend om te zien hoe een verlangen of een utopie kan ontaarden. Vandaar ook mijn fascinatie voor terrorisme, voor de Baader-Meinhofgroep bijvoorbeeld. [...] het moment dat die grote zuivere droom omslaat in iets anders. Ik vind dat een van de mooiste literaire onderwerpen die er zijn. We krijgen nu weer het ene voorbeeld na het andere. 11 september was ook een soort verlangen dat een exces is geworden. Hetzelfde met Bin Laden, die verschijning, niemand had het zo goed kunnen uitdenken, de super asceet, bijna profetisch. Je kunt niet anders dan gefascineerd zijn door de zuiverheid die in haar tegendeel omslaat, iemand die zo zuiver is dat hij een monster wordt. Wonderlijk (Verhelst geïnterviewd in Vandenbroucke 2001 : 28).

Precies dit aspect van de revolutionaire actievoering in het algemeen wordt in de roman aan de orde gesteld en geproblematiseerd. Sebastiaan, in het juiste licht gelezen, kan nu uiteraard ook uitstekend ingepast worden in de retoriek van de idealistische revolutionair, zij het dan als figuur die de vernietiging vooral op zichzelf teweegbrengt (analogieën met zelfmoordaanslagen liggen hier voor de hand). De martelaar is in strikte zin genomen eerst en vooral een geloofsidealist die zichzelf ondergeschikt acht aan de boodschap waaraan hij zich lijfelijk overlevert. Het woord *martelaar* komt overigens slechts heel spaarzaam in de roman voor (enkel op de pagina's 186 en 305 van de roman). Een mogelijke verklaring hiervoor kan wellicht te vinden zijn in het feit dat deze term vooral de connotatie met ‘slachtoffer’ aangeeft en dus de verantwoordelijkheid van de (geloofs)activist ietwat afschuift, terwijl de auteur natuurlijk precies die verantwoordelijkheid – de eigen keuze voor zelfopoffering (ter wille van de idealen) – fundamenteel op het voorplan brengt en bevraagt.

#### 2.3.1.2. ‘Broken Nose’ (1992)

Los van deze (historische en religieus-politiek geladen) invulling, is het evenzeer mogelijk om dezelfde Sebastiaan bij Verhelst in een totaal andere gedaante te zien opdoemen, bijvoorbeeld in het gedicht ‘Broken Nose’ (zie bijlage 25) uit de dichtbundel *Master* uit 1992, dat – even oneerbiedig samenvattend – een poëtische evocatie is van de röntgenfoto van een neusfactuur. Daar wordt de martelaar, met een sterke nadruk op zijn lichamelijkeheid, als het ware ‘fotografisch’ geactualiseerd naar het werkterrein van de popcultuur en de idolatrie. Sebastiaan wordt er geassocieerd met een bokser : behalve zijn gehavend gelaat – een “onhandelbaar gezicht [...] een neus in een rare hoek” (r. 13) – blijft er weinig over van zijn specifieke historische voorgeschiedenis en de aard van zijn marteling. De figuur in het gedicht is vrijblijvend genoeg om een universeel icoon te worden, slogansesk en catchy uitgebeeld tot een fractie van zijn betekenis.

Met zijn voorstelling van Sebastiaan hanteert Verhelst hier in wezen hetzelfde proces dat ook door de fotograaf George Lois werd gebruikt in zijn beroemde foto uit 1968, waarop hij Cassius Clay (alias

Muhammed Ali) als Sint-Sebastiaan afbeeldde. De foto (zie bijlage 26) werd gebruikt als cover voor het Amerikaanse blad *Esquire* en werd al gauw een van de beroemdste en meest bekroonde foto's ter wereld. De fotograaf gaf ermee op een inventieve manier uitdrukking aan de controversie rond Ali's persoon, die op dat moment (april 1968) bestraft werd voor zijn weigering om in legerdienst te treden (een actie die niet strookte met zijn geloofsovertuiging) :

In 1964 he joined the Nation of Islam (Black Muslims) – adopting a Muslim name – and in 1967 he refused, on religious grounds, to submit to induction into the armed forces. He was subsequently convicted of violating the Selective Service Act and in consequence barred from the ring and stripped of his title, although the conviction was ultimately reversed by the U.S. Supreme Court in 1971 (“The Whole World Was Watching : an oral history of 1968”, website Brown University, 27/12/2005).

Verhelst situeert zijn Sebastiaan naar analogie met deze foto ook nu weer in de ring, via de titel (een frequente boksblessure) en natuurlijk de expliciete associatie met Mike Tyson (r. 12), een meer hedendaags maar al even omstreden bokscicoon (zij het dan eerder omwille van zijn imago buiten de boksring).

De expliciete associatie met dergelijke figuren (Ali en Tyson) herneemt nu precies de essentiële dubbelzinnigheid in het heroïsme van Sebastiaan. Zoals reeds gezegd is Sebastiaan geen onvoorwaardelijk eenduidige held : hij bevindt zich steeds op een snijpunt, zij het van sacraliteit en profanatie (zijn goddelijke extase leunt dicht aan bij seksuele bevrediging), van pijn en genot, van mannelijk en vrouwelijk (zijn androgynie), van geestelijkheid en lichamelijkeheid. Het gedicht anticipeert daarmee al op die merkwaardige paradox in de geschiedenis van de heilige, een kwestie die de auteur in zijn latere roman *Vloeibaar Hamas* ten volle zal uitwerken :

Winst en verlies, overwinning en onderwerping, aanwezigheid en afwezigheid, verminking die iets toevoegt, de vrouw die verlangt naar de streling van de ‘serial killer’ : ononderbroken onduleert de tekst van Verhelst van het alfa naar het omega, daarbij alle compromissen afwijzend. [...] De heilige als het ultieme voorbeeld van de paradox, de combinatie van ondraaglijk lijden en ondraaglijk genot, de schoonheid van zijn lichaam en de schoonheid van het vernietigen ervan, het actieve (moed) en het passieve (screen ontvangen van de pijlen), het horribele en het angelieke... (Van Hulle 1993 : 804).

Wat in de latere roman(s) nog pregnanter voor het voetlicht wordt gebracht, kondigt zich dus in ‘Broken nose’ al aan via de afwezigheid van een eenduidige, onvoorwaardelijke heldenverheerlijking : Sebastiaan zal uiteindelijk worden bestendigd als een fundamenteel meerduidige figuur, onder meer door die dubbelzinnige (overigens ook aan fysiek geweld ontleende) heldenstatus die hem ten deel valt. Dat heroïsme combineert namelijk, zoals hierboven reeds werd aangegeven, allerlei uitersten waarvan de tegenstelling ‘profaan en sacraal’ wellicht de belangrijkste is : de lichamelijke marteling – voor de gelegenheid metaforisch vereenzelvigd met de bokssport – levert hem een verheerlijking op bovenmenselijk niveau op.

Deze tweeledigheid (en ambiguïteit) wordt overigens verder nog verhevigd wanneer het gedicht wordt gelezen in de context van de gehele bundel *Master*. Daarin worden namelijk vooral controversiële figuren als Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder en Klaus Nomi bezongen naast ‘anti-helden’ als motorcycle boys, geisha's en succubi (hier weliswaar veralgemenend opgevat als ‘figuren wiens bestaan wordt bepaald door geweld en/of promiscuïteit’). De auteur continueert deze ambiguërende tendens ook weer in *Vloeibaar Hamas*, waar de ik-verteller Sebastiaan in een grillig maar gelijkaardig gezelschap plaatst :



Terwijl ik dit noteer denk ik aan Sint-Sebastiaan. Het lichaam van de stervende aids-patiënt met het gezicht van de stervende Jezus. De kluizenaar. De travestiet – en in zijn/haar uiterste consequentie de transseksueel. De priester in kazuifel die de hostie omhoogduwt. De marcherende geometrische figuren in Neurenberg. Mike Tyson – of in meer verfijnde vorm Cassius Clay. De matador en de stier. De zelfmoordenaar. De personages van Jean Genet. De schilderijen van Francis Bacon. De sadomasochist. De foto's van Mapplethorpe. De films van Greenaway. De exhibitionist. De nazi-standbeelden. Het parende lichaam. Het etende lichaam [...] (Verhelst 1993 : 75).

Wanneer dan nog eens de exacte positie van het gedicht in de bundel in acht wordt genomen, is de subversiviteit compleet : het Sebastiaansgedicht staat immers recht tegenover het gedicht 'Besneden (Arma Christi)' dat met zijn titel en eindregel "Dit is niet mijn lichaam./Drink het niet" een rechtstreekse verwijzing naar Christus vormt. Via deze bijzondere compositie alludeert de dichter dus meteen ook al op die andere dubbelzinnigheid die inherent deel uitmaakt van de Sebastiaanslegende : de merkwaardige gelijkenis met Christus zoals die ook eerder al in deze scriptie werd besproken.

### 2.3.1.3. *Vloeibaar Harnas* (1993)

De twee vorige paragrafen hebben wellicht al duidelijk gemaakt dat, voor een goed begrip van het Sebastiaansmotief in het werk van Verhelst, het belang van de roman *Vloeibaar Harnas* nauwelijks kan worden onderschat. In deze roman (die overigens ook het prozadebuut van de auteur betekende) reikt de schrijver eigenlijk zo goed als alle sleutelementen aan die de lezer ook door de rest van zijn oeuvre heen kan traceren : de roman is het epicentrum van Verhelsts Sebastiaansfascinatie en meteen ook van alle (al dan niet verwante) thema's die in later werk en in specifiekere gedaantes nog verder zullen openbloeien. Een gedetailleerde bespreking van de roman kan dan ook niet uitblijven. In deze paragraaf beperk ik de analyse van het Sebastiaansmotief in *Vloeibaar Harnas* tot een bespreking in beschouwende, algemene termen om vervolgens – in een afzonderlijk hoofdstuk – mijn ontledende en gedetailleerde interpretatie te presenteren.

Om in de lijn van de vorige paragrafen te blijven en vooral de invalshoek van het Sebastiaansmotief te belichten, kunnen we stellen dat Verhelst deze keer vooral teruggrijpt naar de picturale en muzikale postfiguraties van het Sebastiaansverhaal : zo verwijst hij in de roman onder andere naar de manier waarop de heilige verschijnt in de schilderijen van onder andere Il Sodoma (p. 23), Crevelli (p. 99) en Caravaggio (p. 100), of in de muzikale composities van Debussy (p. 27) en Dufay (p. 83). Vanuit deze postfiguraties construeert Verhelst vervolgens – geheel volgens de traditie van het 'zich laten inspireren op' – een dialectiek tussen enerzijds de ik-verteller van de roman en anderzijds de metafictionele auteur Verhelst zelf. Zo laat Verhelst "de ik-figuur, die architect is, [...] het huis waarin hij [...] een kamer betreft en dat hij moet restaureren en herinrichten de structuur [...] geven van Sint-Sebastiaans passieverhaal. Iedere etage volgt dan een fase in het lijdensverhaal van de martelaar (Vermeiren 1994 : 121). Parallel hiermee zal Verhelst als auteur, zoals ik later in dit hoofdstuk nog zal aantonen, ook zijn roman componeren 'naar het leven en het lichaam' van Sebastiaan, en wel op een manier die veel gemeen heeft met de driedimensionele, materiële visie van de architect die hij als personage opvoert. Dit facet van de Sebastiaansbehandeling van Verhelst wil ik echter graag onderbrengen in de geconcentreerde vorm van

een apart hoofdstuk. Vooraleer ik daartoe kom, wil ik hier eerst nog een stap terug zetten naar de precieze aard van de gedaante waarin Sebastiaan zijn opwachting maakt in *Vloeibaar Harnas*, omdat deze nogal opmerkelijk mag worden genoemd.

Het lijkt er sterk op dat Verhelsts debuutroman zich vooral wenst te concentreren op een geabstraheerde, zo goed als geconceptualiseerde versie van Sebastiaan. Het is een problematisch theoretisch uitgangspunt dat wordt geconcretiseerd door het project van het hoofdpersonage in de roman : het ontwerpen van een gebouw dat zich inspireert op het leven van Sebastiaan. Zijn ideeën over dit hypothetische gebouw lijken wel geëlaboreerde denkoefeningen die de polariteit van Sebastiaan (de tweeledigheid) willen opheffen. Eerst concentreert de ik-verteller zich enkel op de visuele, lichamelijke pool van Sebastiaan om vervolgens dat lichaam opnieuw weg te denken (p.23) :

Op mijn werktafel heb ik een foto van een Sebastiaanschilderij geprikt in de hoop al dat fraais ook aan architectonische geometrieën te ontfutselen. [...] WW beweert dat ik nog te veel vasthoud aan de lichamelijke aanwezigheid van Sint-Sebastiaan [...] ik weet wel dat ze gelijk heeft en dat ik het Sint-Sebastiaangebouw alleen kan ontwerpen als ik Sint-Sebastiaan als lichaam vergeet.

Even later maakt de ik-verteller zich echter een bedenking die significant zal zijn voor de manier waarop zijn ideeën over het ontwerp (en dus ook het verhaal) zich verder zullen ontwikkelen : “Hoe denk je in godsnaam de aanwezigheid van het lichaam van Sebastiaan weg als dat lichaam zo wezenlijk is voor een martelaar?” (Verhelst 1993 : 24). Niet alleen herneemt Verhelst hiermee nog maar eens de paradoxale dimensie die zo diep geworteld zit in de traditie van de Sebastiaansvoorstelling, maar de “hoe” verraadt bovendien dat de ik-figuur een oplossing betracht die deze paradoxale tweeledigheid desondanks wel *integreert*. Zoals later nog zal blijken heeft dit meervoudige consequenties voor de positie en de rol van Sebastiaan in de roman. De problematiek van de architect kan natuurlijk makkelijk geëxtrapoleerd worden naar een metafictioneel niveau : het lichaam wegdenken om iets lichamdijks (een tastbaar gebouw) te creëren vertoont immers een meer dan toevallige analogie met het door Verhelst zo vaak geambieerde “schrijven dat zichzelf tegelijkertijd uitwist” :

De auteur geeft in zijn werk [...] voortdurend aan dat hij een plastische taal wil ontwerpen, een taal die beeld wordt. Een taal die meer suggereert dan uitsprekt. Een taal die, ten slotte, zichzelf uitwist. Een boek dat rechtstreeks inwerkt op de lezer impliceert immers het opheffen van de taal als intermedium. Verhelst visualiseert die opvatting via het beeld van het vergankelijke kunstwerk (Gorus : 2005).

Hetzelfde procédé van vervagen en uitwissen, gemetaforiseerd in het beeld van het vergankelijke kunstwerk, is zeker ook aan de orde in *Vloeibaar Harnas* : naarmate de plannen voor het architectonische ontwerp rijpen en concreter worden, wordt meer en meer duidelijk dat de ik-verteller inderdaad een ‘abstraherende’ versie van Sebastiaan voor ogen heeft. De nadruk ligt hier dan vooral op de *beweging* van het vervagen, een dynamiek die nooit haar eindpunt (een voleindigde abstractie) bereikt : het gebouw, evenmin als Sebastiaan, krijgen op geen enkel moment in de roman een definitieve vorm, maar zijn steeds onderhevig aan verandering. Zo worden de blauwdrukken voor het gebouw om de haverklap aangevuld of gewijzigd zodat het gebouw steeds meer afwijkt van zijn origineel ontwerp en zo distantieert de Sebastiaan in het bewustzijn van de architect zich steeds verder van de concrete voorstelling van heilige.

Om even de draad van Sebastiaan afzonderlijk op te nemen, moeten we opmerken dat er bij deze voorstellingen iets bijzonders aan de hand is : hoewel enkele van deze concrete representaties immers wel in de roman aanwezig worden gesteld (bijvoorbeeld de referenties aan concrete, identificeerbare picturale bronnen) en dus ook hun invloed uitoefenen (hier is de collagetechniek van Verhelst aan het werk die zoals gezegd de westerse culturele *processing* van Sebastiaan simultaan wil signaleren), wordt Sebastiaan toch stilaan het onvindbare middelpunt van een labyrint (i.e. het ‘chiffre’ Sebastiaan vervaagt en wordt uitgezaaid, zoals in Vanriets aquarellen die ik eerder al besprak).

In dit labyrint volgt het bewustzijn van de ik-verteller een grillig parcours met als vertrekpunt de foto van Sebastiaan geprikt op zijn werktafel; een concentraat dat door het relaas van zijn subjectief beleefde werkelijkheid wordt verdund tot wanneer de oorspronkelijke substantie (Sebastiaan) bijna niet meer te herkennen valt. Bovendien zijn ook de logische verbanden tussen de motieven die in deze substantie oplossen (perversie, architectuur, Auschwitz, aids, schrijverschap,...) nauwelijks nog te ontcijferen.

Dit heeft natuurlijk belangrijke gevolgen voor het architecturale ontwerp (en de roman) *an sich* : de kern van het labyrint – datgene wat de zoeker (in casu : de architect en de auteur) wil bereiken – blijft weliswaar nadrukkelijk in het vatten van de Sebastiaansfiguur gelegen, maar de weg naar dit streefdoel wordt hier radicaal geproblematiseerd. Zo stelt de ik-verteller zich onophoudelijk vragen :

Waarom steken er zoveel afgebroken pijlen als beenderstompjes uit het gelige vel ? Wie heeft de pijlen afgebroken en ze als beenderen van een geliefde bewaard ? In een doosje ? [...] Heeft het martelaarslichaam ingewanden ? [...] Doet bloed geen afbreuk aan het beeld van een heilige ? (p. 100).

De zoektocht wordt daarmee van zulk een complexiteit dat *deze* uiteindelijk de meeste tijd en aandacht opslokt : het dolen in het labyrint wordt daarmee dus eigenlijk belangrijker dan het effectief bereiken van de kern.

Bovendien wordt de kern door die zoektocht ook veranderd. Om de metafoor van het labyrint verder te zetten, zou je kunnen stellen dat in het labyrint allerlei beelden verstopt zitten (door de auteur aangebrachte motieven, waarvan de verwantschap met het centrale motief Sebastiaan niet altijd duidelijk is) die als wegwijzers dienen, precies *omdat* de zoeker ze als betekenisvol *interpreteert*<sup>28</sup>. Om die betekenis in te vullen, moet de zoeker zijn beeld van het centrale gegeven dus constant bijstellen om ook deze betekenissen te incorporeren. Het chiffre Sebastiaan wordt dus niet alleen radicaal gemetamorfeerd (het staat voor de ‘ultieme vorm’, zowel van het gebouw en de roman), Verhelst laat zijn metaforen ook met dit chiffre aan de haal gaan : ze leiden een autonoom bestaan waarin ze zich in het netwerk van beelden, sferen en verwijzingen van de roman verweven. Het ‘Sebastiaansgehalte’ van dit netwerk is vaak zo vergezocht dat het misleidende wegwijzers lijkt te genereren, die de lezer ironisch genoeg eigenlijk alleen maar verder verwijderden van Sebastiaan zelf, tot slechts een raadselachtig substraat overblijft.

---

<sup>28</sup> Daarmee is natuurlijk meteen ook het mechanisme van de close reading-techniek in deze scriptie ontmaskerd : in de constructie van haar eigen betoog handhaaft mijn interpretatie natuurlijk zelf ook de (misschien wel geforceerde en te vergezochte) zoektocht naar Sebastiaan op basis van indicatoren (motieven, intertekstuele referenties,...) die ze – met het oog op een uiteindelijke duiding ervan – als relevant beschouwt. Aangezien ik echter geen mogelijkheid zie om deze ‘double bind’ te vermijden, kan ik alleen maar hopen dat de erkenning van deze ontmaskering meteen een relativerende reflex mag zijn op de uiteindelijke conclusies die ik uit mijn analyses zal trekken.

Die raadselachtigheid bereikt haar hoogtepunt in de vorm van een verwarrende climax (het laatste hoofdstuk heet niet voor niets ‘Krioelende Helm’) waar de voorlopig laatste versie van het ontwerp op papier in een mysterieuze, eenzame, huiveringwekkende sfeer baadt. De intertekstuele verwijzingen die de stemming van het laatste hoofdstuk moeten bepalen zijn hoofdzakelijk filmisch en hebben schijnbaar slechts hun onheilspellende, verontrustende karakter gemeen. Ze evoceren achtereenvolgens de delirante beginscène van de erotische science-fiction horrorprent *The Hunger* van Tony Scott (waarin twee figuren zich – letterlijk – te goed doen aan het lichaam van een jong koppeltje), een scène uit de extreem gewelddadige actiefilm *Wild At Heart* van David Lynch en de controversiële, perverse Holocaust-thriller *The Nightporter* van Liliana Cavani (meer bepaald de scène waarin een joods meisje een afgesneden hoofd cadeau krijgt van haar Nazi-minnaar).

Zoals later nog zal blijken, hebben deze verwijzingen met hun sfeerschepping wel degelijk een zekere bedoeling. Ik verkies om hier in een later luik van dit hoofdstuk nog dieper op in te gaan en in deze paragrafen vooral de bijzondere positie van het Sebastiaansmotief in dit laatste hoofdstuk te signaleren. In eerste instantie lijkt het er immers op dat Sint-Sebastiaan bij de ‘voltooiing’ van het architecturale ontwerp van het gebouw (op p. 160 en volgende legt de ik-figuur de laatste hand aan de modellen voor de kamers) nu echt volledig naar de achtergrond is verdwenen en vervangen door enkele (willekeurig?) terugkerende elementen uit de periferie van de romanplot, maar terzelfder tijd is Sebastiaan natuurlijk alomtegenwoordig. Daar herinnert de auteur ons overigens soms ook zeer expliciet aan: zo kan bijvoorbeeld in de eerste kamer (die van Madames vader) waarin telescopen naar de ramen gekeerd zijn en het woord GOD op de ramen is getekend tot het glas ondoorzichtig is geworden, een allusie op Sebastiaans zoektocht naar een godsbewijs gelezen worden. Andere kamers geven hun associatie met Sebastiaan dan weer niet zo makkelijk prijs. De kamers van WW en de architect bijvoorbeeld, die ‘De Eenzaamheid van het Sterven’ van Sebastiaan moeten evoceren, hebben hun Sebastiaansverwijzingen zo verregaand gemuteerd, dat deze nauwelijks nog herkenbaar zijn:

In een hoek ligt het gipsen afgietsel van WW als een uiteengeschroefd anatomisch poppetje op de grond. Het gips wordt niet bekleed met witte pluimen. Aan het plafond hangt een rode glazen kelk met brandende lont en olie. De kelk hangt op de hoogte van het hart. Boven het hoofd van het beeld is een stervormig gat in het plafond gekapt met de diameter van een babyhoofdje (p. 162).

Wanneer we ons denktraject nu terugkoppelen aan het reeds meermaals aangehaalde uitgangspunt van het hoofdpersonage, dan stellen we vast dat Sebastiaan inderdaad het aanwezige lichaam is geworden dat zichzelf wegdenkt, het middelpunt van het labyrint (de kern waar alles rond draait) dat ondanks alles zelf ongrijpbaar blijft. Nog anders gezegd, Sebastiaan is het symbool geworden van de paradox die ook aan zijn eigen paradoxie beantwoordt of van het schrijven dat zichzelf tijdens zijn creatie uitwist.

Bevestiging hiervoor is ook te lezen op het einde van de roman, wanneer allerhande zaken worden onthuld, onder andere dat een concrete realisatie van de plannen voor het gebouw nooit de bedoeling is geweest: “Ze wees naar de werkkamer. ‘Zonde van het werk. Ik weet uit welingelichte bron dat mijn vader geen plannen meer heeft om het huis te renoveren.’ In het voorbijgaan schopte ze ongewild een gat

in de gipsbuik van WW” (p. 172). In de creatie van het gebouw is het gebouw zelf (het ‘vergankelijke kunstwerk’) effectief verloren gegaan.

De hopeloze ondertoon van de ‘destructie’ in deze scènes wordt onverwachts toch nog gecounterd door een ‘creatie’, met name de aankondiging van een zwangerschap. Hiermee brengt Verhelst nog maar eens op verraderlijk nonchalante wijze een zeer significant detail aan : de auteur suggereert met deze gebeurtenis het verderbewegen van die oneindige dialectiek tussen creatie en destructie. Het is een geliefd onderwerp dat zich als grondthema ook in de rest van Verhelsts werk manifesteert : door een uitvoerig gebruik van allerhande, elkaar complementerende metaforen, laat hij het concept van een cirkelbeweging waarin constructie en destructie elkaar telkens opnieuw genereren een vooraanstaande rol in zijn totale literaire oeuvre spelen.

De fascinatie voor een dergelijke complexe vicieuze circulariteit wordt wellicht nog het bevattelijkst belichaamd door het zich in Verhelsts werk vaak manifesterende motief van de slang die in haar staart bijt (of een variant hierop). Voorbeelden hiervan zijn onder andere te vinden in het motto van *Aars* (2000b) : “Nadat de boa alles heeft verzwolgen zuigt hij zichzelf bij zichzelf naar binnen, legt zich in zijn eigen buik te slapen waarna het verteren begint. Waarom de boa zichzelf bij zichzelf naar binnen zuigt ? Het is het enige wat de eenzame boa nog zin geeft”, of in de roman *Tongkat* (2000a) waar het personage Juan een gelijkaardige wens uitspreekt :

Zo klein ben ik geworden dat ik mezelf met veel gemak in de mond kan nemen. Kauwen. Doorslikken. Verteren. Mijn vel. Mijn beenderen. Mijn haren. Mijn dromen. Tot ik mijn eigen braakbal ben geworden. Een zwart kluwen dat zich door mijn keel naar boven werkt als een vuist en mij binnenstebuiten uit mezelf trekt en mij als een spierwitte spijker in de grond heit en... (Verhelst 2000a : 222-223).

Een echo van deze beweging is ook vormelijk te traceren, bijvoorbeeld in de circulaire structuur van Verhelsts novelle *Memoires van een Luipaard* (2001) waar de hoofdtekst en de doorlopende tekst bovenaan elke pagina elkaars begin en eindregels alterneren, of in de steeds weer opduikende pentagrammen (ook al in *Vloeibaar Harnas* overigens). Iets abstracter en poëtischer geformuleerd klinkt het in *Het Spierenalfabet* : “[...] elke structuur die gesloten lijkt of afgewerkt of hoe je het ook wil noemen, elke structuur die gesloten is, is per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel” (Verhelst 1995 : 59 -60). Deze inmiddels zo goed als programmatische thematiek die zich op creatie en zelfdestructie concentreert, wordt ook in *Maria Salomé* (Verhelst 1997 : 33-34) herhaald (ik herneem hier ook de regie-aanwijzingen) :

MARIA SALOMÉ :

Het begin van de kunst is de op- en neergaande zweep van de herhaling. Hop. Het doel van de perfectie is de dood. Hop. (stopt) Nee, het doel van de dood is de perfectie. Het dood van het doel is de perfectie. (schudt het hoofd, ze komt er niet uit)

MINOTAURUS souffleert haar :

Het doel van de kunst is de perfectie.

MARIA SALOMÉ :

Het doel van de kunst is de perfectie.

MINOTAURUS :

Het perfecte kunstwerk is het zichzelf vernietigende kunstwerk.

Er zijn ongetwijfeld nog talloze voorbeelden aan te halen waaruit evenzeer blijkt dat de romans van Verhelst telkens weer het beeld van de zichzelf inslikkende slang betrachten : romans als zelfvernietigende kunstwerken bestaande uit zichzelf uitwissende taal. Daarmee kan je stellen dat zijn werk dus geen eenzijdige these of antithese, maar net een synthese is van tegenpolen : elk gedicht, elke roman of *novelle* is een nieuwe vorm die zich van haar tweeledigheid bewust is en die de onafwendbare paradox (de interdependentie van creatie en destructie) tracht te integreren.

De manier waarop de auteur in zijn debuutroman *Vloeibaar Harnas* de grondvesten legt voor deze conceptuele poëtica, en op de cirkelbeweging anticipeert via de symboliek van de Heilige Sebastiaan, komt in het derde luik van dit hoofdstuk uitvoerig aan bod : zoals daar nog zal worden geargumenteed, blijkt deze figuur uiterst geschikt als drager van al deze thematische en poëtische preoccupaties. Verhelst, die zelden of nooit in een beschouwelijk essay getuigt van zijn theoretische inspiratiebronnen, legt daarmee dan toch een impliciete getuigenis af van zijn affiniteit met de ideeën van (onder andere) Georges Bataille. In het hiernavolgende theoretische luik wil ik Sebastiaan dan ook eerst in Batailles paradigma invoegen.

### 2.3.2. Theoretisch luik : de transgressie als fundament

In zijn essay over Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (een onderdeel van zijn *La Littérature et le Mal* uit 1957) bespreekt Georges Bataille het aspect van de transgressie in termen van de aantrekking tot het kwade. Hij verbindt het voorkomen van maatschappelijke doxa (geëxternaliseerd in de vigerende taboes, en neergelegd in de schriftuur van de wet) met de notie van de instinctieve wil tot overschrijding ervan, en anticipeert daarmee dus eigenlijk op het centrale idee in Kristeva's uiteindelijke theorie over de 'normdoorbreking' via het abjecte (deze verwantschap wordt overigens ook door Kristeva zelf aangegeven, bijvoorbeeld in haar *Pouvoirs de l'Horreur* uit 1980). Bataille legt die 'wil tot overschrijding' vooral in de intrinsieke

[...] nature du *tabou*, qui rend possible un monde du calme et de la raison, mais est lui-même, en son principe, un tremblement qui ne s'impose pas à l'intelligence, mais à la *sensibilité*, comme le fait elle-même la violence [...]. Nous devons tenir compte d'un caractère irrationnel des interdits si nous voulons comprendre une indifférence à la logique qui ne cesse pas de leur être liée. [...] Nous pouvons même aller jusqu'à la proposition absurde : « l'interdit est là pour être violé » (Bataille 1957 : 72, zijn cursivering).

Batailles ideeën over transgressie fungeren in zekere zin als de gietvorm waarin het concept van de abjectie stolt : net als de zogenaamde 'transgressor' of 'overtreder' in Batailles sociologisch geïnspireerde referentiekader, breekt (althans volgens Kristeva's proefschrift *La révolution du langage poétique* uit 1974) de revolutionaire taal van de avant-garde literatuur (met auteurs als Mallarmé, Artaud en de Lautréamont) de gevestigde symbolische orde open. Het spreekwoordelijke, kolkende magma dat door de barsten in het oppervlak naar buiten gulpt en daar afkoelt om opnieuw te verstenen zorgt dan voor de creatie van een nieuwe orde – tot wanneer ook deze weer door een onderhuidse revolutie (bij Kristeva zal dit later de infiltratie van het abjecte gaan heten) wordt omgewoeld (Kristeva 1985a [1974] : 67-69).

Bij Bataille is er van een dergelijk benoemd conceptueel kader nog geen sprake :

Bataille probeert die transgressie, zoals bekend, ook in zijn denken te laten huishouden. Dat resulteert in de heterogene mix van antropologie, filosofie, literatuur, economie, mystiek, kunstgeschiedenis (e.a.) die de

twalf delen zijn van zijn *Oeuvres Complètes* aan elkaar binden, met behulp van het rode draadweefsel van erotiek, communicatie en soevereiniteit als eeuwig wederkerende thema's. In geen enkel opzicht is evenwel sprake van een afgewerkt en toegemetsd denksysteem (in Hegeliaanse zin). Dat wordt, [...] ook door de titel van Batailles voornaamste onvoltooide project geïllustreerd : *la Somme athéologique* (Van Imschoot 2004 : 10).

Nochtans zijn de fundamentele ideeën die Kristeva tot haar uiteindelijke abjectiediscours zullen leiden wel reeds in embryonale vorm bij Bataille aanwezig. De gestolde symbolische orde is immers eenvoudig te vereenzelvigen met de door wetten gehandhaafde normen en waarden. Ik heb in de inleiding tot Batailles theoretische kader reeds schetsmatig aangegeven hoe de omgang met de vigerende taboes binnen een maatschappij op een indringende manier de grens tussen het abjecte en het sacrale onder druk zet. De eruptie van het abjecte loopt dan parallel met het doorbreken van deze wetten, gemotiveerd door wat Bataille een 'instinctieve neiging' noemt. In zijn analyse van Brontës roman interpreteert hij datgene wat bij wet wordt verboden precies als het tragische, sacrale domein dat een essentieel onderdeel is van de menselijke conditie :

Humanity, admittedly, banishes it, but only in order to magnify it, and the ban beautifies that to which it prevents access. [...] The lesson of *Wuthering Heights*, of Greek tragedy and, ultimately, of all religions, is that there is an instinctive tendency towards divine intoxication which the rational world of calculation cannot bear. [...] (Bataille 2001 [1957] : 22).

Zich beroepend op wat Brontë – met name via het gedrag van het personage Heathcliff – bewerkstelligt omtrent de omgang met het kwade, besluit Bataille daarom : “Just as it is necessary to forbid easy access to it, so it is necessary to regain the domain of the moment (the kingdom of childhood), and that requires temporary transgression of the interdict” (Bataille 2001 [1957] : 22).

Indien we deze opvattingen nu in verband brengen met de externalisatie van Sebastiaans lijden zoals deze kunstzinnig tot uiting komt, dan kan de reeds herhaaldelijk geparafraseerde ambiguïteit van zijn meest typische blik ook hier weer, in Bataillaanse termen, worden gelinkt aan het gevoel van 'jouissance' (zoals Lacan dat ook beschrijft, overeenkomstig met een seksuele genoegdoening) dat een transgressie (of de eventuele gewelddadige bestraffing ervan) kan opwekken. Sebastiaan sterft immers misschien wel op idealistische gronden (zijn religieuze standvastigheid), maar de blik die hij tijdens zijn executie ten hemel richt, verraadt een gemoedstoestand tussen kwelling en extase waardoor zijn iconografie *post facto* interferenties oproept met de gematelde Chinees (zie bijlage 27) die Bataille in zijn *Les larmes d'Éros* uit 1957 beschrijft, “[...] cette image de la douleur, à la fois extatique (?) [sic] et intolérable” (Bataille 2004 [1957] : 121). Voor een analyse van deze bewuste foto én meteen ook van Batailles literaire interpretatie, ontleen ik even een passage uit Susan Sontags boek *Kijken naar de pijn van anderen* (2002) :

Een van de grote theoretici van de erotiek, Georges Bataille, had een in 1910 in China genomen foto van een gevangene die 'de dood door honderd sneden' onderging op zijn tafel staan, zodat hij er iedere dag naar kon kijken. [...] Kijken naar dit beeld is volgens Bataille niet alleen een kwelling voor het gevoel, maar bevrijdt ook verboden erotische kennis – een complexe reactie die veel mensen waarschijnlijk maar moeilijk kunnen aanvaarden. Voor de meesten is het beeld alleen maar ondraaglijk : het slachtoffer, al zonder armen, wordt bewerkt met messen die ijverig bezig zijn hem te villen – een foto, geen schilderij; een echte Marsyas, geen mythische – en is op de foto nog in leven; de uitdrukking op zijn opgeheven gezicht is even extatisch als die van een heilige Sebastiaan uit de Italiaanse renaissance (Sontag 2003 [2002] : 93 -94).

Behalve enkele gelijkenissen op het zichtbare, iconografische vlak (het slachtoffer op de foto is eveneens ontkleed, aan een paal vastgebonden en omringd door wie hem zal verwonden), hebben de meest typische Sebastiaansvoorstellungen en deze ‘supplice des cents morceaux’ een cruciaal element met elkaar gemèen : ze schijnen beiden immers – overeenkomstig met Batailles ideeën – een religieuze sacraliteit en een erotisch sadisme met elkaar te verbinden. Hiermee is meteen de conclusie geformuleerd waartoe Bataille in zijn *Les larmes d’Éros* wilde komen :

Mon propos est ici d’illustrer un lien fondamental : celui de l’extase religieuse et de l’érotisme – en particulier du sadisme. Du plus inavouable au plus élevé. [...] Ce qui soudainement je voyais et qui m’enfermait dans l’angoisse – mais qui dans le même temps m’en délivrait – était l’identité de ces parfaits contraires, opposant à l’extase divine une horreur extrême (Bataille 2004a [1957] : 121-122).

Het is deze ‘religieuze grenservaring’ die Batailles discours over de transgressie als een normdoorbreking met erotische connotaties zal domineren. Met de iconografische achtergrond van het Sebastiaansverhaal (uit de inleiding) achter de kiezen, is het voor de lezer inmiddels een evidentie om gelijkaardige sensibilitèten zo goed als letterlijk terug te vinden in het motief van de martelaar. Ik wil echter nog een ander verband leggen dat mijns inziens even relevant is voor de relatie tussen Sebastiaan en Bataille.

Los van Sebastiaans concrete gedaante als transgressor die aan zijn terechtstelling seksuele genoegdoening ontleent, bevat elk Sebastiaansschilderij immers ook een abstracte dimensie : het is telkens ook weer de uitdrukking van de grenspositie die erop uit is zichzelf uit te wissen. In een essay over Genet (alweer uit *La Littérature et le Mal*), schrijft Bataille over de doelstelling van de transgressie : “it requires a general negation of the taboo, a search for Evil relentlessly pursued till the moment when every barrier has been broken and we reach a state of complete collapse” (Bataille 2001 [1957] : 187) . In deze uitspraak resoneert een metafoer die bijzonder interessant zal blijken voor de bespreking van Sebastiaan in de roman van Verhelst : de transgressie deconstrueert de ‘architectuur’.

In Batailles oeuvre krijgt de term architectuur een enorme metaforische draagkracht. Ten eerste hanteert Bataille het woord in een sociologische dimensie, om er de fundamentele, constitutieve waarden (wetten en taboes) van een beschaving mee aan te duiden (zoals in het essay *Notre-Dame de Rheims* uit 1918<sup>29</sup> en *Architecture* uit 1929<sup>30</sup>) : de uitdrukking van de architectuur “staat [dan] in functie van een gelijkenis (met de macht) die ze verzwijgt” (Van Imschoot 2004 : 9).

