



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).

8 HET PLOOIEN VAN DE GESCHIEDENIS

Ornament, esthetische ervaring en geschiedenis

De barok staat volgens Deleuze voor een operatieve functie. Het gaat om een autonoom en onophoudelijk plooien. Een voorbeeld in dit verband is barokke kleding, die ‘entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables’ (Deleuze 1988: 164). Een kledingstuk is niet slechts verpakking of versiering van een lichaam, dat verdwijnt achter het vormenspel van de wijdvallende, geplooide stof. Wat slechts verpakking was, komt op de voorgrond te staan en trekt de aandacht naar zich toe. In barokke schilderijen of beeldhouwwerken zie je dit bijvoorbeeld. De kijker wordt verleid zich te verliezen in de weelderige plooien van jurken en mantels. Wie of wat de lichamen zijn die de plooien verpakken wordt onbelangrijk. Het ornament verkrijgt hier autonomie ten opzichte van de representatie.

De barok kunnen we daarmee begrijpen als een verzelfstandiging van het ornamentele. In *De sublieme historische ervaring* besteedt geschiedfilosoof Frank Ankersmit veel aandacht aan dit ogenschijnlijk secundaire fenomeen. Hij bespreekt het in eerste instantie als een metafoor voor het esthetische als zodanig. Hij citeert met instemming de filosoof Hans-Georg Gadamer, die stelt dat het ornamentele te begrijpen is als het oorspronkelijke wezen van schoonheid (Ankersmit 2007: 322). Het speelse van de decoratie is dan een metafoor voor de interesseloze interesse die de esthetische ervaring uitmaakt. Ankersmit en Gadamer sluiten wat dit betreft aan bij de al eerder besproken opvatting van het esthetische, zoals we die ook in het werk van Menke en Adorno tegenkomen. Ankersmit laat het daar echter niet bij. De esthetische ervaring kan vervolgens weer een

aanleiding zijn tot wat Ankersmit een historische ervaring noemt. Ook hier speelt het ornamentele een belangrijke rol. Het verliest hier alleen zijn metaforische status. Ankersmit beschrijft een concrete ervaring van een ornamenteel object. In verband met een specifieke rococodecoratie schrijft hij dat zij ‘een *trait d’union*’ doet ontstaan ‘tussen mijzelf en wat mij in de achttiende eeuw zo boeide’ (338). De rococodecoratie legt een verband tussen verleden en heden door een decontextualisering. Ten overstaan van de rococodecoratie ontstaat ‘een ervaring die ongewoon zelfstandig naast haar context staat’ (276). Hier verandert een esthetische ervaring in een historische ervaring. Zoals ik al eerder liet zien is ook de esthetische ervaring namelijk nog steeds gebonden aan een context en aan een bepaalde mate van subjectieve intentionaliteit. Ankersmit situeert de historische ervaring daarentegen nadrukkelijk voorbij categorieën als subject en object. Hij schrijft:

In de historische ervaring is er *alleen de ervaring*; de domeinen van zowel subject als object verdwijnen achter *haar* horizon en verliezen tijdelijk hun gebruikelijke logische prioriteit boven de ervaring. [...] Als de congruentie van een verleden en onze eigen gevoelens plotseling en onverwacht door een historische ervaring tot stand is gekomen, zullen wijzelf en het verleden tijdelijk opgaan in de as die verleden (object) en heden (subject) verbindt. Op zo’n moment zal voor ons alles buiten deze as – ons eigen verleden of de kunsthistorische context van het schilderij – zijn tegenwoordigheid en betekenis verliezen. (305)

De ervaring die Ankersmit beschrijft, is dus een ervaring die niet meer exclusief gebonden is aan een subject. In zekere zin een ervaring die niet subjectief ervaren wordt dus. De historische ervaring verbindt subject en object op een dusdanige manier dat geen van beide de overhand krijgt. Dit wil echter niet zeggen dat zij helemaal verdwijnen. We hebben slechts ‘geen zekerheid meer [...] waar het “ik”, het historische subject, ophoudt of waar het verleden, het object, begint’ (286).

