



Postmodernisme en leesstrategie Over *Tongkat* van Peter Verhelst

Thomas Vaessens
Universiteit Utrecht

3 OKTOBER 2001

01.10

SAMENVATTING

In deze bijdrage bespreek ik de manier waarop de tekst van Peter Verhelsts roman *Tongkat* de attitude van de lezer tracht te beïnvloeden. Tussen de regels door geeft de roman allerlei leesinstructies, maar tegelijkertijd verstoort de tekst de lectuur van lezer die deze instructies opvolgt. Ik laat dit zien aan de hand van een poging de logisch-chronologische verhaallijn van de roman te reconstrueren. Het lijkt er daarbij op dat de auteur onnauwkeurig geweest is, of is er iets anders aan de hand? Moeten we deze tekst wel als coherente constructie van een werkelijkheid lezen, of gooit Verhelsts merkwaardige ontologie roet in het eten? Die ontologie desoriënteert inderdaad de lezer en die verstorning breng ik in verband met de m.i. postmoderne strekking van de roman. De merkwaardige leeservaring is een weerspiegeling van de inhoud van *Tongkat*: de gecompliceerde verhaalstructuur confronteert de lezer met zijn of haar vooronderstellingen over de lectuur, en dat zijn precies de vooronderstellingen waarmee de roman afrekent.

SUMMARY

In this paper I discuss the way in which Peter Verhelst's novel Tongkat affects the attitude of its reader. Indirectly, the novel provides the reader with various reading instructions. At the same time though, the text disrupts the understanding for the reader who strictly follows these instructions. I will demonstrate this through an attempt to reconstruct the chronological order of the events that are mentioned in the text. It seems the author has been inaccurate and disorderly, but there is something else at stake. The text poses the question whether it should be understood as a coherent representation of one possible reality, or whether Verhelst's remarkable ontology forces a reassessment of the situation and it indeed manages to confuse the reader of the novel. In the final chapter of this paper I connect this disorientation with the postmodern nature of the novel. The peculiar reading experience of Tongkat is a reflection of its content: the complicated structure of the novel confronts the reader with his or her presuppositions about what it means to read a novel, and these are exactly the kind of presuppositions the novel tries to expose and eliminate.

1. INLEIDING: *MORPHING*

Wanneer in oktober 1999 de bloemlezing *Sprong naar de sterren* verschijnt, dient zich ‘de laatste generatie dichters van de twintigste eeuw’ aan: vijftwintig jonge auteurs die opgroeiden in een wereld die er heel anders had uitgezien dan die van hun voorgangers. Dat claimt althans de samensteller van de bundel, de dichter en *performer* Ruben van Gogh. In zijn inleiding vertelt Van Gogh hoe zijn denken over literatuur fundamenteel veranderde toen hij als jongen in de bioscoop de vloeiende computeranimaties zag, ‘waarin een vloeibare metalen massa naadloos al *morfend* transformeerde tot een schijnbaar gekleed personage van vlees en bloed’. De laatste generatie van de twintigste eeuw, zo is de boodschap, is vertrouwd met Pokémon en Lara Croft en weet hoe het beeldscherm deuren opent ‘tot een morfende virtuele wereld waarin gebeurtenissen plaatsvinden die zich voorheen alleen in het eigen hoofd konden afspelen’.¹ Het wordt tijd dat de literatuur van die verruiming van de verbeeldingswereld gaat profiteren, vindt Van Gogh.

Hoewel Peter Verhelst (1962) niet als dichter in *Sprong naar de sterren* is opgenomen, doet Van Gogh in zijn inleiding wel een beroep op hem. De bloemlezer, vijf jaar jonger dan Verhelst, herinnert zich van de Vlaming de uitspraak dat zijn poëzie wat hem betreft beter door een filmrecensent besproken kan worden dan door een poëziecriticus. ‘Dat is goed te begrijpen’, meent Van Gogh, want ‘in Verhelsts werk zijn, net als in veel gedichten uit deze bloemlezing, elementen te vinden die meer aansluiten bij de film-, muziek- en televisiewereld, dan bij literaire tradities’. De bloemlezer voert Verhelst op als medestander in wat feitelijk een generatieconflict is: de literaire normen van de gevestigde orde in de poëziekritiek zijn niet toegesneden op het werk van de jongere dichters. De critici (‘traditionele poëziebehandelaars’, schrijft Van Gogh) missen daarvoor kennis van en *feeling* voor de mores van een nieuwe multimediale cultuur.

Verhelsts teksten zijn de producten van een speelse, ongebonden en soms bizarre verbeelding. Gedaanteverwisselingen, versmeltingen en *morphing* zijn aan de orde van de dag. Alles wat wij in onze alledaagse werkelijkheid gewend zijn te percipiëren als één geheel valt bij deze auteur in stukken uiteen, om vervolgens in nieuwe, onwerkelijke configuraties weer samen te klonteren. Realisme is wel de laatste term die van toepassing is op het werk van deze hedendaagse sprookjespreker. ‘Een roman in sprookjes’ noemde hij in de ondertitel dan ook vorig jaar zijn meest recente boek, *Zwellend fruit*. Verhelsts romans

(zoals *Het spierenalfabet* en *De kleurenvanger*), zijn poëzie (o.a. *De boom N* en *Verhemelte*) en zijn toneelteksten (zoals het samen met Luk Perceval geschreven *Aars*) lijken niet bijzonder geschikt te zijn voor een al te ‘volwassen’ (in de zin van: rationele, analytische) leeshouding. Zijn beeldenreeksen schijnen te vragen om een associatieve benadering die niet in de eerste plaats gericht is op het herkennen van een werkelijkheid; die zich niet bekommert om de onmogelijkheid van de sprookjesachtige of zelfs surrealistische taferelen die beschreven worden.

In deze termen, geformuleerd als complimenten, liet ook de uit scholieren samengestelde jury van de Jonge Gouden Uil 2000 zich uit over Verhelsts *Tongkat. Een verhalenbordeel* (1999). De roman, die representatief is voor Verhelsts oeuvre,² kreeg de prijs volgens unaniem jurybesluit. Deze bekroning door scholieren sluit aan bij de suggestie die ook al werd gewekt toen de jonge bloemlezer Van Gogh Verhelst inlijfde bij de ‘laatste generatie van de twintigste eeuw’. Jongeren, zo is het idee, kunnen een roman als *Tongkat* misschien beter waarderen dan oudere lezers. Zouden jonge lezers inderdaad beter toegerust zijn voor dit boek, dat vol staat met onwaarschijnlijke gebeurtenissen en metamorfosen? En zouden die nieuwe interpretatieve vaardigheden inderdaad iets te maken hebben met vertrouwdheid met Pokémon en *Terminator* (een voorbeeld van het soort film waarnaar Van Gogh verwijst), of met interactieve computergames en de volkomen nieuwe, niet lineaire narratieve procédés die daarin worden toegepast?

Wie de recensies op *Tongkat* leest, is misschien geneigd deze vragen bevestigend te beantwoorden. Onder (volwassen) critici staat Verhelsts werk als ‘moeilijk’ te boek. Het wordt zelfs ‘ontoegankelijk’ genoemd. Recensenten maken iets heel ingewikkelds van de reeks sprookjesachtige verhaalfarden die *Tongkat* óók kan zijn. Ze zoeken naar een eenheid die er misschien helemaal niet is, veronderstellen een samenhang die allerminst aan de oppervlakte ligt etcetera. Naast de stilistische kwaliteiten van de auteur wordt vooral de alleszins ernstige filosofische portee van de roman benadrukt (verwantschap met Lyotard of het postmoderne gedachtengoed).³ Wie negatief oordeelt, vindt die ‘inhoud’ juist te vrijblijvend verwerkt en verwijt Verhelst in zekere zin een gebrek aan ‘ernst’. Zo wordt er enigszins wantrouwig tegen zijn exuberante beeldentaal aangekeken, waarvan men soms vindt dat zij naar loos taalspel neigt. ‘Deze woordenmelkerij wekt achterdocht’ schrijft een criticus bijvoorbeeld.⁴

Of ze nu positief of negatief oordelen, de meeste critici houden *Tongkat* voor een roman die afgerekend kan worden op kwaliteiten die vooral aan ratio en intellect appelleren.⁵ Anders dan het soort lezer waarvoor Van Gogh schrijft en anders dan de leden van de jeugdjury van de Gouden Uil laten zij, populair gezegd, de roman niet 'over zich heenkomen'. Zij proberen daarentegen (rationeel) te doorgronden, te begrijpen. Wanneer we de auteur zelf inroepen als scheidsrechter en hem vragen welke leeshouding beter is, dan lijkt hij zich in dezen tegenover zijn op (rationeel) begrip gefixeerde critici op te stellen. Althans in interviews. Een hem typerende uitspraak is deze, opgetekend in 1996:⁶

Mensen denken dat je een boek moet snappen. Dat is belachelijk, er is niets te snappen. Ik geloof niet in doelmatigheid, dat er bij mij een soort doelgerichtheid zou zijn. Je hebt de vrijheid om te interpreteren, zoals je het wilt. Elke lezer kan zijn eigen film maken, waarin hij meespeelt of weigert mee te spelen. Een soort *virtual reality*.

De suggestie die Verhelst hier wekt, is dat zijn werk het best met een ongecompliceerde, onbekommerde, misschien kinderlijke blik bekeken kan worden: je moet er geen doelgerichte eenheid in zoeken, de auteur heeft er niets mee bedoeld, probeer het maar te ondergaan. Ten aanzien van *Tongkat* versterkt Verhelst die suggestie nog in de ondertitel: *Een verhalenbordeel*. Je gaat er naar binnen en snoept hier en daar wat van de verhalen die je er aantreft zonder dat je je aan een van die verhalen hecht. Het lezen van *Tongkat* is, net als het bordeelbezoek, een vrijblijvende aangelegenheid.

