



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur

Cornelissen, N.J.A.

Citation

Cornelissen, N. J. A. (2012, January 31). *Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur*. Klement, Zoetermeer. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/18419>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License:

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/18419>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

DEEL III

PLOOIEN

*Strategische effecten in het werk van
Charlotte Mutsaers*

7 PLOOIEN ALS STRATEGIE

Mutsaers en de filosofie

De analyses van respectievelijk het werk van Armando en dat van Brakman in de twee voorgaande delen eindigden met de beschrijving van een strategie. In het geval van Armando noemde ik die 'snijden', bij Brakman 'verbinden'. Beide keren waren die strategieën niet het beginpunt bij het lezen van hun werk. Het ging toen om residuen van een lezen dat steeds slechts op momenten betekenis kon toekennen aan het literaire werk. Bij Charlotte Mutsaers liggen de zaken echter anders. Op verschillende plaatsen in haar oeuvre heeft zij expliciet iets genoemd wat als strategie zou kunnen gelden: het plooien. Het bekendste voorbeeld is hier *Rachels rokje*. Het eerste deel van deze roman bestaat uit zevenendertig hoofdstukken die 'plooien' genoemd worden. Deze benaming kan refereren aan de plooien in het rokje dat aan de roman zijn titel geeft, alsook aan een specifiek organisatieprincipe van de roman op zich. In het eerste geval gaat het om een kledingstuk van Rachel, de verteller van de roman. In het tweede geval zou je kunnen zeggen dat de roman als zodanig 'geplooid' is. Literatuurwetenschapper Sabrina Sereni spreekt wat dit betreft van een 'poëtische metafoor' en een 'impliciete gebruiksaanwijzing' (Sereni 2005: 359). Willen we de roman begrijpen, dan moeten we weten wat dit plooien is, hoe het zich in de roman realiseert en wat de lezer er vervolgens mee moet. Het plooien een poëtische metafoor noemen is echter problematisch. De plooien van Mutsaers onttrekken zich aan de intenties van de auteur en aan het metaforische als zodanig.

In de 'Wandeling vooraf' (de proloog in *Rachels rokje*) schrijft Mutsaers het volgende over de aard en de functie van de plooien:

Een mens is onbeschrijfelijk onbeschrijfelijk. Evenals het dier. Evenals het romanpersonage. Evenals het naakte bestaan. Maar gelukkig draagt hij een rokje.

Hoe de textuur van het rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooien om hem heen hangt, cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt, stroomt, scharniert, siddert, zwaait, knipoogt, steigert of valt, hoe al die plooien zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan en hoe je af en toe een glimp opvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daartussen of zelfs daaronder, dat is het enige wat telt. En bijvoorbeeld niet of die plooien GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. En over het waarheidsgehalte: luister slechts naar het froufrou. (Mutsaers 1994: 15)

Het plooien heeft dus gevolgen voor uiteenlopende zaken. Het betreft mensen en dieren, naaktheid en rokjes, het gaat over de mogelijkheid en onmogelijkheid van beschrijvingen van mensen en dieren, het opvangen van glimpen van wat zich 'daaronder' afspeelt, over het zich onttrekken aan goed en kwaad en over nog veel meer. In dit deel zal ik het plooien in het werk van Mutsaers langs deze lijnen lezen. Aan de heterogeniteit van de opgesomde zaken blijkt een specifieke literaire en filosofische problematiek ten grondslag te liggen.

Op verschillende plaatsen in haar werk heeft Mutsaers blijk gegeven van een theoretische inspiratie van het plooien. De twee grote referentiepunten zijn hier de filosofen Gottfried Wilhelm Leibniz en Gilles Deleuze. In een dialoog in *Rachels rokje* staat bijvoorbeeld het volgende: 'Saluut Leibniz, peetvader van de plooi! Saluut Deleuze, zwerfkei in je nomadenrokje!' (127) Het belangrijkste werk is hier ongetwijfeld Deleuzes *Le pli*. Sereni citeert verschillende interviews waarin Mutsaers aangeeft dat juist dit boek een inspiratie vormde voor *Rachels rokje* (Sereni 2005: 360). Ook elders in Mutsaers' oeuvre zijn passages aan te wijzen waarin de plooi in verband wordt gebracht met Deleuze. Een passage van zijn hand gaat bijvoorbeeld als motto vooraf aan *Bont*: 'Dingen en gedachten groeien of worden groter door het midden, en dáár moeten we zitten, het is dáár dat het zich plooit.' (Mutsaers 2002: 1) Het lijkt dus voor de hand te lig-

gen de ontrafeling van de plooien in Mutsaers werk te beginnen bij Deleuzes filosofie van de plooï. In tegenstelling tot de filosofie van Adorno begeven we ons dan in een denken dat niet uitgaat van het subject en de aan hem verbonden ervaring en interpretatie. Deleuze laat zich onder anderen inspireren door Bergson en ontwikkelt een filosofie van de virtualiteit.

Deleuzes Le pli

In *Le pli* geeft Deleuze een invloedrijke interpretatie van de filosofie van Leibniz. Het begrip ‘barok’ staat hierbij centraal. Voor Deleuze is barok niet zozeer een periodebegrip als wel een aanduiding voor een bepaalde stijl. ‘Barok’ verwijst dus niet naar een cultureel paradigma uit de zeventiende en achttiende eeuw, volgend op de renaissance, maar eerder naar iets wat op een radicale manier ‘de productie van betekenis tegenwerkt of uitstelt’ (Van Alphen 2001: 11). Deleuze definieert de barokke stijl in de eerste zinnen van *Le pli* als volgt:

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. [...] [Il] courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. (Deleuze 1988: 5)

Later in de studie over Leibniz heeft Deleuze het over barok als ‘operatie’ of ‘operatieve daad’ (43). De vraag is hoe we de begrippen ‘functie’ en ‘operatie’ moeten begrijpen.