In tweede instantie gebruikt hij de architectuur ook in een talig-tekstuele zin, namelijk als een beeldspraak voor de geconsolideerde normen in de canonieke literatuur (in *La Littérature et le Mal* uit 1957), of voor de constructie van zijn eigen corpus aan teksten (in *La Littérature et le Mal* en in *Les larmes d’Éros* uit 1957), dat idealiter al de schaduw van de zelfdestructie voor zich uitwerpt :

---

<sup>29</sup> Opmerkelijk hierbij is echter wel dat in het essay de archetypische fundamentele die de kathedraal uitdrukt in eerste instantie nog positief worden bejegend. Batailles appreciatie van deze archè-structuur zal echter in zijn latere werk drastisch deterioriseren. *Notre-Dame de Rheims* “is een bevlogen pleidooi van de toen, zij het kortstondig, gelovige Bataille voor herstel van deze kathedraal die door brand in de Eerste Wereldoorlog ernstige schade had geleden. De kathedraal wordt er verheerlijkt als symbool van de continuïteit, het goede, de jeugd en het geloof. Naar [sic] deze tekst zal Bataille later nooit refereren, hij zal hem voorgeoed verzwijgen” (Van der Burg 1991 : 42).

<sup>30</sup> “Hierin bekritiseert Bataille de architectuur als gevangenis, als de bewaakster van autoritaire hiërarchieën. De architectuur ziet hij als de uitdrukking van het ideale wezen van de maatschappij : de autoriteit die geboden en verboden uitvaardigt” (Van der Burg 1991 : 42).



Toute proposition de Bataille n'est que l'annonce de la reprise qui l'effacera. Elle est, dès sa formulation, inquiétée par sa disparition. Nulle part l'écriture ne rencontre de point où se confirmer. Jamais elle n'offre à la pensée un lieu où elle se rassemblerait, par exemple en une thèse qui serait définitivement soustraite à sa productivité destructrice. Au lieu de l'achèvement, l'effacement (Hollier 1993 [1974] : 55 -56).

Het op een dergelijke poëtische manier nùneren van deze literaire doxa incorporeert natuurlijk ook meteen een verraderlijke val, die ook door Van Imschoot puntig wordt verwoord : “de poëtische ruïne wordt immers al gauw zelf het symbool van de literaire instituties die ze op het spel zet. Ze kan dat enkel vermijden door niet alleen de literaire conventies maar ook zichzelf onophoudelijke te buiten te gaan” (Van Imschoot 2004 : 11). In het geheel van zijn controversiële geschriften (zowel fictie, filosofie als essayistiek) externaliseert Bataille nu precies dit verlangen : het consequente breken met elke vorm van ‘orde’ en het onophoudelijke overschrijden van de bestaande grenzen : “L’écriture en ce sens serait un geste profondément anti-architectural, geste non pas constructif, mais qui mine et qui ruine au contraire tout ce qui vit de prétentions édifiantes” (Hollier 1993 [1974] : 52). De metafoor van de instortende architecturale constructie wordt dan ook niet voor niets door Hollier als een rode draad door zijn bespreking van Batailles oeuvre geweven :

Son premier texte publié a pour titre *Notre-Dame de Rheims*. C’est une méditation, au sens, sous la forme et selon l’esprit le plus religieux de ce terme, sur la cathédrale. [...] Bataille n’écrira que pour ruiner cette cathédrale ; pour la réduire au silence, il écrira contre ce texte. [...] contre la sourde nécessité idéologique qui le commande, [...] contre l’architecture oppressive des valeurs constructives (Hollier 1993 [1974] : 31-32).

De voorafgaande paragrafen interpreteerden Sebastiaans ambigüiteit als een transgressie van de traditionele oppositie tussen het sacrale en het profane, het religieuze en het erotische, het goede en het kwade : “in this union of opposites, Evil is no longer as irrevocably opposed to the natural order as it exists within the limitations of reason” (Bataille 2001 [1957] : 29). In de optiek van de architecturale metafoor, kunnen we deze beeldspraak nu verder abstraheren en Sebastiaan als een icoon van de zelfdestructieve structuur lezen. De martelaar kan dan gelden als een symbool van een creatie die een destructie oproept, van het gebouw dat naar implosie *verlangt*. In wat volgt wil ik op basis van enkele relevante passages uit *Vloeibaar Harnas* aantonen hoe ik tot deze conclusie ben gekomen en daarmee demonstreren hoe de specifieke gedaante van Sebastiaan, opnieuw door middel van de intrinsieke eigenaardigheden van zijn symboliserende draagkracht, een ontgrenzing teweegbrengt.

### **2.3.3. Analytisch luik : anarchitectuur**

#### 2.3.3.1. Sebastiaan als transgressor

Een eerste fase van mijn betoog wil vooral illustreren op basis van welke argumenten het motief van de Sebastiaansfiguur in de roman van Verhelst zich laat duiden in termen van de ‘transgressie’ zoals Bataille deze definieert. Slechts op basis van deze correlatie zal de significantie van het motief voor de compositie van de roman zich in een tweede fase openbaren.

Zoals Bataille het in zijn *La Littérature et le Mal* in talloze essays becommentarieert en beargumenteert, affecteert de transgressie (of grensoverschrijding) vooral de ‘absolute’ scheidingslijn tussen het Goede (het sacrale) en het Kwade (het abjecte). In de theoretische inleiding van deze scriptie beschreef ik al hoe

maatschappelijke (religieuze, grondwettelijke, ethische,...) normen en taboes deze scheidingslijn trachten te stabiliseren :

De orde van deze wereld is kunstmatig, maar wordt door wetten en geboden krachtig in stand gehouden. Ze bestaat slechts bij gratie van de uitsluiting van al datgene wat niet aan de wet beantwoordt en niet tot homogeniteit reducerbaar is. Het veld kan slechts bestaan dankzij de grens die de bedreigende mateeloesheid van het stromende zijn buitensluit (Groot 2003 : 285).

Door het bewuste overtreden van taboes omwille van een genotservaring (de opwindende aantrekking tot de zonde), haalt de transgressor precies deze normen onderuit. Bij een herhaaldelijk overtreden van het taboe, is zelfs een neutralisatie van deze normen mogelijk waarbij het oorspronkelijk verbod dat ze reguleerde zelfs integraal kan worden opgeheven. In ideale zin is dit het uiteindelijke objectief van een transgressie : de grenzen van de taboes consequent doorbreken en verleggen tot wanneer ze als taboe ophouden te bestaan. Dit resulteert echter in een paradoxie :

The attraction of sin is the essence of [this] excitement, but what if he denies the legitimacy of the taboo, what if the sin fails him ? [...] What is vile is glorified, but Evil becomes pointless. That which wanted to be Evil is no more than a form of Good, and since its appeal was dependent on its power to destroy, it disappears in fulfilled destruction (Bataille 2001 [1957] : 187).

Het is een paradoxale beweging in de zin dat ze uiteindelijk ook haar eigen destructie (overbodigheid) schijnt te beogen : het realiseren van haar ideale doelstelling – het vernietigen van taboes – impliceert immers ook de stagnatie van haar streven, want wat niet langer is afgegrensd kan ook niet meer overschreden worden. Bataille formuleert de paradox van de transgressie met een passage uit Jean-Paul Sartres *Sain Genet, Comédien et Martyr*<sup>31</sup> uit 1962 : de transgressie “wanted to ‘turn as much of being as possible into Nothingness. But since its action is realisation, Nothingness is transposed into Being” (Bataille 2001 [1957] : 187).

In de context van haar discours over datgene wat de symbolische orde van de taal ondermijnt (een discours dat hier in metaforische zin ook kan worden opgevat als een beschrijving van het sociologische functioneren van de grensoverschrijding) zal Julia Kristeva echter later nog opmerken dat het vernietigen van een bestaande orde een ideaal is dat zich in de praktijk slechts kan manifesteren als het herhaaldelijk opwellen en opnieuw verstollen van ‘revolutionaire’ krachten. Deze krachten (ook wel ‘het semiotische’ genoemd bij Kristeva) hebben dus geen nihilistisch oogmerk maar herschikken louter de bestaande orde tot een nieuwe constellatie van normen :

Cette explosion du sémiotique dans le symbolique, loin d'être une négation de la négation, une *Aufhebung* qui supprimerait la contradiction engendrée par le thétique, pour instaurer à sa place une positivité idéale-restauratrice de l'immédiateté pré-symbolique, est une *transgression* de la position, une réactivation à rebours de la contradiction qui a instauré cette position même (Kristeva 1985a [1974] : 68).

Van daaruit kan de beweging van de transgressie de draad inderdaad weer opnemen en wederom de grenzen van deze nieuwe normen aftasten. Wat zich in die eruptie echter wel tijdelijk voordoet is een

---

<sup>31</sup> Bataille geeft geen explicietere paginareferentie mee en zegt ook niets over de context waarin deze uitspraak van Sartre voorkomt. De exacte passage heb ik dan ook niet kunnen terugvinden. Wel heb ik inhoudelijk verwante uitspraken gelezen in het hoofdstuk ‘De Moraal van een bevrijding’ in : J.-P. Sartre, *De Heilige Genet. Martelaar en komediant*, Utrecht (Bijleveld) 1986 [1962], p. 232-246.

vervagen van de exacte scheidingslijn : deze kan pas worden scherpgesteld eenmaal de revolutie is afgekoeld.

In dat kortstondige moment van eruptie en versmelting is er van een duidelijke scheidingslijn geen sprake, chaos en orde vallen dan samen. Binnen het referentiekader van Georges Bataille vertaalt zich dit idee naar een sacralisering van de transgressie en de erotiek : deze twee elementen worden een “religie, geen religie van wet en verstand, maar van subversie, exces, offer, feest extase. Bataille gelooft in ‘de volkomen gelijkheid van deze volstrekte tegendelen : de goddelijke extase en de uiterste afschuw’, vervoering en sadisme” (Bousset 2004 : 36).

Het verband met de Heilige Sebastiaan lijkt nu eens te meer te zijn gelegen in de grenspositie die de martelaar als vanouds belichaamt. De meest archetypische voorstelling van de heilige toont hem op het kookpunt van zijn dubbelzinnigheid : het moment van de executie die er geen is, met de gepijnigde maar ook orgastische blik en de spasmodische maar ook sensuele houding van het naakte lichaam. Daarenboven werken bij de martelaar – zoals Verhelst deze ten tonele voert – ook nog talloze andere ambigüiteiten door uit zijn integrale artistieke voorstellingstraditie : ook de troebele verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke kenmerken, de homoseksuele suggestie van de fallische pijlen, de onvolledige parallelie met Christus en de wisselwerking tussen Sebastiaans status als kunst- en kitsch-icoon krijgen hun plaats in Verhelsts arcimboldeke weergave van de martelaar. Dit alles amplificeert uiteraard Sebastiaans ambigüiteit en consolideert haar in de identiteit van een transgressor van talloze grenzen. De volgende paragrafen willen nu twee van die grenzen naar de voorgrond halen, omdat deze op de meest relevante manier illustreren hoe Sebastiaan het theorema van Bataille infiltreert. Meer bepaald gaat het enerzijds over de grens tussen het abjecte en het sacrale, en anderzijds die tussen de erotiek en het geweld. Ze worden hierna ook in deze volgorde besproken.

#### 2.3.3.1.1. Een jakobsladder tussen het abjecte en het sacrale

Zoals gezegd wordt de roman in allerlei opzichten overwoekerd door het motief van de Sebastiaansfiguur, dat zich op bijna elke pagina in een of andere verschijningsvorm laat gelden. Ik focus hier op enkele representatieve passages.

De heilige wordt reeds op pagina 23 geïntroduceerd en meteen gekoppeld aan het plotelement dat steeds centraal zal blijven staan in het verdere romanverloop : de fascinatie van de ik-verteller voor de martelaar :

Als Sint-Sebastiaan heb ik mij een huis proberen voor te stellen; tegelijk doorboord en onkwetsbaar, aards (pijn) en hemels (extase), bloedrood en krijtwit, vastgebonden en vogelvrij, belaagd en aanbeden. Op mijn werktafel heb ik een foto van een Sebastiaanschilderij geprikt in de hoop al dat fraais ook aan architectonische geometrieën te ontputselen (pag 23)<sup>32</sup>.

Sebastiaan blijkt vervolgens pertinent aanwezig tot op de voorlaatste bladzijde (pagina 173), in een hoog geconcentreerde reeks ‘episoden’. De roman biedt nauwelijks inzichtelijke verklaringen voor het grillige en opvallend frequente voorkomen van deze Sebastiaansverwijzingen. Zelden is er een rechtstreeks

---

<sup>32</sup> Omdat in dit gedeelte van de analyse zowat alle referenties aan dezelfde bron zijn ontleend (tenzij waar anders vermeld), wordt bij de citaten enkel het corresponderende paginanummer opgenomen uit P. Verhelst, *Vloeibaar Harnas*, Amsterdam (Prometheus) 1993.

verband met wat er zich op dat moment (in de verhaalde actie) afspeelt en vaak lijkt het vertelperspectief eerder op een filmisch aandoende ‘parallele montage’: een beschrijving van de inwendige reflecties van de ik-verteller gealterneerd met een registratie van zijn uitwendige gedrag. In het kielzog van deze hypothese (waarmee een suggestie van stream-of-consciousness wordt opgewekt) lijkt de ik-verteller, die in zijn hoedanigheid als architect actieve ‘research’ doet naar het onderwerp van zijn eerstkomende project, op een obsessieve manier in zijn eigen hysterische gedachtenwereld te verstrikken.

Een speculatieve bespreking van de logica waarmee de Sebastiaanspassages elkaar in deze obsessieve chaos opvolgen, wordt daarmee een uiterst precare, zelfs zinloze onderneming, die een te subjectief oordeel zal afdwingen. Een dergelijke analyse blijft dan ook in het midden, ten gunste van een invalshoek die wel degelijk een meerwaarde kan opleveren voor de kern van mijn betoog: de manier waarop de ik-verteller Sebastiaan percipieert. Via enkele representatieve passages uit de roman wil ik aantonen dat Sebastiaan in een significant aandeel van de episoden wordt opgevoerd als een personage dat zowel sacrale als profane elementen in zich draagt, en bovendien in de roman fungeert als bemiddelaar van het sublieme en het abjecte, van de erotiek en de dood.

Met de reeds geciteerde openingspassage van de roman, wordt reeds een belangrijke tip van de sluier opgelicht van de specifieke ambiguïteit waarmee Sebastiaan in eerste instantie al meteen wordt uitgerust: in het citaat klinkt vooral de tweeledigheid door tussen de aardse en de hemelse vervoering die door de martelaar wordt ervaren. Zoals in deze verhandeling reeds herhaaldelijk werd aangetoond, is een dergelijke perceptie op de martelaar een vertrouwd gegeven binnen de lange traditie van Sebastiaansverering en-voorstelling.

Koppelen we deze vertrouwde tweeledigheid nu terug aan Batailles theoretische uitwerking van het transgressieconcept als de overschrijding van de ordelijke consolidatie van identiteiten, dan manifesteert ze zich echter als een overtreding van wat ik de ‘binaire oppositie’ zou willen noemen, in navolging van de ideeën van Roland Barthes (en Ferdinand De Saussure<sup>33</sup>). Dit mechanisme is werkzaam binnen de systematische relaties van een paradigma (in casu: dat van de taaltekens) en bepaalt dat betekenis van een woordvorm (of betekenaar) gedetermineerd wordt door het contrast met datgene waarmee het in (binaire) oppositie staat. De betekenis van een woordvorm komt daarmee eigenlijk op een indirecte manier tot stand, via de omweg van wat hij *niet* inhoudt. Het is een relatie die het bestaan impliceert van

[...] une réserve ou “memoire” organisée de formes dont il se distingue grâce à la plus petite différence nécessaire et suffisante pour opérer un changement de sens; dans « lupum », l’élément *-um* (qui est un signe, et plus précisément un morphème) ne livre sans sens d’accusatif que pour autant qu’il s’oppose au reste (virtuel) de la déclinaison (*-us, -i, -o, etc.*); le rouge ne signifie l’interdiction que pour autant qu’il s’oppose le rouge ne signifie l’interdiction que pour autant qu’il s’oppose  *systématiquement* au vert et à l’orange (il va de soi que s’il n’y avait aucune autre couleur que le rouge, le rouge s’opposerait tout de même à l’absence de couleur); ce plan de relation est donc celui du système, appelé parfois paradigme (Barthes 2003 [1962]: 215, zijn cursivering).

---

<sup>33</sup> De geciteerde paragraaf uit Barthes essay *L’imagination du signe* (1962) ontleent haar inzichten immers rechtstreeks aan Ferdinand De Saussure, die concepten als ‘paradigma’ en ‘binaire woordparen’ uitwerkte in de context van zijn algemene linguïstische theorie, zoals hij deze uiteenzette in zijn beroemde lessenreeks *Cours de linguistique générale*, voor het eerst gepubliceerd in 1916.

Het is nu precies deze binaire oppositie waaraan Sebastiaans identiteit schijnt te weerstaan : zijn verschijningsvorm is niet sacraal (in de zin van ‘niet-profaan’), noch profaan (in de zin van ‘nietsacraal’), maar omvat ze beide. Daarmee overtreedt Sebastiaan als figuur dus het mechanisme van de paradigmatische betekenis dat zich bij een ‘of-of’ keuze neerlegt : het sacrale van Sebastiaans religieuze extase wordt ‘overtreden’ omdat het wordt bezoedeld door een provocerendesuggestie van profaniteit, terwijl zijn profane lichamelijke terzelfder tijd ook weer gesacraliseerd wordt tot een ritueel van geloofsbelijdenis. Zijn martelaarschap drukt daarmee dus een geestelijke vervoering *en* een in jouissance verkerende lichamelijke uit (met een duidelijke seksuele ondertoon). De dwingende binariteit (‘of-of’) van het paradigma wordt zo overtreden<sup>34</sup>.

Nu zit deze overtreding niet enkel intrinsiek vervat in de identiteit van martelaar zoals deze aan de lezer wordt gepresenteerd aan het begin van hoofdstuk drie (‘Getatoueerde foto’), maar ook in de passages in Sebastiaans onmiddellijke omgeving. Voorafgaand aan deze eerste ‘episode’ lezen we immers, op het einde van hoofdstuk twee, de volgende opmerkelijke passage :

Plots toont ze me de afbeelding van een schilderij van Khnopff met een vrouw als een kruising tussen een luipaard en een sfinx. ‘Mooi, vind je niet?’ Ze glimlacht met haar ogen. De matras hebben we voor de kristallen spiegel op de grond gelegd. Ernstig heeft WW de camera aangeknipt. Als een sfinx ligt ze op het hagelwitte laken (p. 22).

Ook deze passage brengt het idee van de ontgrenzing onder de aandacht en zelfs op een dubbele manier : ze markeert allereerst de vervloeiing van het animale (het luipaard, de sfinx) en het menselijke (de vrouw) in de context van het aangehaalde en zeer beroemde schilderij van Fernand Khnopff (zie bijlage 28), maar breidt deze terzelfder tijd ook uit naar een soort ‘synesthesie’ van het schilderij en de romanwerkelijkheid, waar ook het personage WW muteert tot een ‘sfinx op het hagelwitte laken’. In beide gevallen worden dus eigenschappen uitgewisseld in de dialectiek van schijn en werkelijkheid en worden metamorfoses teweeggebracht die zich niets aantrekken van de begrenzing van het mogelijke of het werkelijke.

Deze dubbele ontgrenzing zal, zoals ik later nog zal aantonen, niet alleen in dergelijke geïsoleerde instanties worden opgewekt, maar ook in een overkoepelende zin belangrijke implicaties hebben voor de gehele deconstructie en ‘ontgrenzing’ van de roman. Ik plaats de concluderende uitwerking van deze ontgrenzing hier voorlopig nog even in de marge van de volgende paragrafen, die deze gedachte echter wel al voorbereiden.

Bekijken we eerst even de passage die onmiddellijk volgt op de reeds geciteerde Sebastiaansepisode

(p. 23) :

WW heeft voor verse oesters gezorgd; ik ben ze met een totaal ongeschikt mes te lijf gegaan waardoor een schelp in mijn rechterhand schoot (de kleine gekartelde wonde werd zelf eerst parelmoer, daarna donkerder paars en begon toen langzaam te tranen), wat ons niettemin van ons stuk kon brengen. WW heeft mij de eerste oester toegediend, daarna slurpte ze er zelf één uit de kom van mijn hand (de linker).

---

<sup>34</sup> Overigens zal dit idee (het zich onttrekken aan de stringente kracht van het paradigma van de taal), Roland Barthes in een later stadium verder inspireren tot het formuleren van zijn theorie over ‘Le Neutre’ : een abstracte categorie waarop de betekenisverlening op basis van binaire opposities niet van toepassing is. Zie hiervoor Barthes 2005.

Opmerkelijk aan deze passage is met name het speelse, indirecte uitwerken van de ‘verzwegen’ elementen : zo verzwijgen de oesters hun expliciete en voor de hand liggende associatie met de ‘parel’, die echter wel terugkeert in het woord ‘parelmoer’ dat in de volgende zin opduikt. De bekende vorm van de oesterschelprand wordt dan weer enkel beschreven via de ‘gekartelde wonde’ die ze even later teweegbrengt en de ingeslikte pijn van de verteller die zich snijdt, ‘traant’ enkel maar via het bloed uit de wonde. Bij al deze beschrijvingen primeert dus een graad van indirectheid (overigens ook aanwezig in de laatste zin, waaruit blijkt dat beide personages hun oesters uit de hand van de *ander* eten) die evenzeer als in de ‘sfinx’-passage van daarnet kan worden gelezen als een synesthesie van eigenschappen en daarmee ook als onderdeel van een grensoverschrijding functioneert. Anders dan bij het voorafgaande citaat over het schilderij van Khnopff staan in dit geval echter vooral de mogelijkheden (en dus ook de beperktheid) van de taal in het brandpunt van de ontgrenzing. Dat laatste knoopt dan weer aan bij de metafictionele overwegingen die ik in een tweede fase van dit analytische luik zal bespreken in de context van Sebastiaans rol als fundament voor de constructie van de roman.

Eerst keer ik nog even terug naar de twee passages die Sebastiaan omringen. Behalve de intrinsieke suggestie van synesthesie en ontgrenzing is er nog een ander facet dat bijdraagt aan de transgressie die ze willen uitdrukken. Dit facet heeft grotendeels te maken met de oscillatie tussen het sublieme en het abjecte, waarvan de sfinx-passage en de oesterpassage respectievelijk een subtiele opflakking zijn. In de sfinx-passage wordt de lezer vooral geattendeerd op de schoonheid van de ontgrenzing : de sfinx op het schilderij straalt voor de beide personages in het citaat blijkbaar een schoonheid uit die hen dusdanig weet te raken dat ze het beeld op het schilderij willen nabootsen. Dat laatste verwijst dan weer terug naar de allereerste scène van het boek (de scène op p. 22 blijkt dus een flashback te zijn) waarin het hoofdpersonage onder andere beschrijft hoe hij met zijn tanden een luipaardpatroon bijt in de huid van WW (p. 5-6). Net als in deze beginpassage, horen bij de initiatie tot het de imitatie van het schilderij een sfeerschepping en bepaalde handelingen en attributen die doen denken aan een soort van ritualisering : “De matras hebben we voor de kristallen spiegel op de grond gelegd. Ernstig heeft WW de camera aangeknipt. Als een sfinx ligt ze op het hagelwitte laken” (p. 22).

Bovendien gaat van de figuur van de sfinx (ten minste, zoals deze wordt geportretteerd in de antieke tekstcorpora van Griekse mythen en legende) van nature ook al een eigen mythologische en mysterieuze dimensie uit die angst inboezemt omwille van haar meedogenloosheid en macht : “op een rots voor de stadspoort had zij post gevat en maakte het de mensen lastig met allerlei raadsels, die zij van de muzen had geleerd. Wie de goede oplossing niet wist te geven, werd door het monster onbarmhartig verscheurd” (Schwab 1988 [1956] : 144). Deze fascinerende combinatie van mysterie, schoonheid en gevaar leunt dan dicht aan bij het door Edmund Burke gedefinieerde concept van het ‘sublieme’ :

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. [...] Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force (Burke 2001 [1909-14], deel 2, par. 1).

Het sublieme is een concept dat ik slechts in beperkte bewoordingen wil bespreken omdat ik het in deze scriptie vooral wil benaderen via haar tegenhanger – het abjecte. De twee concepten bevinden zich nochtans grotendeels in elkaars verlengde, en zullen ook hier in combinatie met elkaar worden besproken. Ik citeer hiervoor een passage uit Kristeva's *Pouvoir de l'Horreur* (1980), waarin ze het abjecte en het sublieme met elkaar verbindt op basis van hun gelijklopende intentionaliteit :

Quand le ciel étoilé, tel margin ou tel vitrail de rayons violets me fascinent, c'est un faisceau de sens, de couleurs, de mots, de caresses, ce sont des frôlements, des odeurs, des soupirs, des cadences, qui surgissent, m'enveloppent, m'enlèvent et me balaient au-delà des choses que je vois, j'entends ou je pense. [...L]e sublime est un *en plus* qui nous enfle, qui nous excède et nous fait être à la fois *ici*, jetés, et *là*, autres et éclatants (Kristeva 2001 [1980] : 19).

De hierboven beschreven affiniteiten, versterkt via de symboliek van de sfinx die naast een goddelijke macht ook een dierlijke dimensie bezit (die van het luipaard), brengen tevens enkele reminiscenties aan het abjecte teweeg. De merkwaardige sublieme versmelting van angst en fascinatie voor het half dierlijke wezen, ligt immers ook weer opvallend dicht bij de simultaneïteit van afkeer en aantrekking die in de abjecte ervaring ligt besloten en waarvan Kristeva zegt : “L'abjet nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal” (Kristeva 2001 [1980] : 20).

Nochtans lijkt het er op dat de abjecte pool nog sterker aanwezig is in de reeds aangehaalde passage over de oester. Door het beschrijven van een abject beeld (de oesterschelp die in de rechterhand ‘schiet’), gepaard met een combinatie van de sluimerende dreiging in woorden als ‘mes’, ‘gekartelde wonde’, ‘donkerder paars’, en eventueel zelfs de mogelijke premisse van walging die het opslurpen van een oester (voor sommigen immers niet meer dan een grijze, slijmerige en bittere substantie) oproept, boort de hele passage (en bij uitbreiding ook gelijkaardige passages uit de roman) zeer nadrukkelijk het werkveld aan van wat Kristeva het ‘semiotische’ noemt. De omschrijvingen richten zich manifest op een bij uitstek ‘zintuiglijke’ lezing van de passage, die inspeelt op de lichamelijke gewaarwordingen van het zien (het opwellende bloed), het smaken (de oester), het ruiken (de ‘versheid’), het voelen (de pijn van de snijwond), het horen (het geslurp).

Behalve het uitgewerkte voorbeeld van deze passage zijn er nu in de roman talloze voorbeelden aan te halen waar sublimerende scènes door abjectiverende worden afgewisseld. Niet zelden duikt ergens op de grens met een van deze twee polen, soms volledig ‘ingesloten’ tussen het sublieme en het abjecte als een jakobs ladder die de overgang tussen deze twee domeinen faciliteert, de figuur op die in deze roman optreedt als de transgressor bij uitstek : de Heilige Sebastiaan. Ik citeer een paar fragmenten om deze stelling kracht bij te zetten.

Het hoofdstuk dat Sebastiaan de roman binnenloodst, bevat een scène waarin de architect een abjecte fantasie uitdenkt waarin hij door vijf mannen wordt doorboord met gouden naalden, vervolgens bruine korsten van zijn lichaam ziet afvallen en overwoekerd wordt door wild vlees “alsof een handvol dolle, stuurloze slakken mij bekruipt” (p. 29-30). Deze passage wordt rechtstreeks voorafgegaan door een misschien minder opvallende, maar toch expliciete reflectie over Sint-Sebastiaan als een veruitwendiging van het credo “verminking voegt iets toe” (p. 29). Die passage volgt op haar beurt weer na een korte

paragraaf waarin de ik-verteller er niet in slaagt om de muziek van Debussy op zichzelf te laten inwerken : “alsof ze zich uitwist op het ogenblik dat ze opdoemt” (p. 29). Mijns inziens illustreert dit voorbeeld alvast hoe Verhelsts roman, zelfs in een consecutieve opvoering van dergelijke onooglijke details, via Sebastiaan van het sublieme tot het abjecte kan afdalen (of in omgekeerde richting kan opstijgen).

Uiteraard zijn er in het geheel van de roman ook aanzienlijkere voorbeelden te traceren van Sebastiaan als een dergelijke jakobs ladder. We kunnen eenzelfde mechanisme aan het werk zien in de passage waar een breedbespraakte sequentie over Sebastiaans sublieme martelaarschap als object van fascinatie voor de ik-verteller naadloos overvloeit in een akelige anekdote uit zijn nabije verleden :

Elk schilderij is ondergedompeld in stilte. Onder de stolp. De stilte van de laatste seconde voor de dood intreedt. (Enkele jaren geleden wandelden WW en ik op de Grand Army Plaza in Brooklyn/New York en net op het moment dat we de trap begonnen af te dalen naar de stinkende metrotunnelhoorden we een doffe klap. Een zwarte was van de vijfde etage naar beneden gesprongen. Geen bloed te zien. Uit zijn gezicht dat asgrauw werd, rees een glimlach op (p. 102).

Nog een ander voorbeeld is te vinden op de pagina's 149 tot 157 waarin het relaas wordt gegeven van het wel zeer sinister eetpartijtje waarop één van de bewoners van het huis (de dokter) al zijn medebewoners heeft uitgenodigd : op de tonen van *Madame Butterfly* en de filmmuziek van Liliana Cavani's *Nightporter* ontspint zich een bevreemdend, gespannen en naargeestig gesprek over zelfmoord, vrijwillig kluizenaarschap, misantropie en “onschuld gebed in schuld” (p. 152). Ondertussen worden (onder andere) rauwe, bloederige stukken vlees geserveerd met glazen kokertjes cyaankali als versiering, vleespasteien in de vorm van een sfinx met mysterieuze vingerhoedjes vol bitterzoete paarse vloeistof (“salmonella” volgens p. 153), aspergetoppen met slaggekookte oesters en marsepeinen miniatuurcobra's waarin scherpe objecten verborgen zitten. De scène zwelt langzaam aan tot een broeierig kookpunt van aan abjectie verwante affiniteiten, met als culminatiepunt het moment waarop een van de personages— de zogenaamde Madame, een “vrouw die stijf staat van de valium” (p. 155) – het afgehakte hoofd van haar geliefde poedel als verjaardagscadeau krijgt voorgeschoteld terwijl een ander personage als een Salome<sup>35</sup> sensueel danst op het slepende wijsje van *Nightporter* en een glazen kokertje vol cyaankali<sup>36</sup> naar binnen werkt.

Ook deze keer is de aanwezigheid van de heilige Sebastiaan niet veraf : even tevoren in hetzelfde hoofdstuk (p. 143 tot 147) kwam nog een uitgebreide ‘vrije’ associatie voor op het Sebastiaansthema. We lezen er bijvoorbeeld consecutieve referenties aan de hagiografie (o.a. over keizer Diocletianus en de “Via Appia” met Sebastiaans lege graf), de vereringcultus (de kapellen in Roma ter ere van de heilige), de artistieke adaptaties van het thema in de muziek en de dans (van Debussy's symfonie *Le Martyre de Saint-Sébastien* met de teksten van D'Annunzio, over de gelijknamige balletvoorstelling van Maurice Béjart tot

---

<sup>35</sup> Met deze combinatie van het afgehakte hoofd en de dans, herinnert Verhelst ons met een parodiërende vervorming aan het motief van Salome : “Herod asks Salomé to dance for him. She is at first unwilling, and Herodias orders her not to dance. But the desperate Herod promises her anything she desires; she makes him swear it, and then, despite her mother's protests, she dances the Dance of the Seven Veils. At the end of it, the inflamed Herod asks her what she desires. She asks for the head of John the Baptist (‘den Kopf des Jokanaan’) on a silver charger” (Jacobs & Sadie 1996 [1984] : 439). Dit bij uitstek romantisch-decadent motief kende een grote populariteit rond het 19-eeuwse fin de siècle, mede dankzij onder andere het gelijknamige toneelstuk van Oscar Wilde uit 1895, de schilderijen van Aubrey Beardsley en de opera van Richard Strauss uit 1905. Ik anticipeer hier alvast even op een latere fase in mijn betoog, waar deze Salomefiguur zal terugkeren in een nog andere context.

<sup>36</sup> In een eerder hoofdstuk (p. 31) zette dezelfde macabere dokter (die overigens veel kenmerken van een Duitse pestarts uit WO II vertoont) zijn gasten ook al een cocktail voor van dode tyfusvirussen.



een videoclip van R.E.M.) en de fotografie (Yukio Mishima), hier en daar vermengd met subjectieve bespiegelingen en vervormingen van het oorspronkelijke thema.

De voorbeelden die ik hier nu heb aangehaald, trachten niet te bewijzen dat de auteur deze structuur (Sebastiaan telkens op de grens met het sublieme en abjecte) op een bewuste, krampachtige manier in de hele roman volhoudt. Ze proberen louter te illustreren dat, Sebastiaans ambigie tweeledigheid indachtig, de martelaar inderdaad uitermate geplaagd is om deze twee uitersten met elkaar te verbinden en ze wellicht daarom niet zelden beide binnen handbereik houdt. Wanneer Sebastiaan zijn opwachting maakt, is de grens met het sublieme of het abjecte (of beide) immers nooit veraf.

#### 2.3.3.1.2. Un œil sur l'histoire : erotiek en dood

Ook die andere grenservaring die dit hoofdstuk wil bespreken, blijft grotendeels onder begeleiding van de elektrisch geladen discrepantie tussen de abjecte en de sublieme wereld. Deze tweede grenservaring bevindt zich immers in de door Bataille geëxpliciteerde continuïteit van de erotiek en de dood : “De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort” (Bataille 1957 : 17). Om Batailles beroemde frase (de openingszin van *L'Érotisme*) over de aard van de erotiek als een grenservaring inzichtelijker te maken, beroep ik mij graag op de synthetiserende analyse van Bataille-kenner en filosoof Ger Groot :

Dood en erotiek vormen [...] geprivilegieerde toegangswegen tot deze ervaring, verbonden als zij zijn met de momenten van bevlekking, overtreding (transgressie) en zelfverlies. Net als in de confrontatie met de dood bij de offerhandeling valt in de erotiek dit besef van zelfloos opgaan in de continuïteit uiteen [...]. De extase en het exces doorbreken de grenzen van de individualiteit en leggen een mateloze werkelijkheid open (Groot 2003 : 311) .

Het verband met de debuutroman van Verhelst komt hierbij duidelijk in het vizier. In *Vloeibaar Harnas* (maar ook in ander werk van Verhelst) evoceren immers talloze scènes precies deze erotiserende kracht van de doodsvoorstelling door middel van de veelvuldige motieven die, ondanks hun uiteenlopendheid, toch steeds enkele essenties met elkaar gemeen hebben. Ik wil deze essenties nu met enkele voorbeelden naar de voorgrond halen. Uit hun opeenvolging zal niet alleen hun contingentie blijken, maar ook hun verwantschap met enkele belangrijke topoi uit Batailles conceptualisatie van de erotiek.

#### Tauromachie

Als eerste voorbeeld citeer ik een passage uit *Vloeibaar Harnas* die het stierengevecht belaadt met een intense erotische spanning en de seksuele connotaties van het ‘zwaardsteken’ uitspeelt :

Heb aan de hand van (al dan niet verminkte) citaten een *Kleine Tauromachie* samengesteld. Ben in een ets van Goya gestapt die de zeer handige student van Falces voorstelt, die, gewikkeld in een rode cape, de stier met de bewegingen van zijn lichaam om de tuin leidt. Heb me onder de rode cape een wiegend meisjeslichaam voorgesteld. Heb haar gefluister opgevangen terwijl ze de begeleidende danspassen uitvoert : (*entrada del toro*) ‘ik zou u willen doen lijden. Ik zou nieuwe manieren willen vinden om u te doden. Ik hou niet van u omdat mijn liefde u niet kan doden. (pase de rodillas) ‘Knielend heb ik mij in de loop van uw aanstormende liefde geworpen. De vorm van mijn zwaard heeft de vorm van de wonde die in uw lichaam zal bloeien.’ (estatutario) [...S]cheert u langs mijn voorhoofd met de trefzekerheid van een pijl’ (p. 34-35).

De manier waarop Verhelst in dit citaat het stierengevecht erotiseert tot een sensuele dans die een sterke suggestie van het liefdesspel onderstreept, brengt een gelijkaardige (zij het dan obscenere) scène uit Batailles *Histoire de l'œil* (1928) in herinnering. De bedoelde scène bij Bataille bezorgt de lezer het onthutsende relaas van een Spaanse corrida in een Madrileense arena, waarbij de matador ('Granero') in de laatste fase van het stierengevecht het oog wordt uitgestoken. De betreffende passage laat geen mogelijkheid onbenut om het steekspel en de gruwel van haar bloederige climax te verbinden met een vorm van erotische genotsbeleving, waardoor het geheel al snel een abjecte, erotische perversie bereikt. Simone, een van de hoofdpersonages die de toreo bijwoont, raakt danig geëxalteerd door de opeenvolging van de toegebrachte lanssteken en intensifieert haar seksuele opwindning door het toevoegen van abjecte details : ze laat zich de rauwe testikels van de stier op een bordje serveren, neemt een ervan in de mond, ontbloomt haar onderlichaam en brengt de andere in haar vulva naar binnen. Na dit crescendo van obsceniteiten eindigt de scène in een (voorlopig) abject hoogtepunt :

Granero renversé, acculé sous la balustrade, sur cette balustrade les cornes à la volée frappèrent trois coups : l'une des cornes enfonça l'œil droit et la tête. La clameur atterrée des arènes coïncida avec le spasme de Simone. Soulevée de la dalle de pierre, elle chancela et tomba, le soleil l'aveuglait, elle saignait du nez. Quelques hommes se précipitèrent, s'emparèrent de Granero. La foule dans les arènes était tout entière debout. L'œil droit du cadavre pendait (Bataille 2004b [1928] : 150)<sup>37</sup>.

Bij Bousset vinden we een parafrase van de bovenstaande scène die meteen de kern van Batailles opvatting omtrent 'erotiek' aanraakt :

Erotiek en verbod : om de leegte te voelen moeten we paradoxaal alles (laten) vullen, tot barstens toe, ook onzelf. *Vuldrang*. Vlees stoppen in vlees. Of eieren. Of ogen. Gewelddadig. Onverzadigbaar. Bloederig. De intensiteit van de seksualiteit is des te groter naargelang destructie en dood van de geliefde en van jezelf tevoorschijn komen [...] In de pijn der liefde schuilt duizelingwekkende ascese. [...] Seks en vernietiging, levensdrift en verlangen naar de dood : ze vloeien in elkaar over, worden één. Dat blijkt vooral uit de Spaanse tauromachie (Bousset 2004 : 35-37, zijn cursivering).