Die suggestie is vals. Hoezeer Verhelsts verbeelding ook aansluit bij niet specifiek literaire procédés en technieken, uiteindelijk speelt de auteur in zijn roman *Tongkat* een gecompliceerd en specifiek *litterair* spel en ben je je als lezer voortdurend bewust van het feit dat je een literaire tekst leest, bijvoorbeeld omdat de roman je aanspoort het klassieke instrumentarium van de romananalyse aan te wenden. De door Van Gogh bezongen multimediale cultuur van *morphing* en *fusion* wordt door Verhelst niet zozeer voorgesteld als de gedroomde cultuur van een nabije toekomst, maar zij dient in de roman als middel om te laten zien hoe beperkt onze (literaire, schriftelijke) cultuur is en hoezeer zij op valse ordening is gericht.

De vraag hoe (jonge of volwassen) lezers *Tongkat* benaderen, kan alleen na empirisch onderzoek beantwoord worden. Zulk onderzoek heb ik niet gedaan en ik kan alleen maar speculeren over de voors en tegens van een 'onbevangen' leeswijze. Waar het mij om gaat is aan te tonen dat het geen kwaad kan de postmoderne roman *Tongkat* op een structurerende, rationele manier te lezen, juist omdat het boek aanzet tot kritische reflectie op deze leeswijze (die ik overigens modernistisch noemen zal) en de mentaliteit waaruit zij voortvloeit. Ik beschrijf de paradoxale situatie dat een postmoderne literaire tekst in eerste instantie vraagt om een leesstrategie die ontwikkeld is met het oog op het analyseren en interpreteren van modernistische teksten.

2. DE GEACTIVEERDE LEZER

Tongkat. Een verhalenbordeel is een roman over een afschuwelijke winter die, afgezien van de onvoorstelbare koude, gekenmerkt wordt door revolutionaire actie en oproer. Het werkelijkheidsgehalte van het verhaal is nihil: personages bevriezen en leven gewoon door; in ondergrondse gewelven leven mythologische aandoende wezens; mensen hebben metalen lichaamsdelen; kokend water befrist binnen een fractie van een seconde; lichamen smelten; doden komen weer tot leven etcetera. De roman, die vol staat met dit soort 'metamorfosen', beoogt geen levensechte afspiegeling van 'de' werkelijkheid te zijn en is niet een verslag van een herkenbare psychologische realiteit: op referentieel niveau klopt er van alles niet. Deze 'vreemdheid' is niet het voornaamste probleem waarvoor de tekst zijn lezer plaatst. Het is immers de vreemdheid van het sprookje dat de lezer verleidt mee te gaan in een logica die misschien niet alledaags is, maar dan toch consistent.

Tongkat is niet alleen een sprookje en de lezer wordt niet alleen tot een bepaald soort goedgelovigheid verleid. Hij wordt tegelijkertijd ook tot wantrouwigheid en alertheid aangespoord.

Het verhaal wordt verteld in acht hoofdstukken en een epiloog.⁷ De acht hoofdstukken worden steeds vanuit het perspectief van een van de personages verteld. Al die personages presenteren (delen van) hetzelfde verhaal. De versies overlappen elkaar en er zijn nogal wat verschillen tussen de visies op de verhaalgebeurtenissen. Deze perspectivische structuur daagt de lezer uit om, los van de mogelijk vervalsende visies van de sprekende

personages, het 'echte' verhaal te reconstrueren, zoals een rechter na het horen van acht getuigen ook een eigen, onafhankelijk oordeel velt. De talrijke aansprekingen van de lezer in *Tongkat* versterken de indruk dat dit boek om een actieve leeshouding vraagt: de lezer neemt de beslissingen, niemand (geen verteller, geen *implied author*, geen autoritaire ik-figuur) neemt je bij de hand. De jongen die in het laatste hoofdstuk aan het woord is, komt op een gegeven moment terug op een verklaring die hij eerder ergens voor gegeven had. Hij zegt dan het volgende (p.334):

Ik heb gelogen. Het is niet zo dat ik alles verloor toen ik door de modder werd gegrepen. Ik heb mijn mes nog. Misschien bewaarde ik het gewoon in mijn lichaam. (...) Misschien bestaat het mes uit de kogels die uit mijn lichaam zijn gegroeid. (...) Misschien heb ik een van de messen opgevangen die mijn demonen naar me gooiden. Welke uitleg verkiest u?

Het is duidelijk dat dit personage niet van zins is de lezer van zijn onzekerheid te beroven. Integendeel: hij legt de verantwoordelijkheid voor de reconstructie van de 'werkelijke' verhaalgebeurtenissen volledig bij de lezer.

In een aantal van de hoofdstukken komen, naast het overheersende ik-perspectief, passages voor waarin zich een vertelinstantie met de vertelling bemoeit. Maar ook die vertelinstantie heeft absoluut geen overzicht over het geheel. Ook hij kent het onderliggende systeem niet. Typerend is een passage in het tweede hoofdstuk, dat overwegend vanuit het ik-perspectief van het personage Prometheus is verteld. Op het moment dat de vertelinstantie dat perspectief even onderbreekt, als wilde hij Prometheus' woorden corrigeren of aanvullen, geeft hij er expliciet blijk van dat hij de daarvoor noodzakelijke alwetendheid *niet* heeft. 'Het is moeilijk te zeggen', staat er dan, 'of Prometheus mensen vermeed omdat hij zichzelf niet langer als mens beschouwde, of omdat hij van hen vreemde omdat hij geen mensen meer zag' (p.96). Het concept van de alwetende vertelinstantie is in deze roman niet meer valide. Normaal gesproken vertegenwoordigt zij het hoogste, want alwetende, 'gezag' in een verhalende tekst. In *Tongkat* echter vindt zij het moeilijk de gebeurtenissen te doorgronden. Ook de vertelinstantie zal de interpreterende

lezer geen helpende hand toesteken. Je moet als lezer zélf orde aanbrengen in de betrekkelijke chaos van de aangereikte verhaalgebeurtenissen.

Het perspectief is niet de enige factor die ertoe bijdraagt dat je je als lezer actief opstelt. Toen ik *Tongkat* begon te lezen, moest ik al vóórdat het perspectief voor het eerst veranderde, constateren dat ik iets niet goed deed. Verhelst componeert volgens de associatieve methode die in het domino-spel gevolgd wordt om de blokjes aan elkaar te leggen: de lijnstukjes van het verhaal worden op basis van een vormelijke, niet logisch beredeneerde of chronologische manier associatief aan elkaar geknoopt. Beeldenrijm is het voornaamste stijlmiddel in de roman. Het is een verschijnsel dat we kennen uit de poëzie: tussen de alleen formeel overeenkomst vertonende rijmwoorden veronderstellen we ook op inhoudelijk niveau een samenhang (vergelijk Droogstoppels beroemde probleem met het versje 'het weer is guur en het is vier uur': hoe moet dat nou als het kwart over drie is?). Ook als lezer van *Tongkat* ben je geneigd in de associatieve beeldenketens een bepaalde inhoudelijke logica of coherentie te zoeken. Het is dus zaak die ketens eerst maar eens nauwkeurig in kaart te brengen. Maar na vijftig bladzijden constateerde ik dat ik, door het bombardement van beelden dat *Tongkat* is, de draad kwijt was. Er moest een soort spoorboekje van de roman gemaakt worden, zo oordeelde ik. En ik pakte een schrift, waarin ik alle beschreven gebeurtenissen en alle beelden systematisch begon te noteren. Het bleken ogenschijnlijk kleine en onbetekende details te zijn die structuur aanbrengen in de verhaalgebeurtenissen. Soms kon ik alleen uit het voorkomen van een kleur of het gebruik van een bepaalde metafoer afleiden dat de betreffende passage een beschrijving was van een gebeurtenis die ik ook al in een ander hoofdstuk verteld had gezien.

Regelmatig heb ik mijzelf en mijn truttige spoorboekje vervloekt: dezelfde tekst die de jury van de Jonge Gouden Uil blijkbaar als vanzelf waarden kon, was voor mij aanleiding voor een eigenlijk nogal moeizaam gevecht met data waarop ik, als ik niet ijverig notuleerde, onherroepelijk alle grip verloor. De roman kreeg voor mij iets van een puzzel: ik begon te geloven dat de geringste onoplettendheid het kaartenhuis van mijn verhaalreconstructie in elkaar zou doen storten. Ik las op een manier die ver afstaat van de vrijblijvende lectuur waarvoor Verhelst in het aangehaalde interview lijkt te pleiten, maar om die leeswijze leek de roman te vragen. Allerlei impliciete leesinstructies dwingen de lezer van *Tongkat* tot een rationele en oplettende leeshouding.

3. DE NARRATIEVE STRUCTUUR: CHRONOLOGIE?

De (onwerkelijke) verhaalgebeurtenissen van *Tongkat* zijn in verschillende, niet chronologische en ten opzichte van elkaar parallel geordende, hoofdstukken gepresenteerd. Het is dus aan de lezer een reconstructie te maken van de logisch-chronologische volgorde van de gebeurtenissen. De lezer ontwaart onder de oppervlakte van de tekst als het ware een temporele dieptestructuur, een 'sequence of actions or events, conceived as independent of their manifestation in discourse' zoals Jonathan Culler de logisch-chronologische volgorde van de verhaalgebeurtenissen omschrijft in zijn essay 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative'.⁸ Cullers onderscheid van *story* (de logisch-chronologische volgorde van de gebeurtenissen) en *discourse* (de in het verhaal gegeven configuratie van de gebeurtenissen) loopt parallel met het bekendere begrippenpaar *fabel* en *sujet* (Russisch Formalisme) en ook met het onderscheid *histoire* en *récit* (Genette).⁹ Volgens de klassieke verhaalanalyse is de reconstructie van de *story* of de *fabel* een van de noodzakelijke stappen die de lezer moet zetten om tot een goed begrip van de tekst te komen.¹⁰ Culler acht deze handeling zelfs cruciaal:¹¹

Narratological analysis of a text requires one to treat the *discourse* as a representation of events which are conceived of as independent of any particular narrative perspective or presentation and which are thought of as having the properties of real events. Thus a novel may not identify the temporal relationship between two events it presents, but the analyst must assume that there is a real or proper temporal order, that the events in fact occurred either simultaneously or successively.