Deze ervaring doorbreekt de twee dominante paradigma’s in geschiedwetenschap en wetenschap *tout court*. Wat voor epistemologi-

sche premissen er ook aan ten grondslag liggen, in de geijkte wetenschap zien we steeds ‘aan de ene kant een kennend subject en aan de andere kant een gekend object’, gekoppeld aan een ‘kentheoretische schematiek die aangeeft welke relatie er tussen beide is’ (33). Steeds weer zien we binnen deze structuur een ‘stelselmatige ongelijkheid’ waarin ‘ofwel het object ofwel het subject een verpletterend overwicht heeft’ (306). Deze ongelijkheid ontstaat vanuit de genoemde ‘schematiek’ die de relatie tussen beide polen bepaalt. Dit is wat Ankersmit de context noemt: ‘zodra de context op het toneel verschijnt en zich aan subject of object hecht, zal hij in een handomdraai de ander volledig van zijn inhoud ontdoen’ (307). Een voorbeeld is de cliché-interpretatie van de kentheorie van Kant, die wil dat het subject de overhand krijgt en het object een onbereikbaar *Ding an sich* wordt. Omgekeerd kun je hier volgens Ankersmit ook de moderne neurowetenschappen noemen, waar het subject verschrompelt ‘in een mist van neurofysiologische data’ (ibidem). Deze benaderingen van de werkelijkheid hebben gemeenschappelijk dat zij de ervaring waar Ankersmit op doelt geen plaats gunnen. En dat terwijl deze ‘de band tussen subject en object’ volgens hem pas mogelijk maakt (33). Of het primaat nu bij subject of object ligt, contextualisering staat een authentieke ervaring van het verleden in de weg.

Subject en object zijn volgens Ankersmit ‘con-substantieel’: de ‘geschiedenis is in ons en wij zijn in de geschiedenis’ (267). Het is een structuur die je op zichzelf al barok zou kunnen noemen. Mieke Bal stelt bijvoorbeeld dat in het barokke gezichtspunt subject en object wederzijds afhankelijk worden. Ze zijn in elkaar geplooid. Ook Bal ziet in deze structuur een benadering van geschiedenis: ‘This co-dependency [...] is the baroque alternative to a historical attitude derived from the romantic response to classicism, which is based on mastery and reconstruction of the historical object combined with reflection on how the subject grasps it.’ (Bal 1999: 28) Evenals Ankersmit formuleert Bal hiermee een alternatief op de subject- of objectgedomineerde benaderingen die meestal het kader vormen van geschiedschrijving. Het vormt een alternatief op debatten over de mogelijkheid van het beschrijven van historische feiten of over de toelaatbaarheid van anachronismen. Het plooiën van subject en object maakt een einde aan het idee van zuiverheid dat aan dit soort

discussies ten grondslag ligt. Subject en object, heden en verleden zijn altijd op elkaar betrokken en met elkaar vermengd.

In Ankersmits betoog fungeren geplooiden structuren als verbinding tussen hem als subject en de achttiende eeuw als object. Rococodecoratie blijkt bij Ankersmit een gevoel van verveling op te roepen. Hij noemt het een paradoxale verveling, omdat zij zowel onverschillig laat als fascineert. Verveling is het gevoel 'dat ons het dichtst bij het wezen der dingen brengt'. Het 'schort de interactie tussen onszelf en de wereld tijdelijk op; en deze opschorting stimuleert de werkelijkheid om haar ware aard te laten zien, niet aangepast of vervormd door onze belangen en preoccupaties' (Ankersmit 2007: 316). Het rococo-ornament roept een dergelijke stemming of ervaring op. Ankersmit noemt als voorbeeld een bloemenbehang. Dit kun je op twee manieren waarnemen:

[We] kunnen de gestileerde bloembladeren zien ofwel als representaties van echte bloemen ofwel als behangpatronen. In het eerste geval plaatsen we ons als toeschouwers ergens tussen de echte bloem (het gerepresenteerde) en zijn afbeelding (de representatie); in het laatste geval zijn de bloemen ontdaan van hun representatieve inhoud, het zijn op zich betekenisloze vormen die onderling allerlei verrassende allianties kunnen smeden. (317)

De eerste manier van waarnemen gebeurt binnen het 'normale' kader. Een subject neemt iets waar als een object. De tweede manier roept volgens Ankersmit echter een 'paradoxale dialectiek' van subject en object in het leven. Aan de ene kant worden de motieven waargenomen zonder de categorieën waarmee het subject de wereld kent en ordent. Het identificerende denken waar Adorno over schreef, is buiten spel gezet. Je zou het daarmee zuiver objectief kunnen noemen, het doet recht aan de niet-identiteit van het object. Aan de andere kant is het nog steeds het esthetische vrije spel van ons voorstellingsvermogen dat alles stuurt (319). Dit is juist een zeer subjectieve manier van waarnemen, het gaat om een spel met de categorieën waarmee het subject de wereld benadert. De historische ervaring is voor zover zij geënt is op de esthetische ervaring, daarmee

nog steeds gebonden aan het subject. Tegelijk stelt Ankersmit dat de historische ervaring deze gebondenheid ontstijgt. Volgens hem is de historische ervaring een *modus* waarin we geen keuze hoeven te maken tussen object en subject:

De grootste objectiviteit maakt [...] plaats voor de grootste subjectiviteit, en omgekeerd. In het bewustwordingsproces van deze paradoxale dialectiek komen we tot het deprimerende inzicht dat we steeds verder afraken van het object dat we steeds dichter naderen. We zullen ons uiteindelijk *verveeld* van de hele zaak afwenden – wat anders rest ons wanneer de werkelijkheid ons steeds ontsnapt op het moment dat ze zich aan ons zou openbaren? (ibidem)

In de ervaren stemming ontstaat een verband met het verleden waarin subject en object geen van beide de overhand krijgen. Ankersmit vergelijkt de in de historische ervaring geopenbaarde stemming met de toonsoort van een muziekstuk. Deze gaat volgens hem vooraf aan inhoud of stijl. Analooq hieraan is de ervaring van het rococobehang te begrijpen als de stemming van het verleden, die haar echo vindt in de stemming van de beschouwer. ‘De historische ervaring is de weerklink van de “muziek van het verleden”, met haar specifieke stemmingen en gevoelens, in de historicus, wiens geest toevallig “in dezelfde toonsoort” is geschreven.’ (341) Alleen op deze affectieve wijze is authentiek contact met het verleden volgens Ankersmit mogelijk. Waar een overeenstemming van subjectief begrip en objectieve zaak op een discursief niveau niet mogelijk is, introduceert Ankersmit hier dus het affectieve niveau waarop die overeenstemming wel mogelijk is.¹ Op het moment dat de ervaring discursief wordt geformuleerd, verdwijnen de stemming en de ermee verbonden authenticiteit onvermijdelijk. Het ‘sluit de deuren tussen verleden en heden even geluidloos als onherroepelijk’ (ibidem).

1 Hoewel Ankersmit in *De sublieme historische ervaring* niet op Deleuze ingaat, valt hier het verschil tussen beide ‘plooien’ op. Waar Ankersmit schrijft over een overeenstemmen van subject en object, zal Deleuze eerder stellen dat in de relatie tussen beide iets nieuws geproduceerd wordt.