Behalve de passage in *Vloeibaar Harnas*, vertonen ook andere werken van de auteur een gelijkaardige obsessie met deze grensoverschrijdende vorm van gewelddadige erotiek, en niet zelden wordt daarbij het beeld van de tauromachie naar de voorgrond geschoven. Het beeld sluimert rond in zowat alle van zijn dichtbundels – bijvoorbeeld in *Otto* (1989 : 43-51) en *Master* (1992 : 13) – en domineert reeds Verhelsts eerste gepubliceerde toneelstuk *Maria Salomé* (1997). Elk van deze verwijzingen lijkt vooral de sensualiteit van het steekspel te willen benadrukken op een manier die ongetwijfeld op de goedkeuring van Bataille had kunnen rekenen.

### Salome en Acéphalus

Via de voorgaande verwijzing naar *Maria Salomé*, kan deze paragraaf nu meteen overgaan naar een ander motief dat enerzijds op de tauromachie inhaakt, en anderzijds ook een nieuw element uit Batailles theorema aankondigt. Het artikel van Ineke van der Burg getiteld 'Minotauromachie' (1991) kan ons daarbij uitstekend begeleiden, omdat het precies het motief van het stierenvechten – getransponeerd naar

<sup>37</sup> Dat de geciteerde scène zich in de roman overigens afspeelt na een bezoek aan *San Sebastian*, klinkt in het licht van mijn overkoepelende betoog wellicht al bijna niet meer als een toevalligheid. Eventuele argwaan omtrent de significantie van dit detail laat ik echter over aan de paranoïa van de welwillende lezer.

haar mythologische dimensie, namelijk de confrontatie met de minotaurus in het labyrint – bespreekt als een satelliet van het onthoofdingsmotief :

De gevangenis van de mens is primair zijn eigen menselijke gestalte. Acéphalus is de mens die ‘aan zijn hoofd ontsnapt zoals de veroordeelde uit de gevangenis’. De teksten van Bataille schetsen het labyrint van Acéphalus. Voor Bataille kan het er niet om gaan uit deze ruimte een uitweg te vinden. [...] Hij wil in het hart van het labyrint doordringen om daar, totaal verloren, oog in oog te staan met de Minotaurus” (Van der Burg 1991 : 45).

Eerder al, in het tracerende luik van dit hoofdstuk, besprak ik het labyrint reeds als de figuur die in *Vloeibaar Harnas* de ‘zoektocht’ laat primeren op het ‘het uiteindelijke doel’, het labiele refereert boven het stabiele en het bereiken van de kern telkens uitstelt. Uitgebreid met bovenstaande referenties, ontstaat nu ook de mogelijkheid om de figuur van Salome zoals deze bij Verhelst voorkomt, te verweven met een Acéphalus :

The mythical figure of Acéphalus [...] intended to show [...] the only way for man to escape the architectural chain gang is to escape his form, to lose his head. [...] The image of Acéphalus, thus, should be seen as a figure of dissemblance, the negative imago of an antimemorial madness involved in the dismemberment of “meaning” (Hollier 1992 [1974] : xii).

Het tweede deel van Holliers interpretatie van de Acéphalusfiguur, het ondermijnen van de ‘betekenis’, zal ik in de tweede fase van dit analyserende luik bespreken, gekoppeld aan een betoog over de gevolgen van de anarchitectuur (van de taal) voor de gehele roman. Ik concentreer mij in deze paragraaf even uitsluitend op een lezing binnen het kader van Batailles hybridisering van de erotiek en de dood. Vanuit deze optiek blijken de twee referenties (Salome en Acéphalus) bovendien ook in *Vloeibaar Harnas* te interageren via een frequente intertekstuele referentie.

Het gaat meer bepaald om een specifieke scène uit de donkere erotische holocaustthriller *Nightporter* (1974) van de Italiaanse naoorlogse regisseuse Liliana Cavani, waarin een Joods meisje danst voor de Duitse kampofficier die haar minnaar is en als ‘beloning’ een afgehakt hoofd cadeau krijgt. De verwijzingen naar deze scène in *Vloeibaar Harnas* zijn talrijk en vinden zowel expliciet (de film wordt letterlijk aangehaald op p. 34, 119, 134, 135, 154 en 161) als impliciet (de passage waar Madame het hoofd van haar geliefde poedel als geschenk krijgt aangeboden in een houten kubus op p. 155) plaats. In dit gedeelte wil ik nu dieper inzoomen op dit gegeven van deze ‘onthoofding’ als een – naar Bataillaanse normen – verwante sensibiliteit van de erotiek.

Om de erotische draagkracht van de Acéphalus te duiden, beroep ik mij wederom op een indirecte lezing van het complementaire beeld, en bespreek, zoals gezegd, het motief van de onthoofding belichaamd door de Salome-figuur<sup>38</sup> : “Salome, dat is de onthoofding, maar ook de hoofdeloosheid, de vrouw die danst en als beloning een hoofd krijgt” (Vervaeck 1993), wat zo goed als rechtstreeks vertaald wordt in het scenario van *Nightporter*, hier in een parafrase uit Verhelsts roman :

*Nightporter* (Cavani) die ik rusteloos doorspoel tot ik aan het fragment kom waarin Charlotte Rampling gekleed is in een veel te ruime broek met bretellen. Kiep op het hoofd. Haar handen als schelpen op haar

<sup>38</sup> Veelzeggend voor het belang van dit motief is wel het feit dat de roman *Vloeibaar Harnas* de rechtstreekse aanzet gaf tot het creëren van een fotoroman met werk van Patrick de Spiegelaere, verschenen als P. Verhelst & P. de Spiegelaere, *Salome : een fotoroman*, Prometheus 1994. Het bestek van deze scriptie laat echter niet toe om de boeiende interferenties tussen de oorspronkelijke tekst en de foto's uit *Salome : een fotoroman* uitvoerig te bespreken.

borsten. Met een lage stem zingt ze : ‘*Lebendig liebe ich zu leben...*’ De blik van Dirk Bogarde. Zijn zwarte uniform van minnaar. Zijn hand om een glas geklemd. Het geschenk na de dans is het afgesneden hoofd in de doos (p. 161).

Met deze koppeling van sensualiteit en gruwel suggereert Cavani (en Verhelst die haar parafraseert) dus een Bataillaanse intensifiëring van het seksuele, erotische genot via de grenservaring met de dood, hier vertegenwoordigd door het afgehakte hoofd. In deze grenservaring fakkert volgens Bataille immers “een achtergrond [op] van de dingen [...] waarvan de schittering verblindt, maar die ons tegelijk fascineert. Op dat moment bereikt de grenssituatie van de mens haar meest indringende hoogtepunt [...]” (Groot 2003 : 295)<sup>39</sup>.

### Sadisme

Om nu ook de derde participant in het motief van de onthoofding (met Salome als begunstigde en Acéphalus als slachtoffer) te bespreken, wil deze paragraaf zich concentreren op de ‘beul’ (de onthoofder). In Verhelsts roman wordt de rol van de onthoofder – in de film vertolt door het personage van de sadistische legerofficier – nog door een ander personage opgenomen : de sadistische ‘dokter’. Dit personage blijft de gehele roman door naamloos, maar hier en daar verraadt zijn gedrag, accent en verschijning een niet zo onschuldige Duitse afkomst (“Massieve Teutoonse kop, omkranst door zilverkleurig haar. Haakneus”, p. 32). Hij biedt de Madame de kop van haar poedel aan : “ ‘Eigenhandig opgezet.’ [...] ‘De ogen zijn vervangen door saffieren.’ ‘De tong door een leren zakje...’ ‘Met een gouden munt erin.’ Trots haalt de dokter het hoofd tevoorschijn” (p. 154).

In de beschrijving van het perverse en cynische optreden van de dokter, klinkt meteen een derde domein door waar de roman van Verhelst een verwantschap tentoonspreidt met Batailles oeuvre : de incorporatie van het sadisme als een belangrijke bemiddelaar van de erotiek. Het sadisme, in zijn meest etymologische betekenis ontleend aan het werk van D.A.F. de Sade, is veelvuldig aanwezig in het werk van Bataille : zo wijdt hij een volledig hoofdstuk uit *L'Érotisme* (1957) aan de exploratie van de erotiek van de Sade, en wordt de notoire auteur/pornograaf ook in *La Littérature et le Mal* met een geconcentreerde analyse bedacht. Deze werken drukken alvast enkele essenties uit van het erotische concept in een Bataillaanse definitie : “[...] we cannot reduce sexual desire to that which is agreeable and beneficent. There is in it an element of disorder and excess which goes as far as to endanger the life of whoever indulges in it” (Bataille 2001 [1957] : 121).

Conform de verwachtingen die de bovenstaande suggesties scheppen, is het niet verwonderlijk dat dit sadisme (en zijn complement het masochisme) in de roman beoefend worden door dit personage van de dokter “met laarzen en leren pet en geheven arm met daarin ... een zweepje of een gesel. Daarnaast, geknield, de gestriemde rug van een blote man die om genade moest smeken” (p. 133).

---

<sup>39</sup> Groot geeft voor deze synthese zijn bronnen zelf te kennen : G. Bataille, *Oeuvres complètes* (12 delen), Parijs (Gallimard) 1970-1988 : (TR), VII/310 en R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* München (Beck), 1971 [1917], hoofdstukken 4 en 6.

Hiermee bereiken we ten slotte het belendende domein van de marteling, waar we uiteindelijk de rode draad van deze verhandeling opnieuw zien opdoemen : de marteldood van Sebastiaan.

### De marteling van Sint-Sebastiaan

Hoewel Batailles schriftuur nauwelijks rept over deze beroemde martelaar en de lichamelijk-erotische symboliek van zijn executie, schijnt het evident dat ook zijn lijdende lichaam de extase consolideert op de grens van het erotische en de dood. In *Les larmes d'Éros* verbindt Bataille deze twee domeinen expliciet als in een bijna wederzijds afhankelijke relatie :

Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême. Telle est, selon moi, l'inévitable conclusion d'une histoire de l'érotisme. [...] Mais seul un détour interminable a permis d'accéder à l'instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l'horreur religieuse, donnée, nous le savions, dans le sacrifice, se lie à l'abîme de l'érotisme, aux derniers sanglots que seul l'érotisme illumine (Bataille 2004 [1957] : 122).

Bataille heeft bij de bovenstaande theoretisering van het erotische (nadrukkelijk gekoppeld aan religieuze beelden) het reeds beschreven beeld van de “gemartelde Chinees” voor ogen, die door Susan Sontag reeds werd besproken als een hedendaagse Sebastiaanfiguur. Ook ik wil deze link naar de heilige leggen : in het ultieme offer – uiteindelijk toch een essentie van het begrip ‘marteldood’ – dat Sebastiaan als Christen wil leveren, schuilt het soort erotiek waar Bataille zichzelf in talloze essays welhaast apologisch naartoe werkt. Om het met een intertekstuele referentie aan Batailles oeuvre te zeggen, lijkt Sebastiaan daarmee de symbiose van geweldpleging en erotisch genot te formaliseren waaraan een Bataillaans personage als Simone (uit Batailles *L'Histoire de l'œil*) ongetwijfeld enige perverse gratificatie zou ontlenu, wanneer ze als een Salome de figuurlijke onthoofding van de martelaar zou gadeslaan en – *looking awry* – de sadistische genoegens van de beul erotiseert tot een wellustige corrida.

Zoals aangetoond, verenigt de martelaar zo goed als alle componenten die Bataille in het geheel van zijn oeuvre met elkaar in verband brengt om zijn ideeën omtrent de erotiek en de transgressie kracht bij te zetten. Vooraleer nu over te gaan naar de tweede fase van mijn betoog, waarin ik de consequenties van Sebastiaans gedaante in *Vloeibaar Harnas* wil optekenen, lijkt het mij goed deze eerst te synthetiseren. Zoals bovenstaande paragrafen aantoonde, markeert Sebastiaan in veel instanties de schemerzone tussen het sacrale en het abjecte, en verheerlijkt hij door zijn iconografie de erotische waarde van de dood. In het licht van deze twee vaststellingen, lijkt het geoorloofd Sebastiaan op te vatten als een transgressor, een figuur die de (ook eerder reeds besproken) grenzen (of taboes) te buiten gaat. Daarmee destabiliseert hij die grenzen die een solide tweedeling op het oog hebben (a of b), in de hoop zo de orde te kunnen garanderen, want “het exces is altijd de overschrijding van een geordende ruimte, over de grenzen van het berekenbare heen naar een ruimte die zich niet langer in logisch-discursieve categorieën laat begrijpen” (Groot 2003 : 325). Het zijn precies deze grenzen die Bataille met een significante hardnekkigheid op de proef stelt in zijn gehele oeuvre, en daarmee de architectuur van het paradigma ondermijnt. Het is dan ook in deze metafoor dat Sebastiaans functie als transgressor in *Vloeibaar Harnas* zich kan openbaren.

### 2.3.3.2. Implosie

Om deze tweede fase van mijn betoog over *Vloeibaar Harnas* aan te vatten, zie ik mij genoodzaakt de roman vanuit vogelperspectief te bekijken en de globale ‘talige’ problematiek die erin tot uitdrukking komt te kaderen binnen een grotere, gedeelde frustratie : het (typisch poststructuralistische) besef van de beperkingen van de taal ten opzichte van datgene wat ze tracht te beschrijven. Zoals ik ook al aangaf in het denkkader dat deze scriptie begeleidt, kan deze overkoepelende thematiek gelden als een van de centrale uitgangspunten binnen het postmodernisme in het algemeen. Ook het werk van Verhelst is er in grote mate om bekommerd : daar ontspoot dit verlangen tot ‘toereikende uitdrukkingvormen’ zelfs tot een buitenissige, krampachtige, obsessieve zoektocht naar de sublieme één-op-één verhouding van taal en werkelijkheid.

Deze excessieve drang formaliseert zich bij Verhelst niet zelden in een zin voor destructie die echter evenmin voldoet, aangezien perfectie ook daarmee niet binnen handbereik komt. Steeds weer aan praktische bezwaren in de weg (zoals de wetten van de eindigheid of de beperkingen van de taal,...) waardoor het er op lijkt dat de aard van de condition humaine *tout court* niet compatibel is met het bereiken van de perfectie. Deze blijft onderworpen aan een onmiddellijke vervluchtiging.

Terzelfder tijd veroorzaakt dit frustrerende verlies natuurlijk wel steeds de noodzaak om opnieuw te beginnen : “paradoxaal genoeg is de realisatie van een verlangen ook altijd het failliet ervan. Normaal heeft een mens geleerd daar min of meer mee te leven en legt hij zich daarbij neer” (Verhelst, geciteerd in Vandenbroucke 2001 : 28). Verhelsts voorkeur gaat echter vaker uit naar het thematiseren van de ‘andere’ houding : in zijn boeken figureren niet zelden individuen die dat verlies van eenheid niet zomaar naast zich neerleggen, maar zich juist in hun obsessieve verlangen wentelen, en wel zodanig dat er sprake is van een obsessief *patroon*.

Dat patroon wordt dan vaker wel dan niet verbonden met een vorm van *doodsdrift* als bemiddelaar tot sublimatie. Stefan Hertmans citeert in dit verband Slavoj Žižek in diens studie *Looking Awry* (1991) : “Sublimatie heeft niets te maken met “deseksualisatie”, maar des te meer met de dood : de aantrekkingskracht van een subliem beeld vormt tevens de aankondiging van een fatale dimensie” (Hertmans 2002c : 368). Hertmans kan zich niet ontdoen van de “indruk dat de poëzie van Verhelst bijna gebiologeerd op zoek is naar die ervaring van het sublieme, dat ze onomwonden en schaamteloos naar dit effect streeft, eraan frummelt zonder het ooit aan te kunnen raken (Hertmans 2002c : 368).

Het eindeloos “frummelen aan het sublieme” door Verhelst overschrijdt uiteraard ook wel degelijk de grens naar zijn proza en toneel. Herhaaldelijk ontmoeten we er figuren die “de perfectie van de herhaling” (Verhelst 2001 : 20) tot een levenskunst hebben verheven : in de circulaire structuur<sup>40</sup> van hun acties

---

<sup>40</sup> In *Memoires van een luipaard* (2001) wordt de laatste paragraaf van de hoofdttekst beginnend met “Die nacht werd ze wakker zoals ze altijd al had gedaan. (...)” in een kleine variant hernomen als beginzin van de schaduwtekst die de hele roman doorloopt, bovenaan de bladspiegel. De laatste zin van deze schaduwtekst “het is een van die nachten waarop de lucht zacht is als de buik van een kat”, is dan weer identiek aan de beginzin van de hoofdttekst.

anticiperen ze op de vicieuze cirkel van constructie en destructie, maar ook in hun dialogen vinden we verwijzingen naar een herhaalde doodsdrijf<sup>41</sup>.

#### 2.3.3.2.1. Een oneindige cyclus van creatie en destructie

Concreter toegepast op *Vloeibaar Harnas*, treffen we in eerste instantie al meteen verwijzingen aan naar deze oneindige keten van elkaar voortbrengende vernieling en creatie, en wel via het gegeven van de eerder al opgemerkte ‘dubbele executie’ die in het Sebastiaanverhaal voorkomt.

In de roman wordt de geschiedenis van Sebastiaan pro memorie beknopt weergegeven (p. 58), wellicht om extra nadruk te verlenen aan een secundair gegeven uit de Sebastiaanscultus<sup>42</sup> dat hier echter significant wordt : er wordt gerecapituleerd hoe het *leven* (creatie) van Sebastiaan als overtuigd Christen, keizer Diocletianus ertoe brengt een eerste bevel tot *executie* (destructie) uit te vaardigen, dat Sebastiaan echter *overleeft* (creatie) dankzij de verzorging door een niet nader genoemde weduwe<sup>43</sup>. Wanneer dit nieuws keizer Diocletianus ter ore komt, wordt Sebastiaan *nogmaals veroordeeld tot de dood*, ditmaal door geseling (destructie). Het Sebastiaanverhaal omvat dus meteen al een “metonymische” verwijzing naar de oneindige opeenvolging van leven (constructie) en dood (destructie), die in een dynamische, dialectische verbinding blijken te staan : het toont een fragmentarische, eindige flard, maar verwijst in die gedaante uiteraard naar de oneindige cyclische verhouding tussen leven en dood die bij Verhelst alomtegenwoordig is.

In het geheel van zijn werk krijgt dit gegeven van perfectie door herhaling een bijna poëtische gestalte, en kan het geïsoleerd worden als een fundamenteel onderdeel van Verhelsts visie op een fictionele wereld. Deze opvatting kan volgens Vervaeck trouwens ondergebracht worden in het typisch postmoderne denkpatroon dat de wereld opvoert als een geheel van teksten :

De realiteit is een gedwongen opvoering van een fictie. [...] Het scenario waarop de postmoderne roman zich baseert, wordt zo expliciet opgeroepen dat het geïroniseerd wordt. [...] Als je dit doortrekt, kom je tot de vaststelling dat het voortbouwen op een scenario eigenlijk het vernietigen is van datgene wat zogenaamd vooraf bestaat. Schrijven wordt dan uitwissen (Vervaeck 1999a : 23 -27).

Een bijkomstige bevestiging voor deze assumptie is verder ook nog te vinden in de aanwezigheid van het pentagram, dat in het werk van Verhelst ook herhaaldelijk opduikt (bijvoorbeeld. in *De Kleurenvanger, Zwellend Fruit,...*), en net als de slang die in haar staart bijt, al evenzeer een symbool is voor deze

---

<sup>41</sup> In *Maria Salomé* (1997) : “Het mooiste kunstwerk is het zichzelf vernietigende kunstwerk. Het doel van de kunst is perfectie. En de perfectie is de dood” (p. 46). Deze zin wordt doorheen het hele stuk herhaaldelijk uitgesproken.

<sup>42</sup> De meeste afbeeldingen beperken zich tot de executie met de pijlen, en ook enkele filmbewerkingen (zoals Derek Jarmans *Sebastiane* uit 1967) laten het verhaal eindigen bij dit tafereel, daarmee suggererend dat de dood van Sebastiaan wel degelijk op dat moment intrad.

<sup>43</sup> Volgens de legende gaat het hier om Irene : “Nadat hij zodanig met pijlen was doorboord dat hij op een egel leek, werd Sebastiaan voor dood achtergelaten. In de nacht kwam Irene, de weduwe van de martelaar Castulus, om hem te begraven. Zij ontdekte echter dat Sebastiaan niet dood was, nam hem mee naar haar huis en verzorgde zijn wonden. Na zijn genezing begaf Sebastiaan zich naar het keizerlijk paleis om Diocletianus zijn wreedheden tegenover de christenen te verwijten. Daarop werd hij opnieuw gegrepen en in de renbaan van het paleis met knuppels doodgeslagen” (E. Mönnink, 1993 : 20).

bovenstaande poëtische opvatting<sup>44</sup>.

We treffen het pentagram in *Vloeibaar Harnas* aan in de vorm van een tekening (p. 93 en 125), maar het wordt ook vermeld bij de beschrijving van een foto van Mapplethorpe (p. 91). Die laatste verschijningsvorm omvat bovendien ook een referentie naar de “Rote Armee Faktion” (of Baader Meinhofgroep), de welbekende terreurbeweging die zich in het West-Duitsland van de jaren zestig profileerde als een idealistische, gewapende contestatie tegen de consumptiemaatschappij. Deze verwijzing lijkt geen toeval te zijn, zoals Verhelst ook zelf aangeeft<sup>45</sup>. Het concept van de perfectie door herhaling en het hardnekkig geloof in utopieën, zijn sensibele kenmerken die rechtstreeks in verband staan met dergelijke idealistische groeperingen: “Ik vind het intrigerend om te zien hoe een verlangen of een utopie kan onttaarden. Vandaar ook mijn fascinatie voor de Baader-Meinhofgroep, bijvoorbeeld. Het moment dat die grote, zuivere droom omslaat in iets monsterlijks. Ik vind dat een van de mooiste literaire onderwerpen die er zijn” (Verhelst, geciteerd in Vandenbroucke 2000 : 28).

#### 2.3.3.2.2. Zelfdestructie

Met dergelijke uitspraken over cycli van vernieling en wederopbouw, taal die zichzelf wenst uit te wissen en utopieën die imploderen, belandt Verhelsts discours met betrekkelijke eenvoud bij de corresponderende theorie van Bataille over het schrijven als een anti-architecturale daad: “Bataille va y introduire le jeu de l’écriture afin d’en desceller la structure hiérarchisée et hiérarchisante. L’écriture en ce sens serait un geste profondément anti-architectural, geste non pas constructif, mais qui mine et qui ruine au contraire tout ce qui vit de prétentions édifiantes” (Hollier 1993 [1974] : 52).

Het schrijven van Bataille (en Verhelst) bestormt de architectuur in haar gedaante als “bouwwerk [...] met een fundering, een opbouw, een afsluiting” (Van der Burg 1991 : 45) en tracht haar te vervangen door een “labyrintische ruimte. Deze ruimte breekt de lexicale gevangenissen open, ze verhindert dat het woord in vaste betekenissen neerslaat en dwingt het tot metamorfosen” (Van der Burg 1991 : 45). Daarmee kom ik opnieuw uit bij Holliers tweede interpretatie van de Acéphalus als een van stabiele betekenisdwang bevrijde figuur, en komt het gegeven van het labyrint (met de implicatie van de tauromachie) nog maar eens centraal te staan.

Ik wil deze inzichten nu ten slotte nog concretiseren aan de hand van de romancompositie van *Vloeibaar Harnas*, in de hoop dit zelfdestructieve schrijven op het spoor te komen. Om dit traject naar de implosie van de tekst als archè-structuur af te leggen en daarin de rol van Sebastiaan bloot te leggen, wijd ik eerst een beschouwing aan de compositionele opbouw (de constructie, de architectuur) van de roman.

---

<sup>44</sup> Bovendien deconstrueert Verhelst het grafisch aanwezige pentagram in *Vloeibaar Harnas* (p. 125) tot de letters van het woord AIDS, misschien vanuit de onderkende homo-erotische connotatie die de Sebastiaanfiguur ondertussen in hedendaagse iconografische interpretatie heeft verworven (in andere romans, zoals bijvoorbeeld *De Kleurenvanger* (1996), wordt het pentagram echter met andere betekenissen beladen, dus het gaat hier niet om een exclusieve semantische verbinding). De in *Vloeibaar Harnas* gecreëerde link naar homoseksualiteit en de AIDS-problematiek geeft aanleiding tot een uitvoeriger bespreking, die hier echter om redenen van beknoptheid achterwege moet worden gelaten.

<sup>45</sup> Dit motief van het terrorisme komt overigens met een bijna obsessieve frequentie voor in Verhelsts oeuvre: *Tongkat* (2000), *Richard III. Heb door moerassen gewaad al dan niet menselijke* (2003) en *Zwerf* (2005) zijn er wellicht de meest treffende voorbeelden van.



### De compositie van de roman : een mise en abyme en een transgressus

Bij een formele abstrahering van de opeenvolgende hoofdstukken, blijkt het mogelijk om in de structuur van het verhaal verschillende diepteniveaus onderscheiden : het buitenste, omringende verhaal van de protagonist zelf (4) dat grotendeels, maar niet altijd, overlapt met zijn professionele functie als architect (3), het zich in dit professionele leven voordoende project : het ontwerpen van een huis naar het lichaam van Sebastiaan (2), inclusief de implicaties die dit project met zich meebrengt : het concrete inrichten van kamers (1).

De op elkaar volgende hoofdstukken respecteren deze hiërarchie van niveaus : de vroegste ‘panoramische’ hoofdstukken beschrijven voornamelijk hoe het leven van het hoofdpersonage er doorgaans uitziet, terwijl de lezer pas laat in de roman (hoofdstuk 9, 10 en 11) toekomt aan de concrete ‘microscopische’ beschrijvingen van de kamers van dat huis waaraan hij werkt<sup>46</sup>. Het verhaal kan dus worden gelezen als een beweging naar binnen die zich met elk hoofdstuk meer schijnt te verdiepen in de richting van het microniveau van de (letterlijke) verdiepingen en de kamers.

Opvallend is nu, dat op elk niveau expliciete of impliciete verwijzingen te vinden zijn naar de figuur van Sint-Sebastiaan : elke kamer wordt ingericht om te verwijzen naar een fase in de Sebastiaanslegende (1), het hele huis wordt op die manier een representatie van het leven van Sebastiaan (2), het werk van de protagonist als architect wordt bepaald door zijn obsessie voor de heilige (3) en zelfs in andere aspecten van zijn bestaan (4) doet zich meermaals een soort van identificatie met een martelaar voor (p. 38 : Christus, p. 174 : Sint-Sebastiaan).

De beweging naar binnen wordt op die manier dus een ‘mise en abyme’ van Sebastiaanverwijzingen, en de figuur van Sebastiaan, zijn met associaties verrijkte en daarom complexe lichaam, wordt vereenzelvigd met de doorgedreven metafoor van het (labyrintische) huis : “Het huis, traditioneel een plaats van geborgenheid en overzichtelijkheid, wordt onveranderlijk een doolhof. Dat gebeurt (...) in *Vloeibaar Harnas* [...]”(Vervaeck 1999a : 167). Vervaeck merkt in dezelfde passage nog verder op hoe “die laatste beschrijving aangeeft dat een doolhof geen statisch gegeven is, maar steeds een beweging impliceert, namelijk de al eerder besproken reis zonder doel of einde”. Het geheel voedt de interpretatie dat de centripetale beweging die op de beschreven manier in gang wordt gezet, meteen ook de grenzen van het boek als artefact zal overschrijden en zich zal uitbreiden naar een of meerdere volgende niveaus, waaronder het niveau van de lezer (5) die het boek ter hand neemt. “De ene fictie wordt in de andere ingebed, maar er blijkt geen eindpunt te zijn en geen hoogste niveau dat als reëel kader kan dienen” (Vervaeck 1999a : 19).

Op die manier treedt de metafoor buiten de oevers van de roman en haaltaarmee de lezer naar binnen (een ‘grensoverschrijding’). Het lijkt immers te verwachten dat ook daar een inschakeling zal plaatsvinden in de centrale metaforiek, en dat ook de leesact en/of de lezer, een weer iets grotere *matryoshka* moet worden die de vorige incorporeert. Deze vaststelling past binnen het postmoderne referentiekader, want

---

<sup>46</sup> Het verhaal behoudt zich echter wel het recht om hier en daar even terug te keren naar het bovenliggende, reeds verkende niveau.

“het doorprikken van de fictionele illusie is meteen ook een commentaar op de traditionele omschrijving van de realiteit. Ook de werkelijkheid is opgebouwd uit conventies. Voor de mens is het leven slechts toegankelijk en vatbaar in de vorm van een verhaal” (Vervaeck 1999a : 19). Een gelijkaardig idee parafraseert overigens ook Hollier met betrekking tot de architecturale metafoor van Bataille :

Il n'est pas de système dès lors dont la description n'implique le recours au vocabulaire de l'architecture. Si la structure est la forme la plus générale de la lisibilité, rien ne devient lisible qu'en se soumettant à la grille architecturale. L'architecture c'est dans ces conditions l'archistructure, le système des systèmes. [...] Temple du sens, elle domine et totalise les productions signifiantes qu'elle contraint à revenir au même, à confirmer son système monologique (Hollier 1993 [1974] : 69).

### De metafictionele metafoor

De manier waarop de lezer bij de centripetale beweging wordt betrokken, vindt bovendien plaats op een manier die, in het licht van de voorgaande observaties, een connotatie verwerft die niet zomaar vrijblijvend is. Alles lijkt erop te wijzen (de roman draagt hiervoor bijna tastbare suggesties aan) dat de handeling van het lezen gelijk te stellen is met een daad van verwonding. Immers, analoog met de manier waarop volgens de legende de pijlen van de boogschutters zich een weg baanden doorheen het lichaam van Sebastiaan, boort de blik van de lezer zich eveneens een weg doorheen een mise en abyme van Sebastiaan-verwijzingen.

Het valt verder niet te ontkennen dat bovenstaand procédé meteen ook de bewuste reflectie over het lezen als act stimuleert en bovendien in een fraaie en wel zeer toepasselijke metafoor giet, die volledig bij het beeldenarchief van de tekstinhoud aansluit. Via de voorstelling van de lezersblik als een pijl die de tekst doorboort, wordt de leesact immers zelf lichamelijk en tastbaar gemaakt en brengt hij een groter bewustzijn van zichzelf teweeg. Deze voorstellingswijze herleidt het lezen zelf tot een doorprikken van de conventionele illusoire werkelijkheid, want ze voert de lezer naar een metaniveau van waaruit deze zich opnieuw bewust wordt van de fictionaliteit van de roman. Terzelfder tijd toont ze echter ook aan hoe deze metafictionaliteit zichzelf weer kan inschakelen in de metaforiek waar ze een ironisering van weergeeft : de metafictione verbeeldt de centrale metafoor en vice versa. Met andere woorden : de blik van de lezer wordt een pijl die zowel naar binnen als naar buiten wijst.

Bij deze vergelijking valt opnieuw een misschien niet zo toevallige analogie op met de oorspronkelijke Sebastiaanslegende. Zoals eerder al vermeld, wordt namelijk in de beknopte samenvatting van het levensverhaal van de martelaar (op p. 54 én opnieuw op p. 121) expliciet vermeld dat Sebastiaan *niet* sterft aan de verwondingen die de *pijlen* hem toebrengen. Wanneer dit toch wel significante detail nu wordt geëxtrapoleerd naar de bovenstaande gedachtegang over de leesact als pijl, dan leidt dit de intuïtie van de lezer toch weer tot een bepaalde interpretatie, met name : het lezen zelf kan de tekst niet doodwerken.

De meest voor de hand liggende invulling van dit ‘doodwerken’, kan zich bijna nergens anders situeren dan in de mate waarop de lezer de roman *begrijpt* : niet toevallig is de roman, zoals het merendeel van alle postmoderne teksten, erop voorzien bepaalde mechanismen in te bouwen die elke mogelijkheid tot een sluitende interpretatie ondermijnen. Verhelst schijnt er met andere woorden bewust over te waken de tekst

toch nog altijd in zekere mate hermetisch en cryptisch te houden, zoals letterlijk blijkt in een gesprek over zijn *Memoires van een Luipaard* :

Hoewel ik er nogal van overtuigd ben dat het boek juist in elkaar zit, krijg je het moeilijk als je echt logisch probeert te denken. Dat is bij altijd zo geweest en dat zal zo blijven. Controlefreaks worden zot van mijn boeken, maar ik vind dat geen probleem, vo or mij gaat schrijven altijd over taal en de mogelijkheden van taal en niet echt over de logica zoals we die kennen of denken te kennen (Vandenbroucke 2000 : 28).

Een bewuste ingreep dus om het geheel diffuus te maken. Zoniet zou de lezer op het einde van de roman het gevoel hebben “klaar te zijn” met de tekst en blijft er vervolgens weinig aanleiding over om de tekstmaterie nog verder te bewerken op zijn of haar cognitieve werkbank. Een dergelijk sluitstuk zou dus de dood van de tekst betekenen. Om nu precies de tekst van dit noodlot te redden, hanteert *Vloeibaar Harnas* een ‘woekering van beelden’, die de centrale betekenaar (SintSebastiaan) labyrintisch uithollen : de martelaar wordt verbonden met schilderijen van Bacon (p.29), architectuur (p. 117 en andere) , nazisme (p.135 en andere), stierengevechten (p.34), AIDS (p.75), enzovoort...

Het fundament waarop de interpretatie gestoeld zou kunnen worden blijkt plots een onbetrouwbare polyvalente bodem te zijn, een amalgaam van betekenissen die met elkaar worden verbonden, en uiteindelijk geen werkelijke betekenis meer aanduiden. “De samenhang heeft geen echte grond, geen fundament. Als het ene beeld het andere voortbrengt, is er geen basis meer waarvan die beelden de afbeelding zouden zijn. Er is geen kern waar alle beelden zich omheen groeperen” (Vervaeck 1999a : 44). Dit heeft niet alleen te maken met een Derridaans dechiffreering van het Sebastiaansmotief, maar gaat natuurlijk ook terug op Batailles transgressieconcept, dat zo meteen nog verder aan bod komt.

#### Het fundament van huis en roman : de blauwdrukken van Sebastiaan

In de roman wordt duidelijk dat het (fictionele) ontwerp voor het huis gemodelleerd moet worden naar het leven en lijden van Sebastiaan. Een dergelijk project kan haast niet anders dan een bepaalde associatie oproepen, die Hollier ook opmerkt bij Bataille : “Lier, comme Bataille le fait, la forme humaine et l’architecture ne constitue pas un geste qui lui est propre. Il apparaît déjà chez Vitruve qui, dans les différents ordres de l’architecture grecque, retrouvait les proportions des types d’humanité contemporains” (Hollier 1993 [1974] : 104). Het grote verschil tussen Vitruvius en Bataille bestaat er echter in dat de eerste deze metafoer gebruikt “pour donner vie à la pierre, pour retrouver la cariatide dans la colonne [...]”, terwijl de tweede er een “pétrification de l’organisme réduit par avance à son squelette” van maakt : “[d]u corps humain au monument, ce qui disparaît n’est que ce qui était périssable, ce qui restait au pouvoir du temps : la chair, qui pourrit, et ses couleurs, qui passent (Hollier 1993 [1974] : 104).

Anders gezegd, wanneer Sebastiaan de blauwdrukken van het gebouw zal uitmaken en er de fundamenteen voor zal leggen, dan lijkt de stabiliteit van de constructie van begin af aan reeds ondermijnd. Zoals de eerste fase van dit analytische luik reeds aantoonde, is Sebastiaan immers een transgressor bij uitstek : hij pendelt tussen het sacrale en het abjecte, tussen het erotische vitalisme en de dood. Precies omdat hij zich op deze manier onttrekt aan de discursieve orde (die een ‘of/of’ keuze oplegt) van het symbolische, omdat

hij daarmee geen vaste identiteit construeert en geen vaste omlijning heeft, wordt hij uiteraard een uiterst onbetrouwbaar fundament voor de constructie van het huis (of metaforisch gesproken : de roman) die slechts in het symbolische kan bestaan. Willen de blauwdrukken van het ontwerp de essentie van Sebastiaan nu zo correct mogelijk nastreven, dan moet de architect inderdaad het concrete lichaam van de martelaar wegdenken, en daarmee dus ook de structuur van het gebouw dat hij ontwerpt.

Problematisch aan dit objectief is uiteraard dat architectuur niet zonder archi-structuur kan, wil zij zich effectief blijvend handhaven als solide bouwsel. Als gevolg hiervan kunnen het huis en de roman, analoog met het lichaam van Sebastiaan dat ze willen uitdrukken, niet anders dan muteren tot een verraderlijk labrynt “où les oppositions se défont et se compliquent, où les couples diacritiques sont désaxés, pervertis, etc., où s’effrite le système sur lequel repose le fonctionnement linguistique, mais s’effrite en quelque sorte de lui-même, enrayé par sa propre démarche (Hollier 1993 [1974] : 110).

De dynamiek van destructie die Sebastiaan als transgressor op deze manier introduceert in de roman (een destructie die overigens zelfopgewekt plaatsvindt vanaf de eerste formulering van het beoogde resultaat : een roman/huis als een Sebastiaan), resulteert dan ook in eerste instantie in het uitblijven van een definitieve vervolging van het ontwerp, ironisch verwoord door een personage op p. 172 : “Ze wees naar de werkkamer. ‘Zonde van het werk. Ik weet uit welingelichte bron dat mijn vader geen plannen meer heeft om het huis te renoveren’ ”. Geëxtrapoleerd naar de teksten van architectuur mogen we dit vertalen als het uitblijven van een definitief begrip (“be-vatten”) van de roman (als architecturale constructie). Verhelst, in zijn hoedanigheid als anarchitect, zorgt er immers op ingenieuze wijze voor dat de pijl van het lezen wel enigszins kan verwonden, maar niet doden, hij laat de definitieve constructies telkens opnieuw instorten, net zoals Bataille zich niet uit het labrynt wil bevrijden : “Il dénonce surtout la volonté d’issue [...] car le seul effet qu’elle provoque, loin d’être une sortie réelle hors du labrynt, est la transformation du labrynt en prison” (Hollier 1993 [1974] : 114). *Vloeibaar Harnas* als roman geeft daarmee een invulling aan het ideaal dat Bataille formuleerde in de vorm van de pregnante, aan het poststructuralisme van Derrida en Deleuze verwante vraag : “Mais si la communication était elle-même le labrynt ? Si l’écriture ne disait pas autre chose que la perte ? Si écrire, c’était précisément perdre le fil (Hollier 1993 [1974] : 113).