Met de plooien van de barok denken we in eerste instantie aan de barokke versieringen in architectuur en beeldende kunst. De plooïen zijn dan bijvoorbeeld de vele tierelantijnen die je ziet in dit soort werken. In plaats van een heldere functionele structuur zie je een weelderige wildgroei van het ornamentele, die het bereiken van een kern van de zaak onmogelijk of irrelevant maakt. In de literatuur kun je ook aan barok taalgebruik denken. Geplooide taal zou dan een taal kunnen zijn waarin betekenis verdwijnt in veel omhaal. Dit soort literatuur communiceert geen heldere boodschap, maar ontmantelt die in vele uitwijdingen en terzijdes. In het tweede hoofd-

stuk van *Le pli* blijkt het begrip ‘plooï’ bij Deleuze verrassend genoeg mede geïnspireerd te zijn door de mathematische vernieuwingen van Leibniz. Ik zal hier wat uitgebreider bij stilstaan omdat deze wiskundige wortels van de plooï de relatie tussen de barokke plooï en de interpretatie van literatuur kan verhelderen. Deleuze schrijft:

Le pli, c'est la Puissance, comme on le voit dans le nombre irrationnel qui passe par une extraction de racine, et dans le quotient différentiel qui passe par le rapport d'une grandeur et d'une puissance, comme condition de la variation. La puissance elle-même est acte, c'est l'acte du pli. (25)

Deleuze vindt een paradigmatisch voorbeeld van de plooï in de door Leibniz ontwikkelde differentiaalrekening. Deze tak van de wiskunde onderzoekt de manieren waarop gerelateerde grootheden veranderen ten opzichte van elkaar. Een voorbeeld is een auto die een afstand aflegt in een bepaalde tijd. Rijdt hij met een constante snelheid, dan kun je de relatie tussen afstand en tijd in een grafiek weergeven als een rechte lijn. Je kunt de snelheid op ieder punt op de lijn eenvoudig afleiden uit de grafiek door de afstand te delen door de tijd. De uitkomst is steeds dezelfde. De relatie tussen beide kun je uitdrukken in één functie. Varieert de snelheid daarentegen voortdurend, dan veranderen de verhoudingen tussen afstand en tijd. Dit resulteert in een grafiek met een kromming of met krommingen. Wil je nu de snelheid op een bepaald punt uitrekenen en visualiseren, dan kan dit alleen met behulp van een rechte hulplijn, de zogenaamde tangent. Voor een bepaald punt op de kromming doe je dus net alsof de relatie tussen tijd en afstand constant is. Deze tangent kun je bovendien ook uitdrukken in een bepaalde functie, de zogenaamde afgeleide, die alleen geldt voor dat punt op de kromming (Thomas 1997). Ieder punt op de kromming heeft een andere tangent of afgeleide, een andere visuele en mathematische uitdrukking van de relatie tussen de twee variabelen in een bepaald punt. Je kunt de relatie tussen die variabelen in de totale kromming dus niet weergeven in één functie. De totale variatie is een ‘verhouding die wordt bepaald tussen oneindig snel verschijnende-verdwijnende bepalingen’ (Christiaens & De Ronde 2009: 331). De plooï als zoda-

nig verwijst hier dus niet naar een 'wezen', maar naar een constante variatie die slechts kan worden benaderd door oneindig veel punten, tangenten en afgeleiden. Deze oneindigheid ontstaat doordat punten op de kromming oneindig klein zijn. Wil je dus alle tangenten tekenen, dan moet je er oneindig veel tekenen. Hetzelfde geldt voor de functies, waarvan je er oneindig veel zult moeten bepalen.

Deleuze duidt deze oneindige variatie ook wel aan met het wiskundige begrip 'inflectie' (Deleuze 1988: 23). Hij verbindt het met een begrip dat we ook al tegenkwamen in de delen over Armando en Brakman: virtualiteit. Deleuze schrijft: 'Aussi l'inflexion est-elle le pur Événement, de la ligne ou du point, le Virtuel, l'idéalité par excellence.' (21) Filosoof Wim Christiaens en wiskundige Christian de Ronde beschrijven wiskundige virtualiteit als volgt:

Typierend voor virtualiteit is niet zozeer het *ontbreken* van alle bepaaldheid, maar het feit dat elke bepaaldheid met een *oneindige snelheid* ontstaat en vergaat. [...] In de virtualiteit zijn er geen stabiele structurele relaties in de vorm van logische of fysische wetten [...]. (Christiaens & De Ronde 2009: 330)

De virtualiteit van de inflectie is een totale chaos. Zij is slechts steeds voor één punt in die chaos te bepalen. In principe kan van ieder punt van de inflectie een tangent getekend en een afgeleide uitgerekend worden. Je hebt dan nog niet de totale kromme bepaald. Daarvoor zou je oneindig veel punten moeten bepalen. Voor het punt ernaast geldt weer een andere waarde enzovoort. Bovendien heb je dan nog niets gezegd over de relatie van die oneindig vele punten tot elkaar. Je kunt nooit het wezen van het virtuele geheel bepalen. Het blijven benaderingen van iets wat niet als zodanig bepaalbaar is.

Leibniz en Deleuze blijken niet alleen geïnteresseerd te zijn in wiskundige aspecten van de virtuele differentiaalkromming. Voor hen staat ze voor de 'werkelijkheid *an sich*' (ibidem). Virtualiteit 's'effectuera d'après des axes de coordonnées, mais pour le moment elle n'est pas dans le monde: elle est le Monde lui-même, ou plutôt son commencement' (Deleuze 1988: 21). De wereld als zodanig *is* een continue inflectie, kromming, variatie of plooi. Zoals Bergson al stelt kan de virtualiteit ervan worden geactualiseerd, maar nooit

volledig worden uitgedrukt. Virtualiteit kan niet een-op-een worden overgedragen. In de actualisatie verandert er iets, ontstaat er iets nieuws. Virtualiteit en actualiteit zijn kwalitatief gescheiden. In *Le pli* zien we dat dit onderscheid nog complexer is:

Le pli infini sépare, ou passe entre la matière et l'âme, la façade et la pièce close, l'extérieur et l'intérieur. C'est que la ligne d'inflexion est une virtualité qui ne cesse de se différencier: elle s'actualise dans l'âme, mais elle se réalise dans la matière, les deux chacun de son côté. C'est le trait baroque: un extérieur toujours à l'extérieur, un intérieur toujours à l'intérieur. (49)

Virtualiteit splitst zich onophoudelijk op als zij wordt uitgedrukt. Enerzijds actualiseert zij zich in de 'ziel', anderzijds realiseert zij zich in 'materie'. In beide gevallen gaat het om een bepaling van de virtuele inflectie. Deze bepaling gebeurt onder twee aspecten die je analytisch kunt onderscheiden, maar die altijd samen voorkomen (Van Tuinen 2010: 315). Wanneer we de parallel met de differentiaalrekening doortrekken, ben je bij ziel bijvoorbeeld geneigd te denken aan het bepalen van de afgeleide van een punt in een inflectie. Deze zou dan een punt in zo'n kromming ideëel actualiseren. Analoog hieraan is dan het tekenen van de tangent de materiële realisatie van de inflectie. Met Leibniz en Deleuze moet je echter zeggen dat zowel de tangent als de afgeleide altijd zowel actueel als reëel zijn. Je kunt niet zeggen dat de ene de ideële kern van de andere bevat. Beide ontstaan in een bepaalde relatie tussen vorm en materie die virtualiteit uitdrukt. Zo realiseert ook de afgeleide de inflectie in een bepaald materiaal (de wiskundige taal) en de tangent actualiseert de inflectie in een bepaalde vorm (de gestalte van de lijn). De ziel is daarbij niet zozeer de inhoud die verpakt zit in het materiaal. Het gaat eerder om het onderscheid tussen enerzijds kracht en anderzijds materiaal. De filosoof Sjoerd van Tuinen formuleert het als volgt:

[De] plooi is geen 'vorm van inhoud', een gietvorm die materie organiseert volgens een voorgevormde vorm, maar eerst en vooral een 'vorm van uitdrukking', een dynamische functie van de ongevormde krachten die het kunstwerk doorkruisen

en waarvan de uiteindelijke vorm slechts de resultante is. (Van Tuinen 2009: 175)

De vorm van uitdrukking, een dynamische functie van de ongevormde krachten van de virtualiteit, een bepaalde differentiële verhouding daarin, wordt (actueel en reëel) uitgedrukt in een bepaalde confrontatie met 'een altijd al voorgevormd "materiaal van uitdrukking"' (176). Dit kan van alles zijn, maar het treffen is altijd creatief. Het is dus niet zo dat de virtualiteit volledig bepaalt hoe zij wordt uitgedrukt. Je ziet het bij de tangent en de afgeleide, de ene ontstaat vanuit meetkundig materiaal, de andere uit wiskundig materiaal. Verschillend materiaal van uitdrukking leidt tot verschillend resultaat.

In die uitdrukkingen of plooien tussen vorm van uitdrukking en materiaal van uitdrukking maakt Leibniz een onderscheid tussen ziel en materie. Bij hem wordt een ziel bepaald door afgeslotenheid en materie door uiterlijkheid. Je kunt beide uitdrukken in een architecturale allegorie. De ziel is te vergelijken met een afgesloten ruimte, de materie met een façade. Ze lijken respectievelijk op de binnen- en de buitenkant van een gebouw. Op de eerste pagina's van *Le pli* figureren ziel en materie in nog weer een ander allegorisch gebouw. In het zogenaamde huis van de barok vinden we de ziel op de bovenste etage, de materie op de onderste. De eerste etage is een afgesloten, donkere kamer, de tweede heeft ramen naar buiten. Waar de eerste in zichzelf besloten is, wendt de tweede zich naar de buitenwereld. Ook hier dus weer binnen en buiten. We zien nu bovendien een duidelijke hiërarchische relatie. Bij Leibniz is de ziel een pure eenheid, iets wat constant blijft.

Door die afgeslotenheid kan de ziel zichzelf niet zien. Dit heeft als consequentie dat er op de verschillende 'etages' van het huis van de barok andere principes gelden waardoor kennis geproduceerd wordt. Naar materie kun je 'kijken', de ziel kun je 'lezen', maar je kunt ze tegelijk niet scheiden, ze doordringen elkaar.

Le visible et le lisible, l'extérieur et l'intérieur, la façade et la chambre, ce ne sont pourtant pas deux mondes, car le visible a sa lecture [...], et le lisible a son théâtre [...]. Les combinaisons

du visible et du lisible constituent les ‘emblèmes’ ou les allégories chers au Baroque. (44)

De zichtbaarheid van het materiële lijkt eenvoudig te begrijpen. We kijken naar de dingen, ze verschijnen in de volgorde waarin we ze tegenkomen. Het verband tussen lezen en de ziel is raadselachtiger. Lezen lijkt over betekenis te gaan. Als we lezen begrijpen we de achterliggende ideële betekende van de materiële betekenaars die we zien. Het zou een dialectisch opheffen van het kijken in het lezen moeten zijn. De barok gaat daarentegen uit van een absolute scheiding tussen beide, wat het idee van opheffing problematiseert. Dit resulteert in een allegorie, een retorische structuur waarin de ‘ware’ betekenis voortdurend wordt opgeschort. We moeten deze onderscheiden van het symbool, waarin drager en idee, betekenaar en betekende, materie en ziel samenvallen (Van Alphen 2001: 13). Een allegorie ontstaat wanneer dit niet het geval is. De ultieme ideële betekende (de ziel, de eenheid) die de betekenis met de materiële betekenaars (de materie, de veelheid) samenvoegt in het symbool, is in de barok ontoegankelijk. Het is een absoluut binnen, een complete afgeslotenheid. Een absoluut onderscheid tussen materie en ziel is het gevolg. Deleuze schrijft dat ‘l’allégorie découvre la nature et l’histoire suivant l’ordre du temps, elle fait de la nature une histoire et transforme l’histoire en nature, dans un monde qui n’a plus de centre’ (Deleuze 1988: 171). Het achterhalen van de betekenis van een allegorie is een principieel oneindig temporeel proces dat altijd tekortschiet. In de onverenigbaarheid van zien en lezen ontstaat een negatieve dialectiek. Je wilt aan datgene wat je ziet een betekenis geven en een eenheid lezen in de veelheid, maar dat is onmogelijk omdat de ziel structureel afgesloten blijft.

De ziel drukt bij Leibniz de door God gegeven best mogelijke wereld uit. Hier verschilt Deleuze van Leibniz. Volgens hem kunnen zielen zich overal vormen in de materie. Een ziel is slechts veelheid voor zover ze een eenheid vormt. Beide grijpen altijd in elkaar, in zoverre zowel ziel als materie geplooid is. Binnen de eenheid van een ziel ontstaan daarmee ook steeds weer nieuwe differentiaties tussen ziel en materie, tussen actualisatie en realisatie (Van Tuinen 2010: 316). Waar Leibniz de ziel ziet als een niet verder analyseerbare een-

heid, is dat bij Deleuze nooit het geval. Een ziel zelf bevat altijd weer nieuwe zielen en materie, die ook weer zielen en materie bevatten enzovoort. Virtualiteit is altijd onderhevig aan processen van actualisatie en realisatie.

[L]’organisme [...] enveloppe un milieu intérieur qui contient nécessairement d’autres espèces d’organismes, ceux-ci enveloppant à leur tour des milieux intérieurs qui contiennent d’autres organismes encore: ‘les membres d’un corps vivant sont pleins d’autres vivants, plantes, animaux...’ [Deleuze citeert hier Leibniz’ *Monadologie* – NC] (Deleuze 1988: 13-14)

De wereld is bij Deleuze constant in beweging. Een punt op de inflectie valt weer uiteen in oneindig veel kleine andere punten en een ziel wordt steeds weer meegesleurd in de oneindige beweging van de materie. Waar de verhouding tussen ziel en materie bij Leibniz strikt hiërarchisch is (27), ondermijnt de analyse van Deleuze deze ordening.