Wie een narratieve tekst interpreteert, moet aannemen dat de daarin gerapporteerde gebeurtenissen een 'ware' of 'werkelijke' volgorde hebben, want alleen dan kan hij of zij de specifieke presentatie ervan in het verhaal (*discourse*, *sujet*) beschrijven als modificatie van die 'natuurlijke' volgorde. Gebeurtenissen, zo zou men immers nuchter kunnen redeneren, gebeuren nu eenmaal in een bepaalde volgorde. Wie die redenering volgt, gaat uit van het primaat van de geschiedenis¹² en past aannames over de wereld toe op de tekst;

hij poneert 'a level of structure which, by functioning as a nontextual given, enables us to treat everything in the discourse as a way of interpreting, valuing, and presenting this nontextual substratum,' zoals Culler het uitdrukt.¹³

Welnu: twee verhaalmomenten delen de *story* of fabel van *Tongkat* in drieën: het begin van de winter en het invallen van de dooi. Precieze tijdsaanduidingen geeft de tekst niet, maar grofweg is dit de chronologische orde der dingen.

1. In de periode vóór de winter lopen er drie verhaallijnen naast elkaar, die geleidelijk in elkaar verstrengeld raken. De mythologisch getinte Prometheus-lijn loopt van Prometheus' geboorte tot zijn dood. Als Prometheus, 'de jongen die het vuur achter zijn tanden bewaarde', volwassen is (een moment dat gemarkeerd wordt door een afrekening met zijn vader Japetos, die kort daarop sterft), hoort hij een lokroep uit de aarde (p.93) en verlaat hij zijn moeder. Bij een vulkaan ontmoet hij Ulrike, met wie hij enige tijd onder barre omstandigheden overleeft in het vulkaanlandschap voordat zij samen naar de stad vertrekken, waar Prometheus uiteindelijk wordt gearresteerd en vermoord. De Ulrike-lijn beschrijft hoe 'het meisje met het rode haar' (Ulrike) door haar ouders tot kennismachine wordt opgevoed; hoe haar geboortedorp door Japetos wordt verwoest; hoe zij Japetos vermoordt en hoe zij Prometheus ontmoet, met wie ze naar de stad vertrekt. In de derde verhaallijn worden de gelijktijdige gebeurtenissen in het paleis beschreven: de geboorte van de kroonprins; de afzondering van de oude koning (en het volksgemor dat daardoor ontstaat); de bemoeienissen van de magiër Juan met koning en kroonprins; de kroning van de nieuwe koning.

2. Prometheus' dood luidt de winter in. Zo streng is de kou, en zo lang houdt zij aan, dat er een volstrekt nieuwe orde ontstaat. Zelfs kokend water befrist onmiddellijk. Aan de magiër Juan, die in de kelders van het paleis opgesloten zit, vraagt de jonge koning wat 'warmte' ook weer was. Juan antwoordt dat hij daarvoor op zoek moet naar 'het meisje met het rode haar'. De koning vertrekt voor zijn zoektocht, waarop het nog immer aanhoudende gemor van het volk geleidelijk aan revolutionaire trekken begint aan te nemen en het parlement zitting neemt in het paleis. Intussen bewaken de leden van een ondergrondse verzetsbeweging in de gewelven onder de stad het vuur. De leden van deze groep, die, net als Japetos, een stervormig teken dragen, hebben zich ten doel gesteld de macht van het paleis te breken. Handlangers rekruteren zij onder de hovelingen, die onder meer

bommen plaatsen in paleis en stad. Ook Ulrike behoort tot de verzetsgroep, maar na Prometheus' dood is ze naar haar geboortedorp teruggegaan. De koning, op zoek naar het meisje met het rode haar, vindt haar daar. Hij zoent haar, waarbij zoveel warmte vrijkomt dat ze samen opstijgen. Onafhankelijk van elkaar keren de koning en Ulrike naar de stad terug. De koning loopt incognito door de straten, waar hij onder meer getuige is van een gruwelijke marteling. Ulrike wordt prostituée, in welke hoedanigheid ze zich Tongkat laat noemen en niet in lichamelijke diensten, maar in verhalen handelt. Dit gedeelte van de *story/fabel* eindigt met de bestorming van het paleis, waarbij Carlos en Ulrike betrokken zijn, maar ook een groep Centauren: wezens die van boven mens, van onder motorfiets zijn. De koning wordt als een van de eersten door de aanstormende menigte onder de voet gelopen en sterft.

3. In de periode ná het invallen van de dooi, die alleen in het eerste en het laatste hoofdstuk beschreven wordt, wordt met de meeste ex-hovelingen op gruwelijke wijze afge-rekend door het nieuwe gezag van Carlos en de zijnen. Als gevolg van de dooi raakt de aarde overspoeld met modder, later met (smelt)water. De twee overlevenden die aan het woord zijn, hebben het leven nog omdat ze op een boot (hoofdstuk 8) of op een heuvel zitten die boven het water uitsteekt (hoofdstuk 1). Van beiden wordt de suggestie gewekt dat ze uiteindelijk in (eenzame) waanzin sterven.

Deze reconstructie van de gebeurtenissen, essentieel volgens de klassieke narratologie, suggereert een orde die er niet is: de roman presenteert zichzelf als een netwerk van acht in elkaar overgaande teksten (*discourse, sujet*), niet als een volgens de wetten der causaliteit geordend, lineair verhaal (*story, fabel*). Ik kan de formalisering nog wat verder doordrijven met onderstaand schema, waarin per hoofdstuk aangegeven is welk deel van de vertelde tijd wordt verteld.

	I Vóór de winter	II Winter	III Dooi
Hfdst. 1		Een jongen aan het hof	
Hfdst. 2	Prome- theus/vertelinstantie		
Hfdst. 3	Ulrike		
Hfdst. 4	Prometheus' moeder		
Hfdst. 5		Ulrike	
Hfdst. 6	Juan		
Hfdst. 7		Koning	
Hfdst. 8	Een kamerjongen (beschermeling van Juan)		

Figuur 1. Vertelde tijd en perspectief per hoofdstuk

Het schema geeft ook aan welk personage in de opeenvolgende hoofdstukken als ik-verteller optreedt. Met name in hoofdstuk 2 wordt de ik-figuur, Prometheus, nogal eens onderbroken door een auctoriale vertelinstantie.

4. HET PROBLEMATISCHE KARAKTER VAN DE STRUCTUUR

De chaotische chronologie van de gebeurtenissen zoals de lopende tekst van de roman die aanbiedt mag dan in mijn schema enigszins getemd lijken, we hebben van *Tongkat* inmiddels nog niets begrepen. Om meer dan één reden is mijn schematische weergave van de verhaalgebeurtenissen nog geen bevredigend resultaat van een aandachtige lectuur. In de eerste plaats zijn er in de roman behoorlijk wat details aan te wijzen die, ten opzichte van het schema, niet kloppen. Met andere woorden: óf mijn schema klopt niet, óf Verhelst heeft fouten gemaakt en is op verschillende punten inconsequent geweest.

Zo is er de ontmoeting tussen de koning en Ulrike, beschreven in hoofdstuk 7 (p.242). Deze ontmoeting vindt plaats in de stad. De koning en Ulrike zijn daar onafhankelijk van elkaar teruggekeerd nadat ze elkaar kusten en samen opstegen. Op zichzelf is deze nieuwe ontmoeting tussen de twee niet vreemd (Ulrike is prostituée geworden en de eenzame koning bezoekt haar), maar vreemd is wel het feit dat de koning Ulrike niet herkent. Eveneens vreemd is dat er twee elkaar uitsluitende versies bestaan van het verhaal van de

moord op Prometheus' vader. Ulrike vermoordt hem (p.138), maar in de ene versie begraaft ze vervolgens zijn hart (p.130), terwijl ze datzelfde hart in de andere versie veel later nog aan Prometheus laat zien (p.108). Heeft Verhelst zich in deze gevallen in de chronologie vergist, of is er iets anders aan de hand?

Een andere soort inconsequenties in *Tongkat* betreft het perspectief. Het is bijvoorbeeld in perspectivisch opzicht merkwaardig dat personages die in de verhaalwereld geen contact met elkaar hebben elkaars uitdrukkingen overnemen. Als het om alledaagsheden zou gaan ('mooi weertje vandaag, nietwaar?'), dan zou men zich dat nog kunnen voorstellen, maar het gaat hier om heel specifieke, persoons- en registergebonden uitspraken. Zo hebben zowel de jongen uit hoofdstuk 1 als Prometheus' moeder (hoofdstuk 4) het in totaal verschillende contexten over 'de glimlach van gelovigen, debielen en jonge moeders' (p.76, p.117). Hetzelfde gebeurt met de uitdrukking 'twee zachte spiegels van vlees' (p.119, p.153) en met 'de smaak van zilveren armbanden in mijn mond' (p.247, p.261). Een ander voorbeeld van een perspectivische merkwaardigheid vinden we in hoofdstuk 7. De koning, die in dit hoofdstuk aan het woord is, doet zijn relaas op een moment dat de vertelde verhaaldebeurtenissen al hebben plaatsgevonden: hij vertelt achteraf. Deze *vision par derrière* is onmogelijk te rijmen met het feit dat de koning op de laatste bladzijde van het hoofdstuk sterft (p.257), zoals uit de beschrijving van dezelfde scène in een ander hoofdstuk is op te maken (p.321).

Ik noem slechts een paar voorbeelden van inconsequenties door de auteur, er zijn er meer. Het betrekkelijk grote aantal structureel-compositorische merkwaardigheden is een argument om te veronderstellen dat het niet om 'fouten' gaat, maar dat er iets anders aan de hand is. Ik denk inderdaad dat Verhelst zich geen inconsequenties veroorloofd heeft, maar dat hij de precisie van de door hem aangebrachte verhaalstructuur zo nu en dan met opzet heeft verstoord.