## **2.4. Stefan Hertmans, Naar Merelbeke (1994)**

### **2.4.1. Tracerend luik : ‘looking awry’**

Een derde hedendaagse auteur die ik in een Sebastiaanscontext wil bespreken is Stefan Hertmans. Ook hij verweeft de figuur van Sint-Sebastiaan doorheen het integrale vlechtwerk van zijn oeuvre, zij het dan minder prominent dan zijn collega Peter Verhelst. Terwijl deze laatste zijn debuutroman *Vloeibaar Harnas* structureel en inhoudelijk componeerde naar het ostentatief aanwezige grondthema van Sint-Sebastiaan, signaleert de minder opvallende aanwezigheid van de martelaar in Stefan Hertmans’ *Naar Merelbeke* (1994) evenzeer een belangrijk scharniermoment in de roman.

Het voorkomen van de heilige in Hertmans’ tweede prozawerk (zijn prozadebuut was het in 1981 verschenen *Ruimte*) was echter niet zonder enige precedënten. In de reeds besproken roman *Vloeibaar Harnas* van Peter Verhelst was ook al een ongepubliceerd gedicht van de hand van Hertmans afgedrukt met dezelfde thematiek<sup>47</sup> en daarnaast treffen we Sebastiaan ook nog aan in Hertmans’ dichtbundel *Bezoekingen* (1988) en de latere essaybundel *Steden* (1998). Ik wil hier graag kort ingaan op deze vier vindplaatsen, om mij later eventueel ook op deze interpretaties te kunnen beroepen bij de gedetailleerdere analyse van *Naar Merelbeke* in een afzonderlijk luik van dit hoofdstuk. Algemeen gesteld komt bij Hertmans’ bewerking van Sebastiaan vooral diens ambiguïteit op het allereerste voorplan : met name de paradoxale tweespalten van mannelijkheid en vrouwelijkheid, van sacraliteit en profanatie, van extase en orgasme, van geestelijkheid en lichamelijkheid.

#### 2.4.1.1. ‘Sebastiano’ (1988)

Eerder in deze scriptie heb ik Hertmans’ gedicht ‘Sebastiano’ (zie bijlage 22) reeds in grote lijnen gecontextualiseerd binnen een (door talloze kunstenaars beoefende) ‘spiegel’-traditie van Sebastiaansvoorstellingen die met name de parallellie tussen Sebastiaan en de christusfiguur wil benadrukken. In deze paragrafen wens ik aan deze provisoire typering een belangrijke nuance toe te voegen : wanneer we immers iets preciezer ingaan op de aard en de consequenties van Hertmans’ ‘reflectie’, blijkt de auteur de traditionele spiegelrelatie niet zozeer te onderschrijven als wel te willen openbreken. De gedichten – elk afzonderlijk maar ook in dialoog met elkaar – suggereren namelijk eerder een afwisselende aaneen- en onthechting van Sebastiaan en Christus.

Het is niet zonder significantie dat Hertmans zijn eerste traceerbare Sebastiaansgedicht (in zijn bundel *Bezoekingen* uit 1988) prominent voorafgaand aan (en dus recht tegenover) een christusgedicht plaatst. Op het eerste gezicht worden de figuren Sebastiaan en Christus hierdoor voorgesteld als afspiegelingen van elkaar en schijnt Hertmans’ martelaar opnieuw aansluiting te vinden bij de ‘parallellie’-traditie. De contingentie tussen de twee figuren die Hertmans op die manier expliciet kenbaar maakt, kent echter meer diepgang dan blijkt uit dit signaleren van een uiterlijke gelijkenis.

---

<sup>47</sup> Het gaat hier met name over het gedicht ‘Sebastianus’ (zie bijlage 29) waarop in de inleiding al werd geanticipeerd in de context van Sebastiaan als geseksualiseerd symbool in de gedichten van de Mérode. Het gedicht in kwestie werd later (1995) gepubliceerd in een nummer van *DW&B*, als onderdeel van het vierluik *Vier Blasfemiën* (over Sebastianus, Stefanus, Augustinus en Hiëronymus). Recentelijk verscheen dit vierluik opnieuw in gedrukte vorm, opgenomen in S. Hertmans, *Muziek voor de Overtocht Gedichten 1975-2005*, Amsterdam (De Bezige Bij), 2006, p. 733-737.

Bekijken we het gedicht ‘Sebastiano’ eerst afzonderlijk. In eerste instantie schijnt de lezer een gewone evocatie van een niet nader genoemd schilderij of beeldhouwwerk voor zich te hebben, waaruit vooral de tragische dimensie weerklinkt van Sebastiaans lot – het “litteken van eeuwen” (r. 13-14). De stem van het gedicht maakt zichzelf bovendien niet kenbaar (een “ik” of identificeerbare spreker is afwezig) : het gedicht betreedt daarmee de traditie van anonieme (contemplatieve) bezinningspoëzie over Sebastiaan zoals we die eerder ook al bij dichters als Vestdijk of Timmermans aantreffen : ‘Sebastiano’ is de observatie van “regen die rood/ het lichaam uit/ naar buiten breekt;” (r. 1-3), van “boenwas op oude huid, zweet van een oog” (r. 7-8), van een lichaam dat “beregend, overstroomd, glanzend zich uit de boog losmaakt en schreeuwt” (r. 10-13). Als er al van enige ‘ontregeling’ sprake is, dan kan deze enkel schuilen in het “onontwarbaar ritueel” uit de laatste regel (r. 15). Die onontwarbaarheid – indien we ze welwillend opvatten als synoniem voor ‘onbegrijpelijkheid’ of ‘zinloosheid’ – kan eventueel een kritische, sceptische perceptie op Sebastiaans ‘zelfopoffering’ signaleren, een negatieve beoordeling van de keuze voor de marteldood als een nutteloos, misschien wel gevaarlijk idealisme. Echt overtuigend en doorslaggevend lijkt me deze lezing echter niet, daarvoor moeten we onze ‘welwillendheid’ te ver uitstrekken, ongestut door tastbare argumenten. Eerder lijkt het er op dat de laatste regel het kikkerperspectief van de afwezige ik benadrukt, een ik dat zichzelf in zijn bewondering voor de sereen gedragen tragiek van de heilige verzwijgt. Het ‘onontwarbaar’ ritueel kan immers ook wijzen op het onbegrip van het ‘ik’ als modernistische twijfelaar aan Sebastiaans lichamelijke (eindige) bewijs van (oneindige) geloofsovertuiging. Om de scherven in de spiegel tussen Christus en Sebastiaan te kunnen zien, moet de lezer het gedicht blijkbaar vanuit een andere, indirecte hoek bekijken. Hiervoor ontleen ik even de observatiemethode die Slavoj Žižek in zijn boek *Looking Awry* (1991) toepast :

If we look at a thing straight on, i.e., matter-of-factly, disinterestedly, objectively, we see nothing but a formless spot; the object assumes clear and distinctive features only if we look at it “at an angle”, i.e. with an “interested” view, supported, permeated and “distorted” by desire (Žižek 2002 [1991] : 11 -12).

Met deze raadgeving in het achterhoofd, wil ik daarom het gedicht ‘Noli me tangere’ (zie bijlage 21) in mijn eerdere lezing en interpretatie van het gedicht ‘Sebastiano’ betrekken. ‘Noli me tangere’ refereert met zijn titel aan het bekende schilderij van Bronzino (zie bijlage 20) waarop Christus wordt afgebeeld in een houding die formeel enorm aan Sebastiaan herinnert. Omdat er in exegetische kringen nog steeds discussie bestaat over de precieze interpretatie en vertaling van de bewuste Latijnse woorden, vertaal ik ze hier slechts onder voorbehoud als “ik wil niet aangeraakt worden”. Om de analogie met Sebastiaan te kunnen leggen, begrijp ik ze als het verzoek van Christus (na zijn verrijzenis) om niet weerhouden te worden van zijn heilige missie. Het is immers deze interpretatie die een duidelijke parallelie opwekt tussen Christus’ vastberadenheid en die van Sebastiaan : in beide gevallen overstijgt de overtuiging de persoonlijke affecten en is het sacrale doel (het dienen van God) groter dan de profane verlangens (het leven onder de mensheid). Tot nog toe lijkt de weerspiegeling tussen Sebastiaan en Christus dus nog steeds op te gaan.

Wanneer we vervolgens het gedicht 'Noli me tangere' van naderbij bekijken en lezen vanuit de verwachting ook daar een serene, teruggetrokken spreker aan het woord te horen die zich ook ditmaal met deemoed en ontzag aan bezinning overgeeft, komen we echter bedrogen uit. Niet alleen is een "ik" plotseling wel aanwezig (r.2), maar beschrijft deze bovendien ook een onthutsend moordverhaal, dat op basis van enkele trefwoorden zowel herinnert aan de klassieke Oedipus Rex van Sophocles (de gesuggereerde vadermoord, de dood van de moeder, de bloederige – uitgestoken ? – ogen als "natte kersen") als aan het door Freud beschreven Oedipuscomplex (met het motief van het mes als rechtstreekse allusie op de Freudiaanse castratie). Met deze Oedipus-verwijzingen stelt Hertmans meteen ook het gegeven van "de openbaring" aan de orde, een thema dat ook al een tweeledige implicatie bezit. Terwijl de klassieke, bijbelse Openbaring van Johannes een bevestiging is van de diepste christelijke gevoelens en een geruststelling (Christus zal wederkeren), is de openbaring van Oedipus een bevestiging van zijn meest diepgewortelde vrees : de voorspelling van het orakel heeft zich in een dramatische wending gemanifesteerd en Oedipus komt tot het 'ware' inzicht in zijn daden.

Het Oedipus-thema is meteen één van Hertmans' meest gefrequenceerde topoi, misschien wel omdat het een uiterst elegante manier is om enkele van de stokpaardjes uit zijn essayistische werkveld met elkaar in verband te brengen : zijn affiniteit met de psychoanalyse van Freud en Lacan (met castratie als een variatie op het grondthema) en de 'filosofie van het Kwaad' van Georges Bataille. De connectie met Freud is inzichtelijk, die met Bataille misschien iets minder : deze laatste hecht zich aan het Oedipusverhaal vast via de connectie met het 'oog' (Batailles *Histoire de L'oeil* uit 1928 bijvoorbeeld groepeerde haar morbide en perverse obsceniteiten rond dit centrale geseksualiseerde motief). In ruime zin kan dit oog ook als 'de blik' worden geïnterpreteerd, wat ons zijdelings ook bij Roland Barthes' verwonding van de tekst door de schavende blik brengt (zoals hij in *Le Plaisir du texte* uit 1973 als centrale metafoor aandraagt).

In het gedicht 'Noli me tangere' zijn al deze preoccupaties simultaan aan de orde, zo lijkt het wel : Freuds conceptueel gedefinieerde castratiedrang snijdt Sebastiaan los van zijn spiegelbeeld ("ik werd slechts telkens wakker met een mes", r. 13), de openbaring verwondt Oedipus' ogen in een Bataillaans ritueel (de geseksualiseerde 'natte kersen', r.19) en als resultaat daarvan maakt de schavende blik van de lezer het Sebastiaansgedicht een "litteken van eeuwen in een onontwarbaar ritueel" (r.13-14). Deze onontwarbaarheid blijkt dus geen kritiek te zijn, noch bewondering, zoals eerder al werd geopperd als hypothese, maar een anticiperende indicatie van dat hechte kluwen van doorverwijzing, dat netwerk van associaties dat voor de interpretatie (de lezing, de blik) van de dichter heeft postgevat in de beeltenis van Sebastiaan, maar zich van daaruit als een rizoom blijft verderzetten.

Een verdere bestudering van de concrete implicaties van deze dwarsverbindingen op micro-niveau moet hier echter achterwege worden gelaten, omdat deze paragrafen zich vooral willen concentreren op de gouvernerende dynamiek in het oneindige proces van betekeniscreatie. Alle subjectieve interpretatie daargelaten, wil bovenstaande paragraaf namelijk vooral aantonen dat de martelaarsfiguur in Hertmans' eerste gepubliceerde Sebastiaansgedicht vooral als convergentiepunt van talloze betekenislijnen functioneert en zich louter in begrippenparen (vaak zelfs polariteiten) laat beschrijven. Dubbelzinnige

verbanden worden gelegd (Christus – Sebastiaan, Oedipus Rex Sophocles – Oedipuscomplex Freud, Georges Bataille – Roland Barthes) en toch ook weer verbroken dankzij de afwezigheid van een sluitende en transparante analogie : de barst in de spiegel. Om het met een andere visuele metafoor te zeggen : ‘Noli me tangere’ kan een Sebastiaansgedicht doorheen een troebele cameraleens zijn. Precies de *out of focus* weergave van de martelaar laat dan immers alle identificeerbare duidingselementen van zijn (in ‘Sebastiano’ nog haarscherpe) afbeelding en betekenis vervagen en laat ze op iets anders lijken. Het resultaat is haast vanzelfsprekend een braakland van interpretatiemogelijkheden dat de verbeelding aan het werk zet en waarvan het omploegen (‘het schavende lezen’) al dan niet de reeds door Hertmans’ blik aangebrachte littekens opnieuw kan openrijten.

#### 2.4.1.2. ‘Sebastianus’ (1993)

Dat Sebastiaan als kernachtig betekenisymbool steeds blijft ontsnappen aan de definitieve interpretatie van de lezer en zich steevast in allerlei nieuwe beeldscherptes blijft voordoen om daar nieuwe nuances te verwerven, blijkt ook uit Hertmans’ gedicht ‘Sebastianus’ (zie bijlage 29), voor het eerst afgedrukt in *Vloeibaar Harnas* van Peter Verhelst. Ook daar wordt een facet van Sebastiaans paradoxale dimensie blootgelegd, met name de tegenstelling tussen pijn en genot als extremen die zich in de figuur van de martelaar moeiteloos lijken te verenigen. In het bewuste gedicht krijgt de penetratie van de pijl in het lichaam een uiterst seksuele connotatie, worden het lichaam en de pijlen zelfs geliefden van elkaar : “hij drong in mij en liet zijn tanden zien./ Ik voelde dat hij vochtig was/ en mij niet langer nodig had”./(r.1). Met deze voorstellingswijze wordt nog maar eens de erotische kracht van de pijl naar de voorgrond geschoven en wordt de vaak sacraal geïnterpreteerde gelaatsuitdrukking van de martelaar gecorreleerd aan een profane genoegdoening binnen de context van een uitgesproken allich ritueel. Met deze omschrijving komt Hertmans’ poëtische boodschap in het gedicht aardig in de buurt van de literaire praktijk van Gerard Reve : ook deze zal immers de typische, extatische blik van Sebastiaan als een uiting van de hemelse, verheven (geestelijk-religieuze) extase bij uitstek relateren aan de lichamelijke, profane wellust van de seksuele praktijk, “iets wat de geleerden, die altijd snel hun toevlucht tot allegorie zoeken, stelselmatig negeren” (Paglia 1992 [1990] : 190).

De concrete symbolische draagkracht van deze voorstellingswijze brengt uiteraard bepaalde sensibiliteiten naar de voorgrond die pivoteren binnen dezelfde actieradius als talloze andere geseksualiseerde archetypes uit het historische en contemporaine culturele referentiekader. Eén daarvan wordt niet zelden met Sebastiaan in verband gebracht : het gaat met name om de *Stervende Slaaf* van Michelangelo (zie bijlage 30), een beeldhouwwerk uit ca. 1515 dat met zijn languissante karakter onmiskenbaar aanstuurt op een ‘postorgastische’ interpretatie. De *Stervende Slaaf* is immers, evengoed als Sebastiaan, geabsorbeerd door een onmiskenbare

[...] extase van sadomasochistische onderwerping. De *Stervende Slaaf*, met achter hem de op loer liggende aap van het dierlijke instinct, is een heidens kruisbeeld. Dit is een bevredigde Sint-Sebastiaan die de pijlen van zijn kwelgeesten heeft verzwoegen. Hij zweeft in zijn eigen volmaakte verbeelding (Paglia 1992 [1990] : 190).



Ook hier kunnen met andere woorden allianties met Gerard Reve worden geïdentificeerd, met name in de specifieke positionering die het gedicht inneemt. Als onderdeel van de vier *Blasfemieën* die later in *DW&B* (1995) zijn gepubliceerd, schakelt Hertmans zich met dit gedicht dus ook in de controversiële, provocerende schrijfpraktijk in die door Reve met ironie en bravoure werden bedreven.

#### 2.4.1.3. Naar Merelbeke (1994)

De bovenvernoemde seksuele connotaties van de martelaar zijn – niet het minst aangewakkerd door Sebastiaans homo-erotische annexatie – één van de onafscheidelijke accessoires geworden binnen zijn voorstellingswijze en worden ook in *Naar Merelbeke* met een ironiserende plichtsbewustheid hernomen. De auteur hoedt er zich echter voor de symbolische energiepotentiëlen van deze voorstellingswijze uit te putten : de platgetreden paden van deze erotisering worden door Hertmans aangevuld met een interpretatie die hij in een later essay (het in 1998 gepubliceerde ‘Bratislava. De tijd van het anachronisme’ uit *Steden*) nog concreter zal scherpstellen.

Zonder al meteen concrete illustraties aan te halen – die volgen later nog – wil ik vooropstellen dat de seksuele dimensie van Sebastiaan in *Naar Merelbeke* een metafoor voor de metafictionele genoegdoening van het schrijven kan zijn : Sebastiaan functioneert als een pulserend universum (parallel aan de ‘buitentalige’ werkelijkheid) waarin zwarte gaten allerlei betekenissen opslokken en eindeloos opstapelen. Deze stelling behoeft wellicht enige clarificatie.

Om te beginnen produceert de roman al meteen een onuitputtelijke reeksdoorverwijzingen (associaties) van beelden die concentrisch uitdijen vanuit het centrale chiffre Sebastiaan. Op het diepste microniveau (dat van de fabula en de personages), identificeert het hoofdpersonage van *Naar Merelbeke* zichzelf (én zijn oom Doresta) met de martelaar. Deze centrale drie-eenheid wordt thematisch behouden, ook naarmate de roman zich dieper in zijn thematiek boort, maar de betekenis ervan ontsnapt voortdurend aan het bevattingsvermogen van de lezer : ze reflecteert een facet van de door het hoofdpersonage geconstrueerde werkelijkheid die vooral naar samenhang verlangt. De preciezere duiding van deze associatie komt in het analytische luik nog aan bod.

Zoals door Hugo Bousset wordt opgemerkt, vertoont Hertmans’ hoofdpersonage op een (intertextueel) meso-niveau, een opmerkelijke overeenkomst met Maurice Gilliams’ Elias, uit zijn gelijknamige roman *Elias of het gevecht met de nachtegalen* (1937). Elias is als personage al evenzeer doordrongen van het besef dat de monolithische, eenduidige wereld niet bestaat tenzij in de verbeelding : “Alles om mij heen laat zich willekeurig vervormen en het gehoorzaamt aan mijn fantasie” (Gilliams 1961 [1937] : 109). De analogie tussen beide personages wordt overigens ook door Hertmans zelf aangewakkerd via talrijke bewust uitgekozen motieven die zich zowel in *Naar Merelbeke* als in *Elias* voordoen (bijvoorbeeld het motief van de boom, de vogels, de droom, het water, de oom, ...) <sup>48</sup> en zelfs via enkele letterlijke spiegelscènes. Zo wordt een scène uit *Elias* waarin het hoofdpersonage papieren bootjes te water laat met daarop

---

<sup>48</sup> Voor een uitgebreide analyse van deze en nog andere analogieën (in motiefwerking en hoofdpersonages) tussen *Elias* en *Naar Merelbeke* verwijs ik graag naar het artikel van H. Bousset 1994.

geheimzinnige boodschappen (Gilliams 1961 [1937] : 8) in *Naar Merelbeke* een aantal keren vanuit een ander perspectief beschreven, bijvoorbeeld : “Daar, voorbij de herfstseringen onder een meidoorn bij het water, zat Margreet met de jongen die ik zo vaak bootjes op het water had zien zetten, die papieren bootjes met onzinnige tekens erop” (Hertmans 1994 : 141).

Behalve een verwijzing naar Gilliams, kan ook een correlatie met Frans Kellendonks roman *Mystiek Lichaam* (1986) worden onderzocht. Raakpunt is in dat geval de *Valse Lente* die als titel fungeert van zowel het eerste deel van *Mystiek Lichaam* als het tweede deel van *Naar Merelbeke* : vanuit deze parallelle oscilleren de respectieve romans verder via gelijklopende thema's als zelfontplooiing, motieven als kunst en religiositeit en een verwante ironiserende verteltrant. Net zoals Hertmans' roman is *Mystiek Lichaam* “gesitueerd op de grens van de vertrouwde wereld en één van haar mogelijke spiegelwerelden” (Goedegebuure 1997 : 121)<sup>49</sup>. Daarnaast blijkt Hertmans bovendien het personage Doresta uitdrukkelijk te willen verbinden met Gustave Flaubert, door hem uit te rusten met enkele opvallende gelijkenissen met de Franse schrijver : net als Flaubert is Doresta een rijzige man met een imposante snor, resideert hij in Flauberts geboortestad Rouen, werkt hij regelmatig aan zijn filosofisch schrijfcahier dat wel heel erg herinnert aan Flauberts *Dictionnaire des Idées Reçues* en beschikt hij over een opgezette papegaai zoals Flaubert er zichzelf een aanschafte tijdens het schrijven van zijn *Un Coeur Simple* uit 1877. De broer van Doresta heet overigens ook Gustave, wat we via Žižeks leesmethode (“looking awry”) een indirecte intertekstuele referentie zouden kunnen noemen. Hugo Bousset wijst er ook nog op dat Hertmans voor deze allusies ook Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (1984) incorporeert :

[H]et is niet toevallig dat het jongetje bij zijn bezoek aan Flauberts stad Rouen herhaaldelijk Engels hoort praten [...] In de roman van Barnes wordt de papegaai verbonden met de narratologische stem van de schrijver, dus met de verteller. [...] Braithwaite gaat op zoek naar de echte papegaai die model zou hebben gestaan voor Loulou. Maar dat blijkt een illusie. Het origineel bestaat niet, of is verdwenen (Bousset 1994 : 58-59).

Boussets interpretatie van de ‘afwezigheid’ van een origineel (het ontbreken of vervagen van een vaste kern of chiffre) sluit aan bij de tendens die in zowat het gehele literaire oeuvre van Hertmans als diagnose kan worden gesteld en die ook eerder al werd geschetst : “de oorsprong van het schrijven is een fictie, het realistische model waarnaar de literatuur zich zou richten, is afwezig” (Bousset 1994 : 59). Deze tussentijdse conclusie zal zo meteen een belangrijke premisse blijken in mijn interpretatie van de rol en functie van het Sebastiaansmotief in Hertmans' werk, maar vooraleer ik daartoe kom wil ik eerst nog een stap verder zetten in de oneindige doorverwijzing via intertekstuele referenties. Deze bevinden zich immers niet alleen op expliciete hoogte (personages die zelf hun sporen duidelijk maken, of de auteur die dat suggestief realiseert), maar schakelen de roman ook impliciet (op het metafictionele macroniveau) in binnen het geheel van teksttradities. Hier wil ik nu, ten slotte, wat dieper op ingaan.

---

<sup>49</sup> Een grondige bespreking van Kellendonks roman is te vinden in gespecialiseerde publicaties zoals : Goedegebuure, J., ‘Jakobsladders. Over Frans Kellendonk’ in : Jaap Goedegebuure, *De veelverrige rok*, Amsterdam (Amsterdam University Press), 1997, p. 116-133 en Bousset, H., ‘Het patroon van een doofof. Over Frans Kellendonk’ in : H. Bousset, *De Gulden Snede. Over Nederlands proza na 1980*, Leuven (Meulenhoff/Kritak), 1993, p. 231-236.

Zoals aangekondigd, brengt de roman ook op (poëticaal, metafictioneel) macroniveau enkele intertekstuele reminiscenties teweeg. Hiermee bedoel ik dan specifiek die interferenties die niet door personages zelf (op microniveau) of expliciet door de auteur (op het mesoniveau) worden opgeroepen, maar die pas ontstaan in het bewustzijn van de interpreterende lezer, en de auteursintenties al dan niet kunnen overschrijden. Ik tracht dit te verduidelijken met enkele voorbeelden vanuit mijn eigen lezing.

Om te beginnen kan de lezer, wegens de expliciete Sebastiaansidentificatie (het Sebastiaans*complex*) waar het hoofdpersoon aan 'lijdt', een bepaalde correspondentie opmerken met het – zeker in de Nederlandstalige literatuur – gecanoniseerde personage Anton Wachter (specifiek dan de Anton uit Vestdijks eerste roman in deze reeks : *Sint-Sebastiaan. De Geschiedenis van een talent*). Beide hoofdpersonages delen een jonge leeftijd en een naïeve sensibiteit : ze pendelen beiden “tussen een beleefde werkelijkheid (die van de kindertijd) en de werkelijke beleving, die voor hem gesitueerd is en blijft in het domein van de verbeelding” (Van Hulle 1994 : 257). Zoals het ik -persoonage zelf verklaart in *Naar Merelbeke* :

[...] ik vatte het plan op in mijn cahier een verhaal neer te schrijven waarin ik dingen zou vertellen, precies zoals ze me ook overkomen waren, maar dat ik tegelijk die dingen ook zou vervalsen, versterken met verzinsels van allerlei aard, opdat niemand zou weten waar de dingen stonden die me echt pijn hadden gedaan. [...] Ik zou zo schrijven dat ik het zou vertellen en verzwijgen tegelijk (Hertmans 1994 : 110).

Daarmee doet deze ik-figuur met woorden wat Anton Wachter in zijn tekenschrift realiseert met eindeloos natekenen van allerhande Sebastiaanfiguren : de werkelijkheid herscheppen in een bevattelijk universum dat haar significantie enkel reveleert voor haar creator of, anders gezegd, “de natuur pas fantastisch vinden omdat ze de schilderijen nabootst” (Bousset 1994 : 658). Ik breng hier ook Antons extatische reactie op het zien van het schilderij van A. Cano (Vestdijk 1948 : 181) in herinnering en vergelijk ze met de catatonische fascinatie die het ik-persoonage uit *Naar Merelbeke* ondervindt bij het beluisteren van Händels *Ombra mai fu* : “Ik vroeg me niet af wat die woorden betekenen. [...] In mijn hoofd hoorde ik de stemmen die ik probeerde vast te houden – een lijntje, een breekbare draad van onachterhaalbare betekenissen, van dingen die bij elkaar horen zonder dat ik de sleutel van hun verband kon vinden<sup>50</sup>” (Hertmans 1994 : 150-151). In deze passage weerklinkt dus een spoor van Anton Wachters eerder al besproken problematische verhouding tot de verschillende *soorten* werkelijkheid die hij ondergaat, maar zoals nog zal blijken situeert de contemporaine Hertmans (in tegenstelling tot de naoorlogse Vestdijk) dit thema van ‘fragmentatie’ veel radicaler in zijn roman.

Bovendien herinnert de droomscène over de eenzame mier (die vastgebonden aan eerzuil in het midden van een enorm plein belaagd wordt door honderden andere mieren, p. 145) de lezer aan de oprukkende ‘insectenlegers’ uit de *Battlefield*-installaties (zie bijlage 31) van Vlaams kunstenaar Jan Fabre :

Vanuit de vier hoeken van het vlak, in onregelmatige en door elkaar warrelende groepen, drongen nu massa's mieren op naar het midden. Als één lichaam drongen ze op, nu eens langgerekt en soepel, dan weer

---

<sup>50</sup> Het is overigens wellicht geen toeval dat Hertmans uitgerekend dit muziekstuk uitkiest. De aria afkomstig uit Händels Xerxes is namelijk een lofzang voor een boom die het lyrische subject lommer en beschutting geeft : “Ombra mai fu di vegetabile cara ed amabile soave più” , dat in een Engelse vertaling : “Never was made a plant more dear and loving or gentle” geeft (Glaubitz 2005, <[http://www.aria-database.com/translations/serse01\\_ombra.txt](http://www.aria-database.com/translations/serse01_ombra.txt)>). Precies omdat de (kastanje)boom zo'n prominente plaats inneemt in de ontwikkeling van de roman en het hoofdpersoonage is het wellicht gerechtvaardigd aan te nemen dat Hertmans de betekenis van de woorden wél kende.

dicht en zwart, geconcentreerd als een dier voor de sprong. Maar de kleine, aparte lichamen waren duidelijk een geheel, een hoogst beweeglijk en bedreigend geheel, zodat alles zich als het ware tussen twee lichamen afspeelde : dat ene aan de paal, en dat andere, langgerekte of gebundelde, golvende lichaam van de ontelbare andere mieren. Op dat punt van de droom gekomen, was ik meestal al zo misselijk dat ik kreunde. Het doel van deze massa leek al van tevoren vast te staan : zij wilde als één mier samenstromen in het zwartste punt (Hertmans 1994 : 145-146).

Bijzonder revelerend voor de identificatie van deze passage als een referentie aan het werk van Fabre is Hertmans' essay 'Engel van de Metamorfose' uit 1994, waarin hij het insectenmotief in het beeldend werk van Fabre (in het bijzonder van diens insect-installaties en keversculpturen) in wel zeer gelijkkluidende termen bespreekt :

Ten slotte stelt het insect de mens voor het visioen van oprukkende colonnes sprinkhanen of mieren, waarin een collectief lichaam ontstaat uit de ontelbare lijfjes, een proteïsch corpus dat vreet en doodt, zich een weg baant, springt, vliegt en plundert, de mens bedreigt, de oogst verwoest, volkerenmoord pleegt op een honderdtal meter van de eigen plek – kortom : het insect staat voor de metaforiek van duistere krachten die in de mens zelf sluimeren zodra hij zich gaat organiseren en verdedigen, zodra hij inpalmt (Hertmans 2002a [1994] : 11-12).

Vanuit deze optiek van wederzijdse affiniteit tussen Fabre en Hertmans, is het misschien ook niet zo verwonderlijk dat Hertmans al in het eerste hoofdstuk van *Naar Merelbeke* God ten tonele voert in de gedaante van een klein geel insect, dat volgens de beschrijving een kever had kunnen zijn. Ook daarmee tekent de auteur immers in op een van de typische preoccupaties binnen het beeldende oeuvre van Jan Fabre : spinnen, mieren en kevers.

Deze metamorfose van God tot insect creëert tegelijkertijd een (al dan niet door de auteur beoogde) analogie met Gerard Reve's roman *Nader tot U*, waarin God ook al tot dierlijke proporties (een ezel) werd herleid. Zoals eerder ook al even werd opgemerkt in de context van het blasfemische karakter van de weergave van Sebastiaans heilige extase als een climactische bevrediging in Hertmans' 'Sebastianus'-gedicht, deelt de auteur blijkbaar een aan Reve herinnerende ambivalente houding ten opzichte van religiositeitsbeleving. Het is een gegeven dat in *Naar Merelbeke* meer dan eens centraal wordt gesteld, en dat zich herhaaldelijk manifesteert in Hertmans' omgang met prototypische religieuze symbolen (de verdere uitwerking van deze vaststelling schuif ik vooruit naar het analytische onderdeel van dit hoofdstuk).

Om nu terug te keren naar de droomscène met de krioelende mieren, die hierboven al even werd aangehaald, kunnen we hieraan toevoegen dat diezelfde scène bovendien ook herinnert aan een welbepaalde (door Paglia gemarkeerde) passage uit het controversiële *De 120 dagen van Sodom* van D.A.F. De Sade<sup>51</sup> :

De Sade bedenkt een verbijsterende reeks korte seksuele scenario's waarin het drama van onderwerping wordt geïsoleerd, fantasieën waarvan de hiërarchische structuur door niets meer wordt verhuuld. [...] Zelfs als we hierdoor niet worden geprikkeld, kunnen we de erotiek ervan wel voelen : '22 december. 109. Hij smeert

---

<sup>51</sup> Ik wil hier wel opmerken dat dergelijke erotische interpretatie van dit ritueel overigens alleen standhoudt in de context van De Sades ophefmakende idioom. Gelijkaardige beelden komen immers – zonder seksuele implicaties – ook in talloze andere contexten voor, bijvoorbeeld in William Shakespeare's *The Winter's Tale* (1603) : "he has a son, - who shall be flayed alive; then 'noited over with honey, set on the head of a wasp's nest; then stand till he be three quarters and a dram dead [...]" (Shakespeare 1981 [1603] : 309).

een hoer met honig in, bindt haar dan naakt vast aan een zuil, en laat een zwerm bromvliegen op haar los<sup>52</sup>.  
Sint-Sebastiaan wordt de zoemende bijenkorf van de Efezische moeder Natuur (Paglia 1992 [1990] : 272).

Met deze laatstvermelde associatie kondigen zich meteen ook belangrijke topoi aan in mijn analyse en interpretatie van Hertmans' roman : ze anticipeert namelijk op het belang van de 'abjectie' en de 'transgressie' als sleutelbegrippen van het theoretische, poëtische denkkader dat Hertmans zich in zijn literaire loopbaan gaandeweg heeft eigen gemaakt. Het abjecte als literatuurwetenschappelijk studieobject blijkt in de contemporaine analyserende stukken die zich op Hertmans' literaire productie concentreren, maar ook in Hertmans' eigen essays niet meer weg te denken, en ontspringt aan uiteenlopende bronnen, waarvan Julia Kristeva's psychoanalyse en de eerder al vernoemde 'filosofie van het kwade' van Georges Bataille wellicht de belangrijkste zijn. Deze zullen dan ook in mijn uitgewerkte analyse later in dit hoofdstuk niet ontbreken.

De hoofdklemtoon in mijn analyse van *Naar Merelbeke* zal echter, zoals nog zal blijken, toch elders liggen. Niet omdat de voorvermelde concepten hier geen significante betekenisdragers zouden zijn, maar omdat de invalshoek van de 'verdubbeling', zoals ik deze bij Lacans subjectvormingstheorie heb gesitueerd, een interessant resultaat oplevert dat zich mijn inziens bij Hertmans veel frapperanter manifesteert dan bij Reve of Verhelst. Wat de voorvernoemde (en onvolledige) reeks associaties op de drie niveaus namelijk steeds dwingender lijkt aan te kondigen is een eindeloze celdeling van het oorspronkelijke beginpunt (in casu : de roman). Personages vermenigvuldigen zichzelf door identificatie (Doresta – Sebastiaan – de "ik" figuur), de auteur bezwangert de betekenispotentiëlen van de roman met enkele expliciete intertekstuele referenties (Flaubert, Kellendonk, Barnes, Gilliams) en laat verder nog (impliciete) vruchtbare ruimte voor de intertekstuele associaties vanwege de lezer (Vestdijk, Fabre, de Sade, Reve ...). Betekenissen en inhouden breiden zich daarbij exponentieel uit en bij al deze vermenigvuldigingen van de betekenis staat telkens het motief van de 'weerspiegeling' centraal, of – preciezer – van de 'verdubbeling in de spiegel'. In het analyserende luik van dit hoofdstuk wil ik aantonen dat de verdubbelingsbeweging die de roman dynamiseert, precies ontkiemt in de centraal aanwezige ambiguïteit van Sebastiaan. Het is immers zijn inherente ambivalentie, zijn tweevoudigheid en 'dubbele' natuur die zich concentrisch uitdijt naar de omgevende tekst en zo een beweging katalyseert die nooit een eindpunt zal bereiken.

#### 2.4.1.4. 'Bratislava. De tijd van het anachronisme' (1998)

Zoals in de vorige paragraaf reeds werd voorafgespiegeld, ligt aan Hertmans' poëtische visie met betrekking tot het Sebastiaansmotief een nuance ten grondslag, die met name in een van zijn essaybundels omstandiger wordt gemarkeerd. In het essay 'Bratislava. De tijd van het anachronisme' (uit *Steden* 1998) kristalliseert zich namelijk de suggestie dat de seksuele dimensie van Sebastiaan als martelaar uiteindelijk

---

<sup>52</sup> De Nederlandstalige versie van Paglia's boek maakt voor deze passage gebruik van de vertaling van Hans Warren uit 1990. Ik wil hier toch ook signaleren dat in de vertaling van Claude C. Krijgelmans uit datzelfde jaar de bewuste passage in een andere gedaante en met een andere referentie verschijnt. Daar vinden we namelijk : "De tweeëntwintigste. 115. Hij vilt een jongeman, wrijft hem met honig in zodat hij door de vliegen wordt verslonden." (De Sade 1990 [1789] : 338). De relevantie van de passage voor het Sebastiaansmotief blijft echter ook in deze alternatieve versie standhouden.

enkel zichzelf dient en dat ze de toeschouwer of lezer die deze werkelijkheid probeert vast te leggen welhaast ridiculiseert.

In het betreffende essay getuigt Hertmans van zijn bezoek aan de Slovaakse National Gallery, waar hij verbaasd wordt geconfronteerd met

een beeld waarbij ik moet knippen met de ogen om het te geloven : een Heilige Sebastiaan van ‘een schilder uit Napels, tussen 1620 en 1630 geschilderd’ – de aanwijzingen zijn hier steeds zo vaag dat je steevast achterdochtig wordt – die met de ene hand in zijn linkertepel knijpt en met de andere, gesloten hand twee pijlen omklemd houdt, net voor zijn kruis en schuin omhoog. Er is geen mogelijkheid om het niet te zien : een Sebastiaan die zich open en bloot schaamteloos staat af te rukken, tussen de statige portretten, de landschappen en de deftige hoofden in de lijsten (Hertmans 1998 : 131).

De zichzelf bevredigende Sint-Sebastiaan in de sereniteit van het museum mag dan al een provocerende uitwerking hebben, verwonderlijk is een dergelijke interpretatie vanwege de toeschouwer niet : het is, zoals eerder in deze scriptie ook al werd geïllustreerd, niet voor het eerst dat de extatische blik en de fallische marteling van de heilige intensief seksueel wordt geïnterpreteerd. Reeds in de context van de Renaissance wisten bepaalde kunstenaars reeds de sensualiteit van de lijdende schoonheid te benadrukken via hun langoureuze afbeeldingen van de martelaar, en in de daarnavolgende eeuwen zou deze steeds vaker met een seksuele connotatie worden uitgerust.