Een verleden vindt zijn weerklank in een geest die er qua stemming mee overeenkomt. Uit deze beschrijving van de resonantie van het verleden in het heden blijkt dat de stemmingen nog steeds persoonsgebonden zijn. Denk alleen maar aan het woord 'ervaring'. Een ervaring is nog steeds afhankelijk van een subject. Ankersmit voelt een persoonlijke affiniteit met de rococo, daarom schrijft hij over de 'ervaring' die deze oproept. En voor deze nadruk op het subjectieve aspect van de historische ervaring is veel te zeggen. Niet iedereen voelt dezelfde fascinatie voor dezelfde historische periode. De een houdt van de middeleeuwen, de ander van de barok – als er überhaupt al sprake is van weerklank van het verleden bij een bepaalde persoon. Ankersmits claim gaat echter verder. Hij heeft het over de structuur van de authentieke historische ervaring als zodanig en stelt dat deze ervaring het zuiver subjectieve ontstijgt om authentiek toegang te krijgen tot het verleden in haar objectiviteit. De vraag is dan in hoeverre je nog kunt spreken van 'ervaring' als er een dergelijk moment van zelfverlies of zelftranscendentie bij komt kijken. Wie moet er dan nog ervaren? En waarom zou een subject niet ook zijn affecten aan het verleden kunnen opleggen? Iemand anders ontdekt wellicht weer een andere grondstemming in de rococo. De weerklank van de rococo met andere subjecten kan evengoed ontstaan vanuit andere affecten, zoals depressie, angst of enthousiasme.

Een ander probleem is hier de geclaimde universaliteit van verveling. Zij staat voor de historische ervaring als zodanig. Stellen dat 'we' ons verveeld van de zaak zullen afwenden, is gezien het voorgaande op zijn minst problematisch. Het gegeven dat Ankersmit zijn stemming ook al beschrijft in samenhang met 'fascinatie' (316) en 'gedeprimeerdheid' (319), duidt er al op dat 'verveling' een tentatieve, noodzakelijk ontoereikende term is voor de historische ervaring. De oorzaak van deze ontoereikendheid lijkt de talige bepaling van de stemming te zijn. Onvermijdelijk wordt een plooi tussen object en subject vertaald in een structuur die deze plooi weer talig uiteenrafelt in een bepaalde hiërarchie tussen beide. Zodra we schrijven kunnen we niet ontsnappen aan discursiviteit met alle hiërarchische verhoudingen tussen subject en object die daarbij horen. Ankersmit stelt dan ook niet voor niets: 'de ervaring gaat vooraf aan de taal en het hele complexe web van associaties die in de semantiek van de taal zijn verankerd' (128).

Het probleem is hier niet zozeer dat de resonantie die Ankersmit voelt met het verleden niet bestaat, maar dat hij de historische ervaring nog steeds blijft beschrijven. Woorden als ‘verveling’ vertalen affectiviteit weer terug in een discursief schema. We zagen het eerder al bij Bergson en Deleuze. De virtualiteit als pure transcendentie waar deze denkers het over hebben, laat zich niet vangen in discursieve taal. Toch is er een alternatief. Ankersmit had hier namelijk ook zijn collega geschiedfilosoof Hayden White kunnen aanhalen. Deze laatste heeft het over een *modus* van historisch schrijven tussen objectiviteit en subjectiviteit, maar hij koppelt deze niet aan het benoemen van een affectiviteit of stemming. In een essay over de problemen rondom de historische representatie van de Holocaust bespreekt hij de zogenaamde *middle voice*, de ‘middenstem’. White ontleent deze term aan Barthes, die er een schrijven mee bedoelt dat zich onttrekt aan het grammaticale onderscheid tussen actief en passief. Het installeert op die manier een

order of experience beyond (or prior to) that expressible in the kinds of opposition we are forced to draw (between agency and patiency, subjectivity and objectivity, literalness and figurativeness, fact and fiction, history and myth, and so forth) in any version of realism. This does not imply that such opposition cannot be used to represent some real relationship, only that the relationships between the entities designated by the polar terms may not be oppositional ones in some experiences of the world. (White 1999: 39²)