De mentale constructie van de *story* of fabel mag volgens de klassieke narratologie een manier zijn om houvast te krijgen, dat houvast lijkt je in de roman steeds te worden ontnomen. Dit gebeurt niet alleen op het niveau van de chronologie en het perspectief, maar bijvoorbeeld ook op het niveau van de beeldspraak. Steeds terugkerende symbolen als de aardbei, de spiegel, de scherven en de ster lijken, door hun centrale positie in de beeldtaal van de roman, eveneens houvast te geven. Maar juist deze frequent voorkomende

beelden worden geen centrale, eenheid aanbrengende sleutelsymbolen (zgn. ‘chiffres’), omdat ze in de verschillende contexten steeds weer met andere betekenissen beladen worden. Kun je bij de inconsequenties in de chronologie nog twijfelen, hier staat wel vast dat Verhelst deze ‘dechiffreering’ met opzet heeft toegepast.¹⁴ Ook dit maakt deel uit van de ontregelende strategie die de auteur in deze roman volgt: allerlei alledaagse, doorgaans rationele handvaten die een lezer aangrijpen kan om orde te brengen een in een chaotisch verhaal of een chaotische werkelijkheid worden ten minste geproblematiseerd.

5. ONTOLOGIE: ONVERENIGBARE WERELDEN

Clichés en zegswijzen berusten vaak op figuurlijk taalgebruik. We geven een kat negen levens, smelten bij de aanblik van een beminde, en laten verhalen, lokaties of projecten stukjes van onszelf zijn, zonder dat we ooit een kat uit de dood hebben zien herrijzen, in vloeistof veranderd zijn, of een verhaal, lokatie of project in ons lichaam hebben aange-troffen. In de communicatie is dit geen probleem: iedere toerekeningsvatbare taalgebruiker kent de conventies van de beeldspraak.

In *Tongkat* worden die conventies steevast doorbroken. De aangehaalde metaforische zegswijzen worden in de roman stuk voor stuk letterlijk opgevat. Zo heeft de kat wérkelijk negen levens: ‘Ik heb evenveel levens als een kat’, zegt de jongen die in het laatste hoofdstuk aan het woord is, ‘maar ik ben wel al acht keer gestorven’ (p.262). Klaarblijkelijk heeft hij het vermogen tot wederopstanding uit de dood, een gebeurtenis die doorgaans met een *Terminator*-achtige *morphing* gepaard gaat (p.267). Een ander personage vindt de gedachte ‘onverdraaglijk’ dat ‘dezelfde handen die me aan het smelten hadden ge-bracht ook andere lichamen waren binnengedrongen’ (p.161) – hier wordt letterlijk ge-smolten van liefde. Verhalen worden letterlijk stukjes van de moeder van Prometheus wanneer zij, als prostituée net als Ulrike handelend in verhalen uit haar leven, bij elk ver-haal ook een lichaamsdeel weggeeft (p.171). Japetos, de vader van Prometheus, steelt in de roman letterlijk harten; de onderwereld bevindt zich letterlijk onder de grond; de soldaat die een vrouw verkracht wordt letterlijk een wild beest (p.112); het vuur van de revolutie is letterlijk vuur (p.309); boeken in de bibliotheek van het paleis komen letterlijk tot leven (p.313); etcetera.

Beeldspraak berust op projectie: om iets uit het ene werkelijkheidsdomein te duiden, wordt het vergeleken met iets anders uit een ander werkelijkheidsdomein. In *Tongkat* worden zulke ontologisch gescheiden werkelijkheidsdomeinen niet op elkaar geprojecteerd, maar met elkaar verward. Personages en ik-vertellers (h)erkennen het alsof-karakter van de beeldspraak niet, zoals ze ook het alsof-karakter van mythen en verhalen niet (h)erkennen. De veelvuldige referenties aan mythologische gegevens en figuren hebben niet, zoals gewoonlijk in een literaire tekst, als functie dat ze de werkelijkheid moeten verbeelden. In deze roman *zijn* ze de werkelijkheid: ze worden als *scenario* van de verhaalgerebeurtenissen ingevoerd. Prometheus, zijn vader Japetos, diens stam van Titanen, vogels die in de lever van Prometheus pikken – het zijn allemaal mythologische gegevens die in de roman gepresenteerd worden op hetzelfde niveau als de overige verhaalgerebeurtenissen: Prometheus kan de kamerjongen van de koning de hand schudden; Japetos kan de ouders van Ulrike vermoorden. Deze vermenging van in de alledaagse werkelijkheid onverenigbare werelden wordt nog gecompliceerd doordat verschillende mythen door elkaar heen lopen. Prometheus krijgt, wanneer hij zichzelf vleugels ombindt, trekken van Ikarus (p.95); wanneer de gevleugelde Prometheus wonderbaarlijk geneest van een verbranding lijkt hij op de vogel Phoenix (p.95) en wanneer de relatie met zijn moeder beschreven wordt, speelt ook de Oedipus-mythe erdoorheen (p.91, p.158).¹⁵

Mythe en werkelijkheid, twee ontologisch gescheiden werelden, raken in *Tongkat* in elkaar verknoopt. Iets vergelijkbaars is op te merken over de relatie tussen de wereld van het verhaal en de wereld zoals die in de geschiedenisboeken beschreven is, 'de' werkelijkheid. Op tal van plaatsen in de roman komen historische allusies voor. De namen van de bewoners van Ulrikes woning in de stad (Gudrun, Ulrike, Andreas, Holger) verwijzen naar de namen van vooraanstaande leden van de RAF (Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Holger Meins); de beschrijving van de omstandigheden waaronder in het paleis een koningskind geboren wordt, doet denken aan de Belgische 'koningskwestie' (p.36); de naam van de bommen plaatsende rebellenleider in de roman is dezelfde als die van een historische figuur: de terrorist Carlos; het kaalscheren van vrouwen na de bestorming van het paleis doet denken aan de taferelen na de bevrijding (p.71); de protesterende vrouwen in de stad worden beschreven op een manier die de Dwaze Moeders uit Argentinië in herinnering roept (p.165),¹⁶ de militaire verkrachtingen doen denken aan de

verschrikkingen in de Balkan (p.148), etcetera. De historische gebeurtenissen die in *Tongkat* met elkaar in verband worden gebracht hebben volgens de geschiedenisboeken niets met elkaar te maken. Ze kunnen onmogelijk allemaal hebben plaatsgevonden binnen de vertelde tijd die in de roman verstrijkt. Ook hier verknoopt Verhelst gescheiden werkelijkheidsdomeinen met elkaar.

Een derde voorbeeld van dit procédé is de problematisering in de roman van de relatie binnenwereld/buitenwereld. Personages beschikken over de mogelijkheid elkaars dromen binnen te lopen. Wat ze daar vervolgens doen heeft consequenties voor hun wakkere leven. Zo is er de jongen met de negen levens die, wanneer hij een keer gestorven is, van een vrouw in zijn droom een nieuw lichaam krijgt, waardoor hij na het ontwaken weer voortleeft (p.276). Vooral Juan, de magiër, dringt veelvuldig in andermans dromen door. Hij fluistert zijn 'slachtoffers' dan een boodschap in (eenmaal is die boodschap overigens woordelijk ontleend aan de historische *Mystieke werken* van Johannes van het Kruis, p.218). 'Soms bezoek ik de troonopvolger in zijn dromen', zegt hij in hoofdstuk 6 op een gegeven moment: 'Het is niet moeilijk de soldaten te verschalken die zijn kamer bewaken' (p.195). Dit is een heel interessante passage omdat zij in het klein iets laat zien van de complexe ontologie van de hele roman. In een wereld waarin het mogelijk is andermans dromen binnen te dringen zou je toch geen noemenswaardige tegenwerking verwachten van alledaagse hindernissen als een groepje wachters.

De vreemdheid van *Tongkat* is de vreemdheid van het sprookje, schreef ik, maar de vreemdheid gaat verder. We aanvaarden moeiteloos dat de wolf tegen Roodkapje kan praten, omdat daarmee de interne logica van het verhaaltje niet doorbroken wordt. We zouden pas vreemd opkijken wanneer aan het eind niet oma, maar de Paus van Rome uit de buik van de wolf zou terugkeren: dán zou er opeens een vreemd element aan die besloten structuur worden toegevoegd. Zulke inbreuken, zulke conflictueuze vermengingen van werelden komen in *Tongkat* vaak voor.

6. DE VERSTOORDE LEZER: POSTMODERNISME

Ik maak een pas op de plaats. In de roman *Tongkat* lopen nogal wat dingen anders dan in (de gangbare perceptie van) de werkelijkheid. De traditionele historische orde van de

chronologie wordt gecompliceerd, waardoor ook het idee van causaliteit (oorzaak en gevolg) wordt ontregeld. Bovendien wordt de stabiliteit van de relatie tussen fictie en werkelijkheid ondergraven, bijvoorbeeld doordat letterlijke en figuurlijke betekenissen door elkaar gehaald worden en door de vermenging van (uiteenlopende) mythologische verhalen en (uiteenlopende) historische data. Associatief beeldenrijk (similariteit) komt in de plaats van logische, causale coherentie (contiguïteit).

De lezer, die met deze complicaties wordt geconfronteerd, bevindt zich intussen in een paradoxale situatie. Enerzijds wordt hij, als gezegd, uitgedaagd om in de chaos van de tekst een orde aan te brengen. Anderzijds worden pogingen tot ordening door de tekst juist gefrustreerd. Alle mogelijke vormen van houvast worden de lezer van *Tongkat* ontnomen. Ook en vooral die van de klassieke narratologie: plot, ruimte, handeling en tijd. De beginselen van de verhaalanalyse, zoals het uitgangspunt dat er onder de oppervlakte van de tekst een logisch-chronologische dieptestructuur schuil gaat (Russisch Formalisme, Genette, Culler), blijken niet meer houdbaar of in elk geval niet productief. Het klopt allemaal nét niet en de logica van de lineaire structuren wordt doorbroken. De vertelinstantie blijkt niet alwetend te zijn. Rijm bepaalt de voortgang van de tekst: de aaneenschakeling van beelden en gebeurtenissen is niet logisch, maar associatief. De tekst is daarmee in die zin niet authentiek dat er geen herkenbaar, denkend en voelend mens achter zit. De bindende kracht is niet een persoonlijkheid, maar een procedure. De kwalificaties en classificaties die de lezer gebruikt om de verhaalwerkelijkheid hanteerbaar te maken, zoals de tegenstellingen tussen 'realiteit' en 'fictie' of tussen 'ik' en 'de ander' worden ontregeld. De weerbarstige tekst laat zich niet tot een eenheid omsmeden.