Opmerkelijk is echter de niet louter suggestieve, maar zijn tijd ver vooruit zijnde *expliciete* manier waarop een vroeg 17<sup>de</sup>-eeuwse onbekende kunstenaar dit aan de orde stelt. Zonder hier verregaande cultuurhistorische uitweidingen te maken omtrent de meest gangbare voorstellingstradities van het toenmalige tijdsgewricht in Napels, lijkt me een schilderij van deze aard – lang voor de grootscheepse (overwegend 19<sup>de</sup>-eeuwse, romantisch-symbolistische) homo-erotische annexatie van de martelaar intreedt, lang voor er van een de Sadeaanse (laat 18<sup>e</sup>-eeuwse Frans-libertijnse) seksualisering sprake kan zijn en midden in de om zich heen grijpende Italiaanse Reformatie – op zijn minst ‘progressief’ te noemen. Hertmans, zelf docent kunstgeschiedenis en liefhebber van Italiaanse Renaissance en Barok, laat dan ook niet na dit te benadrukken :

Ik kijk eerst ongelovig, dan met een ironisch-nieuwsgierige blik om naar de oude vrouw die humeurig breiend de zaal bewaakt, maar haar blik is leeg en vijandig als ze me aankijkt. Ik vraag of er een afbeelding van het schilderij bestaat, het duurt minuten voor de eenzijdig Slovaakse vrouw me begrijpt, nee er is geen afbeelding, nee ik mag geen foto maken, nee nee en nog eens nee, en die Sebastiaan maar grijzen en in zijn tepel knippen en stilletjes rukken (Hertmans 1998 : 131-132).

Alsof dat alles nog niet genoeg is, treft Hertmans iets later in het museum nog een ander Sebastiaansschilderij aan, dat al evenzeer verbazing oproept :

Alsof een duivel ermee gemoeid is, kom ik langs een zijtrap naar beneden en zie een tweede Sebastiaan, het lijkt wel het vervolgplaatje : de heilige ligt achterovergedonderd tussen twee doeken, hij heeft nog één pijl in de hand, is duidelijk gevallen, maar van pijn of smart is geen enkele keer sprake, eerder van een soort betrappt worden op allerlei dingen die we zelf maar moeten zien uit te vinden (Hertmans 1998 : 132).

Hoewel het in Hertmans’ essaybundel wellicht in niet onbelangrijke mate gaat om de spontaneïteit van de episodes die hij erin opneemt, schijnen er mijns inziens toch twee argumenten (respectievelijk affirmerend en energetiserend) die het belang van deze precieze anekdote voor Hertmans’ visie op de martelaar kunnen motiveren. Hierbij laat ik even buiten beschouwing dat Hertmans’ dichtertelijke vrijheid de

subjectief ervaren gebeurtenissen mogelijk heeft vervormd en neem ik Hertmans als essayist even op zijn woord.

In eerste instantie lijkt dan de Sebastiaanpassage uit Hertmans' essay een affirmatie te zijn van de inmiddels vertrouwde (en ook door Hertmans al geëxploreerde) contrastwerkingen die in de figuur van Sebastiaan convergeren. Ditmaal bevinden deze zich met name in de uiteenlopende perceptie van de waarnemer : Sebastiaan kan bij een eerste aanblik fascinatie veroorzaken (zoals bij Hertmans zelf het geval is) maar evengoed het tegenovergestelde (zoals bij de vrouwelijke museumsuppoost). Of dat laatste nu uit verveling voortspuit (herhaalde controversie verliest immers uiteindelijk ook haar impact) of uit een gebrek aan opmerkzaamheid (wat Hertmans zelf suggereert : "haar blik is leeg en vijandig"), het illustreert in ieder geval hoe het ambigue karakter van Sebastiaan op een al even wisselvallige manier kan worden gepercipieerd. Tot zover dus het vertrouwde verhaal van tweeledigheid en antagonisme.

In tweede instantie nochtans energetiseert Hertmans zijn (eerdere, literair uitgewerkte) opvattingen omtrent de heilige met een invalshoek die hem – zo lijkt de auteur in het essay te getuigen – door een anonieme kunstenaar wordt aangereikt : het idee dat Sebastiaans seksuele dimensie uitsluitend zichzelf dient en dat ze in essentie een onverbloemde zelfbevrediging is. Reminiscenties aan Yukio Mishima's *Confessions of a mask* liggen voor de hand, maar natuurlijk doemt hier wel een belangrijk verschil op. In Mishima's weergave gaat de seksuele prikkeling wel uit van het schilderij, maar affecteert ze in de eerste plaats de toeschouwer (in casu : de auteur zelf) :

That day, the instant I looked upon the picture, my entire being trembled with some pagan joy. My blood soared up; my loins swelled as though in wrath. The monstrous part of me that was on the point of bursting awaited my use of it with unprecedented ardour, upbraiding me for my ignorance, panting indignantly. My hands, completely unconscious, began a motion they had never been taught. I felt a secret, radiant something rise swift-footed to the attack from inside me. Suddenly it burst forth, bringing with it a blinding intoxication (Mishima 1960 [1958] : 33).

In Hertmans' essay lijken de rollen net omgekeerd : ditmaal is het Sebastiaan die blijkbaar een seksuele genoegdoening ondervindt bij de aanblik van de verbaasde, misschien gechoqueerde toeschouwer.

Vanuit literair-wetenschappelijk perspectief is nu een bepaalde analogie denkbaar met de – ook op Hertmans vaak geformuleerde – literaire kritiek die aan bepaalde auteurs uit de contemporaine literatuurpraktijk een soort van hermetisch, cerebraal formalisme verwijt. Onder het mom van Derridaanse dissemination, het besef van de vervagende betekenissen en de oneindige doorverwijzing, zou het hedendaagse literaire klimaat in die mate ontoegankelijk zijn geworden voor de lezer, dat het eigenlijk alleen nog bij gratie van zichzelf bestaat, en slechts de persoonlijke preoccupaties van de auteurs bevredigt. Bij het verschijnen van Hertmans' meest recente roman *Harder dan Sneeuw* (2005) bijvoorbeeld, waren gelijkaardige reserves en negatieve besluittrekkingen te horen, terwijl zulke negatieve conclusies in de kritiek net aantonen

[...] hoe moeilijk het is om met onzekerheid en twijfel te moeten leven in een tijdperk van dergelijke, diep in onze privé-levens ingrijpende en onzinnige gebeurtenissen. Maar het is voor mij als auteur absurd dat juist deze gedachte tegen het boek wordt gebruikt, terwijl het die juist als ervaring probeert op te roepen en kritisch te reflecteren. [...] Eén criticus beweerde dat ik hem belazerde omdat ik, uiteraard, een postmoderne parodie zou hebben geschreven; een ander vond het gladde reclame-taal; een derde vond het experimenteel; de anderen (op één enthousiaste uitzondering na) een mislukte thriller. Het toont precies aan wat ik wou

zeggen: waar de onzekerheid toeslaat, reageren we met het installeren van pseudo-zekerheden (Website Stefan Hertmans 2005).

Hoewel Hertmans zich in het bovenstaande citaat voor een zeldzame keer wel openlijk mengt in de polemieken over zijn werk en tot op zekere hoogte zijn literaire keuzes tracht te verantwoorden, geeft de auteur zich veel vaker een houding zoals hij die ook in 'Bratislava' beschrijft : een zekere laconieke nonchalance, een geamuseerd en meewarig hoofdschudden. Misschien interpreteert Hertmans de zichzelf bevredigende Sebastiaan dus wel als een herkenbare (maar komische, extreem geformuleerde) metafoor voor een literatuur die blijkbaar, wars van alle kritiek, een gedurfd genoeg schept in die provocatie : "van pijn of smart is geen enkele keer sprake, eerder van een soort betrappt worden op allerlei dingen die we zelf maar moeten zien uit te vinden" (Hertmans 1998 : 132).

Dat Hertmans zichzelf niet rekent tot een radicale groep literatoren die met hun proza louter zichzelf bevredigen, blijkt vooral uit de reactie van de auteur op het schilderij : "Ik schiet luidop in de lach, een vrouwelijke suppoost komt meteen kijken wat er gebeurt, maar dat het daar voortdurend hangt te gebeuren komt niet bij haar op" (Hertmans 1998 : 132). De draagwijdte van dit "in de lach schieten" in contrast met de naïeve onwetendheid van de museumwachter hoeft niet noodzakelijk een uiting van arrogantie of hooghartigheid te zijn. Veeleer schijnt het mij de uiting van een zichzelf relativiserende, maar combattieve weerstand ten opzichte van een onbegrijpende en behoudensgezinde literaire reflex, maar met deze uitspraak bevind ik mij al op het domein van de subjectieve appreciatie van de figuur Hertmans als literator en diens poëtische beginselen, dus zet ik hier even een stap terug.

De Sebastiaansanekdote als energetiserend motief heeft immers nog een tweede implicatie die zich – al dan niet toevallig – ook weer in een toevallige samenloop van omstandigheden manifesteert : Hertmans is, zo schrijft hij althans, niet in staat om een afbeelding of een foto van het betreffende schilderij te bemachtigen. In het licht van de hiervoor gemaakte interpretatieveronderstellingen, is het moeilijk om voorbij te gaan aan de symboliek van dit ogenschijnlijk detail : het correleert Sebastiaan immers opnieuw met een vervluchtigende realiteit, met de frustratie van de onvatbare betekenis in Derridaanse traditie en haar literaire verschijningsvormen. Sebastiaan provoceert niet alleen, hij lijkt de toeschouwer die deze werkelijkheid probeert vast te leggen welhaast te ridiculiseren : "en die Sebastiaan maar grijnzen, in zijn tepel knijpen en stilletjes rukken" (Hertmans 1998 : 132).

Bewijst Hertmans' sarcasme hier niet enigszins een herhaald besef van de vergeefsheid die uitgaat van elke poging (vanwege lezers of schrijvers) om vast te leggen wat haar onafwendbaar ontvliedt ? Het lijkt me, gezien het poëtische en literaire universum waarbinnen Hertmans toch opereert, geen al te vergezochte interpretatie die daarenboven ook een notie van berusting toevoegt : Hertmans onderneemt geen krampachtige pogingen om toch te bereiken wat vooralsnog maar niet wil lukken, maar loopt laconiek, geamuseerd en nonchalant het museum uit. Ook hierin kunnen we met enige welwillendheid een metafoor lezen voor Hertmans' specifieke omgang met de taalproblematiek die in de poststructuralistische termen van de voorafgaande decennia werd geconsolideerd. De mate waarin Hertmans daarvan specifiek getuigt in zijn prozawerk vereist uiteraard nog een grondigere uitwerking. Ook deze beschouwing zal ik pas



uitdiepen in het analytische derde luik : ik zal er deze specifieke hypothese toetsen en trachten te onderbouwen door middel van de roman *Naar Merelbeke*. Hier sluit ik voorlopig af met de vaststelling dat Hertmans' essay 'Bratislava' – ondanks de waarheidspretentie die we eraan moeten verlenen (het wordt de lezer immers als non-fictioneel gepresenteerd) – een theoretische (en dus indirect ook literaire) verderzetting kan zijn van zowel zijn affiniteit met Sebastiaan als veelzijdig motief (dat hij door middel van een anekdote affirmeert) als van zijn preoccupatie met Sebastiaan als poëtische metafoor (die hij energetiseert met zowel concrete polemische als abstracte poststructuralistische componenten).

#### **2.4.2. Theoretisch luik : Sebastiaan als imaginair lichaam**

In de tracerende paragraaf over *Naar Merelbeke* anticipeerde ik reeds op het motief van de verdubbding dat zich in de roman manifesteert in de aanwezigheid van Sebastiaan. Ik beweerde er dat precies de ambivalentie van de martelaar als snijpunt van polariteiten een vermenigvuldiging van tekstinterpretaties aandrijft : Sebastiaans inherente tweeledigheid fungeert als het vertrekpunt van deze beweging, maar de personages en de literaire werkelijkheid zullen al snel volgen. In het analytische luik van dit hoofdstuk wil ik uiteenzetten waar de verdubbelingen zich in de roman precies manifesteren en wat daarvan de consequenties zijn. Om daartoe te kunnen komen, moet ik eerst het epicentrum zelf bespreken. In dit theoretische luik zal ik daarom eerst de precieze aard van Sebastiaans tweeledige gedaante scherpstellen en haar met theoretische concepten duiden.

Zoals ik eerder ook al zijdelings heb gesignaleerd bij een algemene typering van de traditionele Sebastiaanscultus in de beeldende en literaire kunsten van de voorbije eeuwen, bestaat er in die artistieke voorstellingstraditie een duidelijke voorkeur om de martelaar in zijn meest herkenbare gedaante af te beelden : het moment van zijn (eerste) executie met de pijlen. Precies op basis van die archetypische iconografische gedaante lijkt het mij nu plausibel om Sebastiaan te interpreteren als prototype van het verdubbeld lichaam dat we met Lacan 'imaginair' kunnen noemen : de door pijlen doorzeefde Sebastiaan bevindt zich immers op het snijpunt van het reële (een mysterieuze verbondenheid, in casu met God) en het symbolische (zijn concrete leven in een aardse omgeving) en verzinnebeeldt daarmee – *mutatis mutandis* – ten minste drie analogieën met het kind in de imaginaire fase van zijn ontwikkeling. Deze analogieën verschuilen zich meer bepaald in 1) de hemelwaartse blik, 2) de imaginaire identiteitsvorming en 3) de doodsdrijf.

##### 2.4.2.1. De hemelwaartse blik

Met enige welwillendheid, kan de in iconografische traditie vaak geambigueerde hemelwaartse blik van de martelaar (die ik hier even kort parafraseer als pendelend tussen heilige extase en seksuele genoegdoening) als een eerste mogelijke parallelle worden geïnterpreteerd. Ik wil hier even teruggrijpen naar de inleiding van deze scriptie waarin zich, door de analyse van allerlei literaire (en picturale) verschijningsvormen van de martelaar heen, een bepaalde constante bleek te kristalliseren : de typerende hemelwaartse blik van Sebastiaan werd er herhaaldelijk gelijkgesteld met de uitdrukking van een verlangen of smachten

(naargelang van de kunstenaar werd dit verlangen dan vertaald in een religieus-extatische of een profaan-seksuele zin). Nu lijkt het mij mogelijk om precies in dit kenmerk een parallelle met een bepaald aspect van Lacans subjectvormingstheorie te lezen : het smachten van zijn blik lijkt onze intuïties immers bijna automatisch te leiden naar de eerder reeds beschreven innerlijke verscheurdheid van het kind dat met de afsplitsing van een imaginair ‘ik’ een voorlopig antwoord geeft op de eisen van de symbolische orde maar ondertussen angstig de terugkeer van het reële blijft verlangen. De richting van Sebastiaans blik geeft namelijk ook de richting aan van het verlangen van het imaginaire “ik” : de blik veruiterlijkt het halsreiken vanuit het symbolische naar de harmonie van het hemelse, de eenheid van de sacrale geestelijkheid, het onbereikbaar reële. In deze imaginaire gedaante, zo interpreteert Rabaté “[...] the subject is determined by the Unconscious as the locus of the Other while being mystified by what it takes as its whole world : the imaginary realm dominated by the interaction between the ego and the objects of desire (Rabaté 2005 [2001] : 24).

Ook in zijn geseksualiseerde dimensie, zoals die door talrijke interpretatoren reeds werd aangereikt, blijft deze analogie met betrekking tot Sebastiaans blik standhouden : wanneer we Sebastiaans hemelwaartse blik voornamelijk erotisch interpreteren als een expressie van seksueel genot, dan blijft hij immers ook via die associatie verankerd in het domein van de lichamelijke (en dus per definitie wereldlijke) gewaarwording. Dat de martelaar als imaginair lichaam zowel reële als symbolische symptomen vertoont, wordt ten slotte ook nog versterkt door de concrete aard van zijn meest archetypische voorstellingswijze : in talloze iconografische afbeeldingen van de martelaar bestaat er een scherp contrast tussen de richting van Sebastiaans blik – hemelwaarts – en de positie van zijn lichaam – vastgeketend in het aardse, door middel van pijlen vastgepind aan het symbolische. Wanneer we de eerdere geseksualiseerde interpretatie wat preciezer in het achterhoofd houden, voert ons dat bovendien als vanzelf naar Lacan’s concept ‘jouissance’, de instinctieve drift die zich manifesteert als een uitlaatklep voor de opwellende frustraties over het onvermogen tot het reële te komen. Die andere (en hieraan verwante) uitlaatklep – de door Lacan geëxpliciteerde thanatos of doodsdrift – is ook in gecodeerde vorm aanwezig in de figuur van Sebastiaan. Om dit echter te verduidelijken moet ik eerst overgaan naar een tweede parallelle die Sebastiaan als imaginair lichaam kan duiden.

#### 2.4.2.2. De imaginaire identiteit

Deze tweede analogie schuilt in de vaststelling dat de meest typische Sebastiaanvoorstelling – de martelaar doorzeefd met pijlen – een cruciale fase in de subjectsvorming van de heilige vereeuwigd : aan deze ingrijpende gebeurtenis, meer nog dan aan zijn werkelijke moment van overlijden, ontleent Sebastiaan immers zijn uiteindelijke identiteit als martelaar. De executiepoging met de pijlen markeert het precieze en meest beklijvende momentum uit zijn hagiografie dat de aanleiding zal worden tot een latere heiligverklaring, en plaatst daarom Sebastiaans individualiteit voor het eerst in een groter betekenisdragend verband (eerst in een religieuze, maar later ook in een seculiere context). Hier wordt het fundament voor

Sebastiaans identiteit neergelegd, hier grijpt de actieve gebeurtenis plaats die de verdere levensloop van de heilige, en onze huidige perceptie op de martelaar zal determineren.

De overeenkomsten met het ontstaan van een imaginair (en dus niet definitief) 'ik' tijdens de zogenaamde spiegelfase, zoals deze door Lacan werd beschreven, worden daarmee relatief evident. Net zoals Sebastiaans eerste en meest beroemde executie, legt de imaginaire fase een bepalend (hoewel tussentijds) fundament voor de subjectsvorming en anticipeert ze de identiteitsbepaling van het individu :

This image (fiction, imago, mirage) is anticipatory in two senses. On the one hand, it looks forward to the ego's unachievable goal of unified identity that would be the foundation for its power in the world. On the other hand, this *Gestalt* is "pregnant" with the ego's alienating future (Payne 1993 : 29, zijn cursivering).

Met andere woorden, zonder deze imaginaire tussenfase zou het subject zich nooit kunnen inschrijven in die symbolische orde die hem is opgelegd van buitenaf en die hij moet aanvaarden, ook al vereist die overgang een zekere 'opoffering' : de 'unified identity' waarvan zonet nog sprake wordt ingeruild voor een gefragmenteerd 'ik'.

Indien we nu de Sebastiaanlegende metaforisch opvatten, kunnen we de zelfopgewekte marteldood vereenzelvigen met de (noodzakelijk) vernietiging van de reële orde, die via een essentieel imaginair bastion tot de symbolische orde zal evolueren. Deze symbolische orde lijkt Sebastiaan vrij lettelijk te belagen met een overvloed aan indrukken (de pijlen) die hem, zoals gezegd, in het symbolische vastpinnen. Als gevolg hiervan verwordt Sebastiaan tot een bij uitstek 'imaginair lichaam', dat zijn ambivalentie ten opzichte van het reële en het symbolische domein herkenbaar veruitwendigt in de dubbelzinnige blik die ik hiervoor al besprak.

### 2.4.2.3. De doodsdrijf

Gezien de significantie van het moment waarop Sebastiaan met de pijlen wordt geëxecuteerd, is het wellicht geen toeval dat Sebastiaan in de talloze artefacten die alleen al in de Westerse iconografische traditie zijn overgeleverd bijna steevast op deze manier wordt afgebeeld, en uiterst zelden ten tijde van zijn werkelijke executie<sup>53</sup>. De executie met de pijlen kent zo'n grote belangstelling in de artistieke postfiguratie, dat ze alle andere biografische details welhaast volledig in de schaduw stelt. Nochtans houdt het leven van de martelaar – zo lezen we althans in de *Legende Aurea* – niet op bij dit biografisch hoogtepunt (althans, vanuit een cultuurhistorisch perspectief) van Sebastiaans levensloop. Vanuit het Lacaniaans perspectief dat ons uitgangspunt vormt, kunnen we stellen dat een vervolg zelfs noodzakelijk is : met de mislukte executie (als metafoor voor een imaginaire verdubbeling, als voorloper van volledige identiteit) is een vervoleindiging uitgesteld, en blijft de constructie van een uiteindelijke identiteit onafgewerkt.

Het historische vervolg van het Sebastiaansverhaal lijkt ons nu, in overeenstemming met Lacan, te suggereren dat de martelaar de overtreffende en meteen ook meest tragische trap van zijn subjectsvorming

---

<sup>53</sup> "In de nacht kwam Irene, de weduwe van de martelaar Castulus, om hem te begraven. Zij ontdekte echter dat Sebastiaan niet dood was, nam hem mee naar haar huis en verzorgde zijn wonden. Na zijn genezing begaf Sebastiaan zich naar het keizerlijk paleis om Diocletianus zijn wreedheden tegenover de christenen te verwijten. Daarop werd hij opnieuw gegrepen en in de renbaan van het paleis met knuppels doodgeslagen. Zijn lijk werd in de Cloaca Maxima, het hoofdriool van Rome, geworpen, waarschijnlijk om te vermijden dat de christenen hem bij zijn grafplaats als martelaar zouden gaan vereren" (E. Mönnink 1993 : 14).

nog moet opvolgen : zijn daadwerkelijke dood zal de symbolische consolidatie zijn omdat het de definitieve realisatie van het 'ik', van de identiteit inluit. Immers, pas wanneer Sebastiaan effectief sterft in de naam van zijn aangenomen christelijke geloofsovertuiging, wordt zijn identiteit als martelaar bekrachtigd en gestabiliseerd. Anders gezegd, zorgt de *destructie* van de concrete en vergankelijke verschijningsvorm van Sebastiaan voor de *creatie* van de mythische identiteit die uitstijgt boven het vergankelijke en relatief gesproken een eeuwig karakter verwerft. Precies daar, in dat verlangen naar eeuwigheid, met connotaties als catharsis, harmonie en eenheid (van de gevormde, stabiele identiteit, bijvoorbeeld) flakkeren de reminiscenties aan de sacraliteit van het reële op.

Indien we onze observaties verderzetten in het Lacaniaanse paradigma, dan blijkt zich met andere woorden uit de dood van Sebastiaan een versteende uitdrukking te kristalliseren van de betrachtingen van de 'doodsdrift' zoals Lacan die in zijn vroegste geschriften omschrijft :

In Lacan's first remarks on the death drive, in 1938, he describes it as a nostalgia for a lost harmony, a desire to return to the preoedipal fusion with the mother's breast, the loss of which is marked on the psyche in the weaning complex [...]. In 1946 he links the death drive to the suicidal tendency of narcissism [...]. By linking the death drive with the preoedipal phase and with narcissism, these early remarks would place the death drive in what Lacan later comes to call the imaginary order (Evans 2001 [1996] : 32).

De hemelwaartse blik van Sebastiaan krijgt op deze manier een bijkomende symptomische waarde van het imaginaire, deze keer als de roes van de thanatos die de dood als een manier tot hereniging in het reële of de vereniging met God ervaart. Een executie met de dood als gevolg (wat het slagen van de Todestrieb zou betekenen) bestendigt Sebastiaan als een stabiele identiteit binnen de symbolische orde. Een executie die mislukt, fixeert Sebastiaan tussen leven en dood, tussen het profane en het sacrale, tussen het reële en symbolische. De Sebastiaan doorzeefd met pijlen is daarmee de metaforische uitdrukking van het imaginaire lichaam dat anticipeert, via de doodsdriften die zijn verlangen naar het reële hem reeds inluistert, op zijn uiteindelijke subjectsvorming.

### **2.4.3. Analytisch luik : een uitzaaiende verdubbeling**

Tijdens een eerste, nog verkennende lezing van de roman *Naar Merelbeke*, blijkt dat de figuur van de Heilige Sebastiaan slechts relatief laat zijn expliciete intrede in het verhaal doet (pas op p. 121, in het hoofdstuk "Vliegende wondjes") : hij blijkt daar het onderwerp te zijn van een van de godsdienstlessen die de (overigens naamloze) ik-verteller die dag op school te horen krijgt. Daarmee kondigt de roman een motief aan waarvan zich de relevantie voor het grotere construct van de totale roman niet meteen openbaart : dist de auteur hier misschien de onschuldige anekdotiek op van een min of meer autobiografische episode, ter wille van de couleur locale van de vertelling of is er meer aan de hand ? In dit analytische luik wil ik graag de tweede optie bepleiten en hard maken op welke manier dit motief zijn cruciale functie binnen het grotere compositionele raamwerk van de roman afdwingt. Mijn inziens gebeurt dit met name via een specifieke plaatsing (de bijzondere isolering en de nadrukkelijke vermelding) van het martelaarsmotief.

Ik zal in wat volgt de – naar mijn oordeel – meest relevante passages, interpretaties en argumenten opvoeren op basis waarvan het motief van Sint-Sebastiaan op een scharniermoment van *Naar Merelbeke* voor de zon schuift, en daarmee zijn schaduw werpt over de hem omringende tekst. De aanwezigheid van Sebastiaan muteert daarmee niet alleen de hoofdstukken in zijn kielzog (waar, zoals ik zo dadelijk zal illustreren, de martelaar nog in verschillende variaties en associatieketens zal voorkomen), maar verplant ook met terugwerkende kracht de wortels van het prille begin van de roman. Dit vergt nu wellicht enige toelichting, waarbij ik de formele compositie van de roman en de specifieke positionering van Sebastiaan in de roman vooruitschuif als belangrijkste instrumenten van deze mutatie.

#### 2.4.3.1. Formele compositie.

Om de formele compositie van *Naar Merelbeke* adequaat te kunnen bespreken, moet in eerste instantie al meteen gewag worden gemaakt van een zekere ambiguïteit : het is namelijk mogelijk om de structuur van de roman op verschillende manieren te interpreteren, waarvan ik de drie (voor mijn argument) relevantste hier wil bespreken.

Een eerste manier volgt de expliciet door de auteur aangebrachte scheidingslijn die in de roman een deel I ('De Wereldkaart') en een deel II ('Valse Lente') van elkaar onderscheidt (zie ook figuur 1). De lezer wordt van deze opdeling opvallend bewust gemaakt door de – voor een roman nogal ongebruikelijke – inhoudstabel die vooraan in het boek wordt opgenomen. Een dergelijke, benadrukte opdeling wekt, nog voor het aanvatten van de werkelijke lectuur, de suggestie van interne samenhang binnen elk van de delen (bepaalde hoofdstukken worden immers gegroepeerd volgens nog onbekende criteria) en laat vermoeden dat deze delen zich op een stabiele manier ten opzichte van elkaar verhouden. Het verwachtingspatroon dat deze structurering aanmoedigt in de lezer, wordt echter tenietgedaan via een mechanisme dat ik zo dadelijk zal bespreken en dat betrekking heeft op het sturen van de 'leesrichting'.

I. De Wereldkaart	pag.	II. Valse Lente	pag.
Hoe God mijn rechterbeen amputeerde	9	Vliegende wondjes	121
Ik dien	16	De Maja van Goya	126
Hoe een berg een krater kan worden	21	Bomen sterven staande	129
Pijn in de lucht	23	Ogenwoede	135
Vita vegetativa	25	Het korenveld	139
Het wortelstel	28	De zwartste plek	145
Lekkere kuiltjes	31	Ombra mai fù	150
De wereldkaart	36	Mozart	155
Pol de paling	41	De Zwarte Zee	160
De waterput	46	Hallo?	166
Twee dingen	51	Rode kool	169
Naar Merelbeke	56	Michelle, ma belle	173
Poepzak	61	Sneeuwbesen	178
Hollands Diep	65	Ecce Homo	185
Een trage wals	71		
Honderd en zonder	76		

Chagrin d'amour	80
Het oefenplein	84
Een cahier	89
Nooit meer	94
Een wandelende tak	99
Une belle poitrine	103
Tekenen en schrijven	107
Onderweg	115

**Figuur 1.** De formele indeling van *Naar Merelbeke* in delen en hoofdstukken

Een andere dissectie van de romanstructuur werkt eerder volgens een ‘statutair’ principe : ze ontleedt de inhoudelijke verschillen in vertelniveau van elk hoofdstuk in de hoop daarmee een inzichtelijke compositie van de roman op te sporen. Zoals uit de analyse van de hoofdstukken zal blijken, suggereren een aantal verhaalelementen namelijk dat er in de roman twee vertelniveaus aanwezig zijn : een aantal hoofdstukken blijkt eigenlijk te bestaan uit excerpten uit een door de ik-verteller geschreven ‘cahier’. Al snel blijkt echter dat ook een statutaire compositie ongrijpbaar blijft : het onderscheid tussen het wereldbeeld van de roman en dat van het cahier (de ‘roman in de roman’) is immers niet objectief af te lijnen omdat dit slechts kan geschieden op voorspraak van de intuïtieve en subjectieve oordelen van elke lezer.

Begrippen als ‘werkelijkheid’ en ‘verbeelding’ worden daarmee in elkaars verlengde geplaatst en ontdaan van een strikte scheidingslijn : veeleer worden ze als een continuüm van verwante sensibiliteiten geportretteerd. Bovendien werkt het mechanisme waarop ik zonet al even alludeerde— het mechanisme dat inwerkt op de leesrichting en een consistente samenhang van de romangedeelten laat ontsporen— de verwarring van de vertelniveaus nog verder in de hand. Voor de verdere uitwerking van deze gerelateerde deconstructies (in casu : van de vertelniveaus en de interne consistentie) wijs ik nu alvast vooruit naar de paragrafen die ze gedetailleerder aan bod laten komen, en zet eerst de aangekondigde reeks van drie verder.

Een derde mogelijke structurering van de roman tracht in de plot van de opeenvolgende hoofdstukken een bepaalde chronologische fabula te reconstrueren. Deze decoding wordt door de auteur al evenzeer bewust gecompliceerd aangezien er van exacte datering en temporele referentie in de hoofdstukken nauwelijks sprake is. De zeldzame passages waarin wel een min of meer zuivere tijdsindicatie voorkomt, werken, zoals ik zo meteen zal illustreren, vaak niet verhelderend maar juist vertroebelend ten opzichte van de chronologische verbanden. De roman sleutelt daarmee aan een opmerkelijke achronie die alvast mooi aansluit bij de daarnet nog aangegeven verwarring omtrent de vertelniveaus die een continuüm van verbeelding en werkelijkheid creëert. Ik zal dit met een concreet voorbeeld aantonen in een aparte bespreking van de ontworpen tijdsverhoudingen in *Naar Merelbeke*.

Met deze eerste benaderende schets van de romancompositie wilde ik vooral anticiperen op mijn verdere betoog, waarin ik wil aantonen dat alvast deze drie mogelijkheden om de romanstructuur inzichtelijk te interpreteren, door inherent ingebouwde mechanismen (vanwege de auteur dus) worden gedeconstrueerd.

Vooraleer ik deze stelling nu fundeer en de intentionaliteit van deze mechanismen expliciteer, wil ik tussentijds even overkoepelend resumeren. Het blijkt immers dat de meervoudige mogelijkheid om als lezer een (vergeefse poging tot) inzichtelijke structuur aan te brengen, diezelfde structuren genadeloos ondermijnt : de pogingen zijn nutteloos omdat in de zoektocht naar een logische fundering (op basis van de traditionele “scenarioclichés” als chronologie, consistentie en coherentie) de lezer zichzelf alleen maar meer en meer bedelft onder het veelvoud aan opties dat hij opgraft. Het heftige zoeken naar houvast resulteert in het definitieve verlies ervan. Dit correspondeert nu, niet toevallig, met wat Vervaeck (1999a) ook al opmerkte over precies dat ‘scenario’ van een postmoderne roman :

De kern van het scenario wordt zo nadrukkelijk en clichématig opgediend, dat hij uitgedumd wordt. Als je dit doortrekt, kom je tot de vaststelling dat het voortbouwen op een scenario eigenlijk het vernietigen is van datgene wat zogenaamd vooraf bestaat. Schrijven wordt dan uitwissen (Vervaeck 1999a : 26-27).

En verder, over de statische opdeling waaraan ook *Naar Merelbeke* weerstaat :

Het inzicht dat de postmoderne roman biedt, is niet van de begripsmatige soort. Je kunt zo’n roman niet vatten door gebruik te maken van de cartesiaanse “idées claires et distinctes”. Begrippen delen de wereld op en creëren statische klassen, terwijl de postmoderne wereld altijd een samenhang en een dynamiek is (Vervaeck 1999b : 53).

Met deze belangrijke preoccupaties in het achterhoofd, wil ik nu aan de hand van een tekstanalyse van de roman, en op basis van het aan Lacan ontleende concept van de ‘verdubbeling’, expliciteren op welke manier de formele compositie van de roman weerstaat aan een dergelijke statische opdeling op basis van logische coherentie (a), vertelniveaus (b) en chronologie (c). Zoals uit de voorgaande paragrafen ongetwijfeld reeds is gebleken, zijn deze statische benaderingen echter nauw met elkaar gecorreleerd, en zullen ze in hun analyse dan ook met elkaar verbonden worden. Het is bovendien belangrijk om voor ogen te houden dat de bespreking van deze compositie vooral in functie staat van de specifieke plaatsing van het Sebastiaansmotief, een aspect dat ik in een volgend subhoofdstuk verder aan bod laat komen.

#### 2.4.3.1.1. Logische coherentie : de valse verdubbeling.

Eerst wil ik dieper ingaan op de verstrekkende implicaties van de expliciete opdeling die de auteur maakt via het gebruik van subtitels. Zoals eerder gezegd, valt de structurele compositie van *Naar Merelbeke* op een eerste niveau uiteen in twee, expliciet en formeel (d.m.v. titels) van elkaar gescheiden delen : deel I “De Wereldkaart” (p.7-118) en deel II “Valse Lente” (p. 119-189).

Een dergelijke opvallend aangebrachte opdeling suggereert nu een min of meer duidelijke thematische eenheid binnen elk van deze delen, alsook een (al dan niet causale) contingentie die de beide delen ‘logisch’ aan elkaar knoopt. In deze roman wordt een dergelijk verwachtingspatroon echter duidelijk gefrustreerd en ondermijnd, en dat via een welbepaald mechanisme met verstrekkende gevolgen (die overigens in elkaars verlengde liggen en elkaar onderling bekrachtigen).

#### De ambivalentie van de leesrichting...

Dit gesuggereerde mechanisme, dat ik hier verder ‘de ambivalente leesrichting’ zal noemen, werkt in op de *lees*overgang tussen de twee delen. Deze overgang lijkt zichzelf namelijk eindeloos uit te stellen door het

aanbieden van tegenstrijdige ('ambivalente') aanwijzingen voor de leesrichting : deel I blijkt een cirkelverwijzing naar zijn eigen begin te bevatten en dwingt de lezer tot een rechtsomkeer naar het eerste hoofdstuk, terwijl de titel van deel II de lezer net de andere kant op zendt, verder de narratie van de volgende hoofdstukken in.

In het hoofdstuk "Een trage wals" (deel I, p. 71 en volgende) lezen we namelijk dat de ik-figuur een 'cahier' cadeau krijgt van zijn vader waarin hij kan schrijven of stempelen : "ik nam mijn vulpen, schroefde de dop los, sloeg de eerste bladzijde op en schreef, in steile letters : *Valse Lente*" (p. 74, zijn cursivering)<sup>54</sup>. Met deze vermelding wordt de intuïtie van de lezer met andere woorden alvast doorverwezen naar deel II (dat precies 'Valse Lente' als titel draagt), waarvan zij wellicht verwacht dat daar de feitelijke inhoud van het cahier aan bod zal komen. Al wat de lezer tot nog toe heeft gelezen wordt daarmee provisoir getypeerd als een vertelling in het heden of recente verleden van de ik-verteller, de omstandige (fictionele) werkelijkheid (die we even zullen aanduiden met 'niveau A') zoals zij zich *in* de roman, maar 'buiten het cahier' ('niveau B') afspeelt. Deze twee niveaus (A en B) komen daarmee in relatief stabiele verhouding ten opzichte van elkaar te staan.

Deze veronderstelling van stabiliteit in de wederzijdse verhouding, wordt echter vlak voor de aanvang van deel II tenietgedaan door een cirkelverwijzing naar het eerste hoofdstuk van deel I ("Hoe God mijn been amputeerde"). We lezen immers : "En ik verlang zo erg naar al die kleine, verlaten wegjes in de polders dat ik bijna stik. Ik pak mijn cahier en schrijf op : *Hoofdstuk 1. Hoe God mijn rechterbeen amputeerde*" (p. 118, zijn cursivering). Deze zin zet nu de hele interpretatie van het eerste deel op losse schroeven : als lezer moeten we plots onze inschatting van alles wat we tot nog toe hebben gelezen bijstellen van niveau A naar 'mogelijk niveau B' (een transformatie die we – strikt genomen – eigenlijk enkel voor het eerste hoofdstuk met zekerheid mogen maken). Een dergelijk ambivalent mechanisme van doorverwijzing vertroebelt dus de strikte scheiding tussen de werkelijkheid van 'het cahier' en die van de 'roman', tussen niveaus A en B. Dit mechanisme blijft uiteraard niet zonder belangrijke implicaties en laat daarbij drie componenten samensmelten. Het ambivalentiemechanisme formaliseert namelijk 1) een bewuste metafictionele sensibilisering aan het adres van de lezer en brengt daarenboven op een stilistisch zeer fraaie wijze een interconnectie aan tussen 2) de centrale metaforiek van Sebastiaan en 3) het theoretische referentiekader waarvan de auteur schijnt doordrongen te zijn, in casu : de Lacaniaanse opvatting over de relatie tussen de waarheid (in de roman : de 'omstandige werkelijkheid' van niveau A) en taal (niveau B : 'het cahier'). Ik probeer dit in de volgende paragrafen te verduidelijken door drie consequenties van het ambivalentiemechanisme te karakteriseren.