Het gegeven dat ziel en materie in elkaar geplooid zijn, dat materie dus feitelijk altijd bezielde en ziel altijd materieel is, maakt het onderscheid tussen beide echter nog niet obsoleet. In tegenstelling tot de wereld van de materie is ook bij Deleuze de ziel een ‘gezichtspunt’ of een ‘oogpunt’. Het is veelheid voor zover het ‘geïndividueerd’ of een eenheid is. Deze eenheid in veelheid is een synthetiserend perspectief. Het is verbonden met een proces van toenemende subjectivering. Deleuze schrijft: ‘sujet [sera] ce qui vient au point de vue, ou plutôt ce qui demeure au point de vue’ (27). Dit gezichtspunt kunnen we begrijpen als de ‘condition sous laquelle un éventuel sujet saisit une variation’ (ibidem). Onder variatie moet je in eerste instantie niet de veelheid van de materie verstaan. Deleuze doelt op virtualiteit. Zoals we zagen vond Deleuze hierin een model voor de aard van de wereld. De wereld staat niet stil, maar is een virtuele chaos die altijd in beweging is. Je kunt de virtualiteit die de wereld uitmaakt uitsluitend uitdrukken. Zij wordt dan echter iets anders, geactualiseerd en gerealiseerd. Bij de differentiaalrekening kun je tangenten tekenen en functies bepalen, in de wereld ontstaan gezichtspunten. Een gezichtspunt is een actualisatie van virtualiteit.

Een subject of een ziel is voor Deleuze een expressie van de virtualiteit van de wereld, zonder dat de ziel of het subject daar een intentionele rol bij speelt; zo'n subject of een ziel ontstaat immers pas in die expressie. Hij benadrukt daarbij dat dit geen relativisme is, als een ondergraving van de waarheid, maar de enige manier waarop 'apparaît au sujet la vérité d'une variation' (ibidem). Een subject is daarbij voor Deleuze niet iets wat naar de wereld kijkt of wat de wereld interpreteert, maar iets wat met meer of minder permanentie ontstaat en vergaat in het ontstaan en vergaan van plooiën.

Het plooiën van Rachels rokje

In *Proust et les signes* legt Deleuze een relatie tussen de filosofie van Leibniz en 'tekens'. De problematiek van de plooiën speelt ook in dit werk een allesbepalende rol. Centraal staat Prousts *À la recherche du temps perdu*. Volgens Deleuze is dit werk op te vatten als een zoektocht naar de waarheid van tekens (Deleuze 1964: 10). Hij onderscheidt daarbij twee soorten: materiële en immateriële tekens. Onder de eerste verstaat Deleuze de tekens die we tegenkomen in het dagelijks leven. Dit zijn de gewone tekens waarvan we de betekenis in subjectieve of objectieve zin kunnen ontcijferen. Deze tekens zijn 'idealistisch', omdat we ze begrijpen als betekenaars die naar een transcendente betekende verwijzen (Van Tuinen 2010: 324). De interpretaties die een rol spelen in de negativiteitsaesthetica gaan in deze zin uit van materiële tekens. De interpretaties als zodanig hebben weliswaar slechts momentane status, maar gaan er toch van uit dat er betekenaars zijn die verwijzen naar een solide betekende. Deze tekens spelen in het dagelijks leven weliswaar een rol, maar volgens Deleuze niet in de filosofie en de kunst. Daar gaat het om de zogenoemde immateriële tekens en deze zijn van een heel andere orde. In *Proust et les signes* behandelt hij ze met name in relatie tot het kunstwerk. Ze zijn te begrijpen als 'essenties'. Paradoxaal genoeg zijn deze juist weer niet idealistisch. Essenties verwijzen niet naar iets wat het teken transcendeert. Een immaterieel teken moet je begrijpen als de actualisatie en realisatie van virtualiteit. Van Tuinen schrijft:

If artistic ideas are incorporeal, this does not mean that they transcend the corporeal process of the realization. They rather constitute the virtual potential of a material, its virtual becoming. [...] In art, the signs stay fully immanent to the style of their technical development. Everything resolves around the great identity of idea and style – difference and repetition – that makes art superior to nature [...]. (ibidem)

Hier lijken we pas echt te zien hoe de continue plooi waar Deleuze het in *Le pli* over heeft geactualiseerd en gerealiseerd kan worden. In het kunstwerk drukt de stijl een voortdurend worden uit. Een immaterieel teken is geen teken van 'iets', is bijvoorbeeld geen afbeelding van virtualiteit. Een stijl die dergelijke tekens bevat, belichaamt wording en deze wording blijft immanent aan het materiaal. Een immaterieel teken drukt de virtualiteit van dat materiaal zelf uit in de stijl. Wanneer je stelt dat je deze wording momentaan kunt stilzetten in een betekenis, neem je afstand van de radicaliteit van deze wording en doe je alsof een immaterieel teken een materieel teken is. Van de kunst verplaats je je dan naar het dagelijks leven.

Deleuze differentieert beide soorten tekens tevens aan de hand van twee affectieve toestanden:

Proust est leibnizian: les essences sont les véritables monades, chacune se définissant par le point de vue auquel elle exprime le monde, chaque point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade. Comme dit Leibniz, elles n'ont ni portes ni fenêtres: le point de vue étant la différence elle-même, les points de vue sur un monde supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains. C'est pourquoi l'amitié n'établit jamais que de fausses communications, fondées sur des malentendus, et ne perce que de fausses fenêtres. C'est pourquoi l'amour, plus lucide, renonce par principe à toute communication. Nos seules fenêtres, nos seules portes sont toutes spirituelles: il n'y a d'intersubjectivité qu'artistique. (52-53)

Hier zien we weer het gezichtspunt dat we in *Le pli* ook al zagen. Het kunstwerk drukt de wereld uit, omdat het een continue wor-

ding is. Deleuze stelt dat ook de liefde een affectieve gesteldheid is die geconstitueerd wordt door een dergelijke wording. Wat dit betreft is zij het tegenovergestelde van vriendschap. Vriendschap leidt volgens hem slechts tot misverstanden en valse communicatie. Met valse communicatie doelt Deleuze op de overdracht van betekenis. Blijkbaar gaat vriendschap gepaard met een transmissie van betekenis. Ik stelde al dat betekenis voor Deleuze idealistisch is. Vriendschap is iets alledaags, iets voor de wereld van de materiële tekens. Zoals we zagen kun je volgens Deleuze bij de plooi niet spreken van een dergelijke betekenisoverdracht. In processen van realisatie en actualisatie is alleen sprake van wording, van verandering. Virtualiteit kan louter worden getransformeerd in iets wat er kwalitatief van onderscheiden is. De liefde lijkt dit te begrijpen, in zover als zij alle communicatie afzweert. Liefde is niet iets wat je kant en klaar van het ene naar het andere subject kunt overdragen. Je kunt liefde niet communiceren. Net als in de kunst gaat het in de liefde om een intersubjectiviteit op spirituele wijze – met het proviso dat deze subjecten pas ontstaan in het worden en niet besluiten tot liefde. Net als kunst is liefde geen metaforische overdracht van betekenis, maar een constante metamorfose.