Of de jeugdjury die *Tongkat* bekroonde zich bewust is geweest van de verstoring van de lectuur die van deze ontregelingen het gevolg kan zijn, staat te bezien. Zeker is in elk geval dat de roman weinig open staat voor het soort instrumenten dat de 'volwassen' lezer, mede op aangeven van de roman zelf, hanteert om orde te brengen in de tekst: combinatievermogen, gezond verstand, een zeker rationalisme. *Tongkat* verzet zich tegen een manier van lezen die uitgaat van premissen als deze:¹⁷

- de literaire tekst vertoont, ook als hij zich op het eerste gezicht als chaotisch aan de lezer voordoet, op een hoger niveau innerlijke samenhang

- de tekst representeert een sprekend subject (de tekst als plausibele historische taalhandeling)
- de kwaliteit van een tekst hangt in belangrijke mate af van zijn authenticiteit

Het zijn de premissen van wat doorgaans *close reading* wordt genoemd: een door de vertegenwoordigers van het Angelsaksische *New Criticism* (en in Nederland: *Merlyn*) geëntameerde en vervolgens in de tekstanalytische praktijk decennia lang onaantastbaar gebleven manier van lezen die als uitgangspunt heeft dat een geslaagde analyse een interpretatie van de tekst mogelijk maakt waarin alle (of: zoveel mogelijk) tekstelementen zinvol met elkaar samenhangen. Ik denk niet dat *Tongkat* een dergelijke interpretatie volstrekt onmogelijk maakt, maar wel dat de roman nadrukkelijk de discussie aangaat met de premissen ervan.

De onverbreekelijke connectie tussen het (literatuurwetenschappelijke) *New Criticism* en het (literaire) modernisme is vaak gesignaleerd: de uitgangspunten van het nieuw-kritische lezen sluiten goed aan bij de uitgangspunten van het modernistische schrijven. Vanuit die gedachte kan, zoals Jos Joosten en ik elders hebben voorgesteld,¹⁸ literatuur waarin de voor generaties lezers vanzelfsprekende, aan het modernisme gelieerde leeswijze wordt bevraagd postmodern genoemd worden. ‘Postmodernisme’ is daarmee dus gedefinieerd als dubbele reactie: het reageert op een literaire revolutie (het modernisme van de eerste helft van de twintigste eeuw), én het is de reactie van de literatuur op een revolutie in literatuurwetenschap en -onderwijs: het *New Criticism* – een reactie die met een omdraaiing van de beroemde woorden van Susan Sontag ‘the revenge of art upon the intellect’ genoemd zou kunnen worden.¹⁹

Postmoderne teksten (zoals die van Lucebert, de Zestigters, Sybren Polet, J.F. Vogelaar, Hans Faverey, Dirk van Bastelaere, Peter Verhelst) verzetten zich (op uiteenlopende manieren) tegen met name de eenheid-scheppende pretentie van hun modernistisch georiënteerde lezer. Die pretentie geldt de literatuur (het idee dat een toegerust lezer elke kwalitatief goede tekst als zinvolle eenheid kan interpreteren), maar ook de werkelijkheid. De modernist (of: de modernistisch georiënteerde lezer) redeneert uiteindelijk vanuit een gesloten wereldbeeld waarin, ondanks alle twijfel aan de daadwerkelijke realiseerbaarheid daarvan, *structuur* en *orde* centraal staan.²⁰ Hoe chaotisch de werkelijkheid ook oogt, in de

literaire tekst, die een verbeelding is van die werkelijkheid, zal de modernist een ordelijk tegenwicht daarvoor aanbrengen of zien. De tekst is hem een middel om de brokstukken van de gefragmenteerde wereld toch weer tot een (provisorische) eenheid, een (provisorisch) geheel om te smeden.

De postmoderne auteur zet daar teksten als *Tongkat* tegenover – teksten die het gevecht aangaan met de illusie van het afgeronde geheel en met het ratioïde wereldbeeld (of: het ratioïde idee van literatuur) waarin die illusie levend wordt gehouden; waarin quasi-universeel (want logisch) gemotiveerde structuren als schijnordes worden ontmaskerd en waarin de dualistische opdelingen die in onze ‘ordelijke’ wereld voor houvast zorgen (goed/fout, binnen/buiten, verbeelding/werkelijkheid) worden ondergraven. Het zijn allemaal tekstkenmerken die ook terug te vinden zijn in Bart Vervaeck's studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Verhelst kan dan ook gelden als (impliciete) kroongetuige van de daarin gepresenteerde visie op het postmodernisme.²¹

7. (WAN)ORDE ALS OBSESSIE

Bezien we *Tongkat* vanuit het perspectief van het structuren en ordeningen ontmaskerende postmodernisme, dan valt vooral op dat het begrip ‘orde’ voor veel personages in *Tongkat* een obsessie is. Ook zijn tegenpool, de wanorde, komt meermaals ter sprake. Een van de interessantste gevallen van dit laatste is de passage waarin de jongen uit het eerste hoofdstuk het verhaal dat hij vertelt als volgt omschrijft (p.80-81):

Vandaag heb ik mijn kleren in repen gescheurd. Op elke reep schreef ik zinnen die samen een verhaal vormen. Dit verhaal. Die kleurige linten heb ik rond de poten van mijn vogels gebonden. Daarna heb ik als een gek op mijn eiland rondgelopen om de vogels te verjagen. Maar ze bleven terugkomen. Uit gewoonte. Na een tijd aarzelden ze. Ten slotte hingen ze als een veelkleurige wolk boven mijn eiland. Toen begonnen ze uit te zwermen. (...) Ik hou ervan te denken dat anderen die vogels zullen vangen, betoverd door hun veelkleurigheid. Ze zullen de linten wegnippen en mijn woorden lezen. Misschien zullen ze er hun eigen verhaal mee maken, geprikkeld door de onaffe zinnen. Misschien ook niet.

Een van de vertellers van het verhaal van *Tongkat* presenteert dat verhaal als iets dat per definitie niet gefixeerd kan worden; als de ultieme chaos. Zodra de vogels uitgezwermd zijn, is het praktisch ondenkbaar dat alle stroken met tekst op enig moment op dezelfde plaats terechtkomen, laat staan dat dat twee keer achter elkaar gebeurt. Met andere woorden: voor geen twee lezers kan het verhaal hetzelfde zijn omdat het zich in oneindig veel, nimmer 'volledige', configuraties voordoet.

Tegenover deze representatie van de tekst als anti-structuur staan de talloze passages in de roman waarin juist van strakke ordeningen sprake is. Woorden als 'netwerk', 'configuratie', 'choreografie' en 'structuur' komen vaak voor, vooral wanneer de lezer uit de context van die woorden niet de indruk krijgt dat er van een ordelijk gebeuren sprake is. Zo wordt de vrolijke chaos van het volstrekt losbandige leven in het paleis, na het vertrek van de koning, beschreven als een 'netwerk van overspel' (p.61). En wanneer tijdens de winter overal in de stad de lijken op straat liggen, worden de kriskras verspreide lijken beschreven als 'een netwerk in de vorm van een spinnenweb. Een nieuwe configuratie' (p.253). Volstrekt willekeurige sequenties van gebeurtenissen worden beschreven als hingen ze hecht met elkaar samen. Zo wordt de medewerkers van de verzetsbeweging verzocht 'systematisch te werken' (p.60): aan hun verzet tegen de macht van het paleis, dat op de lezer nogal willekeurig en chaotisch overkomt, ligt klaarblijkelijk een nauwgezet strijdplan ten grondslag – een plan dat overigens niemand kent. Het wordt in de roman ook nergens geëxpliciteerd.

Hetzelfde procédé, waarin chaos als (hogere) orde wordt gepresenteerd, zien we bij de beschrijving van de arrestatie van Prometheus in hoofdstuk 4. De weinig systematische zoektocht naar de verdachte wordt als een vorm van hogere wiskunde voorgesteld. Aanvankelijk had men het nog systematisch aangepakt: 'De stad hadden ze als een schaakbord verdeeld en elk vierkant minutieus doorzocht, maar zonder resultaat' (p.144). Toen die systematiek niet werkte, koos men een andere strategie:

Al snel hadden ze ondervonden dat iemand zich niet altijd op de zelfde plek schuilhoudt; het opsporen van mensen is de juiste combinatie van vinden van ruimte en tijd. Ze besnuffelden wat ze hadden gevonden (...) en volgden het spoor. Op het

schaakbord beschreven ze paardensprongen, schoven torens heen en weer, pionnen schoten kriskras over de vierkanten. Verzamelen! Verzamel sporen! Nauwgezet werden die sporen geanalyseerd en in kaart gebracht omdat men geloofde dat ze een systeem aan het licht zouden brengen. (...) Ze bestudeerden veelvormige fractalen om hun volgende zet voor te bereiden. Ze waren getraind in precisie, koppigheid en geduld. Op een dag rinkelde de bevrijdende telefoon in het zenuwcentrum. De wetenschap had getriomfeerd.