#### ...zorgt voor een metafixatie van de lezer...

De metafictionele sensibilisering waarvan sprake, sluit natuurlijk aan bij de (bij Verhelst al uitgewerkte) metafoor van de leesact (en de blik) als een pijl door het lichaam van de fictie. Aangekomen op de

---

<sup>54</sup> Om dat in dit hoofdstuk bijna uitsluitend aan één primaire bron wordt gerefereerd (tenzij waar anders vermeld), neem ik van de geciteerde passages enkel nog hun respectieve paginanummers op, zoals deze voorkomen in : S. Hertmans, *Naar Merelbeke*, Amsterdam (Meulenhoff), 1994.



scheidingslijn tussen deel I en II, wordt de lezer bewust gemaakt van zijn foutieve hypothesen over de samenhang van de roman en de verhouding tussen de twee delen. Op deze manier wordt de lezer geworpen in een theoretische boobytrap van metafictionele overweging : hij/zij moet een paralyserende, want bijna onmogelijke keuze maken tussen een circulaire en een lineaire lezing, tussen opnieuw beginnen (vanuit een ander standpunt) of verdergaan. Voor de volledigheid wil ik erop wijzen dat ik de term ‘metafictioneel’ hier, in navolging van Vervaeck (1999a) gebruik volgens de definitie van Patricia Waugh in haar werk *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction* : “*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality*” (Waugh (1984 : 2), geciteerd in Vervaeck 1999a : 136).

Deze definitie verruimt namelijk het algemene concept metafiction als een moment van tekstuele zelfreflectie en stelt een pregnant probleem aan de orde : dat van de moeilijke verhouding tussen realiteit en de fictie die haar tracht te benaderen. Dit verschil is belangrijk, omdat precies daar de kern van Hertmans’ bedoeling blijkt te liggen : ook het lezerspubliek voor deze problematische relatie gevoelig maken. Via een directe confrontatie met de beperkingen van de leesact als instrument tot het kennen van ‘de’ werkelijkheid (die op dat moment even wordt opgespeld als een vicieuze cirkel) wordt het probleem van de kloof tussen taal en werkelijkheid ook actief op de lezers geprojecteerd : het wordt nu ook *hun* probleem. Op dit scharniermoment in de roman, bevindt het lezerspubliek zich dus in een tekstuele ‘double-bind’, die het vervolg van de lectuur *theoretisch* onmogelijk maakt : het metafictionele niveau werpt zich boven op de concrete lectuur van de narratie en fixeert deze laatste daarmee op zijn plaats. Dit fenomeen zal ik, met een Lacaniaans aandoend clusterwoord, ‘metafixatie’ noemen, aldus verwijzend naar zowel ‘metafiction’ en ‘fixeren’ – in de betekenis van ‘vastzetten’ – maar meteen ook naar ‘fixatie’ – in de betekenis van een ‘overmatig sterke binding aan een vroeger ontwikkelingsstadium of een ervaring, en daarmee verbonden personen’ (Van Dale 1992). Ik zal de macht van deze zogeheten metafixatie op de lezer echter zo dadelijk nog nuanceren : een theoretische verstriking van de leesact hoeft in de praktijk immers geen aanleiding te geven tot een stopzetten van de lectuur op het moment van de metafictionele paralyse. Ik zal daarvoor het Lacaniaanse concept van de moëbiusfiguur ontleenen, omdat dit mijns inziens een fraaie metafoor is voor de (schijnbaar evidente) manier waarop een verderzetting van de lectuur toch mogelijk blijft.

... die ons herinnert aan de pijl van Zeno...

Via een andere maar verwante denkpijpe roept de ‘fixatie’ en de ‘zichzelf uitstellende overgang’ ook intertekstuele associaties op met de welbekende paradox over de pijl die niet beweegt en dus zijn doel nooit bereikt (de zogenaamde tweede paradox van Zeno):

The more famous of Zeno's two arguments against discontinuity is “The Arrow”, which focuses on the instantaneous physical properties of a moving arrow. He notes that if physical objects exist discretely at a sequence of discrete instants of time, and if no motion occurs in an instant, then we must conclude that there is no motion in any given instant (Mathpages website 2005 : 3.7).

Hertmans verwijst in zijn essaybundel *Fuga's en Pimpelmezen* (1995b) expliciet naar de Griekse sofist en parafraseert diens *derde paradox* als “de theoretische onmogelijkheid om eender welke eindstreep te bereiken” (Hertmans 1995b : 78) :

We moeten namelijk, volgens de sofistieke redenering van Zeno, telkens eerst een deel van de afstand overwinnen, en dat tot in het oneindige. Als je de redenering rechtlijnig toepast, blijft er altijd een deeltje van het resterende deel over. De eindstreep blijft onbereikbaar door dat theoretische ‘overschot’ (Hertmans 1995b : 79).

Het is wellicht geen toeval dat het gegeven van de vliegende pijl die – volgens de sofistieke redenering – nooit zijn doel bereikt, ook in deel twee van *Naar Merelbeke* opnieuw wordt aangeraakt, en wel in het hoofdstuk ‘Vliegende wondjes’ :

Thuis vroeg ik mijn vader wat hij van pijlen wist. Dat bleek niet veel te zijn. Hij wist zelfs niet van welk hout ze worden gemaakt. Wel herinnerde hij zich een verhaal over een pijl die vloog en niet vloog, of iets dergelijks. Ik begreep het verhaal niet zo goed, maar hij zei dat ik het maar in mijnen ensieklopedie [sic] moest opzoeken. Het ging over een Griekse filosoof, voegde hij eraan toe. Maar ik vond zijn verhaal niet terug (p. 124).

Het fraaie aan het gebruik van dit beeld op dit cruciaal moment in de roman is natuurlijk zijn tweezijdigheid : het motief van de pijl kan niet alleen vastgeknoopt worden aan de metafictionele overwegingen en bewustwordingen van de lezer die zonet werden aangehaald (ook conform met het hoofdstuk over Verhelst), maar schakelt zich ook op een elegante en fijnzinnige manier in binnen het symbolische referentiekader dat met Sebastiaan wordt geassocieerd (de martelaar, met pijlen doorzeefd). Deze implicatie heeft dan weer tot gevolg dat het lichaam van Sebastiaan, analoog met de aanpak in *Vloeibaar Harnas* van Verhelst, ook voor het corpus van de tekst blijkt te staan. Hertmans geeft hier dus aan, via een subtiele omweg naar de aporie van Zeno, dat ook voor hem de pijl van het begrijpen (zeg maar : de blik van de lezer) het lichaam van de tekst kan verwonden (zoals hij dat bij Barthes heeft gelezen) maar nooit zijn doel zal bereiken (cfr Verhelst : nooit een sluitend begrip bereiken en de tekst dus nooit ‘doden’) :

Roland Barthes is niet de eerste en wellicht ook niet de laatste auteur die de tekst vergelijkt met een raakvlak, een oppervlak waarlangs een schuivende beweging plaatsvindt die allerlei li chamelijke connotaties in zich draagt, zelfs die van de erotische aanraking : het lezen. Het resultaat van dit contact tussen het stille vlak en de bewegende blik kan blijkbaar ook schaafwonden veroorzaken. [...] Een hele wereld krioelt microscopisch onder de verbeeldende, schavende blik van de lezer. [...] De tekst [raakt] met erotische pijn geconnoteerd door het penetreren van mijn blik [...] (Hertmans 2002b : 389-390).

### ... maar Moëbius biedt redding

Het voorgaande citaat over Barthes anticipeert eigenlijk al op de eerder aangekondigde derde implicatie van het ‘ambivalente’ doorverwijzen : de link met het Lacaniaanse concept van de moëbiusfiguur. Het lijkt er immers sterk op dat een inzicht uit Lacans subjectvormingstheorie soelaas kan bieden voor metafixatie van de lectuur. Om dit te verduidelijken moeten we even teruggrijpen naar de eerder geparafraseerde derde paradox van Zeno.

Wanneer Hertmans spreekt over “de eindstreep [die] onbereikbaar [blijft]” (Hertmans 1995b : 79)<sup>55</sup>, dan schemert daar immers onmiskenbaar Lacans notie van de taal als ontoereikende betekenaar van het sublieme, ultieme en onvatbare object van verlangen (‘de eindstreep’) doorheen. Zoals reeds in de inleiding uitvoerig werd behandeld, ervaart volgens het Lacaniaanse paradigma elk subject als het ware een schreeuwende wonde van verlies en gespletenheid, gekatalyseerd door de fase in zijn ontwikkeling waarop het individu toetreedt tot de symbolische orde :

Het subject is immers gedeeld : tussen dat wat hij wil, dat wat hij voelt en de woorden om het te zeggen zit er een breuk, een verlies aan onmiddellijkheid. Het is een deling die niet opgaat : er is een rest en die rest is nu het [...] *objet petit a* – datgene wat het teken niet kan benoemen, namelijk de ervaring van het Ding voor er tekens waren om er naar te verwijzen (Pint 2003 : 12).

De *kloof* die vanaf dat moment door het subject wordt gepercipieerd tussen het *objet petit a* – “the leftover, the remainder, the remnant left behind by the introduction of the symbolic in the real” (Evan 2001 : 125) – en de symbolische wereld van betekenaars, laat zich daarmee makkelijk extrapoleren naar de problematische correspondentie tussen ‘de’ – fictionele – werkelijkheid (i.e. wat de lezer zich initieel voorstelde bij deel I in *Naar Merelbeke* : de ik-verteller die verhaalt over zichzelf) en taal (deel II in *Naar Merelbeke* : wat in het ‘cahier’ van deze ik-verteller staat, zijn ‘literaire’ versie van deze fictionele ‘werkelijkheid’).

Lacan beschouwt nu deze dualiteit als een onafwendbare consequentie van intrede van de taal en de symbolische orde. Het individu blijft onophoudelijk naar de terugkeer van het reële verlangen, maar weet zich door middel van de taal vastgeketend aan een wereld van fundamenteel tekortschietende betekenaars, van povere surrogaten van het sublieme :

Een adequate invulling van dat *objet petit a* kan in de symbolische orde immers nooit gevonden worden omdat het aan het symbolische voorafgaat en dus niet onder woorden kan worden gebracht. Het object *a* is de niet recupereerbare rest van die breuk tussen betekenaar en betekende. Taal is echter niet mogelijk zonder die breukstreep en wij zijn als subjecten niet mogelijk zonder de taal. Zolang we dus als subject willen bestaan, kunnen we dat object *a* nooit te pakken krijgen en blijft het steeds aan de horizon opdoemen als de herinnering aan een paradijselijke eenheid zonder tekort (Pint 2003 : 12-13).

Datgene wat in taal wordt uitgedrukt kan dus nooit de sublieme volkomenheid doen opflakkeren en de ervaring van een massieve, reële wereld van harmonie en eenheid wordt daarmee definitief ingeruild voor een nooit aflatend verlangen naar haar onmogelijke terugkeer.

Dit is nu precies ook de gewaarwording van de lezer bij de overgang van deel I naar deel II van de roman : aan het einde van deel I daagt (via het ambivalentiemechanisme) het besef dat de fundamenteen van de roman onderuit zijn gehaald om nooit meer terug te keren. Vandaar ook dat we spreken van een lezer in theoretische metafixatie : in dit geval richt de fixatie zich op de voorgaande ervaring van het boek als logisch en zuiver geconstrueerd. Omdat de lezer moeite heeft deze perceptie op de roman los te laten, stagneert, in theoretische zin, de vooruitgang van zijn lectuur.

Gemetaforiseerd naar het Lacaniaanse denken, kunnen we daarom stellen dat de roman hier een reële ontwikkelingsfase achterlaat om zich in de symbolische orde te kunnen begeven. Het eerste deel van de

---

<sup>55</sup> Hertmans parafraseert in deze passage van zijn essay Slavoj Žižeks lectuur van Jacques Lacan.

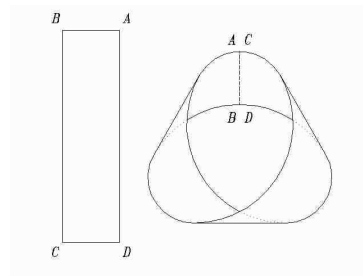
roman lijkt niet voor niets een moeilijk te ontwarren geheel van indrukken die nauwelijks te duiden zijn : wat moet de lezer immers denken van insecten die benen amputeren (p. 15), bedden die bij het ontwaken vol berkenblaadjes liggen (p. 40), palingen die durondeau-peren op hun hoofd krijgen (p. 43), gigantische keien die diep in de grond liggen begraven (p. 49), parkieten die hun eigen poot afbijten (p. 64) of metaforen die op de wereld vallen (p. 89) ? In contrast met deel II, dat via zijn titel de suggestie van de symbolische orde in zich draagt (het schijnt de inhoud van het cahier te zijn, en daarmee dus de talge wereld), lijkt Hertmans deze interpretatie ook te bekrachtigen.

We concluderen dus voorlopig dat deel I van de roman voor de lezer de wereld van de reële orde blijkt te evoceren, een domein waar de louter ongecontroleerde registratie van indrukken overheerst. Het zal precies deze wereld zijn die de lezer bij de overgang naar deel II achterlaat : naarmate het cahier dichterbij komt (en daarmee ook de talige wereld van het symbolische) zet een tekstuele cirkelverwijzing naar het begin de houdbaarheid van deze reële orde danig op de helling, met zoals gezegd een metafixatie van de lectuur als gevolg. Kortom, indien de lezer zijn lectuur nu wil verderzetten – en dus de overgang maken – zal hij/zij eerst definitief een streep moeten zetten onder zijn beperkte ‘reële’ beeld van de roman en deze in ieder geval *anders* moeten benaderen. Dat deze overgang plaatsvindt op de plaats waar de roman net als het vertelniveau zich verdubbelt, herinnert ons sterk (en wellicht niet toevallig) aan de verdubbeling van het ‘ik’ in Lacans spiegel fase. Dat zet ons dus op het spoor van de imaginaire orde, alleen is het voorlopig nog onduidelijk om uit te maken op welke manier de imaginaire en de symbolische orde zich in de (rest van de) roman ten opzichte van elkaar verhouden. De bijzonderheden van deze overgang en verdubbeling zal ik daarom in een later stadium hernemen met betrekking tot de rol van Sebastiaan in dit verband. Eerst wil ik echter in algemene termen aangeven wat de lectuur dan uiteindelijk toch verderstuwt.

In confrontatie met het relatief angstwekkende vooruitzicht van dit definitieve loslaten (deze ‘castratie’ die uiteindelijk beter zal zijn voor het lezend subject, al weet deze dat zelf nog niet), valt zoals gezegd inderdaad een fixatie te verwachten aan de zijde van de lezer (het lezen houdt in dat geval op), een eindeloos herlezen van deel I in de (ijdele) hoop opnieuw vat te krijgen op de eenheid ervan (een soort herhalingsgedrag stellen omwille van het verlangen naar het verloren gegane objet petit a). Desondanks moet het, naar analogie met de contingentie van subjectvormingsfasen in Lacans theorie, toch mogelijk zijn om door te stromen van een reële naar een symbolische orde.

Het gecreëerde probleem van de metafixatie is effectief slechts een theoretische aangelegenheid : ondanks de verwarring en de onzekerheid omtrent de correctheid van ons voorlopige beeld, ondanks onze gehechtheid aan eerder geconstrueerde structuren, kunnen we als lezer immers perfect verderlezen, al dan niet in de veronderstelling dat alle puzzelstukjes uiteindelijk op hun plaats zullen vallen. Met andere woorden : we lezen alsof we met de vinger de contouren van een moëbiusfiguur (figuur 2) volgen.

The moebius-strip is one of the figures studied by Lacan in his use of topology. It is a three-dimensional figure that can be formed by taking a long rectangle of paper and twisting it once before joining the ends together. The result is a figure which subverts our normal (Euclidean) way of representing space, for it seems to have two sides but in fact has only one (and only one edge). Locally, at any point, two sides can be clearly distinguished, but when the whole strip is traversed it becomes clear that they are in fact continuous (Evans 2001 [1996]: 116).



**Figuur 2.** Moëbius.

Juist deze figuur geeft misschien nog het beste weer wat de lectuur van *Naar Merelbeke* precies doorloopt : hoewel de lezer tijdens de lectuur van de roman constant de strook afloopt en zich daardoor zowel op de binnen- als de buitenkant begeeft, is deze niet in staat om tijdens het lezen binnen en buiten onomstreden van elkaar te onderscheiden. Het lezen van *Naar Merelbeke* vergt dus het volgen van een virtueel moëbius-parcours, waarbij de lezer zijn binaire opvattingen over begin en einde, werkelijkheid en verbeelding, binnen en buiten moet opgeven, wil hij het parcours helemaal afleggen. Pas in dat geval kan de metafixatie worden opgeheven.

#### 2.4.3.1.2. Vertelniveaus : een dubbele werkelijkheid

Het is met andere woorden, zoals de hierboven beschreven beweging weergeeft, niet mogelijk om tijdens het lezen van *Naar Merelbeke* te onderscheiden wanneer wij ons in de fictieve romanwerkelijkheid, dan wel de fictieve cahierwerkelijkheid van de ik-verteller bevinden, omdat deze twee in elkaars verlengde blijken te liggen, en wij de overgang ertussen hoogstens onbewust aanvoelen, zonder echt de vinger op die overgang te kunnen leggen : op een of andere manier krijgen we notie van het verschil tussen de door de ik-verteller geregistreerde ‘waarheid’ (die in zijn cahier) en de waarheid van de rest van de roman (een waarheid waarvan we de status overigens evenmin kunnen bepalen). Dit verschil komt vooral aan de oppervlakte, wanneer de lezer contradicties opmerkt in de verschillende versies van bepaalde gebeurtenissen. Daarover wil ik het zo meteen nog hebben, aan de hand van voorbeelden uit de roman. Eerst wil ik nog even terug naar de leesovergang, die er ondertussen een van het reële naar het symbolische blijkt te zijn : de lezer blijkt deze uiteindelijk wel te kunnen maken en laat zijn lectuur de kloof tussen het eerste en tweede deel relatief probleemloos overbruggen. Het is echter zeer de vraag hoe (en wanneer) het hoofdpersonage deze overgang beleeft. Hier en daar geeft de roman een subtiele hint dat de ik-verteller een zeker ‘psychotische’ karakteristiek vertoont die hem langer in zijn imaginaire fase vastpint dan goed voor hem is. De auteur laat de lezer de vrije hand om zelf te bepalen hoeveel waarde hij hecht aan bijvoorbeeld de intertekstuele referentie naar het Body Integrity Identity Disorder (BIID) (ook wel Factitious Disability Disorder (FDD) of apotemnofilie genoemd) : een syndroom waarbij patiënten (in het jargon aangeduid als ‘pretenders’ of ‘wannabees’) een ledemaat willen geamputeerd zien :

Pretenders are nondisabled people who act as if they have a disability by using assistive devices [e.g. braces, crutches and wheelchairs] in private and sometimes in public, so that they ‘feel’ disabled or are perceived by others as having a disability. Wannabes [sic] actually want to become disabled, sometimes going to extraordinary lengths to have a limb amputated (Bruno 2005 [1997], Amputee Online website).

De bovenstaande beschrijving leunt wel heel erg aan bij het gefingeerde ontbreken van het rechterbeen, zoals dat door het hoofdpersonage van *Naar Merelbeke* bijna een hele roman wordt volgehouden, maar nergens valt een expliciete diagnose. Vanuit datzelfde perspectief is het dan misschien geen toeval meer dat Hertmans deze ik-verteller vaak (ook expliciet in de roman) typeert als een ‘komediant’, eventueel zinspelend op de connotaties van de medisch gedefinieerde ‘pretender’. Eenmaal de link is gelegd, duiken fascinerende en significante correspondenties op, maar tegelijkertijd blijven deze volledig vrijblijvend : veel hangt immers af van de mate waarin de lezer zelf vertrouwd is met de symptomen van deze psychose. Precies omdat de auteur niet kan rekenen op de voorkennis van zijn leespubliek (ook ikzelf kwam volstrekt toevallig in aanraking met het syndroom), neem ik mij dan ook voor om deze intertekst niet al te veel op de voorgrond te schuiven.

Daarnaast is er echter ook nog een ander zijdelings raakpunt met psychose te traceren. Zo lezen we bij Lacan ook dat :

The language phenomena most notable in psychosis are disorders of language, and Lacan argues that the presence of such disorders is a necessary condition for a diagnosis of psychosis. Among the psychotic language disorders which Lacan draws attention to are holophrases and the extensive use of neologisms. Lacan attributes these language disorders to the psychotic's lack of a sufficient number of POINTS DE CAPITON. [This] means that the psychotic experience is characterised by a constant slippage of the signified under the signifier, which is a disaster for signification; there is a continual ‘*cascade of reshapings of the signifier from which the increasing disaster of the imaginary proceeds, until the level is reached at which signifier and signified are stabilized in the delusional metaphor*’ (E, 217)<sup>56</sup> (Evans 2001 : 156, mijn cursivering).

Analogieën met de in de roman aanwezige verwarring over de betekenis van ‘valse lente’ (p.71) de dubbelzinnigheden over ‘honderd en zonder’ (p. 76) en vooral over ‘meteoren’ en ‘metaforen’ (p. 89) liggen dan voor de hand als voorbeelden van deze ‘delusional metaphors’ waar het hoofdpersonage mee worstelt. Ook hier is de intertekst nog steeds een vrijblijvend gegeven – te nemen of te laten door de lezer – maar de verwijzingen naar Lacan liggen al meer voor de hand bij een publiek dat met Hertmans’ essayistiek vertrouwd is.

Hoewel deze intertekstuele referenties naar psychose wellicht nog indringende implicaties kunnen opwerpen bij de interpretatie van de roman, wil ik mij in deze scriptie toch vooral concentreren op het belang van de fluïde verhouding waarvan eerder al sprake was : de wisselwerking tussen de waarheid en de literaire verwerking ervan. De fluïditeit van deze werkelijkheden of werelden komt wellicht nog het duidelijkst tot uiting in de meest abstracte maar centrale ‘delusional metaphor’, het ‘bedrog’ dat het hoofdpersonage pleegt ten opzichte van de lezer : het gefingeerde ontbreken van een rechterbeen. Deze misleiding vindt al meteen in het eerste hoofdstuk plaats (‘Hoe God mijn rechterbeen amputeerde’) maar wordt pas ontmaskerd in het hoofdstuk ‘Ecce Homo’, waarin het nieuws van Doresta’s overlijden via een flashback wordt beschreven :

Een paar minuten later kwam mijn moeder huilend naar buiten : *uwe nonkel Doresta is dood !* En ze liep op me toe, gaf me een kus en omarmde me, zodat ik wankelde op mijn ene been. Plots werd ze verschrikkelijk boos in haar verdriet : Hou nu toch eindelijk eens op met die kinderachtige komedie ! ’t Is nu verdomme welletjes geweest ! [...] Snel strekte ik mijn stijf achter mij gevouwen rechterbeen en ging gewoon staan. [...]

---

<sup>56</sup> Deze markering is de door Evans gebruikte afkorting voor : Lacan, J., *Écrits. A Selection*, (trans.) Alan Sheridan, London (Tavistock Publications), 1977.

*Godverdegodver*, riep ze nog, en ik zag bang hoe haar woede iets uitzinnigs kreeg, iets waardoor haar verdriet zich tegen me keerde. *Komediant! Aanstellerke!* (Hertmans 1994: 185, zijn cursivering).

De suggestie dat het hoofdpersoneage effectief een been miste, wordt door heel de roman heen door allerlei details bekrachtigd<sup>57</sup>: het personage klaagt zelf bijvoorbeeld herhaaldelijk over fantoompijn na de amputatie (p. 12, 15, 24, 31, 35, 40, 48, 58, 74, 106, 113, 121, 125, 172, 175) maar ook andere personages houden rekening met zijn handicap: sommigen generen zich (p. 46), anderen geven krukken aan (p. 34) of hebben medelijden met hem (p. 116). Hoewel de omstandigheden waarin hij het been verliest – het verschrompelt in hoofdstuk 1, na de aanraking van God als klein geel insect – uiteraard onwaarschijnlijk klinken, raakt de lezer er toch meer en meer van overtuigd dat het hem daadwerkelijk ontbreekt.

Het schijnbaar geamputeerde been reveleert daarmee dus de ‘imaginaire’ hoedanigheid van het hoofdpersoneage: met zijn verbeelde werkelijkheid van het verloren been (en andere weergaves van de werkelijkheid zoals ze in het cahier staan opgetekend) geeft de ik-verteller een antwoord op het onontkoombare gemis naar het reële. De ik-figuur ontkent vooralsnog de werkelijkheid zoals deze zich buiten zijn verbeelding bevindt, reminiscerend aan de ‘misrecognition’ uit het Lacaniaans spiegelstadium, en verliest zich in een harmonieus geheel (de totale roman) van nachtmerries, vervormde anekdotes, fictieve verhalen en massieve lichaamsdelen. Zijn geamputeerde been blijft schrijven in de richting van het verloren gegane objet petit a, tot wanneer hij dit tekort zal leren aanvaarden en – letterlijk – met twee benen in de werkelijkheid gaat staan. De ik-verteller bereikt dit stadium pas bij de intrede tot de volwassen wereld (of, anders gezegd, de symbolische orde) wanneer hij zijn eigen gezin vestigt:

[...] want wat is de verbeelding van Hertmans’ eenbenige verteller anders dan een dichtelijk verweer tegen de symmetrische orde van de volwassenheid? [...] Het ‘ongeschonden geluk’ van weleer keert niet terug, het echte ‘paradijs’ laat zich niet herwinnen: wèl is er ruimte voor een wonderlijke maalstroom van dromen, verzinsels en geheel of gedeeltelijk imaginaire herinneringen (Heumakers 1994).

De verdubbelde werkelijkheid waar het geamputeerde been een vertegenwoordiger van is, wordt in de roman ook gelinkt aan een *dubbelganger* van de ik-figuur: Sebastiaan. Op p. 123 prikt een klasgenoot van de ik-verteller deze laatste met een kroontjespen in het been: “Meester, riep de grofzak naast me in de bank, ik weet het, kijk maar naar den dezen hier, ik steek mijn pen in zijn kort been en nu is hij ook in egdaze [sic] want het bloedt niet”. Deze ervaring verëenzelvigd de ik-figuur met Sebastiaan, wiens heilige extase zonet nog het onderwerp van de les is geweest. Ook eerder al in de roman duiken anticipatorische signalen op van deze identificatie. Op p. 54 lezen we immers al hoe de verteller zichzelf in verband brengt met Sebastiaans vaak geparafraseerde tweeledigheid (“twee dingen gingen daar uit elkaar in mij, twee dingen die ik vaak niet zou kunnen verenigen, later in mijn leven: de vurige sensatie die iets in mij teweeg kon brengen, en dan de spijt om wat ik er de anderen mee aandeed. Verrukking en berouw”) en vanaf Sebastiaans officiële intrede in het verhaal herhaalt deze identificatie zich meermaals. Op p. 145 beschrijft

---

<sup>57</sup> Slechts enkele dubbelzinnigheden in de tekst lopen de ontknoping van de ware toedracht vooruit: zo meldt Doresta reeds op p. 75 “dat het toch wel ongelofelijk was, die affaire met dat been”, vlucht het hoofdpersoneage soms op twee benen weg (p. 113), en zegt de moeder over het zogenaamde ‘teruggroeien’ van het been: “als hij nu ook nog kon leren ophouden met liegen [...] dan geneest hij nog helemaal” (p. 172). Helemaal verdacht wordt het op p. 178, wanneer Doresta de vraag stelt: “waarom [...] schrijft uwe cousin dat hij maar één been had? Wie wil hij eigenlijk voor de zot houden?”.

de ik-verteller een droom waarin een zwarte mier aan een zwarte paal op een wit vlak is vastgebonden en vervolgens vanuit de hoeken van het vlak wordt bestormd door een massa mieren. Even later (p. 148) komt een gelijkaardige passage voor, waarin het hoofdpersonage getuigt van een beer aan een paal vastgebonden, temidden van een “zwarte krioelende menigte kermisgangers daar onder mij , [...] alles leek te golven op een reusachtig, grauwgrijs blad papier. [...H]et wriemelen [...] zwart en onduidelijk, vanuit de hoeken van de wereld, onbewust op zoek [...]”. In de ‘theoretische’ context van Sebastiaan (als prototype van het verdubbelde, imaginaire lichaam) vervolledigt deze analogie in elk geval op een elegante manier de suggestie van de imaginaire werkelijkheid waarin de ik-verteller zich op één been in beweegt.

Er blijft nu nog een significantie over die we aan Sebastiaan als motief moeten verlenen, maar ik schuif de uiteenzetting daarover enigszins vooruit naar het subhoofdstuk over de positionering van het Sebastiaansmotief in de totale constructie van de roman. Om die significantie te kunnen blootleggen, moet ik echter eerst nog een paragraaf inzetten omtrent de specifieke beleving van de tijd die de roman vooropstelt.

#### 2.4.3.1.3. Achronie : een synchrone verdubbeling van de tijd

Eerder al kondigde ik aan hoe Hertmans door een dubbelzinnig tijdsgebruik de traditionele chronologica ontwricht en het de lezer heel moeilijk maakt om de fabula van de vertelling te reconstrueren. Van echte datering en temporele referentie is in de hoofdstukken nauwelijks sprake, en de sporadische gelegenheden waar een echte tijdsindicatie voorkomt, lijken de chronologische verbanden alleen maar te vertroebelen. Ik wil nu iets verder ingaan op het effect en de mogelijke motivering voor een dergelijke ingreep vanwege de auteur bootleggen.

Het resultaat van dit spel met de tijd is een algehele verwarring die zich bijvoorbeeld vertaalt naar een onduidelijkheid omtrent het vertelperspectief : volgens Bousset (1994) is vooral de 11 jaar oude jongen aan het woord, naast enkele andere stemmen (die van de 14-jarige puber en de volwassen man die terugblijkt op zijn jeugd), Vervaeck (1994) houdt het, net als Reyniers (1994), op een verteller van een jaar of tien in de eerste hoofdstukken, maar ontwaart hem later in de roman ook nog “op de rand van de puberteit” (Vervaeck 1999b : 42). Het verwarrende spel met flashbacks en tijdsellipsen suggereert echter evenzeer dat misschien vooral een bijna omnisciente ik-verteller aan het woord is (wat enkel het perspectief van de terugblikkende volwassen man zou toelaten, zoals op p. 54 blijkt : “twee dingen die ik vaak niet zou kunnen verenigen, later in mijn leven [...]”). Ik sluit mij daarom nog het meeste aan bij de uitspraak van Janet Luis (1994) : “hoe oud de jongen precies is, valt niet goed uit te maken. Bovendien is het niet alleen zijn stem die we horen, maar ook die van de volwassen geworden man, die met een mengeling van spot en deernis terugkijkt op zijn jeugd”.

Precies dit laatste argument lijkt me nu zeer relevant : de verwarring wat betreft het vertelniveau, zoals ik hierboven al aangaf, compliceert de zaak uiteraard nog verder waardoor heden en verleden in de vertelling simultaan aan de orde lijken te zijn. De tijd van de vertelling wordt daarmee dus dubbel, en een stabiele chroniek wordt definitief geamputeerd. Het effect daarvan is inderdaad een verwarrende achronie, die



echter perfect aansluit bij de onmogelijkheid om de roman in een enkelvoudige wereldbeeld te plaatsen. Een strikte scheiding van het heden en het verleden (die we opnieuw als twee zijden van een moëbiusfiguur mogen beschouwen) wordt – alweer – vervangen door een continuüm van indrukken waarin alles samenklontert tot één geheel. Ook de tijd wordt op die manier aangepast aan een imaginaire logica, waarin het ik, de wereld en de tijd zich manifesteren als “corps morcelé [... qui] apparaît sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s’ailent et s’arment pour les persecutions intestines, qu’à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch” (Lacan 1999 [1966] : 96).

#### 2.4.3.2. Sebastiaan als het ontvangstcomité van de symbolische orde

Met de eigenaardigheden van de hierboven belichte compositie van de roman in het achterhoofd, wil ik nu dieper ingaan op de bijzondere plaats in de roman waar Sint-Sebastiaan voor het eerst expliciet wordt opgevoerd. Zoals eerder al aangegeven, gebeurt dit relatief laat in de vertelplot : zijn naam valt pas in het eerste hoofdstuk van het tweede deel. Nu lijkt mij deze verschijning en dit exacte momentum in meerdere opzichten een bijzonder relevant gegeven dat nauw verband houdt met de ‘verdubbeling’ van leesrichting, vertelniveau en tijd, die via de compositie van de roman tot uiting kwam. Ik wil dit nu illustreren.

Zoals we kunnen lezen op p. 146 en 147 identificeert het hoofdpersonage zich al vrij vroeg en bijna intuïtief met de heilige martelaar : vanuit het perspectief van de volwassen man die zijn droom over de eenzame mier aan de paal beschrijft, reveleert de ik-verteller : “Wat nu ? Was ik al zo zelfbewust dat ik me identificeerde met die eenzame mier ? Had ik zo’n scheefgegroeid gevoel voor heldhaftigheid ontwikkeld, nog lang voordat ik op één been door de tuin hinkte ? Of was die paal alleen maar de voorbode van mijn verloren been geweest ?” (p. 147).

Dat Sebastiaan voor de jonge ik-verteller inderdaad uitermate geschikt zal worden als imaginaire identiteit eenmaal hij werkelijk zijn been verloren heeft, blijkt eens te meer wanneer zijn ‘beenstompje’ door een klasgenoot pesterig met een penpunt wordt doorboord zonder te bloeden of pijn te veroorzaken (p. 123). Deze identificatie stimuleert echter bij de lezer een inzicht dat even later nog zal nazinderen : de droom met de mier reminisceert immers slechts aan de martelaar, precies omdat dit beeld 20 pagina’s eerder werd geplant in het visuele voorstellingsvermogen van de lezer. Eenmaal deze verbinding is gemaakt, worden ook andere intratekstuele verbanden beladen met een raadselachtige maar uiterst suggestieve symboliek : zo is er het vreemde verschijnsel dat de jongen niet alleen fysieke gelijkenissen met zijn oom vertoont – wat alvast de vermoedens over Doresta als werkelijke vader van de jongen alleen maar aanvuurt – maar ook een gelijkaardige kwaal fingeert (ook Doresta heeft immers pijn in zijn rechterbeen, p. 178). Als de identiteit van de jongen expliciet wordt verbonden met Sebastiaan, verandert deze associatie dan ook niet een gedeelte van Doresta’s identiteit ? Bovendien voegt een ander hoofdstuk “Poepzak” nog een spiegelrelatie toe die het geheel compliceert : de ik-verteller vertelt hoe zijn grasparkiet naar aanleiding van een muggenbeet op zijn eigen rechterpoot begint in te hakken en de poot daardoor uiteindelijk verliest.

Los van een verregaande interpretatie van de cumulerende betekenislagen, wil ik met dit voorbeeld vooral het mechanisme aanduiden op basis waarvan personages en hun identiteiten elkaar wederzijds lijken te vermenigvuldigen : zoals de ‘barsten’ in de spiegel tussen Christus en Sebastiaan ruimte laten voor een cumulatie van nieuwe betekenislagen (zie hiervoor de analyse van de gedicht ‘Sebastiano’ en ‘Noli me tangere’), zijn ook hier weer overeenkomsten en verschillen (in dit geval van personages) een stimulus voor veelvuldig uitwaaierende associaties en verdubbelingen.

Dit gebeurt echter niet zomaar volgens een ‘binaire logica’, zoals Vervaeck het parafraseert op basis van Deleuze : “de meest traditionele genealogie zoekt naar één beginpunt, dat na een tijd vertakt in twee verschillende lijnen, die op hun beurt weer in tweeën vertakken, enzovoort” (Vervaeck 1999b : 41). Het significante argument tegen een dergelijke reductionistische lezing van *Naar Merelbeke* bestaat er immers in dat in dit geval geen sprake kan zijn van een enkelvoudig beginpunt. Wanneer we Sebastiaans verschijning in het hoofdstuk “Vliegende Wondjes” willen beschouwen als de plaats waar de algehele verdubbelingsbeweging zich concentreert, als een provisoir beginpunt dus, dan moeten we meteen al rekening houden met zijn intrinsiek verdubbelde en tweevoudige aard. Immers, zoals in de inleiding van deze scriptie reeds door de geschiedenis van artistieke postfiguraties heen werd getraceerd, integreert Sebastiaans iconografie en interpretatie als vanouds een diapositie van uitersten, en kan hij enkel in begrippenparen worden gevat. Van enkelvoudigheid is dus zeker al geen sprake. Bovendien haalt het spel met de ontwortelde chronologie, en de verwarring omtrent de vertelperspectieven een mogelijke logische, hiërarchische ordening van de hoofdstukken ook onderuit : ‘begin’ en ‘einde’ worden daarmee irrelevante begrippen. Deze redenering zet ons daarom eerder op het spoor van een andere logica, namelijk die van het zogenaamde ‘rizoom’ :

[...] de wortelstok die op een niet te overziene manier uitwaaert naar alle kanten. Hier is geen beginpunt meer en evenmin een overkoepelende samenhang. Elk punt van het rizoom kan met elk ander punt verbonden worden, zonder dat er sprake is van een hiërarchie, een ordening of een volgorde (Vervaeck 1999b : 41).

Nu zou het alweer reductionistisch zijn om van daaruit te concluderen dat de compositie van de roman en de specifieke plaatsing van het Sebastiaansmotief volstrekt willekeurig vorm krijgen (zo markeert de martelaar als motief niet toevallig ook de plaats waar de leesrichting zich verdubbelt : de scheidingslijn tussen deel I en II.). Op basis van de hierboven aangehaalde ‘rizoomlogica’, zou ik daarom eerder stellen dat Sebastiaan niet per se als het ‘beginpunt’ van de verdubbeling functioneert maar deze wel belichaamt : in zijn hoedanigheid als pregnante vorm van de geïdealiseerde tweeledigheid – zoals deze door het personage van Doresta in zijn ‘dictionnaire des idées reçues’ wordt opgetekend (p. 182, zijn cursivering) :

*Tweeledigheid, en dan uitsluitend de perfecte tweeledigheid, wordt als hét model van harmonie beschouwd, en vandaar op velerlei manieren getransponeerd in de schone kunsten : de fuga, de diptiek, het spiegelmotief; en vandaar ook uitgebreid naar de voorstelling van de wereld in oppositieparen : bemel en aarde, licht en donker, tijd en ruimte, God en duivel, goed en kwaad, beden en verleden.*

Sebastiaans tweeledigheid is immers intrinsiek vervat in zijn ambigue iconografische identiteit, en wordt hem niet van buitenaf, door associatie met andere identiteiten, opgelegd. Deze hoedanigheid maakt van de martelaar een gefixeerd, onveranderlijk stadium, waar de lezer uiteindelijk aan voorbij zal gaan, net zoals

Doresta die het imaginaire spiegelstadium met het verdubbelde ‘imago’ verheerlijkt, naar het einde van de roman toe (op p. 183) wordt afgestraft wanneer een tijdschrift zijn bijdrage niet wil publiceren : “*Wij hebben de indruk dat u zich baseert op enerzijds achterhaalde, anderzijds te speculatieve gegevens, waardoor een voor de lezers van onze krant wel erg hinderlijke vaagheid kan ontstaan* [Hertmans’ cursivering]”. Mij schijnt het toe dat deze afwijzing (die overigens de roman zo goed als besluit), evenzeer iets zegt over het ideaal dat in Doresta’s artikel centraal wordt gesteld : het verdubbelde lichaam van Sebastiaan.