In *Rachels rokje* speelt een vergelijkbare niet-communiceerbaarheid een rol. Op het eerste gezicht lijkt de roman een duidelijke ‘boodschap’ te hebben. De flaptekst verwoordt haar als volgt: ‘Als meisje heeft Rachel nooit de liefde aan Douglas D. durven verklaren. Wanneer ze hem als volwassen vrouw na dertig jaar op straat tegenkomt [...] durft ze het nog niet.’ (Mutsaers 1994: flaptekst) Ook hier blijkt liefde niet-communiceerbaar. De roman vertelt het ‘non-event’ van de liefde van Rachel voor Douglas D. We moeten hier echter voorzichtig zijn. Met literatuurwetenschapper Peter Verstraten kun je namelijk stellen dat een dergelijke samenvatting ‘misleidend’ is (Verstraten 2010: 66). Verspreid door de roman zijn de regels te vinden van wat je een ‘negatieve leeswijzer’ zou kunnen noemen. Ze geven aan hoe we niet met het in de roman vertelde moeten omgaan. De moeder van Rachel levert een voorbeeld van een ‘foute’ manier van lezen. Op zeker moment in de roman vindt zij het dagboek waarin haar dochter haar gevoelens voor Douglas D. voor zichzelf tracht te verwoorden. Ze is zo indiscreet het te lezen en van commentaar te voorzien:

Het staat vast: Rachels onstuimigheid dient gekortwiekt [...]. Maar hoe? Ze laat nog één keer haar meedogenloze ogen over de kinderlijke grote letters gaan. Ach, het is helemaal niet moeilijk om iemand met woorden af te tuigen, zeker niet als het je eigen dochter is die daar op haar blote bakvisknieën om smeekt.

Ze krijgt een prachtidee. Uit een van haar zakken van haar witte jasschort [...] diept ze een rood timmermanspotlood op dat ze om redenen van correctie altijd bij zich draagt, en daarmee zet ze in vette diagonale koeienletters *KALVERLIEFDE* over de hele vermaledijde pagina. [...]

Rachel vindt het nog geen twee uur later. Geeft geen kik. Wil haar vader achterna. Dood. (70-71)

De moeder denkt te weten wat er in haar dochter omgaat en plakt er het label 'kalverliefde' op. Uit de geciteerde passage blijkt dat haar dochter deze interpretatie opvat als een gewelddaad waarbij enkel zwijgen een toepasselijke reactie is. Het is een 'aftuigen' met woorden. Het trauma is zo ernstig dat het slachtoffer dood wil – iets wat overigens niet gebeurt. Dit 'dood willen' lijkt hier vooral een manier om uit te drukken dat Rachel zich hevig gekwetst voelt door haar moeder, die de kern van het in haar schriftuur verwoorde wil stilzetten in één woord. Uit andere passages in *Rachels rokje* blijkt dat niet zozeer deze specifieke lezing van het dagboek verwerpelijk is, maar interpretatie in het algemeen. Iedere poging de affecten van Rachel te begrijpen doet haar geweld aan. Dit heeft ook gevolgen voor het statement op het achterplat. Als je zegt dat de roman over het non-event van de liefde van Rachel voor Douglas D. 'gaat', interpreteer je ook al. Je verschilt weinig van de moeder. De vraag is dan vervolgens hoe je *Rachels rokje* wel kunt lezen.

Het personage dat laat zien hoe de roman ook gelezen zou kunnen worden, is de al aangeduide Douglas D. Om precies te zijn gaat het om de onderwijzer Douglas Distelvink. In de volgende passage verkondigt hij een soort categorische imperatief van het interpreteren van literatuur:

‘Nu beginnen we aan de les,’ zegt Distelvink, ‘ik herhaal: de les begint. Of eigenlijk is hij al bijna om. Dat hindert niet, aan interpreteren heb ik toch een broetje dood. Waarom zegt de dichter dat, wat bedoelt hij hier, wat bedoelt hij daar, dat leidt nergens toe. Wat mij interesseert: het roze lintje en de splinterende puntigheid van het plankje. Iemand nog iets te vragen?’ (171)

Elders wordt Distelvink aangeduid als iemand ‘die zelden van iets de reden vroeg’, wat ‘een van de redenen [was] waarom ze [Rachel – NC] zo gek op hem was’ (138). Tegenover de moeder, die direct lijkt te weten waar het dagboek van haar dochter over gaat, staat dus de onderwijzer Distelvink, die de vraag naar de betekenis of de bedoeling opschort. Distelvink wil een tekst niet interpretatief ontsluiten. Het erin verwoorde is als een monade waar je niet in kunt doordringen.

Dit betekent echter niet dat Distelvink nergens in geïnteresseerd is. Hij heeft wel degelijk oog voor ‘roze lintjes’ en ‘splinterende puntigheden’. Deze aandacht voor de lintjes en puntigheden valt te begrijpen als we een moment terugkeren naar de twee soorten tekens die Deleuze onderscheidt in *Proust et les signes*. De roman bevat namelijk niet alleen de niet-communiceerbare immateriële tekens, maar ook wel degelijk materiële tekens. Hij schrijft hierover:

Les autres signes sont matériels, non seulement par leur origine et par la façon dont ils restent à moitié engainés dans l’objet, mais aussi par leur développement ou leur ‘explication’. La madeleine nous renvoie à Combray, les paves, à Venise..., etc. Sans doute les deux impressions, la présente et la passée, ont-elles une seule et même qualité; elles n’en sont pas moins matériellement deux. (Deleuze 1964: 52)

Een materieel teken verwijst naar een ander teken dat in materieel opzicht onderscheiden is. Elders in de studie over Proust vergelijkt Deleuze dit soort tekens met ‘open dozen’ of met ‘open containers’ (142). Op het eerste gezicht lijkt deze term contradictoair. Enerzijds duidt ‘open container’ een openheid aan, anderzijds juist een afgeslotenheid. Begrijpelijker wordt het als we terugdenken aan het

verschil tussen Leibniz en Deleuze. Bij de eerste is de ziel een monade, een afgesloten, niet verder te analyseren eenheid. De tweede stelt daarentegen dat een ziel altijd ook andere zielen bevat. Hij is zowel een in zichzelf besloten individu als iets wat openstaat naar buiten, onderdeel van een menigvuldigheid die een ander individu uitmaakt. Een leibniziaanse monade verandert in een deleuziaanse nomade (vgl. Van Tuinen 2009: 170-174). De activiteit van de verteller bestaat erin materiële tekens die gesloten lijken, in de stijl te openen om ze zo weer in een wordingsproces op te nemen. Het ene teken lijkt 'in' het andere te zitten, maar eerder gebeurt er iets in de stijl van Proust. Het beroemdste voorbeeld hiervan is de door Deleuze genoemde madeleine, waarvan de smaak de verteller noodzaakt zich het dorpje Combray te 'herinneren'. Die 'madeleine' gaat in de stijl van Proust een relatie aan met de straten en huizen van Combray, de gebeurtenissen die daar hebben plaatsgevonden enzovoort. Het is niet zo dat het ene de uitdrukking is van het andere, de herinnering aan Combray zit niet 'in' de madeleine, maar beide worden in de stijl van Proust opgenomen in een proces van wording, dat iets geheel nieuws produceert. Met herinneren lijkt Deleuze hier dus eerder te doelen op de expressie van het geheugen qua virtualiteit, zoals we dat bij Bergson al tegengekomen zijn.