Een denker die de middenstem volgens White goed beschrijft is Derrida. Zijn begrip *différance* ziet hij als een synoniem voor middenstem (ibidem). Later in dit deel kom ik nog uitgebreid terug op Derrida. De plaats bij uitstek waar de middenstem volgens White gebruikt wordt is de modernistische literatuur. Hier kan de historicus leren

- 2 In *De sublieme historische ervaring* neemt Ankersmit afstand van White. Bij hem en zijn volgelingen zou ‘letterlijk alles’ oplossen in taal (Ankersmit 2007: 270). Uit het zojuist aangehaalde citaat blijkt dat je op zijn minst enkele vraagtekens kunt plaatsen bij deze bewering.

hoe te schrijven. White bespreekt in dit verband Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (40). Voor de geschiedkundige is haar schrijven met name van belang omdat het volgens hem een antwoord is op veranderde historische omstandigheden (industrialisatie, de opkomst van het proletariaat, enzovoort). Deze laten zich niet meer uitdrukken in de negentiende-eeuwse realistische manier van schrijven. Het ultieme punt waar deze laatste modus op zijn grenzen stuit is de Holocaust (41). Over deze gebeurtenis kun je niet realistisch schrijven, maar wellicht wel met een tussenstem.

Waar Ankersmit schrijft over een paradoxale dialectiek van subject en object, kunnen we vaak 'middenstem' lezen. Evenals White vindt hij voorbeelden voor de geschiedschrijving in literatuur en beeldende kunst (Ankersmit 2007: 126-129³). Met dit laatste komen we in zijn geval weer terug bij de rococo. De middenstem hoeft dus niet zonder meer beperkt te blijven tot het modernisme (iets wat White ook niet ontkent overigens, zie White 1999: 41). Afgezien van de stemming die het zou oproepen, heeft ook Ankersmit oog voor de specifieke structuren die de middenstem in rococo mogelijk maakt. Hij bespreekt een gravure van de beeldend kunstenaar Jean Bérain (1640-1711) en vestigt de aandacht op twee aspecten. Enerzijds is ze een driedimensionale, 'realistische' afbeelding. Ze 'gehoorzaamt aan de wetten van perspectief en illusie, die kenmerkend zijn voor de manier waarop de fenomenale werkelijkheid zich aan ons presenteert' (Ankersmit 2007: 323). Anderzijds zien we een gedetailleerde, ornamentele, maar tweedimensionale omlijsting. Deze bevat weliswaar 'realistische elementen', maar 'wil niet de illusie wekken iets anders te zijn. We bevinden ons ondubbelzinnig in het platte vlak van de gravure en nergens anders.' (ibidem) Deze omlijsting functioneert op twee manieren. In de eerste plaats geeft zij aan dat we te maken hebben met een afbeelding. Zij attendeert ons erop 'dat we iets als driedimensionaal moeten zien wat in feite slechts twee dimensies bevat' (324). De lijst activeert een bepaalde houding, een context van waaruit de afbeelding als realistisch of driedimensionaal bekeken kan worden. Hij stuurt de interpretatie van de gravure. In

3 Ankersmit behandelt de interesse van de historicus Johan Huizinga voor de literator Lodewijk van Deyssel.

de tweede plaats ondermijnt de omlijsting deze illusie ook. De driedimensionale ruimte van de gravure loopt op 'Escherachtige'-wijze over in de tweedimensionale lijst. Delen van het realistische deel van de gravure vervloeien in de omkadering, waardoor een effect ontstaat 'dat nooit werkelijk in een driedimensionale ruimte kan plaatsvinden' (325). De gravure vestigt op deze manier de aandacht op haar lijst, op dat wat het realistische effect mogelijk maakt. Ankersmit schrijft:

Het kan worden uitgelegd als een representatie van de overgang van de tweedimensionale ruimte van de ornamentele omlijsting van de (illusie van de) driedimensionaliteit van het midden van het beeld. (ibidem)

In deze gravure ontstaat de overgang door een continuïteit tussen beide niveaus. De omlijsting moet overdadig geplooid zijn om een verband aan te kunnen gaan met de realistische afbeelding. In een 'effen en onversierde omlijsting' is de overgang niet mogelijk. Het verschil is daar te groot, de afbeelding zou alleen de driedimensionale ruimte representeren (326). Toch blijven de niveaus onderscheiden. Het gaat immers om de representatie van de overgang van de ene naar de andere.