Ik keer daarvoor even terug naar het hoofdstuk waarin Sebastiaan voor het eerst opduikt. Dit bevindt zich net *na* de scheidingslijn tussen het eerste en tweede deel. Sebastiaan fungeert daarmee bijna als een ontvangstcomité voor die lezer die zich door de moëbiuslogica verder de roman inleest, die de circulaire lezing weerstaat en de metafixatie overwint. Op die manier wordt Sebastiaan, in de roman het prototype van het verdubbelde, imaginaire lichaam, als het ware ‘ingehaald’ door de lezer : eenmaal het betreffende hoofdstuk voorbij, wordt de naam Sebastiaan nooit meer expliciet vermeld. We bevinden ons nu – als we althans de titel van het tweede deel mogen geloven – *in* het cahier, in de wereld van de taal, van het symbolische, waar de imaginaire verbeelding haar hang naar harmonie en de terugkeer van het reële definitief moet achterlaten. Sebastiaan wordt door de lezer achtergelaten in zijn imaginaire gedaante, en de leesrichting kan zich verder ontpoppen tot een symbolische hoogte.

Hertmans speelt hier met het verwachtingspatroon vande lezer, dat reket op een verklaring, een logische of bevattelijke uitleg voor al deze vreemde, moeilijk te ontcijferen verhaalgegevens. Hertmans’ aanpak – het uitgekende gebruik van subtitels voor de afzonderlijke delen – wakkert immers een sterk vermoeden aan dat wanneer de lectuur van *Naar Merelbeke* eenmaal het niveau van het cahier zal hebben bereikt (dat we in eerste instantie associëren met deel II ‘Valse Lente’), alle chaotische elementen op een bevattelijke manier, via de taal, zullen in verband worden gebracht. Alsof de taal en de symbolische orde de oplossing van de puzzel zullen aanbieden, de sleutel naar het volledige begrip. De hoop op deze ontknoping wordt daarmee zo goed als exclusief geconcentreerd in het ‘cahier’ als de schriftelijke versie van de werkelijkheid, die vanaf het allerprilste begin van de roman (reeds in de inhoudstafel) voorgesteld werd als een bevrijdende einder die aan de horizon opdoemt. Maar net wanneer de confrontatie met die wereld van de taal bijna plaatsvindt, blijkt deze wereld van het symbolische een valstrik tot stand te brengen, en wel *via* de taal : via de cirkelverwijzing die in de tekst ligt begrepen en die ik eerder al besproken heb, wordt wat de lezer als symbolisch (het cahier) of als reël (deel I) beschouwde intens met elkaar in verband gebracht en zelfs als inwisselbaar voorgesteld.

Op basis van Lacans inzichten omtrent de psychologische vooruitgang van het individu in de triade die van het reële naar het symbolische voert, lijkt deze voorstelling misschien in eerste instantie op een redeneringsfout vanwege de auteur. Nochtans zou een dergelijke interpretatie een cruciale factor voor een juiste interpretatie achterwege laten, namelijk dat we al vanaf de eerste bladzijde natuurlijk te maken hebben met de symbolische orde : de roman *Naar Merelbeke* is zelf immers een geheel van talige betekenisdragers.

Terwijl de lezer het boek doorkruist en zijn beeld over de definitieve gedaante en interpretatie ervan nog volop in een dynamisch proces aan het vormen en bijstellen is, bestaat de roman natuurlijk al als een voltooide gedachte buiten hem om. Het wonderlijke aan deze voltooide gedachte van de roman is dan dat zij de lezer naar zicht toe haalt, en deze, analoog met de drie fases in de Lacaniaanse subjectsvorming een gelijkaardig parcours laat afleggen. Het moment waarop de lezer zich hiervan bewust wordt, is net voor de overgang van het eerste naar het tweede deel : daar daagt een besef over de te nemen route, over de status van de roman als symbolische orde, waar het reële en het imaginaire aan zijn voorafgegaan. Op dat moment, wordt de lezer op natuurlijke wijze – met Moëbius als een soort stijlfiguur – verdergestuwd in zijn lectuur (en daarmee ook in zijn ‘evolutie’) en laat hij Sebastiaan, die als imaginair lichaam onveranderlijk wordt gefixeerd in zijn meest typische iconografische voorstelling, achter. Pas op dit moment kan de martelaar dus op significante wijze in de roman voorkomen : slechts daar draagt zijn verschijning bij aan de rijke betekenislagen van de roman.

De dubbelzinnigheid van Sebastiaan als bijzonder ontvangstcomité van de symbolische orde, belichaamt daarmee zowel de discrepantie tussen de lezer (met een ‘normale’ evolutie) en het hoofdpersonage (met een eventueel ‘psychotische’ evolutie), als de bewustwording van het verschil tussen het imaginaire en het symbolische. Sebastiaan, het prototype van de nieteenduidige mens, werkt als een exponent op de in de roman aanwezige inzichten over verdubbeling van werkelijkheden voor het subject (het hoofdpersonage dat worstelt met het imaginaire en het symbolische) en over de lezer die dit alles in symbolische vorm (de door Hertmans’ geschreven roman) tot zich neemt, en dus zelf ook bewust wordt van deze discrepantie.

## 2.5. Conclusie

In de concluderende paragrafen van deze verhandeling wil ik de afzonderlijke destillaten van de voorafgaande romananalyses met elkaar versmelten tot een betekenisvolle legering. Ik wil zo een overkoepelende synthese voorstellen die in het motief van de heilige Sebastiaan, zoals het zich manifesteerde in de drie romans die ik heb benaderd, een actant ziet in een gouvernerende dynamiek van deconstructie. Ik besluit namelijk met de vaststelling dat de gedetailleerde dissectie van de drie werken – *Bezorgde Ouders* van Gerard Reve, *Vloeibaar Harnas* van Peter Verhelst en *Naar Merelbeke* van Stefan Hertmans – voornamelijk aantoont hoe Sebastiaan één van de belangrijkste instrumenten is waarmee de romans zich weten te onttrekken aan hun eigen architecturale ontwerp. Ik wil hier resumeren hoe zij dit bewerkstelligen.

Elk van de drie romans ondermijnt – met Sebastiaans bemiddeling – de fundamenteën van het wereld- en mensbeeld dat zij oprichten, opdat het nog tijdens de constructie zelf zou imploderen. In het geval van *Bezorgde Ouders* ligt met name de stabiele begrenzing van identiteit onder vuur. De solide abjectiemechanismen waaraan een samenleving doorgaans haar definitie en extensie ontleent en waarmee ze zich consistent kan profileren, worden in het literaire universum van *Bezorgde Ouders* vloeibaar gemaakt. De roman corrumpeert zo het paradigmatische bestel dat het sacrale ordelijk van het profane afschermt en het abjecte de toegang belemmert tot het bezoedelen van het sublieme. Reves literaire praktijk haalt deze tweedeling immers genadeloos onderuit door de grenzen tussen beide domeinen gestadig te vertroebelen en zelfs integraal op te heffen. Via een consequente transgressie van maatschappelijke taboes worden deze gebanaliseerd en uiteindelijk geneutraliseerd.

Op dat moment houdt niet alleen de almacht van het binaire denken op (dat een keuze opdringt tussen a of b), maar ook de bestaansvoorwaarde van de transgressie zelf : zonder een grens om te overschrijden vervalt immers haar bestaansvoorwaarde. Het zelfdestructieve karakter dat de transgressie daarmee onvermijdelijk tentoonspreidt, resulteert in een paradox die ons rechtstreeks op het spoor van Sebastiaan brengt. Zijn ultieme streven is er eveneens een van zelfontgrenzing en –opheffing : het is immers zijn roeping als martelaar om te sterven, om te verdwijnen. De figuur van Sebastiaan is daarom een cultivering van de paradox van de zelfvernietiging (die zich in *Bezorgde Ouders* letterlijk voltrekt) : Sebastiaans paradox is daadwerkelijk opgelost in de tekst, het motief heeft zichzelf weggedacht en laat slechts enkele sporen van zijn zelfontbranding achter.

*Vloeibaar Harnas* vertoont verwante sensibiliteiten met deze zelfopgewekte implosie, maar projecteert ze nog sterker op een metafictioneel, epistemologisch niveau : het werkveld van de ontoereikende verhouding tussen taal en werkelijkheid. Het motief van de heilige Sebastiaan faciliteert er immers als vanouds de reeds vertrouwde oscillaties tussen opposerende domeinen (met de nadruk op de verhouding tussen het sacrale en het abjecte, tussen de erotiek en de dood), maar overschrijdt ook een tweede soort architecturaal ontwerp : de structurele grenzen van de roman als een compositie van tekst. In een eerste fase leent Sebastiaan zijn lichaam gretig uit aan deze tekst en zaait zich als een kankergezwell uit op de

constructie van de roman (gemetaforiseerd in de figuur van het huis). Terzelfder tijd blijkt Sebastiaan uit te stijgen boven zijn beperkte rol als motief en meet hij zichzelf een proportie vol metafictionele preoccupaties aan : de roman (vereenzelvigd met het lichaam van Sebastiaan) verzwelgt de lezer in de ‘mise en abyme’ van vertelniveaus die hij met Sebastiaan oproept en muteert de leesact zelf tot een pijl die de kern, het ultieme begrip en de dood van Sebastiaan wil bereiken. Sebastiaan laat zich in zijn gedaante als dynamische transgressor echter niet zomaar vastpinnen - de pijlen zullen er nooit in slagen hem te doden – en hij blijft aan de definitieve interpretatie ontsnappen.

Het parcours dat de lezer ondertussen aflegt, neemt meer en meer de vorm aan van een grillig labirint waarin Sebastiaan zelf uiteindelijk ook het hoofd verliest. Het gebouw bereikt dan ook nooit zijn definitieve realisatie, aangezien het ontwerp dat de transgressie wilde incorporeren, haar eigen noodlot heeft vervuld. Ook hier worden met andere woorden solide grenzen vloeibaar gemaakt (zoals de titel van de roman het ook bevestigt) : de ‘mise en abyme’ reikt voorbij de grenzen van de roman, die daarmee ook als materiaal artefact zijn afgebakende structuur verliest, en de intratekstuele structuur van de hoofdstukken (via de metafoor van de roman als een constructie) valt al even genadeloos in duigen.

In Stefan Hertmans’ roman *Naar Merelbeke* ten slotte, primeert de tweeledigheid van Sebastiaan als een verdubbeling van romaneske domeinen (wereld- en mensbeelden) : heden en verleden, echt en onecht, werkelijkheid en taal, buiten en binnen, ze worden (alvast op een eerste niveau van de verhaalstof) in elkaars verlengde gesitueerd. De lezer maakt de onopgemerkte overgang van het ene naar het andere domein omdat zijn of haar lectuur doorgaans als een vinger de rand van een moëbiusfiguur afloopt. Hertmans blijft echter niet vasthouden aan dit eerste niveau : hij ontmaskert zichzelf als *auteur* en de roman als een *tekst* door de vanzelfsprekendheid van de moëbiuslectuur te benadrukken, door het onderscheid tussen feit en fictie te *fictionaliseren* en zo een tekstuele zelfreflectie teweeg te brengen. De lezer wordt door een dergelijk verdubbelingsmechanisme bewust gedwongen om zijn eerder geconstrueerde concepties over de opbouw van de roman te ontmantelen, en krijgt in ruil daarvoor slechts een eeuwige dynamiek van deconstructie. De definitieve betekenis blijft zichzelf immers met een rizoomlogica vermeningvuldigen en dus eindeloos uitstellen.

Sebastiaan fungeert hiervoor als een elegante en uitgelezen markeerder : hij is het ontvangstcomité van de lectuur die zich bewust wordt van de symbolische orde van de roman *als een tekst*. De lezer haalt de in de Lacaniaanse spiegel verdubbelde, imaginaire Sebastiaan dan ook in en stort zich onafwendbaar in het tragische conflict van de epistemologie, een platform waar Hertmans’ roman reeds met een knipoog op ons wacht.

## BIBLIOGRAFIE

- Frontispice:  
Cordier, T. de  
1999 'A.S. (lijdensvanger)' in : *Thierry de Cordier – tekeningen (1983-1999)*, Gent : Ludion, p. 82.
- Akker, W. van den.  
1994 *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*, Amsterdam : Bert Bakker.
- Barnes, J.  
1991 [1984] *Flauberts papegaai* [vert. Else Hoog], Amsterdam : De Arbeiderspers.
- Barthes, R.  
1986 [1973] *Het plezier van de tekst* [vert. Frans van den Pol], Nijmegen : SUN.
- Barthes, R.  
2003 [1962] 'L'imagination du signe' in : R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris : Éditions du Seuil, p. 214-220.
- Barthes, R.  
2005 [1978] *The Neutral. Course at the Collège de France (1977-1978)* [vert. Thomas Clerc], New York : New York University Press.
- Bataille, G.  
1957 *L'Érotisme*, Paris : Les Éditions de minuit.
- Bataille, G.  
1971 [1929] 'Architecture' in : G. Bataille, *Oeuvres Complètes*, vol 1, p. 171-172.
- Bataille, G.  
1990 [1957] *Le bleu du Ciel*, Paris : 10/18.
- Bataille, G.  
1994a [1937] 'Batailles ongepubliceerde bijdragen tot het college voor Sociologie : verbanden tussen "samenleving", "organisme", "zijn" (1). Zaterdag 20 november 1937' in : M. De Kesel, *De Sfinx van de Sociologie. Georges Bataille, een Politieke Filosofie van het Geweld* [vert. M. De Kesel en D. Kerger], Leuven/Amersfoort : Acco.
- Bataille, G.  
1994b [1938] 'Batailles ongepubliceerde bijdragen tot het college voor Sociologie : aantrekking en afstoting. II. De sociale structuur. Zaterdag 5 februari 1938' in : M. De Kesel, *De Sfinx van de Sociologie. Georges Bataille, een Politieke Filosofie van het Geweld* [vert. M. De Kesel en D. Kerger], Leuven/Amersfoort : Acco.
- Bataille, G.  
2001 [1957] *Literature and evil* [vert. Alistair Hamilton], London/New York : Marion Boyars.
- Bataille, G.  
2004a [1957] *Les larmes d'Éros*, Paris : 10/18.
- Bataille, G.  
2004b *Madame Edwarda* [1956] *Le Mort* [1967] *Histoire de l'œil* [1928], Paris : 10/18.

- Beardsworth, S.  
2004 *Julia Kristeva : psychoanalysis and modernity*, Albany : State University of New York Press.
- Becker-Leckrone, M.  
2005 *Julia Kristeva and literary theory*, Hampshire : Palgrave MacMillan.
- Beethoven, M. Van  
1989 *Het Revisme van Gerard Reve : pervers scenario van een romantisch-decadent schrijversfantasma: een psychoanalytische benadering*, Universiteit Gent, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling.
- Benoit, J.  
[z.d.] *Sebastiaan*, Tilburg : Het Nederlandse Boekhuis.
- Bergh, H. van den  
1983 'De viertakt-motor van de literatuur. Of : het romantisch-decadent kunstenaarschap' in : *Tirade*, jg. 27, nr. 289, p. 711 – 723.
- Bertens, H.  
1995 *The idea of the postmodern. A history*, London : Routledge.
- Bertens, H. & D'Haen T.  
1988 *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam : De Arbeiderspers.
- De Bijbel  
1985 [1977] *Willibrordvertaling*, Boxtel : Katholieke Bijbelstichting.
- Boccaccio, G.  
1981 [1353] *Il Decamerone* [vert. G.H. McWilliam], Middlesex : Penguin.
- Bousset, H.  
1993a 'Het patroon van een doolhof. Over Frans Kellendonk' in : H. Bousset (red.), *De Gulden Snede. Over Nederlands proza na 1980*, Leuven : Meulenhoff/Kritak, p. 231-236.
- Bousset, H.  
1993b 'De achterkant van Eenhoorn. Over Gerard Reve' in : H. Bousset (red.), *De Gulden Snede. Over Nederlands proza na 1980*, Leuven : Kritak, p. 80-90.
- Bousset, H.  
1994 'Valse Lente, kroniek over Stefan Hertmans en Maurice Gilliams' in : *Dietsche Warande & Belfort*, vol. 139, nr. 5, p. 658-663.
- Bousset, H.  
2002 'Het tiende verhaal. Over Stefan Hertmans' in : *Dietsche Warande & Belfort*, vol. 47, nr. 1, p. 136-143.
- Bousset, H.  
2004 *De geuren van het verwerpelijke. Essays*, Amsterdam : Meulenhoff literair.
- Bruno, R.L.  
2005 [1997] 'Devotees, pretenders and wannabees : two cases of Factitious Disability Disorder' in : *Journal of Sexuality and Disability*, nr. 15, p. 243-260.  
<[www.amputee-online.com/amputee/bruno\\_at.html](http://www.amputee-online.com/amputee/bruno_at.html)> (1/11/2005.)
- Burg, I. Van der  
1991 'Minotauromachie. Georges Bataille en de architectuur' in : *Archis*, jg. 1991, nr. 6, p. 41-45.



- Burke, E.  
2001 [1901-14] *On the Sublime and Beautiful*, Vol. XXIV, deel 2, par. 1. New York : P.F. Collier & Son, 1909-1914, Website Bartleby.com, 5/04/2001, <www.bartleby.com/24/2> (22/04/2006).
- Cruysberghs, P.  
1993 'Postmoderne architectuur. Een spectaculair pleidooi voor een metafysisch van de metafoor' in : F. De Wachter (red.), *Over Nut en Nadeel van het Postmodernisme voor het Leven*, Kapellen : Pelckmans, p. 40-51.
- Denolf, J.  
2002 *Thierry De Cordier. De wijnjaren (1982-2002)*, Gent/Amsterdam : Ludion.
- Derrida, J.  
1984 [1971] *Margins of Philosophy* [vert. Alan Bass], Chicago : The University of Chicago Press.
- Derrida, J.  
1993 [1972] *La dissémination*, Paris : Éditions du Seuil.
- Dijn, H. De  
1993 *Hoe overleven we de vrijheid ? Modernisme, postmodernisme en het mystiek lichaam*, Kapellen : Pelckmans.
- Dubois, P.H.  
1983 'Een sprookje is geen jongensboek' in : *Tirade*, jg. 27, nr. 289, p. 724-731.
- Evans, D.,  
2003 [1996] *An introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London : Brunner-Routledge.
- Flaubert, G.  
1989 [1877] 'Een eenvoudige ziel' in : *Een eenvoudige ziel. Drie verhalen* [vert. I. De Vries & R. De Jong], Groningen : BoekWerk, p. 7-57.
- Fletcher, J. & Benjamin, A. (red.)  
1990 *Abjection, melancholia and love. The work of Julia Kristeva*, London : Routledge.
- Gilliams, M.  
1961 [1937] *Elias of het gevecht met de nachtegalen*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Glaubitz, R.  
2005 The Aria Database, <[http://www.aria-database.com/translations/serse01\\_ombra.txt](http://www.aria-database.com/translations/serse01_ombra.txt)> (11/02/2005).
- Goedegebuure, J.  
1989 *Nederlandse literatuur 1960-1988*, Amsterdam : De Arbeiderspers.
- Goedegebuure, J.  
1997 'Jakobsladders. Over Frans Kellendonk' in : J. Goedegebuure, *De veelervige rok*, Amsterdam : Amsterdam University Press, p. 116-133.
- Gorus, K.  
2005 *De taal als (anti-) lichaam in het werk van Peter Verbelst*,

<<http://www.neerlandistiek.nl/05.01>> (22/03/2005).

- Groot, G.  
2003 *Vier ongemakkelijke filosofen : Nietzsche, Cioran, Bataille, Derrida*, Amsterdam : SUN.
- Hafkamp, H.  
1993a 'Lijden in schoonheid. Sebastiaan voor de camera' in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle : Waanders, p. 139-149.
- Hafkamp, H.  
1993b 'Sebastiaan in de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur' in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle : Waanders, p. 151-167.
- Hekma, G.  
1990 'De meedogenloze jongen. Homoseksualiteit en sadomasochisme in het werk van Gerard Reve' in : Vincent Hunink et al (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*, Nijmegen : Cadans, p. 51-64.
- Herk, F. & Kesteren, M. Van  
1983 'Er moet een God zijn (want zoiets kan men onmogelijk zelf bedenken). Een onderzoek naar de religie in het werk van Gerard Reve' in : *Tirade*, jg. 27, nr. 289, p. 666-706.
- Hertmans, S.  
1981 *Ruimte*, Ertvelde : E. Van Hyfte.
- Hertmans, S.  
1988a *Bezoeken*, Amsterdam : Meulenhoff/Kritak.
- Hertmans, S.  
1988b *Oorverdovende steen, Essays*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Hertmans, S.  
1994 *Naar Merelbeke*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Hertmans, S.  
1995a *Francesco's paradox*, Amsterdam : Meulenhoff/Kritak.
- Hertmans, S.  
1995b *Fuga's en pimpelmezen*, Amsterdam : Meulenhoff/Kritak.
- Hertmans, S.  
1998 *Steden*, Amsterdam : Meulenhoff/Kritak.
- Hertmans, S.  
2001 *Als op de eerste dag*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Hertmans, S.  
2002a *De engel van de metamorfose. Over het werk van Jan Fabre*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Hertmans, S.  
2002b 'Eelt op de blik' in : S. Hertmans, *Het putje van Milete*, Amsterdam : Meulenhoff, p. 388-399.
- Hertmans, S.  
2002c 'Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De 'Zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst' in : S. Hertmans, *Het putje van Milete*, Amsterdam : Meulenhoff, p. 363-387.

- Hertmans, S.  
2003 *Vuurwerk zei ze*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Hertmans, S.  
2004 *Harder dan sneeuw*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Hertmans, S.  
2005 'Sacrale Restanten. Is 'Harder dan sneeuw' een thriller? Reactie van de auteur - 01/11/2004', Website Stefan Hertmans, <[http://www.stefanhertmans.be/language/nl/pers\\_nl\\_09.htm](http://www.stefanhertmans.be/language/nl/pers_nl_09.htm)> (23/02/2005).
- Hertmans, S.  
2006 *Muziek voor de overtocht. Gedichten 1975-2005*, Amsterdam : De Bezige Bij.
- Heumakers, A.  
1994 'God mist rechtsachter een pootje' in :*De Volkskrant*, 13/05/1994.
- Hollier, D.  
1992 [1974] *Against architecture*, Cambridge (Mass.) : The MIT Press.
- Hollier, D.  
1993 [1974] *Prise de la Concorde*, Paris : Éditions Gallimard.
- Hubregtse, J. (red.)  
1981 *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*, Amsterdam : Loeb.
- Hulle, J. Van  
1993 'Vlaams Proza' in : *Boekengids*, vol. 71, nr. 10, p. 801-809.
- Ibsch, E.  
1989 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur' in : W.F.G. Breekveldt et al (red.), *De achtereenvolgende voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H Schenkeveld*, Amsterdam : Bert Bakker, p. 346-373.
- Imschoot, T. van  
2004 'Albert Bontridder, Anarchitect' in : Y. T'Sjoen & L. Stynen (red.), *Onderstroom. De vergankelijkheid van het schrijverschap. Verkenningen van de Vlaamse literatuur buiten beeld (1952-1968)*, Gent : Academia Press.
- Jacobs A. & Sadie, S. (red.)  
1996 [1984] *The Wordsworth Book of Opera*, Hertfordshire : Wordsworth Editions.
- Jacobs, J. & Steensma, R.  
1993 'Sebastiaan in de hedendaagse kunst in Nederland. De mooie martelaar' in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle : Waanders, p. 127-137.
- Jencks, C.  
1977 *The Language of Post-Modern Architecture*, London : Academy Editions.
- Kellendonk, F.  
1999 [1986] *Mystiek lichaam*, Amsterdam : Meulenhoff.
- Kesel, M. de

- 2002 *Eros en ethiek : een lectuur van Jacques Lacans Séminaire VII*, Leuven : Acco.
- Kristeva, J.  
1977 *Polylogue*, Paris : Seuil.
- Kristeva, J.  
1992 [1983] *Histoires d'amour*, Paris : Denoël.
- Kristeva, J.  
1985a [1974] *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX siècle*, Paris : Seuil.
- Kristeva, J.  
1985b *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, z.l. : Hachette.
- Kristeva, J.  
2001 [1980] *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil.
- Kuyper, E. de  
1993 *De verbeelding van het mannelijk lichaam : naakt en gekleed in Hollywood 1933-1955*, Nijmegen : SUN/Kritak.
- Lacan, J.  
1999 [1966] *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil.
- Laermans, R.  
1993 'De mannequinmaatschappij. Over 'look', lijfstijl en lichamelijkheid' in : F. De Wachter (red.), *Over nut en nadeel van het postmodernisme voor het leven*, Kapellen : Pelckmans, p. 65-79.
- Ligtenberg L. & Stipriaan, R. van  
1985 'Het leven is een kruisdraging. Alcohol en religie in het werk van Reve' in : *Optima*, nr. 9, p. 15-39.
- Litzroth, A.  
1986 *Sebastiaan*, Baarn/Amsterdam : Ambo/Antheneum– Polak & Van Genneep.
- Luis, J.  
1994 'God is een gele kever' in : *NRC Handelsblad*, 29/04/1994.
- Lyotard, J.F.  
1979 *La Condition Postmoderne*, Paris : Minuit.
- Mann, T.  
1978 [1911] *Dood in Venetië* [vert R. Wolf], Antwerpen : Lotus.
- Mathpages Homepage  
'Zeno and the paradox of Motion', 21/07/2005,  
<<http://www.mathpages.com/rr/s3-07/3-07.htm>> (18/10/2005).
- Meeuws, P.  
1988 'De Martelaren' in : P. Meeuws, *Badbuis in de sneeuw*, Amsterdam : Van Oorschot, p. 105-120.
- Mishima, Y.  
1960 [1949] *Confessions of a Mask* [vert. M. Weatherby], London : Consul Books.

- Moerbeek, T.  
2004 *Reve tot de vierde macht. Een leesverslag*, Nijmegen : Vantilt.
- Mönnink, E.  
1993 'De Heilige Sebastiaan, martelaar in Rome' in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan, Martelaar en Mythe*, Zwolle : Waanders, p. 19-25.
- Musschoot, A.M.  
1982 *Van Nu en Straks 1893-1901. Een vrij voorboede-organ genijid aan de kunst van Nu, nieuwsgierig naar de kunst-nog-in-wording- die van Straks*, 's-Gravenhage : M. Nijhoff.
- Musschoot, A.M.  
1983 De Beweging van 'Van Nu en Straks' in : P. de Wispelaere (red.), *Literatuur : De twintigste eeuw* (Culturele Geschiedenis van Vlaanderen, deel 9), Deurne : Baart, p. 9-41.
- Musschoot, A.M & Decreus, F. (red)  
1988 *Postmodernisme. De Fundering is dood, leve de fundering*, Antwerpen : UIA, ALW-Cahier nr. 7
- Musschoot, A.M.  
1990 'Stefan Hertmans : van fascinatie naar reflectie' in : *Ons Erfdeel*, vol. 33, nr. 1, p. 15-21.
- Musschoot, A.M.  
1994 'Postmodernisme in de Nederlandse Letterkunde' in : Y. T'Sjoen & H. Vandevoorde (red.), *Op voet van gelijkheid*, Gent : Studia Germanica Gandensia, nr. 36, p. 203-213.
- Musschoot, A.M.  
1997 'Creatief zwerven zonder kompas : Stefan Hertmans als essayist' in : *Ons Erfdeel*, vol. 40, nr. 2, p. 236-243.
- Neveldine, R.B.  
1998 *Bodies at Risk. Unsafe Limits in Romanticism and Postmodernism*, Albany : State University of New York Press.
- Ogrinc, W.  
1986 'Portfolio/Sint-Sebastiaan geschoren !' in : *Maatstaf*, jg.34, nr. 1, p. 39-58.
- Ogrinc, W.  
1993 'Secularisatie en mythevorming. Het voortleven van Sint Sebastiaan in de tweede helft van de twintigste eeuw' in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe.*, Zwolle : Waanders, p. 169-177.
- Otterspeer, W.  
1985 *Zo'n vreemde drang van binnen*, Weesp : Agathon.
- Paglia, C.  
1992 [1990] *Het Seksuele Masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*, Amsterdam : Prometheus.
- Payne, M.  
1993 *Reading Theory. An introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*, Cambridge (Mass.) : Blackwell.

- Pieters, L.  
1983 'Gerard Reve' in : *Tirade*, jg. 27, nr. 289, p. 732-743.
- Pint, K.  
2003 *Nu weet ik wie jij zijt. Een psychoanalytische lezing van Gerard Reve vanuit poststructuralistisch perspectief : Derrida, Kristeva en de postjungianen*, Universiteit Gent, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling.
- Pleij, H.  
1993 'Inleiding' in : J. Jacobs (red.), *Sebastiaan. Martelaar of mythe*, Zwolle : Waanders, p. 9-18.
- Quackelbeen, J.  
1993 *Zeven avonden met Jacques Lacan. Psychoanalytische commentaren bij 'Télévision'*, Gent : Academia Press.
- Raat, G.  
1990 'Van Frits van Egters tot Hugo Treger' in : V. Hunink et al (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*, Nijmegen : Cadans, p. 13-29.
- Rabaté, J.M.  
2005 [2001] *Jacques Lacan : psychoanalysis and the subject of Literature*, Hampshire : Palgrave.
- Reyniers, J.  
1994 'De gelogen herinneringen van een "moeilijke jongen" ' in : *Gazet van Antwerpen*, 2/07/1994.
- Reve, G.  
1980 *Moeder en zoon*, Amsterdam/Antwerpen : Elsevier/Manteau.
- Reve, G.  
1983 'Document. Gerard Reve ondervraagd door Aad van den Heuvel' in : *Tirade*, jg. 27, nr. 289, p. 751-762.
- Reve, G.  
1984 [1965] 'Heb ik God Gelasterd' in : G. Reve, *Schoon Schip 1945-1984*, Amsterdam : Manteau, p. 134-135.
- Reve, G.  
1988 *Bezorgde ouders*, Utrecht/Antwerpen : Veen.
- Reve, G.  
1991 [1973] *Lieve jongens*, Amsterdam/Antwerpen : Veen.
- Reve, G.  
1997 [1947] *De avonden*, Amsterdam/Antwerpen : Veen.
- Reve, G.  
1998 *Het bijgend bert*, Amsterdam/Antwerpen : Veen
- Reve, G.  
2000a [1984] *De stille vriend* in : G. Reve, *Verzameld Werk (deel 4)*, Amsterdam : Veen.
- Reve, G.  
2000b [1985] *Zelf schrijver worden* in : G. Reve, *Verzameld Werk (deel 4)*, Amsterdam : Veen.

- Reve, G.  
2000c [1966] *Nader tot U*, Amsterdam : Pandora.
- Reve, G.  
2001 [1986] *Verzamelde gedichten*, Amsterdam : De Bezige Bij.
- Reyniers, J.  
1994 'De gelogen herinneringen van een "moeilijke jongen" ' in : *Gazet van Antwerpen*, 02/07/1994.
- Roy van Zuydewijn, H. de  
1977 'De dwaalwegen van de literaire kritiek' in : *De nieuwe taalgids*, jg. 70, nr. 6, p. 508-519.
- Ruitenbergh-de Wit, A.  
1986 'Het eeuwige veer' in : *Tirade*, jg. 30, nr. 304, p. 315-330.
- Ryan, W.G.  
1993 *Jacobus de Voragine, the Golden Legend : readings on the saints*, vol. 1, Princeton : Princeton University Press, p. 97-100.
- Sade, D.A.F. de  
1990 [1789] *De Honderd dagen van Sodom* [vert. C. Krijgelmans], Amsterdam : De Dageraad.
- Safranski, R.  
2001 [1997] *Het kwaad. Het drama van de vrijheid* [vert. Mark Wildschut], Amsterdam/Antwerpen : Atlas.
- Sartre, J.P.  
1986 [1962] *De heilige Genet. Martelaar en komediant* [vert. Ben Kouwer], Utrecht : Bijleveld.
- Schwab, G.  
1988 [1956] *Griekse mythen en sagen* [vert. K. van der Brink], Utrecht : Prisma.
- Shakespeare, W.  
1981 [1603] *The Winter's Tale*, London : Spring Books.
- Spivey, N.  
2001 *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, Berkeley/Los Angeles : University of California Press.
- Stallybrass, P. & White, A.  
1986 *The Politics and Poetics of Transgression*, London : Methuen.
- Stroeken, H.  
2005 *Dromen: Brein & betekenis*, Boom : Meppel.
- Tongeren, P. van  
1990 'Ernst en spot. Over religiositeit in het werk van Gerard Reve' in : V. Hunink et al (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*, Nijmegen : Cadans, p. 87-105.
- Van Dale groot woordenboek der Nederlandse taal*. Twaalfde herziene druk door Prof. Dr. G. Geerts en Dr. H. Heestermans (3 delen), Utrecht/Antwerpen (Van Dale Lexicografie) 1992.

- Valéry, P.  
1946 [1921] *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris : Gallimard.
- Vandenbroucke, J.  
2001 'Lezen met je ingewanden' in : *De Morgen*, 7/11/2001, p. 26-28.
- Venturi, R.  
1977 [1966] *Complexity and Contradition in Architecture*, New York : The Museum of Art.
- Verhaeghe, P.  
1987 *Tussen hysterie en vrouw : een weg door honderd jaar psychoanalyse*, Leuven/Amersfoort : Acco.
- Verhaeghe, P.  
2001 'Mind your Body' in : *Beyond Gender. From Subject to Drive*, New York : Otter Press.
- Verhelst, P.  
1989 *Otto*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
1992 *Master*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
1993 *Vloeibaar barnas*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
1994 *De boom n*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
1995 *Het spierenalfabet*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
1996 *De kleurenvanger*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
1997 *Maria Salomé*, Amsterdam : International Theatre & Film Books.
- Verhelst, P.  
2000a *Tongkat*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
2000b *Aars*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
2001 *Memoires van een luipaard*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhelst, P.  
2005 *Zwerm*, Amsterdam : Prometheus.
- Verhofstadt-Denève, L.  
1998 [1981] *Handboek ontwikkelingspsychologie. Grondslagen en theorieën*, Houten/Diegem : Bohn Stafleu Van Loghum.
- Vermeersch, E.



- 2006 [2004] '1.4. Oorspronkelijke vormen van 'kennis' en 'gedragsregels' : taboe, magie, wijsheidsspreuken en mythen' 20/11/2004, <[http://www.etiennevermeersch.be/cursussen/historisch\\_overzicht\\_wijsbegeerte/hoofdstuk\\_1](http://www.etiennevermeersch.be/cursussen/historisch_overzicht_wijsbegeerte/hoofdstuk_1)> (30/03/2006).
- Vermeiren, K.  
1995 'Sint-Sebastiaan en Olivetti' in : *Kreatief*, jg. 28, nr.1, p. 120-124.
- Vervaeck, B.  
1993 'Verbrande vinger. 'Salome', fotoroman van De Spiegelaere en Verhelst' in : *De Morgen*, 12/11/1993.
- Vervaeck, B.  
1994 'Een grimmig sprookje. 'Naar Merelbeke', roman van Stefan Hertmans' in : *De Morgen*, 01/04/1994.
- Vervaeck, B.  
1999a *Het Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel : VUBpress – Vantilt.
- Vervaeck, B.  
1999b 'Franse Gasten in Merelbeke : Stefan Hertmans en het poststructuralisme' in : *Nieuw Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, nr. 12, p. 39-64.
- Vervliet, R.  
1988 'Van Nu en Straks 1893-1901' in : M. Rutten & J. Weisgerber (red.), *Van arm Vlaanderen tot de voorstad groeit*, Antwerpen : Standaard, p. 78-225.
- Vervooren, F.  
1990a 'De enige werkelijke liefde'. Reve in de christelijke-mystieke traditie' in : V. Hunink et al (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*, Nijmegen : Cadans, p. 133-154.
- Vervooren, F.  
1990b 'De pijn van een gemis'. Wreedheid in de mystiek' in : V. Hunink et al (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*, Nijmegen : Cadans, p. 155-176.
- Vestdijk, S.  
1948 *Sint Sebastiaan. De geschiedenis van een talent*, 's-Gravenhage/Rotterdam : Nijgh & Van Ditmar.
- Vincke, J.  
1999 *Sociologie. Een klassieke doch hedendaagse inleiding*, Gent : Academia Press.
- Voragine, J. De  
2006 *De hand van God. De mooiste heiligenlevens uit de Legenda Aurea* [vert. V. Huninck en M. Nieuwenhuis], Amsterdam : Athenaeum/Polak & Van Gennep, p. 24-30.
- Wachter, F. De  
1993 *Over nut en nadeel van het postmodernisme voor het leven*, Kapellen : Pelckmans.
- Weisgerber, J.  
1976 [1964] *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*, Amsterdam : Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Wood, L.

- 2005 'The Whole World Was Watching : an oral history of 1968', website Brown University, <<http://www.stg.brown.edu/projects/1968/reference/glossary.html#A>> (27/12/2005).
- Werkman, H.  
1983 *De Wereld van Willem de Mérode*, Amsterdam : De Arbeiderspers.
- Zaal, W.  
1981 'Memoreni – Notities over een ontspoorde meester' in :*Maatstaf*, jg. 29, nr. 3, p. 40.
- Žižek, S.  
2002 [1991] *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, Cambridge (Mass.)/London : MIT press.



Academiejaar 2005 – 2006

## SEBASTIANARCHIE

Sint-Sebastiaan in het werk van Gerard Reve, Peter Verhelst en Stefan Hertmans.

Een poststructuralistische reconstructie in een assenstelsel van  
abjectie, transgressie en verdubbeling (Kristeva, Bataille, Lacan).