De literatuurwetenschapper Gérard Genette verklaart het fenomeen van de madeleine als een metonymisch gemotiveerde metafoor. Hij schrijft:

Rappelons-nous la façon dont les divers éléments du décor de Combray viennent successivement 's'appliquer' les uns aux autres – pavillon, maison, ville, place, chemins, parc, Vivonne, église et bonnes gens. Si la 'gouttelette' initiale de la mémoire involontaire est bien d'ordre de la métaphore, l'édifice du souvenir est entièrement métonymique. (Genette 1977: 57)

Volgens Genette is de smaak van de madeleine in de eerste roman van de *Recherche* een metafoor voor het verleden, maar hij is metonymisch gemotiveerd. De relatie van gelijkenis tussen de madeleine en het verleden (metafoor) komt tot stand door de relatie van aangrenzendheid (metonymie) tussen de smaak van het koekje en de

omgeving van Combray. De verteller had daar toen dezelfde smaak-sensatie, wat vervolgens het landschap van zijn jeugd oproept (zie ook Van Alphen 1988: 117). Op het eerste gezicht lijkt dit ver van Deleuze af te staan. Het gaat er bij hem juist niet om dat de herinnering aan Combray overeenkomt met de smaak van de madeleine. Voor Deleuze ontstaat tussen de madeleine en de stijl van Proust iets nieuws, een wording waarin de geslotenheid van de verschillende tekens naar elkaar toe 'geopend' wordt. Dit hoeft op zichzelf niet in tegenspraak te zijn met de fenomenen metafoor en metonymie. Volgens Silverman gaat het hierbij namelijk steeds om een tijdelijke identificatie. Het verschil tussen de beide termen blijft in een metaforische of metonymische relatie behouden (Silverman 1983: 109). Deze fenomenen verwijzen dus zowel naar iets afgeslotens (eenheid, gelijkheid) als naar iets opens (verschil). De metaforische of de metonymische relatie is daarmee ook altijd de creatie van iets wat er voor die relatie nog niet was. Toch bevinden we ons bij Genette nog steeds op het niveau van betekenis. In een metafoor gaan twee termen nog steeds een relatie aan op basis van betekenisvolle verschillen en overeenkomsten. Voor Deleuze installeert Proust juist een stijl die niet meer te begrijpen is in termen van betekenis.

Hier stuiten we weer op een spanning tussen een speculatieve filosofie van de virtualiteit en een benadering van literatuur die zich baseert op interpretaties van betekenissen. In de delen over Armando en Brakman zagen we dat de interpretatieve rede wel kan aangeven waar zij op haar grenzen stuit, maar niet over de rand van haar eigen beperktheid heen kan kijken. Zij zou dan immers geen interpretatie meer zijn, maar veranderen in speculatieve filosofie. Omgekeerd is het voor filosofie moeilijk een daadwerkelijke relatie te leggen met literatuur. De vraag blijft bijvoorbeeld wanneer een lezer afstand van zichzelf doet om te verdwijnen in een 'wording'. Deze overgang kan niet ontstaan vanuit een houding die hij subjectief kan aannemen, of vanuit een context van waaruit hij het literaire object benadert. In het virtuele worden is immers geen sprake meer van subjecten en conventies. Wellicht is Deleuzes analyse van de verteller in de *Recherche* hier instructief. Deze verteller probeert steeds te laten zien dat bepaalde containers feitelijk ook open zijn, dat materiële tekens altijd ook immaterieel zijn, dat het binnen ook buiten is. De litera-

tor creëert in zijn stijl vervolgens de wording. De literatuurbeschouwer moet analoog hieraan toch minstens kunnen aangeven waar die openheid tot stand komt, waar hij met zijn interpretaties op grenzen stuit. De speculatieve filosofie kan daarbij aanduiden wat zich voorbij de interpretatie afspeelt.

Ook *Rachels rokje* lijkt te bestaan uit tekens die als proustiaanse containers functioneren. Bepaalde betekenaars gaan een relatie aan met een andere betekenaar elders in de roman. Het kan dan bijvoorbeeld gaan om de genoemde metonymisch gemotiveerde metaforen, maar soms ook om een letterlijke relatie van gelijkheid. Dezelfde betekenaar komt in dat geval op meerdere plekken in de roman voor. In tegenstelling tot wat we bij Proust zagen is er in de roman van Mutsaers geen sprake van één plek in de roman van waaruit een reeks verbanden ontstaat. Het is alsof het koekje uit *Combray* is verkruimeld en op diverse punten in de roman is uitgestrooid. Laten we wat dit betreft nog eens kijken naar de passage waarin de moeder van Rachel met een rood potlood het woord 'KALVERLIEFDE' in het dagboek van haar dochter schrijft. Diverse van de betekenaars die hier een rol spelen, zie je ook elders in de roman terug. Een daarvan is de betekenaar die de kleur van het timmermanspotlood uitdrukt: 'rood'.

Het woord 'rood' wordt opvallend vaak genoemd in de roman. In 'Plooi zevenentwintig' bijvoorbeeld. Rachel wordt hier vergeleken met 'Roodkapje':

Wat een gotspe dat uitgerekend Rachel het rode kapje van Roodkapje op haar hoofd kreeg gedrukt! Dat dat haar nu net moest overkomen terwijl ze al op vijf jaar wist dat Roodkapje een lamstraal was, als je dat tenminste van meisjes zeggen kunt. Dat het trouwens allemaal lamstralen waren in dat sprookje, de een nog een grotere dan de ander. Behalve de wolf uiter-aard. Die liet zich niet kisten. Maar die hebben ze dan ook een vracht stenen in zijn buik genaaid. Moest verdwijnen met huid en haar. Zo diep mogelijk de modder in. Voor straf. Omdat ze zijn dierlijke meerwaarde niet konden velen. (128)

Net als in de passage over de rode balpen associeert de verteller 'rood' hier met agressie. De passage draait daarbij de moraal van

het sprookje om. Niet de wolf, maar de mensen zijn verwerpelijk. Zij kunnen niet omgaan met de 'dierlijke meerwaarde' van de wolf, naaien stenen in zijn buik en werpen hem in de modder. Het zijn 'lamstralen' omdat ze dit hadden kunnen voorkomen: de moeder had Roodkapje niet het bos in moeten sturen, de oma had het de wolf niet zo makkelijk moeten maken in haar huis te komen en Roodkapje had best kunnen zien dat de wolf niet haar oma was (ibidem). Deze laatste staat hier niet voor het onschuldige kleine meisje, maar is medeplichtig aan wreedheid tegenover dieren.