Het onmiskenbare obscurantisme dat de strategie van Prometheus' opspoorders kenmerkt, komt in de roman vaker voor. De beschreven handelingspatronen vertonen vaak hetzelfde soort doelloze patronen als rituelen. Dwangmatig en schier onbewust worden allerlei onnozelheden verricht als betrof het cruciale onderdelen van een gewijde ceremonie; nieuwe leden van het ondergronds verzet ondergaan een inwijdingsritueel (p.57); de rituele executie van rebellen in de stad verloopt volgens een potsierlijk patroon vol nutteloos vertoon (p.20); wanneer er feest gevierd wordt, wordt dat beschreven als het opvoeren van 'choreografieën (...) volgens de eeuwenoude regels van de kunst' (p.60); er wordt een kabbalistisch aandoend spel met lettertekens gespeeld (p.21) en er komen opvallend veel cyclische tijdpatronen voor, bijvoorbeeld in de talrijke gevallen waarin personages al lopend opeens teruggekeerd blijken te zijn in hun geboortedorp of bij het punt van vertrek. In al deze gevallen worden ordeningen gesuggereerd. De chaotische verhaalgebeurtenissen worden gepresenteerd als onderdelen van (verborgen) structuren.

Wat de ordeningen in *Tongkat* bindt, is hun niet-doelmatige karakter. Ze zijn ook in dat opzicht anders dan de pragmatische, rationele, logisch-chronologische ordeningen die kenmerkend zijn voor wat we in het alledaags taalgebruik onder 'strategie' verstaan. Deze onalledaagsheid van de beschreven structuren wordt ook benadrukt door de beeldspraak die Verhelst hanteert wanneer hij zijn personages over ordeningen laat spreken. De 'fractalen' die de opspoorders van Prometheus als model nemen van hun zoektocht, bijvoorbeeld, niet omdat het daarbij om een nieuw en onbekend verschijnsel gaat (aan het begrip 'fractal' is in de afgelopen twintig jaar door veel kunstenaars gerefereerd), maar om een andere reden. De fractal, een begrip uit de zogenaamde chaoswiskunde, is een meetkundige figuur waarin een zelfde motief zich op steeds kleinere schaal herhaalt. Zulke figuren

beschrijven ogenschijnlijk chaotische natuurlijke configuraties, zoals kustlijnen, bloemkolen, de takken van een boom en dergelijke. Kenmerk van *fractal*-metafoor is dat zij tegelijk de volstrekte chaos suggereert (denk aan de ogenschijnlijk volkomen willekeurige contouren van een bloemkool) als een ultieme orde (elk roosje heeft exact dezelfde structuur als de hele kool) – de wat magische, betrekkelijke chaos van de bloemkool, zoals die bijvoorbeeld ook in het werk van Atte Jongstra figureert.²²

Een vergelijkbaar effect hebben andere in *Tongkat* gebruikte metaforen voor orde, zoals het spinnenweb (p.253) en het labyrint (p.126). Maar het meest duidelijke, en ook het meest voorkomende, voorbeeld van dit type beeldspraak is in de roman wel de metafoor van de uitzaaiing. De werkwijze van het ondergronds verzet wordt in medisch-biologische termen beschreven: het verzet wil zich over de stad verspreiden als een ‘virus’ (p.187). Men beoogt een epidemie te veroorzaken. De ‘kankercellen’ (p.311) van de revolutie moeten door middel van ‘celdeling’ (p.66) zorgen voor uitzaaiing. Ook bij deze metafoor wordt een spel gespeeld met orde en chaos. Celdeling is enerzijds een proces dat zich door de denkende, onderzoekende en ordenende mens volmaakt heeft laten beschrijven (orde), maar anderzijds is het het kenmerk van kanker, een ziekte waarmee diezelfde mens de strijd nog steeds niet gewonnen heeft (ongrijpbaarheid, chaos).

De ordeningen in *Tongkat* zijn ongrijpbaar. Die ongrijpbaarheid wordt soms veroorzaakt doordat de bereikte orde niet in de traditionele, tweewaardige logica te vangen is (wanneer Verhelst over ‘fractalen’ schrijft, refereert hij aan een recente uitvinding: de chaoswiskunde bestaat pas sinds we beschikken over bijzonder krachtige computers en hun grafische animaties). Soms is de orde ongrijpbaar omdat zij buiten de menselijke controle om ontstaan is, wat als bedreigend ervaren wordt (uitzaaiing). In beide gevallen gaat de ordening gepaard met een zeker obscurantisme, waardoor deze bij uitstek rationele handeling in de roman gerepresenteerd wordt als ongrijpbaar, en dus tot op zekere hoogte juist irrationeel.

Deze ontmaskering van het ordenen wordt in de roman op verschillende niveaus uitgevoerd. De kamerjongen van het paleis die in het laatste hoofdstuk aan het woord is, gebruikt op een gegeven moment opnieuw een medisch-biologische metafoor voor de verzetbeweging waarvan hij deel uitmaakt (p.311):

Ooit vertelde Holger me over astrocytomen, kankercellen in de vorm van een ster. De punten van de ster breken af en vermenigvuldigen zich, ster na ster, tot een web van sterren in het hoofd gesponnen is. Tot het hoofd zelf te klein is geworden. Waren wij astrocytomen?

In dit laatste zinnetje, waarin het vergelijkende woordje 'als' lijkt te ontbreken, geeft de kamerjongen zich geen rekenschap van de fundamentele ontologische gescheidenheid van beeld (astrocytomen) en strekking (de leden van het verzet). Dit is een gewoonte van alle rebellen in de roman, die op hetzelfde neerkomt als het door elkaar halen van letterlijke en figuurlijke betekenissen dat ik eerder beschreef. De leden van het verzet leven naar de metafoor van de uitzaaiing: ze zijn niet *als* cellen, ze *zijn* cellen; hun ideologie is niet *als* een virus, het *is* een virus. De orde die zij aan de wereld opleggen is een metaforische orde, een alsof-orde die niet echt is. Dat zij zich hiervan niet bewust zijn (het door elkaar halen van letterlijke en figuurlijke betekenissen is immers niet intentioneel, niet een kwestie van willen maar van niet anders kunnen), schijnt niet ter zake te doen. Zij worden er in elk geval niet op afgerekend.

De 'onechtheid' van de ordeningen is een cruciaal aspect van *Tongkat*. De roman laat zien dat 'echtheid' of 'waarachtigheid' criteria zijn die er niet toe doen voor wie de wereld ordenen wil. Elke orde is in principe willekeurig omdat een orde iets is dat aan de werkelijkheid wordt opgelegd, niet iets dat van die werkelijkheid deel uitmaakt. Ordening is niet in de werkelijkheid verankerd, maar in het structurend brein van degene die de ordening aanbrengt. Deze roman, die ordening representeert als een irrationele en obscure handeling, gaat over de willekeur van de systematiek. Uitgaand van de premisse dat er, tussen alle versies die we in verhalen van de werkelijkheid geven, niet één echte werkelijkheid is en van de premisse dat er is geen grondniveau van feitelijkheden is waar niemand onder uit kan, wordt 'de' werkelijkheid ontmaskerd als de imaginaire som van een in principe onbeperkt aantal representaties van die werkelijkheid. Zo'n representatie is een ordening, een aangebrachte structuur.

Wie zijn eigen (of andermans) ordening voor 'de werkelijkheid' aanziet en anderen ertoe dwingt haar als universeel gegeven te aanvaarden, maakt zich schuldig aan terreur. Het is de handelwijze van de potentaat: hij onderwerpt de aan hem onderworpenen aan

een schijnorde die inperkt; die we wereld opdeelt in categorieën; die uitgaat van dualismen: goed en fout, waar en onwaar, droom en realiteit, letterlijk en figuurlijk. Het zijn precies deze dualismen die, als gezegd, in *Tongkat* op de helling gaan. De wereld van de roman wordt nadrukkelijk niet in statische klassen verdeeld.²³ De postmodernist Verhelst is geïnteresseerd in de overgangen tussen zulke klassen, in het in elkaar overgaan van de uitersten die door de dualist krampachtig uit elkaar gehouden worden. Dualiteiten horen bij een manier van denken in categorieën en kwalificaties die in *Tongkat* ontluisterd wordt. Droom en werkelijkheid zijn in elkaar overlopende categorieën in een roman die mensen elkaars dromen binnen laat wandelen. Leven en dood worden door wedergeboortes met elkaar verbonden. Het onderscheid tussen ik en de ander wordt arbitrair, want personages gaan in elkaar over en ondergaan gedaanteverwisselingen. 'Je est un autre' is de lijfspreuk van de koning (p.227) en *morphing* zijn grootste preoccupatie.

Ook de *morphing* van ontologisch gescheiden werelden past in dit beeld. De roman is doordeesemd met de veranderende structuren en grensoverschrijdingen: water wordt ijs wordt water, personages veranderen van lichaam of gaan in elkaar over, figuurlijke betekenissen worden letterlijk opgevat en vooral: fictie wordt werkelijkheid.²⁴ Er is in de roman geen principieel verschil tussen fictie en werkelijkheid. Of: er is geen werkelijkheid zonder dat er ficties zijn.

8. DE ORDE VAN VERHALEN EN CONDUCT BOOKS

In het tweede hoofdstuk van *Tongkat* staat beschreven hoe Ulrike Prometheus meeneemt naar de stad. Het is voor Prometheus de eerste keer dat hij daar komt en hij heeft zich terdege voorbereid op de problemen die hij er kan tegenkomen (p.115):

Ze naderden het centrum van de stad. Ze (Ulrike) knipoogde hem (Prometheus) toe. Hij herhaalde het in zijn hoofd. *Ten eerste: wie op een overvol trottoir loopt, neemt het ritme van het trottoir over, een constante snelheid die iedereen in staat stelt op tijd uit te wijken. Wie dat ritme verstoort, veroorzaakt botsingen. Ten tweede: men kijkt elkaar niet aan, tenzij om elkaar te kunnen ontwijken.*

De cursief gedrukte tekst lijkt op een soort gebruiksaanwijzing. Het zou een citaat uit een boekje als *Hoe te handelen in de grootstad?* kunnen zijn: een *conduct book* dat heldere instructies verschaft. Prometheus heeft zich, voordat hij naar de stad ging, verdiept in een handleiding waarin overzichtelijk de duidelijke regels beschreven staan van het geordend systeem van het stadsverkeer. Citaten uit zulke instructieve teksten, steeds cursief gedrukt, komen meer voor in de roman. Zo citeert Ulrike uit een opvoedkundige handleiding die haar moeder gebruikte (p.126); worden er stukjes uit een *Handboek voor de soldaat* geciteerd ('*Burgers nooit onmiddellijk doden!*' en '*Elke moord moet op een zelfmoord lijken*', p.128) en wordt er een tekst met leefregels voor kloosterlingen aangehaald (p.199).²⁵

'In Augenblicken sozialer Desorganisation', schrijft Helmut Lethen in zijn studie *Verhaltenslehren der Kälte*, 'in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüsst, werden Verhaltenslehren gebraucht': *conduct books* met regels en voorschriften die het leven overzichtelijk maken, ambivalentie en onzekerheid wegnemen en heldere grenzen stellen:²⁶

Die Regeln der Verhaltenslehren haben die Funktion (...) elementare Dinge *unterscheiden* zu helfen: Eigenes und Fremdes, Innen und Aussen, Männliches und Weibliches. Sie sollen die Vermischung der Sphären verhindern.