### BIJLAGE

#### 1. Willem de Mérode, 'De Heilige Sebastiaan' (1914).

- 1 Zwaar steeg de ruitery ten paarde  
En rinkelde in het hooge zaâl,  
Een slag met den ontblooten zwaarde,  
En, opgeschrikt uit hun gedraal,  
5 Al kitteliger, daar hun flanken  
Het scherp der spitse spore streelt,  
Bij 't driftig knabb'len op de blanke  
Gebitten, 't schuim het staal verheelt,  
Met 't schichtig spitsen van hun ooren,  
10 In neergedwongen steigerung,  
Schoot ros aan ros in draf naar voren  
En draafde langs den heuvelkling.  
Doch strak de teugels aangetrokken,  
Betoomt de rechter sterk den draf,  
15 De slinke, bij het trillend schokken,  
Weert 't stof de knipperende oogen af.  
Maar bij de nadering der vlakke  
Doorvaart een siddering den wil,  
Voelt 't wreede hart een vreemde zwakte,  
20 En houdt men, ommeziende, stil.
- Daar, de armen ruggelings gebonden,  
Staat aan den schavend-ruwen stam,  
Traag bloedend uit zijn heete wonden,  
Geslacht als een onnoozel lam,  
25 De martelaar, wiens teer gelooven  
Hun looch'nen tot jaloersheid tart.  
Met 't leven hem zijn God te rooven  
Waant hun verdwaasd en wrevel hart.  
Hij lachte teeder, toen hun handen  
30 Hem grepen, en geschokt, gesleurd,  
Hem, tot een sidderende schande,  
Zijn kleed'ren hebben afgescheurd.  
Geen zag zijn onschuld onbewogen,  
Doch, door zijn schoonheid opgehitst,

35 Heeft uit hun bloed-beluste oogen  
Hun haat hem feller toegeflitst.  
Toen, uit de reutelende koker,  
Ten rug, greep een, o gruwzaam deel,  
Een pijl, en draaf, zijn hand als moker,  
40 Dien door de levens-weeke keel,  
Nù nog ten dij, en daar, ter zijde,  
En, vlijmend, als hij ademhaalt,  
Is 't of de wonde zich verwijdde,  
De zoele bloedstroom breder daalt.

45 En nu, o oogen, die nog hopen,  
Als 't leven alle hoop ontzegt,  
O mond, de warme lippen open,  
Die toch zijn jammer heeft geknecht,  
En in het aanzicht, half geheven,  
50 Zijn smarten slechts naar boven hijgt,  
't Is, of een diep verborgen leven  
versch in des veegen ziele zijgt.  
O oogen, die het dwaas verwachten  
Beschaamt van hun ellendig hart;  
55 Die zienlijk naar den hemel trachten,  
Nog vochtig van verwonnen smart.  
O oogen, tintelend van tranen,  
Maar klaarder dan van aardsch genucht,  
De bonte flonkering der wanen  
60 Verscheurt, gij ziet in hooger lucht  
Een weerlicht aan des hemels tinnen,  
En, bij zijn steilen nedersprong,  
Speuren uw opgescherpte zinnen  
De vlucht eens engels, schoon en jong.  
65 Uw paarlend voorhoofd smukt een krone,  
En stilt uw trager harteklop,  
Nu steigert naar den hoogsten throone  
Uw ziele met den engel op.  
In 't weeke zilveren sinopel  
70 Der lucht vervloot een sching van licht,  
En 't hart trillend als een popel,

Staan, met versteven aangezicht,  
De ruit'ren in een bang verbazen.....  
Het licht vervaalt, het groen wordt grauwt.  
75 Dan, in een angstigend verdwazen,  
Haast heel de schare door de gouw,  
En, afgejaagd, komt men ter stede,  
En springt van 't dampende genet,  
En voelt, o straf, der wreev'len vrede,  
80 Den daemon in het krimpens hert.

En ik ? ik heb in veel gepeizen  
Schoon 't huid'rend u te nad'ren schroomt,  
Uw visioenen voelen rijzen,  
En 's nachts van uw gelaat gedroomd.  
85 Mocht mij, wanneer mijn blikken breken,  
De laatste ademtocht vervlucht,  
Mijn lippen niet meer kunnen spreken,  
De ziel het veege lijf ontzucht,  
Die sterkte van wie God gelooven,  
90 O zalig die 't geheim verstaan  
Met hopende en verkláarde oogen,  
Zijn blijden hemel in doen gaan.

2.



**Giovanni Antonio Bazzi, (genaamd Il Sodoma)**

**Heilige Sebastiaan**

Olieverf op doek, 202x143 cm.

1525.

Palazzo Pitti, Florence.

Vervaardigd in opdracht van het Sint Sebastiaansgilde in Camollia, Siena.

3.

**Willem de Mérode, 'VI San Sebastiaan' (20.10.1925).**

1 Niet, dat men lijf en leden schond,  
Met pijlen trillende van woede,  
Maakt hem zoo glanzend en zoo moede,  
Maar dat men dood gelijk een hond  
5 Liet snuffen aan zijn langzaam bloeden  
En grommend kruipen langs den grond,  
Wijl men hem aan een boomstam bond  
En tuchtigde met touw en roede.

10 Men heeft de ketting ingekort,  
Doods sprong zal tot zijn hart niet reiken.  
Maar, weerloos, kan hij nergens wijken  
Als hun wreed lachen op hem stort.  
Toen liet God hem als een lichter prijken,  
Die plotseling ontstoken wordt.

4.

**Willem de Mérode, 'San Sebastiaan' (11.12.1933).**

1. Dit is uw hoogste jachtvermaak:  
De prooi moet op den jager wachten,  
En met zijn oog de bonte schachten  
Volgen, en hopen dat hij raak'.
- 5 Nergens vond gij een beter wit,  
Dan dit tengere trillende lijf  
Zij mikken speels tot deze schijf  
Als een egel vol stekels zit
- 10 Dood, dat gij mij uit duizend vond !  
Uw pijlen bijten mij als kussen.  
De plekken waar uw lippen rusten,  
Branden en bloeden als een wond.
- 15 Als allen, die gij hebt bemind,  
Glimlachende, o heer van velen,  
Ga ik den feestnacht met u deelen,  
Zee moe... zeer blijde... en zeer blind.

5.

**L. Ali Cohen, 'Sint Sebastiaan' (1930).**

- 1 Laat nu niet langer uw gemarteld vleesch  
Ten prooi aan machten van een duistren doem,  
Het lijden is een vreugdelooze roem  
En u onwaardig want ontstaan uit vrees.
- 5 Uw donker bloed was 't dat de wegen wees  
Over het blanke lichaam, dat ten zoen  
Voor alle tirranie van nu en toen  
Als een symbool van weerloosheid verrees
- 10 Er is geen recht op tergende ellende,  
Het leven van de ziel staat boven smaad
- En wee wie bruut dit immer weer miskende  
Vernietigend want zwijgend ondergaat,
- Want als een Teeken gloriet uw legende,  
Gij zijde mensch : die heilige soldaat !

6.

**Martinus Nijhoff, 'Het Veer' (1931).**

1 Toen de avond viel, maakte Sebastiaan  
Het koord dat zijn twee polsen om den boom  
Geboeid hield langzaam los, rukte één voor één  
De pijlen uit zijn dijk, zijn borst, en wierp  
5 Hen achter zich in 't gras; ontbindend voorts  
Den witten lendedoek, wiesch hij zijn wonden  
Bij een naburig vijvertje en bevrijdde  
Zijn lichaam van bezoedeling en bloed.

Rondziend in 't wijde land, de duinen links,  
10 Met westerlicht arbeidend boven zee,  
De verre stad ter rechter zij, met torens,  
Rood vuur en viaducten langs de kim,  
Koos hij het klimmend pad dat langs een dijk  
De vaart bereikte, en bij dit blanke water,  
15 Breed bed van vrede, uit dieperliggend land  
Opgeknelde als een zware scheur, vol gloed,  
Vol spiegeling, met riet bezoomd, verwijlde  
Een uur of wat, geleund tegen den muur  
Van een klein boerenhuis, Sebastiaan.

20 Er voer een veerpont heen en weer. De geest,  
In 't klimop schuilend, kon, over de haag  
Van 't morsig erfje waar hij stond, het volk  
Bij de aanlegplaats zien wachten, wijl het vaartuig  
Bepakt met passagiers, vee, wagens, fietsen,  
25 Een auto soms, dof ronkend, met geknars  
Van klos en ketting, aangeschoven kwam  
Uit de gekleurde rust der watervlakte.  
Dan dreunden paardenhoeven op 't plankier,  
Op 't grindpad kraakten wielen, de auto, ver reeds,  
30 Zoemde in den mist den polder in, er werd  
Een bel geluid, de brug ging op, en weer,  
Met de ingescheepten, schoof 't verdubbeld beeld  
Over den telkens in den waterweerschijn

35

Donkerder avondhemel naar een doel,  
Een overzijde, reeds door dauw uit zicht.  
Halfweg tot water hing de damp, en weldra  
Zag, talmende, Sebastiaan niet meer  
Dan keer op keer een kleine lamp verdwijnen  
En weer opdoemen uit de duisternis.

40

Zoo werd het nacht, en de gestorvene  
Was om de stilte zeer bevreemd. Een hond  
Die hem niet aangeblaft had, bleef, den kop  
Op de voorpoten neergestrekt, hem waaksch  
En met een blik van op den eersten wenk  
45 Terstond te volgen, gadeslaan; geen vogel  
Zwierde meer om den dakrand heen; de kippen,  
Gehurkt in 't donker hok, hadden sinds kort  
Hun opgeslokt getok gestaakt. Toen, eensklaps,  
Viel lamplicht door een raam en in 't vertrek  
50 Waarin Sebastiaan naar binnen keek,  
Zat een man bij de tafel, in blauw hemd,  
De mouwen opgestroopt, en in zijn vuist  
Een krant, gekreukt, ongeopend; en een vrouw,  
Wier blik naar 't venster was gekeerd, lag slap  
55 Diep in het witgekalkt vertrek te bed  
Te zien naar dingen die zij hoorde of zag  
Maar niet bevatten kon, een trek van pijn  
Om den vermoelden mond en van bevreemding.

60

Die stilte was de stilte niet des doods,  
Het hemelsch licht niet, dat Sebastiaan  
Toen pijlen hem doorboorden had aanschouwd,  
De rust niet, het steeds stijgend helderder  
Gezang niet, welks verbrede eentonigheid  
Weer stilte wordt, gelijk een zee, gelijk  
65 Een korf vol bijen of een bosch bij wind;  
Die stilte daar was aardsch en warm, was zwanger,  
Hoop, aanvang, was een ademhaling, even  
Inhoudend bij de diepste teug, geluk  
Dat zich een hand voor oogen legt en zwijgt

70 En peinzend zich bezint, een oponthoud  
Waar, als in een slaap, het vrije bloed  
Den dag verzoent en onbelemmerd droomt  
Van nieuwe dagen dezen dag gelijk;  
Stilte als een eerste dag, en daarin stond  
75 Sebastiaan, de schaduw, zeer bevreemd  
Dat hij, toen hij nog sterflijk was, zijn hoop  
Stelde op een hoger heil dan dit  
Thuiskomen in een slapend vruchtbegin,  
Dat hij begeerde naar Gods geest terwijl  
80 Gods wonderbaarlijk lichaam in den tijd  
Hem gansch bewoonde, en dat wie stierf eerst zag  
Hoe dieper 't bloed is dan de hemel hoog;  
Dat hij geen zoon had, kwelde hem, dat hij  
Verzuimd had, vóór hij opsteeg, van zijn jeugd  
85 Iets hier te laten, wakend; dat hij thans  
Uit een onvruchtbaar graf den barren tocht  
Naar de overzijde aanvaard had, als een blinde,  
Zon voelend op zijn hand, op goed geluk.

Men troost ons, zeggend: Gods barmhartigheid  
90 Reikt verder dan zijn wet. Dan kan niet zijn,  
Dat, toen Sebastiaan's lichaam werd vermist,  
Een vogel is gezien, rechtstandig, wit,  
Dien tuin ontstegen, met gestrekten hals  
Heendrijvend, westwaarts, over duin en zee.  
95 Dan hecht ik eer geloof aan het verhaal  
Dat er dien nacht in 't huis nabij het veer  
Een kind geboren werd, zoo stralend schoon,  
Zoo wetend, warm van blik, dat men, hem ziend,  
Aan blauwe lucht moest denken, melk en vruchten,  
100 Aan een zoet landschap waar men baadt en waar  
Men na het bad naakt inslaapt in het gras.

7.  
**Simon Vestdijk, 'Sint Sebastiaan' (1937).**

1 Meelevend met de vlucht der pijlen  
Reikte hij zich den vijand toe,  
En rust daarvan een lange wijle,  
Zijn oogen smal en moe.

5 Voorbij de schokken, 't veerend trillen,  
En nu is alles wel en veilig,  
Het bloed gaat dieper-in verstillen,  
Glijdt buitenop maar weinig.

10 Den rechterarm houdt hij gebogen  
Over het hoofd. Voor 't slapen gaan  
Staat hij te zeer opzijgetogen.  
Zien we een touw ? Raak hem niet aan...



8.

**Felix Timmermans, 'Sint-Sebastiaan' (1947).**

- 1 O jongling Sint-Sebastiaan  
Wat heeft men u toch aangedaan,  
Met scherpe pijlen u doorschoten,  
Al naakt gebonden aan een boom.
- 5 Maar gij behieldt den blanken droom  
Van Hemels licht doorgoten.
- Als vogelen met grooten dorst  
Vlogen de pijlen in uw borst,  
In uwe armen, buik en beenen
- 10 En uwen blanken, schoonen hals;  
Niet naar uw hoofd – 't gebaar is valsch –  
De schutters wilden u zien wenen.
- Maar kramp of tranen zag men niet,  
Hoe woest men ook de pijlen schiet.
- 15 Met bussels kwamen z'aangevlogen,  
Tot gij een bloedend' egel waart,  
Uw hoofd bleef een innerlijk verklaard,  
Als zaagt gij engelen vóór uw oogen.
- Toen dan uw hoofd voorover viel  
20 Ontsnapte uit elke wonde uw ziel  
En is in Godes hart gevloten.  
Toen wist elk schutter tot zijn spijt  
Den boog ontspannende, vol nijd :  
Ik heb er naast geschoten.

9.

**Jac. Van Hattum, 'Muntplein' (1961).**

- 1 Schoon als der Grieken god, de jonge Paan,  
Leunt onverschillig aan de balustrade,  
Nauw acht slaand op de drentelende parade,  
Heel blond en glanzend, mijn Sebastiaan.
- 5 Van Carlton-Corner af langs heel de kade  
Zien duizendogig hem de bloemen aan ;  
Hoe kan een god hier zo verwezen staan ?  
Wie deed zo tedere schoonheid durend schade ?
- Ik zag hem dikwijls reeds in middagstonden  
10 En speurde dat zijn blik groot leed verried.  
Onzichtbare pijlen schijnen 't diepst te wonden.
- Misschien de pijlen, dacht ik, zijner zonden,  
Of dat de liefste vrind hem bot verliet  
In deze stad, die op haar duiven schiet.

10.

**Anton Korteweg, 'Sint Sebastiaan' (1975).**

- 1 Bijna vallen de pijlen weg  
Tegen beboste achtergrond; ze lijken  
Niet afgeschoten, maar op 't lijf gezet.  
De ogen niet gebroken.
- 5 Kijk je met half-gesloten ogen, dan  
Zie je die pijlen niet. Je ziet  
Een naakte maya in een donker bed,  
Handen in overgave boven 't hoofd,  
De ogen in extase weggedraaid –
- 10 De borsten blijven ontbreken.

11.



**Guido Reni**

**S. Sebastiano**

Olieverf op doek, ca. 145 x 115 cm

Circa 1615

Capitolijns Museum, Rome

12.

**Manuel Kneepkens, 'Clematis' (1976).**

1 Clematis, vuistdik, blauw als een endeldarm  
Bekroop de schutting. Daaronder scholen Lang-  
Pootmuggen, boden uit het Duizendjarige Rijk  
En rond de regenpijp kronkelde Sint Sebastiaan  
5 Achter de vlinder van zijn lendedoek:  
O, tuin in het gonzend Nirwanah van de ochtend  
Ik ben de Wijnstok ! Ik ben de Wijnstok !

13.

**Frédéric L. Bastet, 'I.Palatijn' (1980).**

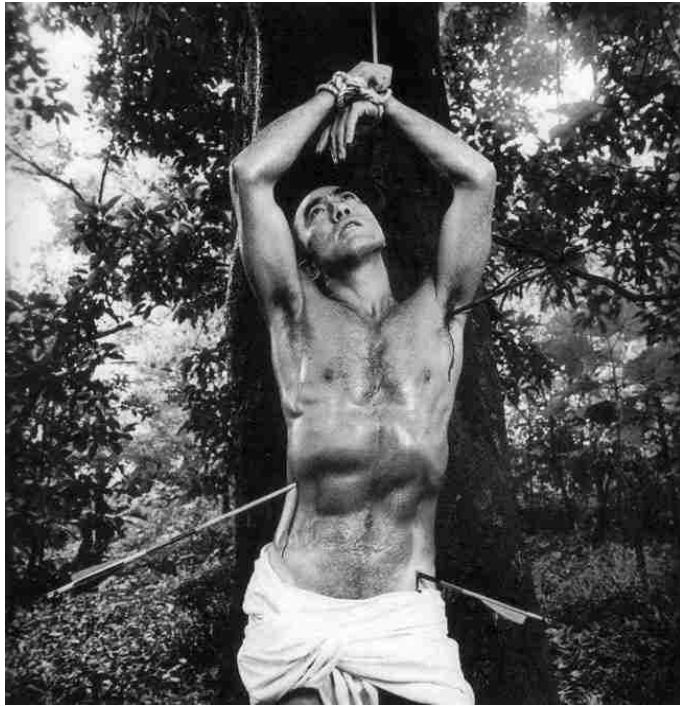
1 Het denken aan verval is hier verplicht  
Hoofdschudden. Hoe bestaat het zeggen. Zuchten.  
Je ziet Caligula de gang in vluchten,  
Zegt Truus bij het verkeerde vergezicht.

5 Zes nonnen, door Van Egeraat ontwricht,  
bidden bij 't schuifelen langs een beruchte  
paleislatrine hijgend hun geduchte  
Ave Maria's, rillend doch gesticht.

10 God weet zien zij hier nog Sebastiaan  
Als doelwit naakt voor de soldaten staan :  
Van Egeraat brengt alles zeer tot leven.

O eeuwig Rome ! alles zal vergaan !  
O ! 't vlammend mene tekkel, ziet het aan !  
Ga maar vooruit Truus, want ik moet nog even.

14.



**Kishin Shinoyama**

**De schrijver Yukio Mishima gefotografeerd als Sebastiaan**

1966

Tokyo

15.

**Ron Mooser, 'De Boogschutter' (1983).**

- 1 Toen hij vernam wat hem was opgedragen,  
Kreeg hij het koud : hij werd meteen lijkbleek.  
En tot het laatst bleef hij zijn makkers vragen  
Voor hem te doen wat hem een kwelling leek.
- 5 Dat hij Sebastiaan..., wie kon dat weten ?  
Moest hij een voorbeeld zijn : was dat zijn lot !  
Wat moest hij doen, zou hij dat ooit vergeten  
En hielp hem daarbij dan die nieuwe god ?
- 10 Het uur was te snel daar : de schutters wachtten  
Op het bevel. Ook hij stond in de rij.  
Zijn mond vertrok. De andere mannen lachten.  
Een woord. Toen was het allemaal voorbij.
- Zijn pijl had schuin boven het hart geraakt.  
De afloop heeft hij zelf niet meegemaakt.

16.

**Peter Coret, 'Sebastiaan' (1987).**

Proloog

- 1 Geen kind, maar in zijn houding wel een jongen  
Die trots en weerloos voor zichzelf bezwijkt  
(niet hemels, eerder mannelijk en aards)  
met pijlen in zijn hart en in zijn longen
- 5 Een jonge man die op een jongen lijkt –  
Zo op zichzelf verliefd, zo binnenwaarts  
Gericht de geile blik – die noodgedwongen  
Nog doet alsof hij naar zijn vrienden kijkt
- 10 Hij weet dat hij de pijlen richting geeft  
(nu spannen zij voor 't laatst de zware bogen)  
Dat hij door eigen daadkracht verderleeft
- Hij ziet zichzelf in hun doorlopen ogen  
Hij proeft zijn bloed dat aan hun handen kleeft  
En voelt dat hij zijn beulen heeft bedrogen.

De opstanding

I

- 15 Een stilte die van ver gekomen leek  
Omgaf hem toen hij langzaam was ontwaakt  
Iets dieps en innigs had hem aangeraakt  
Als in een droom :  
Hij zach zichzelf, een bleek  
En breekbaar lichaam, vol van wonden –
- 20 Vergeefs had men hem liefdevol verbonden  
De pijn verlicht, totdat hij stil bezweek
- Nu stond hij op als in een ander land  
Als iemand die een schilderij verlaat  
En uitgerust een nieuwe tijd ingaat
- 25 Een nieuw bestaan.  
Een onbekende hand  
Heeft hem een landschap ingeleid  
Een vlakte vol van stilte wijd en zijd  
Met helder licht dat scheen van elke kant

## II

30 Er groeide zuring, vlierbes, gele brem  
 Het was een paradijs van zoete geuren  
 Een aquarel van transparante kleuren  
 Als in een droom...

Toen klonk een luide stem  
 Die hem gebod terstond op pad te gaan  
 Tot waar hij duizend kruisen zou zien staan

35 En daar, aan gindse einder, vond hij Hem

Een jong soldaat van amper twintig jaar  
 Zo ongeschonden aan de dood ontstegen  
 Dat alle schepsel in dit landschap zwegen  
 Van puur ontzag.

Hij maakte een gebaar

40 Sebastiaan kwam zwijgend op hem af  
 Ze gingen zitten bij het open graf –  
 De jongen had nog aarde in zijn haar...

## III

Toen heeft Sebastiaan de jongen ingelijfd  
 Te midden van de sluimerende doden

45 (Hij had zijn lichaam zwijgend aangeboden  
 als in een droom).

En het werd nacht. Verstijfd  
 Ontwaakten zij die ochtend in de zon  
 En hadden lief, opnieuw, zolang het kon  
 Omdat een groot geluk nooit lang beklijft

50 Ze hadden lief, en zonder schroom of schuld  
 Hun hartstocht deed de dodenakker beven  
 Een leger dode jongens kwam tot leven  
 Met wild kabaal.

De opdracht was vervuld

55 De aarde scheurde, graven braken open  
 Sebastiaan mocht met de stoet meelopen  
 In 't licht van jeugd en eeuwigheid gehuld.

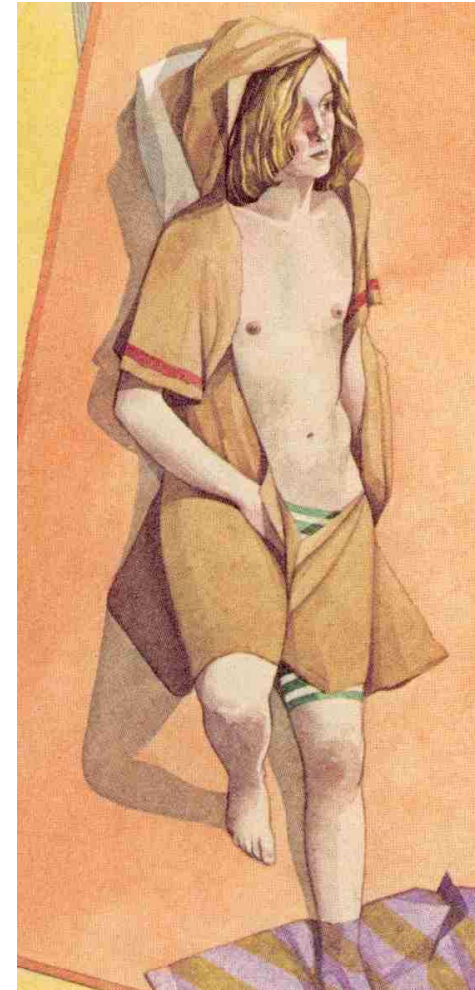
17.



**Jan Vanriet**  
**Ongetiteld**

Illustratie bij Mann, T., *Dood in Venetië*. (vert. : R. Wolf)  
1978

18.



**Jan Vanriet**  
**Ongetiteld**

Illustratie bij Mann, T., *Dood in Venetië*. (vert. : R.. Wolf)  
1987

19.

**Jan Vanriet, ongetiteld (1984).**

1 Twijfels van dertig,  
Naar grijzende stilte, van begeren weg.

Ondankbaar en vals. Pijn.  
Als een gekwelde Sebastiaan,

5 Elk verwijt een pijl :  
Het verval aan zijn voeten.

Kamers & seizoenen, wetten van bar getij,  
Misschien sterf ik vervuld van liefde

10 In een stad met de geur van regen,  
Of de uiteindelijke kleur van een oorlog.

20.



**Agnolo Bronzino**

**Noli me tangere**

1561

Olie op canvas, 291 x 195 cm

Musée du Louvre, Paris



21.

**Stefan Hertmans, 'Noli me tangere' (1988).**

1 'Onder een witte kerseboom  
hoorde ik vaak gefluister,  
ook als het winter was  
en lichthitte bladerloos  
5 door takken viel.

Gefolterd door de vrolijkheid  
Van mijn luidruchtige familie  
Moest ik voortdurend vluchten  
In een labyrint van kleine kamers  
10 Om met die stem alleen te zijn.

Maar wat gezegd werd wist ik niet,  
Ik werd slechts telkens  
Wakker met een mes,  
Waarmee ik mijn ouders huilend  
15 Achtervolgde tot in een splijtende nok,

Of tot het stil werd in de serres  
En het bloed in de glasboom zong.  
De schemer sluit ook ogen  
19 Die op natte kersen lijken.'

22.

**Stefan Hertmans, 'Sebastiano' (1988).**

1 Regen die rood  
Het lichaam uit  
Naar buiten breekt;

Een dronken, warme tombe,  
5 Die zelden van haar  
Eigen inhoud spreekt ;  
Boenwas op oude huid,  
Zweet van een oog,  
Bloedklonter rond

10 Wat nu reeds beregend,  
Overstroomd, glanzend zich  
Uit de boog losmaakt

En schreeuwt : litteken  
Van eeuwen in een  
15 Onontwarbaar ritueel.

23.

**Gerard Reve, 'Leve onze marine' (1965)**

1 Per trein op weg naar huis, zoek ik vergetelheid in bier,  
Maar kan, wat komen moet, niet meer bezweren :  
Reeds na twee haltes stapt hij in, tenger matroos,  
Met stoute billen,  
5 Verlegen maar brutaal. Met oortjes. Donkerblond.  
Wanneer ik ooit nog rijk wordt gaat hij elke dag  
Met mij de stad in om van mij te drinken wat hij wil:  
'dit is mijn bloed'.  
En elke mooie hoer die hij wil hebben wordt door mij  
betaald  
10 'dit is mijn lijf'.  
Ik zou zo graag erbij zijn, schat, maar niet als jij je  
schaamt:  
Dan hoeft het niet, en zal ik je nooit zien,  
Verborgen naakt in trui en broek, verheven ruiter,  
Aanbeden Dier, lief Broertje van me.

24.

**Gerard Reve, 'De Blijde Boodschap' (1973)**

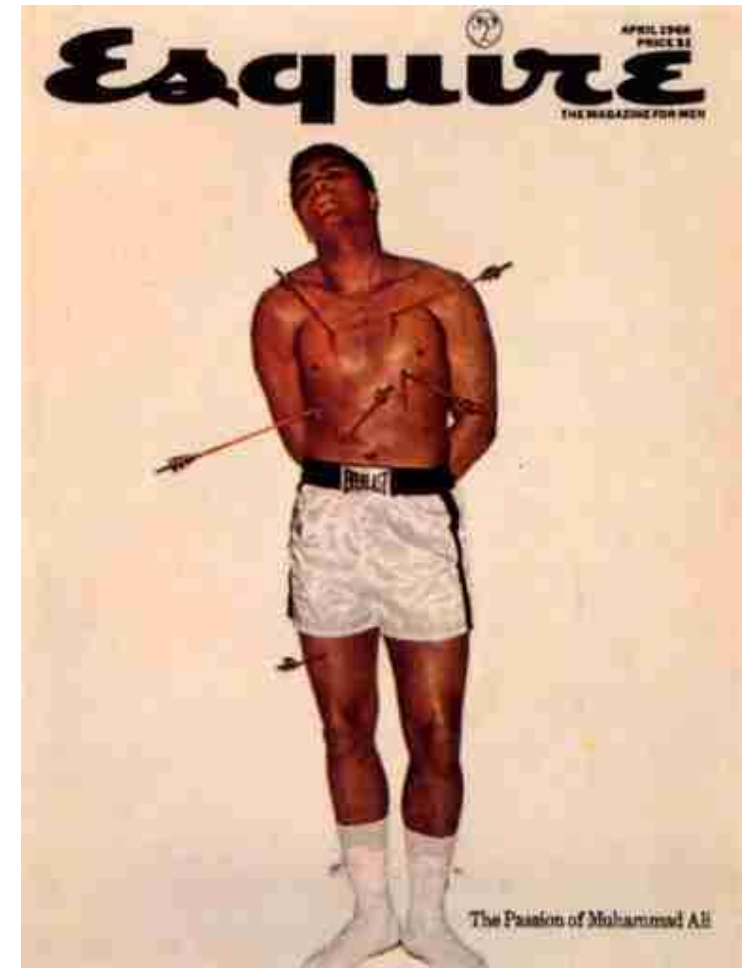
1 Ik zat met kloppend hart voor de kleurentelevisie,  
en dacht: 'Zijne Heiligheid zal toch wel gewag maken  
van het toenemend verval der zeden?'  
En ja hoor, nauwelijks was hij begonnen, of ik hoorde al:  
5 decadentia, immorale, multi phyl ti corti rocci;  
influenza filmi i cinema bestiale  
contra sacrissima matrimoniacale  
criminale atheistarum rerum novarum,  
(et cum spiritu tuo), cortomo :  
10 nix aan de handa.  
Het was jammer, dat het zo kort duurde.  
Maar toen het uit was, was er fijne muziek van het leger.  
Ik vind dit leven al geweldig. En straks nog  
het eeuwig leven in de Hemel. Je vraagt je wel eens af:  
15 'Waar hebben wij het aan verdiend?'

25.

Peter Verhelst, 'Broken nose' (1992).

- 1 Onhandelbaar gezicht  
Op een sokkel op de schouders van een jongen  
Verdunnend tot een neus in een rare hoek.  
De foto glanst onwezenlijk, een scherp been
- 5 In X-raykleuren met een streepje zwart  
Als een slechte zenuw. Alsof een meisje  
In mijn hoofd eet tot ze me op heeft,  
Haar nagels over ijzer haalt en giechelt  
(één twee, één twee).
- 10 Jongetje op knalgeel schommelpaard  
Tegen de muur. (Mike Tyson-  
Sint-Sebastiaan.)

26.



George Lois  
Muhammed Ali  
1968

27.



**Louis Carpeaux**  
**Le supplice de Fou-Tchou-Li. 10 avril 1905**  
1905

28.



**Fernand Khnopff**  
**De Kunst / De liefkozingen (detail)**  
1896  
Olie op doek, 50,5 x 151 cm  
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België

29.

**Stefan Hertmans, 'Sebastianus' (1993).**

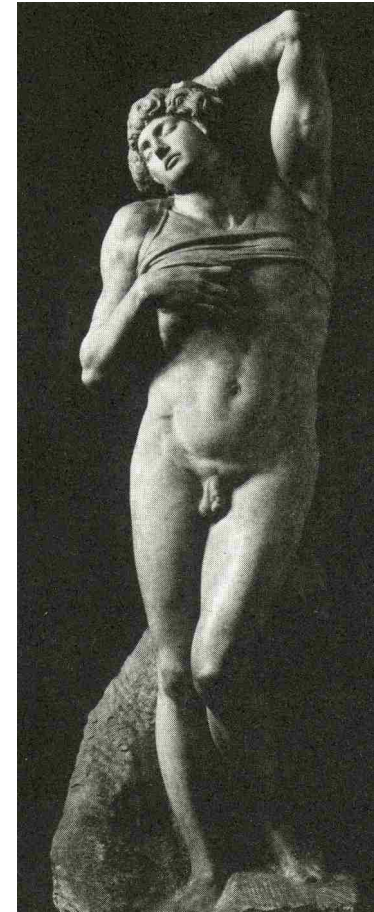
1 Hij drong in mij en liet zijn tanden zien  
Ik voelde dat hij vochtig was  
En mij niet langer nodig had.

5 Ik hield me onbeweeglijk  
Rond zijn duwend lichaam  
En scherpte zo mijn bot en ingewand

Hij likte me daar, diep van binnen.  
Hij wrikte met zijn tong  
Diep in de wond.

10 Hij trok terug, en kwam  
Met veertig tongen.  
En toen hij schreeuwde,  
Begon het te bloeden in mijn longen.

30.



**Michelangelo Buonarotti**

**De Stervende Slaaf**

1513 – 1516

Louvre, Parijs

31.



**Jan Fabre**  
**Battlefield**

1998

Was, pigment, hout, lood en kevers, 100 x 155 x 205 cm

## BIBLIOGRAFIE

Frontispice :

Thierry de Cordier, *A.S. (lijdensvanger)* in : *Thierry de Cordier – tekeningen (1983-1999)*, Gent (Ludion) 1999, p. 82.

1. De Mérode, W., 'De Heilige Sebastiaan' in : H. Werkman , *De Mérode en de jongens*, Baarn (De Prom) 1991 [1914], p. 23 - 26.

2. Bazzi, G.A., *Heilige Sebastiaan*, "Iconography of Saint Sebastian, <<http://bode.dice.unica.it/~giua/SEBASTIAN/PICS/sodoma.jpg>> (7/11/2005).

3. De Mérode, W., 'VI San Sebastiaan' in : W. De Mérode, *Verzamelde gedichten*, Baarn (De Prom) 1987 [1925], p. 634.

4. De Mérode, W., 'San Sebastiaan' in : W. De Mérode, *Verzamelde gedichten*. Baarn (De Prom) 1987 [1933], p. 1207.

5. Ali Cohen, L., 'Sint Sebastiaan' in : L. Ali Cohen, *Suggesties*, Amsterdam (Querido) 1930, p. 17.

6. Nijhoff, M., 'Het Veer' in : M. Nijhoff, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam (Bert Bakker) 1990, p. 200 – 203.

7. Vestdijk, S., 'Sint Sebastiaan' in : S. Vestdijk, *Klimmende Legenden*, Rotterdam (Nijgh & Van Ditmar) 1940 [1937], p. 112.

8. Timmermans, F., 'Sint-Sebastiaan' in : F. Timmermans, *Adagio. Met meditaties door Herman-Emiel Mertens*, Wommelgem 1986, p. 80.

9. Van Hattum, J., 'Muntplein' in : J. Van Hattum : *Verzamelde werk. Verzen*, Amsterdam 1993, p. 364.

10. Korteweg, A., 'Sint Sebastiaan' in : A. Korteweg, *De Stormwind van zijn hand*, Amsterdam 1975, p. 23.

11. Guido Reni, *S. Sebastiano*, "Iconography of Saint Sebastian" <<http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/PICS/reni2.jpg>> (12/11/2005).
12. Kneepkens, M., 'Clematis' in : M. Kneepkens, *Tuin van eetlust*, Amsterdam 1976, p. 10.
13. Bastet, F.L., 'I. Palatijn' in : F.L. Bastet, *Catacomben. Een keuze uit de gedichten*, Amsterdam (Querido) 1980, p. 104.
14. Kishin Shinoyama, *De schrijver Yukio Mishima gefotografeerd als Sebastiaan*, "Iconography of Saint Sebastian", <<http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/PICS/shinoyama.jpg>> (12/11/2005).
15. Mooser, R., 'De Boogschutter', in R. Mooser, *De boogschutter*, Amsterdam 1983, p. 3.
16. Coret, P., 'Sebastiaan' in : P. Coret, *Vanitas*, Amsterdam (De Woelrat) 1988, p. 38 – 41.
17. Vanriet, J., 'ongetiteld' in : T. Mann, *Dood in Venetië*, Mechelen 1978, p. 85.
18. Vanriet, J., 'ongetiteld' in : T. Mann, *Dood in Venetië*, Mechelen 1978, p. 64.
19. Vanriet, J., '(ongetiteld)' in : J. Vanriet, *Geen hond die brood lust*, Antwerpen (Manteau) 1984, p. 22.
20. Agnolo Bronzino, *Noli me tangere*, Web Gallery of Art, <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bronzino/3/nolime.html> > (15/11/2005).
21. Hertmans, S., 'Noli me tangere' in : S. Hertmans, *Bezoeken*, Amsterdam/Leuven 1988, p. 15.
22. Hertmans, S., 'Sebastiano' in : S. Hertmans, *Bezoeken*, Amsterdam/Leuven 1988, p. 14.
23. Reve, G., 'Leve onze marine' in : G. Reve, *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam (De Bezige Bij) 2001 [1986], p. 55.
24. Reve, G., 'De Blijde Boodschap' in : G. Reve, *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam (De Bezige Bij) 2001 [1986], p. 95.
25. Verhelst, P., 'Broken nose' in P. Verhelst, *Master*, Amsterdam 1992, p. 9.
26. George Lois, *Muhammed Ali*, "Iconography of Saint Sebastian" <<http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/PICS/ali.jpg>> (12/11/2005).
27. Louis Carpeaux, *Le supplice de Fou-Tchou-Li. 10 avril 1905*, <<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Photographs.php?ID=230>> (22/04/2006).
28. Fernand Khnopff, *De Kunst/Liefkozingen*, <[http://www.opac-fabritius.be/nl/F\\_database.htm](http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)> (22/04/2006).
29. Hertmans, S., 'Sebastianus' in : P. Verhelst, *Vloeibaar Harnas*, Amsterdam (Prometheus) 1993, p. 118-119.
30. Michelangelo Buonarroti, *Stervende Slaaf*, Giraudon/Art Resource <[www.artes.com](http://www.artes.com)> (30/03/2006).
31. Jan Fabre, *Battlefield*, <[http://www.artnet.com/artwork/423895413/\\_Jan\\_Fabre\\_Battlefield.htm](http://www.artnet.com/artwork/423895413/_Jan_Fabre_Battlefield.htm)> (02/02/2005).