De associatie met Roodkapje wordt veroorzaakt door een opmerking van de moeder van Rachel. Als haar dochter voor het eerst ongesteld is geworden, zegt deze namelijk: 'Grote goedheid, Rachel, [...] als het waar is wat je me daar vertelt, dan ben je vandaag Roodkapje geworden en wat moeten we als die zomaar in verwachting raakt!' (129) Deze opmerking motiveert de zojuist geciteerde uitweiding over het sprookje, waar dit hoofdstuk mee begint. Via deze gebeurtenis blijkt Rachel 'tot het lamstraal-rijk te zijn togetreden' (128). Zij behoort zelf tot de orde van Roodkapje en haar moeder. Ook zij is schuldig. De betekenaar 'rood' wordt hierdoor geladen met nieuwe betekenis. In eerste instantie leek de kleur verbonden met een eenzijdige interpretatieve gewelddaad van de moeder. Nu blijkt haar dochter via het rood van haar maandstonde meer op haar te lijken dan haar lief is. Beiden behoren in zekere zin tot dezelfde orde. Bovendien heeft 'rood' de connotatie van menselijk geweld: wreedheid tegenover wolven en 'dierlijke meerwaarde' in het algemeen. Ook in deze door haar verfoeide orde is Rachel via het rood geïmpliceerd. Het lijkt daarmee de betekenaar van een enerzijds specifiek vrouwelijke en anderzijds algemeen menselijke erfzonde. Rachel tracht hieraan te ontsnappen. Zij zoekt naar een kapitein die kan 'varen op de Rooie Zee', de zee 'waarvan je weet dat hij hele legers kan verzwelgen' (131).

Deze kapitein lijkt zij te vinden in de onderwijzer Distelvink. De plooi over Roodkapje wordt gevolgd door een plooi waarin deze in de eerste zin Rachels jas 'op een kapstokje' hangt (132). De 'kap' van het kapstokje suggereert dat zij haar 'roodkapje' afdoet om te ontsnappen aan het rood met alle connotaties die erbij horen. Ook het 'stokje' lijkt als fallisch symbool tegengesteld aan de vrouwelijkheid

van de moeder. Bovendien lijkt het rode potlood van de moeder zijn antithese te vinden in de groene balpen van Distelvink, die het zelfs 'verfoeit [...] om met rood te corrigeren' (43). Op deze manier worden de tegengestelde werelden van de moeder en Distelvink gekoppeld aan twee verschillende kleuren – rood en groen. De interpretatie loopt echter deels spaak. Op een andere plaats in de roman staat namelijk:

Ze zou hem uithoren over de kleurkeuze van zijn ballpoint en dan via het groen heel natuurlijk, het was immers een complementaire kleur, bij het rood van de liefde belanden. In het verhaal van de wolf had misschien ook wel een opening gezeten maar daar wou ze voorlopig niet aan terugdenken, het had haar van alle kanten beangstigd, ingesloten en zelfs pijn gedaan. (138)

Rood en groen zijn complementair in de traditionele kleurentheorie, wat in het dagelijks taalgebruik zoveel betekent als 'aanvullend'. De connotaties van 'rood' worden zo nog verder uitgebreid. De verteller associeert de kleur met liefde, datgene waaraan het rode potlood juist afbreuk deed door het te benoemen. Hier is 'rood' dus niet gelieerd aan wat Rachels gevoelens tracht te vernietigen, maar is het een betekenaar waarmee ze die ter sprake kan brengen. De tegengestelde betekenis blijft echter actief. Ook hier leest de verteller 'rood' als verwijzing naar de wolf van Roodkapje, die wordt geassocieerd met angst en pijn.

De voorkeur van Douglas Distelvink voor 'groen' lijkt gemotiveerd door zijn naam. 'En een douglas is echt een dennenboom.' (89) Groen is de kleur van de naalden van de Douglasspar, een boom uit de dennenfamilie. De betekenaar 'Douglas' is hier dus geassocieerd met 'groen' en 'dennenboom'. Die laatste betekenaar wordt in *Rachels rokje* (en in ander werk van Mutsaers, bijvoorbeeld de essaybundel *Zeepijn*) bovendien op vele plaatsen geassocieerd met 'kerst'. Dennen horen bij kerst. In een sauna waar dennen takken worden verbrand, 'lijkt het altijd kerstavond' (86). Kerst is vervolgens weer verbonden met 'pijn'. Dit laatste woord is zowel een oudere benaming van de den (de pijnboom) als een specifiek

met kerst geassocieerd affect (pijn). De pijn die in het eerder aangehaalde citaat met 'rood' verbonden werd, blijkt nu dus ook bij het 'groen' van de dennenboom te horen. Neem bijvoorbeeld de volgende passage:

Ik wist niet dat een kerstliedje zoveel pijn kon doen.

Rachel wist het maar al te goed – onze levens hangen van kerstliedjes aan elkaar en ze doen allemaal pijn, van *De herder-tjes lagen bij nachte* tot *O dennenboom, O dennenboom* [...]. Dat tien simpele woorden achter elkaar je zo bang kunnen maken. Want denk je eens in: als de vreedzame boodschap en de hemelse klanken van een kerstliedje al zo op iemand in kunnen hakken, welke mogelijkheden liggen dan niet te sluimeren in de rest van de wereld om ons heen. (76)

Een dennenboom is niet alleen een pijn, hij doet ook pijn. De ge-cursiveerde zin wordt toegeschreven aan 'de Poolse jood Szymon Laks, Kapellmeister van Auschwitz II' (ibidem). Hij moest in 1943 kerstliedjes spelen voor de stervenden in de barakken van het kamp. De gecursiveerde zin over kerstliedjes schreef hij in zijn memoires in verband met die specifieke herinnering. Kerst is voor hem verbonden met de dood, met 'uitgemergelde, wegterende, rottende schimmen' (ibidem). De verteller in *Rachels rokje* begrijpt dit volkomen: '[Soms] is een kerstliedje een en al lemmet, snijdt het door je vlees letter voor letter, alleen, je ziet het er niet aan af.' (77)