Ook de personages in *Tongkat* hebben behoefte aan houvast. Ze zoeken die in teksten waarin heldere onderscheidingen worden aangeboden die de werkelijkheid overzichtelijk opdelen in dualismen. Er doet zich in *Tongkat* dus de paradoxale situatie voor dat de kenmerken van de rationele ordening die de roman ondergraaft tegelijk door de personages gezocht worden; *Tongkat* stelt de rigiditeit van de dualismen aan de kaak, maar de personages blijken het niet zonder de regulerende werking ervan te kunnen stellen.

De overzichtelijkheid van de opdelingen wordt niet alleen gezocht in *conduct books*, maar ook in andere teksten. De apodictische orakels van de magiër Juan, bijvoorbeeld, zijn eerst voor de koning, later voor de leiders van het verzet een leidraad. Ook verhalen functioneren in de roman als aanbrengers van orde en houvast. Maar het gaat om een houvast waarvan de personages zich schijnen te realiseren dat het vals is: verhalen worden in de roman regelmatig beschreven in termen van narcotica en drugs: ze worden op

een spiegelscherf gelegd en versneden, inhalig opgesnoven, ingespoten of onder de tong gelegd. In hoofdstuk 5 ruilt Ulrike enkele van haar verhalen met de moeder van Prometheus, haar collega-prostituée (p.184):

Ik moest haar betalen met verhalen (...) Haar verhalen, verklapte ze, kon ik meenemen naar huis, in een vijzel stoppen, ze op suikerklontjes druppelen, vermengen met tabak, samenpersen tot pillen en die onder mijn tong leggen

Verhalen zijn bedwelmend, ze sussen je in slaap. De orde die ze aanbrengen is misleidend en verslavend. Maar de personages in de roman willen graag misleid worden: ze kunnen niet van de poeders en de pillen afblijven en frequenteren het verhalenbordeel. Steeds bedden ze realiteiten in in ficties; steeds zoeken ze hun toevlucht tot de conventionele vorm van het verhaal die een schijnstructuur aanbrengt in de werkelijkheid.

9. BESLUIT: ICONICITEIT

Keren we tot slot terug naar de lezer. Het vergaat de lezer van *Tongkat* als Prometheus, wanneer deze voor het eerst de stad inloopt. Ook hij zoekt naar structuur en houvast. Waar Prometheus een conductieve tekst nodig had om zich in de chaos van de stad staande te houden, daar creëert de lezer een dergelijke leidraad zelf. Het schrift, waarin ik als een boekhouder de verhaaldebeurtenissen en beelden op een rijtje zette die ik nodig had om een logische chronologie te kunnen construeren, was mijn *conduct book*.

Verhelst mag in interviews benadrukken dat zijn werk moet worden ondergaan in plaats van begrepen, en Ruben van Gogh mag Verhelst bij zijn 'generatie' inlijven omdat hij de literaire tradities verlaat, dat neemt niet weg dat de lezer die leest volgens een onbewuste 'laat-maar-over-je-heenkomen'-methode iets cruciaals ontgaat. Verhelst speelt in deze (postmoderne) roman met de (modernistische) leesgewoontes van zijn lezer. Hij maakt op een uitgekende manier gebruik van die gewoontes. Enerzijds stimuleert hij zijn lezer de klassieke instrumenten van de gangbare, op het *New Criticism* geënte, leesstrategie te gebruiken, anderzijds laat hij die leeswijze hopeloos ontsporen.

Onder het chaotische oppervlak van de dingen gaat een in principe ordelijke dieptestructuur schuil (de wereld als natuurlijke orde); wat binnen is, kan niet tegelijk buiten zijn (dualismen); de consequenties van wat gisteren gebeurde, zijn vandaag manifest (chronologie) – omdat de vooronderstellingen van het gangbare lezen van dezelfde orde zijn als de vooronderstellingen van het pre-postmodernistisch wereldbeeld dat in *Tongkat* wordt aangevochten, doet zich in de roman een bijzondere vorm van iconiciteit voor.²⁷ Met weglating van alle literaire aspecten van de roman en dus nogal verworden en karikaturaal, zou je kunnen zeggen dat de strekking van *Tongkat* te vertalen is in algemene waarheden of zelfs ‘leefregels’ als deze: representaties van de werkelijkheid zijn willekeurig; realiteiten bestaan niet los van de vormen waarin ze door de mens gevat worden, dus alles moet als fictie, als vorm onmaskerd worden; elke ordening is een aangebrachte ordening die niet ‘van nature’ gegeven is. De lezer die zich in de loop van de lectuur voor dergelijke regels gewonnen geeft, merkt tegelijkertijd dat hij ze al lezende met voeten treedt. De gecompliceerde verhaalstructuur van *Tongkat* confronteert hem met zijn vooronderstellingen over de lectuur, en dat zijn precies de vooronderstellingen waarmee de roman afrekenet.

Verhelst laat het niet bij ontregeling van de lectuur. De vooronderstellingen die *Tongkat* aan de kaak stelt, betreffen niet alleen de literatuur, maar ook de constructie (of: de maakbaarheid) van de werkelijkheid. De roman is daarom méér dan wat Linda Hutcheon een ‘late modernist attempt (...) to explode realist narrative conventions’ noemt; de roman is wel degelijk ook verankerd in de sociale en politieke werkelijkheid – een kenmerk dat volgens Hutcheon wezenlijk is voor het postmodernisme.²⁸ En dat engagement is alleen zichtbaar voor wie oog heeft voor Verhelsts uitgekende literaire spel. *Tongkat* is een prachtige concretisering van de complexe tragiek van de postmoderne conditie. Natuurlijk: alles wat voor ‘vaste werkelijkheid’ wordt gehouden, is feitelijk relatief en contingent. Maar dat idee heeft ook zijn gevaren. Wanneer alles als illusie of als fictie onmaskerd is, dan blijft er niets meer over dat van waarde is. Of andersom: dan is alles wel zo’n beetje even goed. Wil je het gevaar van deze consequenteloze vrijblijvendheid van het *anything goes* omzeilen, zul je toch weer een (inperkende, afbakende) positie in moeten nemen.²⁹ Deze paradoxale situatie, waarvan Verhelst zich op elke bladzijde van *Tongkat* bewust toont, is ook de situatie van de lezer van de roman.

AANGEHAALDE LITERATUUR

- Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg 1988.
- Christine Brackmann & Thomas Vaessens, 'De betrekkelijke chaos van de bloemkool. Een interview met Atte Jongstra'. In: *Vooy's* 9-4, 1991, p.13-17.
- W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993.
- Bert Bultinck, 'De onthoofde revolutie'. In *Yang* 36-2, 2000, p.172-178.
- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London/New York 2001 (oorspr. 1981).
- Albert Gelpi, 'The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American poetry'. In: *The Southern Review* 26-3, 1990.
- Hans Goedkoop, 'Ik schep dus ik vernietig. Het bordeel van Peter Verhelst'. In: *NRC Handelsblad* 7-5-1999.
- Ruben van Gogh, 'Inleiding'. In: *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*. Utrecht 1999, p.5-12.
- Luc Herman & Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/Brussel 2001.
- Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London 1988.
- Jos Joosten & Thomas Vaessens, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning'. In: *Nederlandse letterkunde* 6-1, februari 2002, ter perse.
- Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main 1994.
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. London/New York 1989.
- Charles Newman, *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston 1985.
- Patrick Peeters, 'De handel in illusies. Over Tongkat van Peter Verhelst'. In: Harry Bekkering & Ad Zuiderent, *Jan Campert-prijzen 2000*, Nijmegen 2000.
- Sander Pleij, "'Op engagement zul je mij niet betrappen'. Interview met de auteur van De kleurenvanger'. In: *De groene Amsterdammer*, 20-11-1996.
- Marc Reugebrink, 'Ingewanden lezen'. In: *De groene Amsterdammer*, 26-5-1999.

- Susan Sontag, *Against Interpretation and other essays*. New York 1966.
- Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen 2001.
- Peter Verhelst, *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam 2000.
- Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen 1999.
- , 'Tot je sterren ziet'. In: *De morgen* 14-5-1999.
- Tom van de Voorde, 'De mechaniek achter het sublieme'. In: *FET Cultuur*, 27-5-2001.
- Jack van der Weide, *Detective en anti-detective. Narratologie, psychoanalyse, postmodernisme*. Nijmegen 1996.
- Peter Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen/Basel 1997.

NOTEN

¹ Ruben van Gogh, 'Inleiding'. In: *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*. Utrecht 1999, p.5-12.

² *Tongkat* is slechts een van de vele titels van de uiterst productieve Verhelst. Wie kwaad wil, verwijt de auteur dat *Tongkat* zijn zoveelste min of meer gelijkgekleurde symbolenreeks is (alwéér die aardbeien, dat kloppend vlees, de kleur rood, het pentagram etcetera). Verhelsts oeuvre grijpt aan alle kanten in elkaar: beelden, motieven en thema's keren letterlijk in elke roman of dichtbundel terug. Elk afzonderlijk boek kan dienen als pars pro toto van de hele reeks, ook al omdat de relaties die binnen de grenzen van het afzonderlijke boek worden gelegd tussen de inhoudelijke en beeldende elementen van dezelfde aard zijn als de relaties tussen de verschillende boeken: Verhelst componeert volgens een soort domino-effect: beeldenrijk is zijn voornaamste stijlmiddel. De ketens van inhoudelijke en beeldende elementen zijn niet logisch-chronologisch geordend, maar associatief. Ze houden niet op aan het eind van het boek, maar worden hernomen in het volgende.