We zijn nu ver verwijderd van een middenstem. Een representatie valt keurig in het schema van een subject dat een object waarneemt: de persoon die naar Bérains gravure kijkt (het subject), ziet de representatie van de onbeslisbaarheid tussen lijst en voorstelling (het object). Van een picturale middenstem kun je hier nog niet spreken. Ankersmit gaat vervolgens echter in op de evolutie van de rococostijl en bespreekt een gravure van de kunstenaar Juste Aurèle Meissonnier (1695-1750):

Als we de gravure vergelijken met die van Bérain, dan is [...] het meest opvallende verschil gelegen in de relatie tussen het midden van de afbeelding en het ornament. In de gravure van Bérain zijn deze scherp van elkaar gescheiden – en we zagen dat dit ook wezenlijk is voor de semantiek van de voorstelling. Maar in Meissonniers gravure zijn de ornamentele vormen tot

het betekenis-centrum van de afbeelding doorgedrongen; ze zijn niet enkel decoraties maar *zelf* serieuze kandidaten om afgebeeld te worden. (328)

De gravure van Meissonnier maakt de verhouding tussen ornament en het 'realistische' deel van de afbeelding (te vinden in het midden) complexer. Zij is nu niet meer te vatten als een representatie van de overgang van ornamentele omlijsting naar de illusie van representatie, van twee dimensies naar drie dimensies. Beide worden ononderscheidbaar, terwijl de beschouwer nog steeds het idee heeft dat er een niet te reduceren en tegelijkertijd niet te lokaliseren verschil tussen beide bestaat. Pas in een dergelijke niet meer te representeren onbeslisbaarheid kan het subjectieve voorstellingsvermogen wellicht in een paradoxale dialectiek raken met het idee het object nooit adequaat te kunnen representeren.⁴

Geplooid autobiografie

Het werk van Mutsaers is te lezen als een vorm van geschiedschrijving zoals Ankersmit voorstaat. De roman *Rachels rokje* speelt bijvoorbeeld met de conventies van historische of quasi-historische genres als de autobiografie en de sleutelroman. Zo lezen velen in de naam van de protagoniste van die roman, Rachel Stottermaus, een anagram van de naam Charlotte Mutsaers. Vervaeck interpreteert dit gegeven als een ondergraving van de 'levensechtheid' van de roman (Vervaeck 1999: 76). Sereni ziet er een vervaging in van de 'traditionele grenzen tussen (schrijvers)persona, verteller en personage'. Wat volgens haar overigens niet wil zeggen dat je auteur en perso-

- 4 Ondanks het gegeven dat Ankersmit zijn werk verwerpt als het over de historische ervaring gaat (Ankersmit 2007: 282), is ook hier een verwijzing naar het werk van Derrida op zijn plaats. Met zijn ideeën over het 'parergon' was hij de Groningse filosoof enkele tientallen jaren voor. Met dit begrip doet Derrida op de lijst die het schilderij omkleedt. Zijn interesse gaat dan vooral uit naar de effecten van die lijst op de 'waarheid' van het schilderij. Zie Derrida 1978.