Met deze verwijzing naar de kapelmeester van Auschwitz worden 'Douglas', 'groen', 'dennenboom' en 'kerst' geassocieerd met 'Tweede Wereldoorlog' en 'Holocaust'. Kerst is echter op nog een andere wijze verbonden met deze historische periode. Waar de moeder lijkt te staan voor alles wat Rachel beknot en beperkt, figureert de vader als haar positieve tegenhanger. Hij bracht Rachel de liefde voor poëzie bij en werkte als persoonlijkheid minder restrictief dan de moeder, van hem mocht ze bijvoorbeeld gerust door de plassen stampen (211). Op de kerstavond van Rachels tiende levensjaar werd hij echter vermoord, om een 'fout die zich schijnt schuil te houden in de Duitse staart [van Rachels achternaam: Stottermaus – NC] en het bloed dat daaraan kleeft' (28). Rachels vader was met andere

woorden 'fout' in de oorlog. Rachel is gedwongen haar goede herinneringen aan haar vader te verenigen met het negatieve maatschappelijke oordeel over hem. Ze kiest voor haar eigen waarheid en tegen de politieke correctheid: 'Sindsdien staat Goed en Fout op hun kop en branden de kaarsjes van Rachels kerstboom ondersteboven.' (27) Veel van de tot nu toe genoemde elementen staan tevens in relatie tot deze gebeurtenis. Bijvoorbeeld de dennenboom. Op het moment dat de moordenaar aanbelt, zit Rachel 'een slinger dennenappels te rijgen' (25) en haar vader wordt begraven op 'Dennenrust of Den en Rust' (27). De alinea die de moord beschrijft, eindigt als volgt:

Het doorzeefde gezicht van Vader stroomt weg met zijn bloed en komt tot stolling op de besneeuwde straat. Doet denken aan de doek van Veronica. De verknochte dennentak zweeft er aan zijn linten achteraan en daalt erbovenop. Wonderlijk hoe rood en groen en zwart en wit zich altijd weer tot elkaar aangetrokken voelen. (26-27)

In de betekenaars 'rood' en 'groen' resoneert deze gebeurtenis mee. Distelvink is via beide kleuren gerelateerd aan de vader van Rachel. En het verband is nog hechter. Rachel erft na de dood van haar vader een schilderij. Wanneer ze het op zeker moment in bruikleen heeft gegeven voor een tentoonstelling, leest ze in de catalogus dat het onder meer een distelvink afbeeldt. Het gaat om het vogeltje dat afgebeeld staat voor een dennenbosje (35). Het personage Distelvink is dus ook via de betekenaar 'distelvink' verbonden met de vader van Rachel. Maar dit is niet alles. Ook de vader van Distelvink blijkt vermoord in 'de oorlog' (44) Waar Rachels vader is vermoord omdat hij 'fout' was, lijkt de vader van Distelvink eerder vermoord te zijn in een concentratiekamp. Nadat Distelvink in een vlaag van verstandsverbijstering de bril van een scholier heeft kapotgeslagen, zegt hij namelijk: 'Mijn vader had ook een bril maar die is op de grote hoop gegooid.' (172) Dit lijkt een verwijzing te zijn naar de hopen kledingstukken die achterbleven als stille getuigen van de Holocaust. *Rachels rokje* encenseert op deze wijze een relatie tussen twee overledenen, van wie de ene doorgaans wordt beschouwd als

dader, de andere als slachtoffer. En om de zaak nog complexer te maken speelt nog een derde moord een rol in de roman. In dezelfde plooi waarin de moord op Rachels vader een plaats vindt, staat de volgende opmerking: 'Als dan ook nog de burens op de schutting klimmen om haar lievelingshond dood te schieten ("van hetzelfde laken een pak") begint Rachel zich zoetjesaan af te vragen of ze niet veel beter op haar plaats zou zijn in de hemel.' (28) Van het rood van vaders bloed zijn we hier weer terug bij het rood van Roodkapje en de menselijke wreedheid tegen dieren.

Deze opsomming van verbanden is verre van uitputtend, maar ik breek haar hier af. Met Vervaeck kunnen we stellen dat Mutsaers een wereld schept 'waarin alles begint te resoneren omdat alles een bijklank krijgt' (Vervaeck 2009: 154). Of zoals Rachel stelt in de roman:

Daarom wou ik ook vragen: dat eeuwige tumult over de *chaos* om ons heen, kan dat eens afgelopen zijn? Wat ik ervan ervaren heb: een niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, onverbreekelijke, belegerende demonische SAMENHANG. (Mutsaers 1994: 36)

In *Rachels rokje* wordt het verband tussen verschillende passages of episoden hechter door tekens die elkaar als connotatie hebben. Duidelijk wordt dat 'samenhang' hier geen synoniem is van 'begrijpelijkheid'. Het woord 'rood' blijkt in de roman bijvoorbeeld het volgende als connotatie te hebben: het trauma omdat de moeder Rachels dagboek las, de eerste ongesteldheid, Roodkapje, wreedheid tegen dieren, de liefde voor Distelvink, kerst, de moorden op de vaders en die op het favoriete huisdier.

Zo ontstaat een opgeschijnlijk 'neobarokke' structuur. De wildgroei van associatieve verbanden laat zich niet vastpinnen in een betekende. Er is geen betekende die de roman eenheid verschaft. Van wording in zuiver virtuele zin kun je hier echter ook niet spreken. Eerder gaat het om een plooi die ontstaat in een interpretatie die zichzelf deconstrueert, om een interpretatie die op haar eigen grenzen stuit en in die zin verwijst naar iets daarbuiten. Sereni stelt in dit verband dan ook niet voor niets dat de roman niet over een plooi gaat, maar er een is (Sereni 2005: 364). We zagen dat verschillende

betekenissen elkaar oproepen in een wildgroei van relaties. Deze relaties kun je vervolgens zo ver doorvoeren dat de interpretatie dol-draait. Steeds kun je weer andere relaties in de roman leggen, andere associaties maken. De wereld van de roman blijft zo misschien interpreterbaar, maar het is een dolgedraaid interpreteren. Het lezen komt niet tot stilstand in een definitieve betekenis. Verschillende woorden blijven verbanden aangaan met andere woorden en zich differentiëren in verschillende betekenissen. Op deze manier vormt de roman inderdaad een structuur die betekenis uitstelt. Je kunt de beweging volgen van betekenaar naar betekenaar, een ultieme betekenis blijft afwezig.

De passage over het dagboek en de moeder suggereert dat we hier niet alleen te maken hebben met een structurele ontoegankelijkheid van de waarheid van de tekst. Het gaat echter evengoed om een gebod: gij zult niet tot de kern van de zaak doordringen. Of het nu waar is of niet, het kennen van de ander verwondt. Zoals Vervaeck stelt kunnen we ons bij Mutsaers niet 'wentelen in het eenvoudige *anything goes*' (Vervaeck 2009: 148). *Rachels rokje* lijkt veeleer een ethiek van het lezen te propageren. We moeten niet de ziel van de verteller willen achterhalen. In de plooi 'Kleine catechismus van de rok' citeert Mutsaers Roland Barthes, wellicht om aan te geven hoe haar lezer dan wel moet lezen. Hij moet een rokkenjager worden:

'Waar ik in een verhaal van houd is dus niet zonder meer de inhoud, [...] maar veeleer de schrammen die ik op het mooie omhulsel aanbreng: ik ren, ik spring, ik kijk op, ik duik er weer in.' Zo iemand, een echte textuurgek, iemand die aan rokjes zijn hart ophaalt, zelfs als er sprake is van een hortend en stotend frou-frou. (Mutsaers 1994: 127)