³ Zie bijvoorbeeld Marc Reugebrink, 'Ingewanden lezen'. In: *De groene Amsterdammer*, 26-5-1999.

⁴ Tom van de Voorde, 'De mechaniek achter het sublieme'. In: *FET Cultuur*, 27-5-2001. Vgl. Patrick Peeters, 'De handel in illusies. Over *Tongkat* van Peter Verhelst'. In: Harry Bekkering & Ad Zuidereent, *Jan Campert-prijzen 2000*, Nijmegen 2000. Peeters formuleert geen rechtstreekse kritiek, maar zijn kwalificatie van de roman als proeve van 'het aan de oppervlakte blijvend esthetisch postmodernisme' impliceert een zelfde verwijt. Ik kom hier in noot 29 op terug.

⁵ Als uitzonderingen kunnen hier worden genoemd de recensies van Bart Vervaeck ('Tot je sterren ziet') in *De morgen* van 14-5-1999 en van Hans Goedkoop ('Ik schep dus ik vernietig') in *NRC* van 7-5-1999. Vervaeck, die (de lectuur van) de roman analytisch bekijkt, schrijft o.m.: 'Minder dan intrigerend is deze roman nooit. Het is een boek dat je nauwelijks toelaat een duidelijk oordeel te vormen omdat het steeds een omgekeerde aandraagt van wat je gedacht of besloten had'. Goedkoop geeft een uitgebreid interpretatievoorstel. Hij leest de roman als een kritiek op de doorgeschoten 'maakbaarheidsgedachte': 'de samenleving blijft [in de roman] over als een mooi gerationaliseerd maar daarmee leeg systeem'.

⁶ Sander Pleij, 'Op engagement zul je mij niet betrappen'. Interview met de auteur van *De kleurenvanger*. In: *De groene Amsterdammer*, 20-11-1996. Van het interview is een online-versie beschikbaar: http://www.groene.nl/1996/47/sp_verhe.html

⁷ Ik volg de paginering van de vierde druk: Peter Verhelst, *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam 2000.

⁸ Jonathan Culler, 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative'. In: dez., *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London/New York 2001 (oorspr. 1981), p.188-208. Citaat p.189.

⁹ Mieke Bal onderscheidt naast fabel en verhaal (story/sujet) ook nog een derde niveau: tekst.

¹⁰ Zie bijvoorbeeld Luc Herman & Bart Vervaeck, *Verteldivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/Brussel 2001, hoofdstuk 2.

¹¹ Culler, *The Pursuit of Signs*, p.190. 'The analyst is confronted with a single narrative and must postulate what "actually happens"', schrijft Culler ook, 'in order to be able to describe and interpret the way in which this sequence of events is organized, evaluated, and presented' (p.190), en dat geldt des te sterker wanneer er, zoals in *Tongkat*, vanuit meerdere perspectieven wordt verteld. 'If narrative is defined as the representation of a series of events, then the analyst must be able to identify these events, and they come to function as a nondiscursive, nontextual given, something which exists prior to and independently of narrative presentation and which the narrative then reports' (p.190). En: 'Analysis of narrative depends on the distinction between story and discourse, and this distinction always involves a relation of dependency: either the discourse is seen as a representation of events which must be thought of as independent of that particular representation, or else the so-called events are thought of as the postulates or products of a discourse' (p.207-208).

¹² Jack van der Weide acht het primaat van de geschiedenis in zijn mooie studie *Detective en anti-detective. Narratologie, psychoanalyse, postmodernisme* (Nijmegen 1996, p.194) kenmerkend voor de traditionele, realistische narratieve logica.

¹³ Culler, *The Pursuit of Signs*, p.191.

¹⁴ De term 'dechiffreering' ontleen ik aan Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen 1999, p.47.

¹⁵ Wat voor mythen geldt, geldt ook voor literaire teksten. Ook deze worden in *Tongkat* als scenario ingevoerd. Zie bv. de verwerking van de *Decamerone* op p.90.

¹⁶ Bert Bultinck ('De onthoofde revolutie', in *Yang* 36-2, 2000, p.172-178.) gaat ervan uit dat het hier referenties aan de Chileense 'mothers of the disappeared' betreft (p.177)

¹⁷ Zie voor een uitgebreide motivering van deze premissen van de gangbare (nieuw-kritische) leesstrategie Jos Joosten & Thomas Vaessens, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning' (in: *Nederlandse letterkunde* 2001, ter perse), §2 *De gangbare leesstrategie*.

¹⁸ Zie Joosten & Vaessens, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie'. Hetzelfde wordt, gedemonstreerd aan de poëzie van Lucebert, eerder voorgesteld in Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert* (Nijmegen 2001).

¹⁹ Sontag noemde interpretatie 'the revenge of the intellect upon art' (in: *Against Interpretation and other essays*. New York, 1966, p.7). Vergelijk Charles Newman, *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston 1985, p.27.

²⁰ Ik ben me ervan bewust dat lezers zich op dit punt van mijn betoog kunnen afvragen of ik niet een te zeer 'afgevlakt' beeld van het modernisme vooronderstel. Ik meen echter dat de reflectie op het modernisme van de afgelopen decennia ten onrechte nogal postmodern gekleurd is. Het is verleidelijk gebleken historisch avant-gardistische en modernistische teksten vanuit een min of meer postmodern perspectief te lezen. In studies naar werk of poëtica van auteurs uit het begin van de twintigste eeuw zijn juist die aspecten benadrukt die anticipeerden op het postmodernisme. 'The discussion of modernism has concentrated on the shattering of formal conventions as an expression of the disintegration of traditional values', schrijft bijvoorbeeld Albert Gelpi ('The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American poetry'. In: *The Southern Review* 26-3, 1990, p.518). Hier dreigt begripsverwarring. Het probleem dat aan die verwarring ten grondslag ligt, is dat modernisme en moderniteit geen historisch parallelle verschijnselen zijn. Het modernisme is, in de woorden van

Peter Zima (*Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen/Basel 1997), een 'spätmoderne Selbstkritik der Moderne'. Voor de historische avant-garde geldt m.i. hetzelfde: in een aantal opzichten hebben de kritische modernist en de geëngageerde (historische) avant-gardist al afstand genomen van de moderniteit. Dit verklaart de (wat ik zou noemen:) postmoderne trekken van dichters als Van Ostaijen en Pound. Bij hun is het houvast dat zij vinden in de poëzie nog maar een heel schrale rest van het moderne geloof in het ordenende vermogen van taal en subject. Maar op een aantal cruciale punten is die afstand tot de moderniteit er nog niet. Van Ostaijen experimenteert in de chaotische tekst *Bezette stad* met 'postmodernismen' als extreme fragmentatie en pastiche, maar in zijn geval gaat het om een homeopathische chaos, een poging de cultuur te beschermen tegen de chaotische (technologische en ideologische) veranderingen van tijdens en direct na de Eerste Wereldoorlog.

²¹ Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen 1999. *Tongkat* kon Vervaeck in 1999 uiteraard nog niet meenemen in deze studie.

²² Zie hierover Christine Brackmann & Thomas Vaessens, 'De betrekkelijke chaos van de bloemkool. Een interview met Atte Jongstra'. In: *Vooys* 9-4, 1991, p.13-17

²³ Bart Vervaeck, die in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* terecht nogal wat nadruk legt op het a-logische en anti-rationele van het postmodernisme, schrijft: 'Je kunt een postmoderne roman niet vatten door gebruik te maken van 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. Het gaat niet om het opdelen, maar om de overgang tussen realiteit en fictie, buiten en binnen, toen en nu, volheid en leegte' (p.53).

²⁴ Zulke grensoverschrijdingen worden door ook o.a. Ernst van Alphen (*Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg 1988) en Jack van der Weide (*Detective en anti-detective. Narratologie, psychoanalyse, postmodernisme*. Nijmegen 1996, hoofdstuk 8) in verband gebracht met een postmodernisme-concept als dat van Brian McHale (*Postmodernist Fiction*. London/New York 1989) omdat ze een vermenging van traditioneel gescheiden ontologieën inhouden.

²⁵ In dit laatste geval is het citaat bij uitzondering in de 'Verantwoording' achter in *Tongkat* geannoteerd: het betreft een fragment uit de eerdergenoemde *Mystieke werken* van Johannes van het Kruis.

²⁶ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main 1994, p.7 en p.36.

²⁷ Ik rek de gebruikelijke betekenis van 'iconiciteit' in het hiernavolgende enigszins op. Bronzwaer definieert iconiciteit als het verschijnsel dat de vorm of organisatie van de tekst fungeert als icoon van de inhoud ervan (W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993, p.29); ik signaleer dat het effect dat (de organisatie van) de tekst sorteert bij de lezer, een weerspiegeling is van de inhoud.

²⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London 1988, p.xii-ix.

²⁹ Daarin zit hem ook het gecompliceerde engagement van de roman. 'Op engagement zul je mij niet betrappen', zei Verhelst in het eerder geciteerde *Groene*-interview (http://www.groene.nl/1996/47/sp_verhe.html). Expliciete maatschappijkritiek ontbreekt inderdaad

in *Tongkat*. Patrick Peeters noemde Verhelst in een beschouwing over de roman om die reden 'een typische vertegenwoordiger van het aan de oppervlakte blijvende esthetisch postmodernisme' ('De handel in illusies', zie noot 4). Maar of die gevolgtrekking juist is, betwijfel ik. Liever zou ik stelling verdedigen dat Verhelst in *Tongkat* juist het consequenteloze *anything goes* van het esthetisch postmodernisme aanvalt, maar zulks valt buiten het bestek van dit artikel.