nage gelijk kunt stellen. Eerder duidt het op de ‘complexiteit van de narratologische situatie’ (Sereni 2005: 172). Ondanks de verschillen hebben de interpretaties van Vervaeck en Sereni een verband gemeen met de persoon Mutsaers. Een verband ontkennen is er immers tegelijkertijd een leggen, zoals ik in de delen over Armando en Brakman al betoogde over de relatie tussen esthetische autonomie en de buitenwereld. Ook Heumakers stelt dat in *Rachels rokje* ‘de autobiografische inzet moeilijk te ontkennen’ is (Heumakers 2003: 98). Uit het schrijversprentenboek *Paraat met pen en penseel* blijkt dat er meer relaties mogelijk zijn tussen de wereld van *Rachels rokje* en de auteur. Vele elementen uit haar biografie keren terug in de roman: een adoratie voor de vader, een moeilijke verhouding tot de moeder, de dood van de hondjes enzovoort (Mutsaers 2010: 12 e.v.). Ook haar meer beschouwende werk lijkt de persoon Mutsaers op het spel te zetten. Daan Kartens heeft het wat dit betreft over ‘zeer persoonlijk getinte essaybundels’ (9).

Ook als je het verband met de historische persoon Mutsaers ontkent, kun je stellen dat Mutsaers’ werk vaak de suggestie wekt een geschiedenis van een zelf te schrijven – of dat nu de auteur is of de vertelinstantie in de roman en de essays. Dit persoonlijke niveau raakt vervolgens vermengd met een meer algemeen-historische inzet. De romans *Rachels rokje* en *Koetsier herfst* lijken met hun respectievelijke liefdesverklaringen aan de foute vader en aan Bin Laden algemeen geaccepteerde historische indelingen in goed en kwaad te problematiseren. In cultuurhistorische zin kun je bundels als *Kersebloed* en *Zeepijn* bovendien lezen als interventies in de vigerende kunst- en literatuurgeschiedenis. Mutsaers maakt haar eigen keuzes in en buiten het culturele pantheon en verbindt kunstenaars en schrijvers uit de meest uiteenlopende genres tot een hoogstpersoonlijke canon.

Zoals uit mijn eerdere analyse bleek, kunnen we *Rachels rokje* op twee manieren lezen. Aan de ene kant is er het verhaal van Rachel, haar moeder, vader, Douglas Distelvink en anderen. De volgorde waarin de gebeurtenissen worden opgediend is weliswaar niet lineair – de vertelling wordt op diverse punten onderbroken door uitwijdingen die niet direct tot de fabel lijken te behoren (het verhaal van Roodkapje bijvoorbeeld) –, toch blijft het voor de lezer mogelijk de

geschiedenis van Rachel te reconstrueren. Aan de andere kant suggereert de roman ook een 'deleuziaans' plooiën. Bepaalde woorden in de roman functioneren als metonymisch gemotiveerde metaforen. Net zoals bij de proustiaanse madeleine gebeurt, ontvouwen zich in de roman ketens van geassocieerde tekens. De aldus ontstane ketens lijken oneindig door te kunnen gaan. Onderdelen van de ene keten kunnen zelf echter ook weer ketens van betekenaars oproepen. Een betekenaar kan daarmee tegelijkertijd een andere betekenaar oproepen alsook erdoor opgeroepen worden.

In *Rachels rokje* bleek bovendien een ethische boodschap leesbaar. De passage over het in het dagboek geschreven woord 'KALVERLIEFDE' suggereert dat de lezer niet tot de zaak mag doordringen en de eigenheid van het vertelde moet beschermen. Een dergelijke discursieve formulering doet afbreuk aan Rachels relatie met Distelvink. De roman lijkt daarmee te pleiten voor een schrijven dat niet objectieveert en het subjectieve met rust laat. Ankersmits en Whites overwegingen hierover maken het ons mogelijk de geplooidde structuur in Mutsaers' roman te begrijpen als middenstem. Het gaat om een strategie die een andere omgang met de (in dit geval hoogstpersoonlijke) geschiedenis mogelijk maakt. Om te begrijpen hoe, is het zaak de precieze relatie tussen de twee leeswijzen van de roman – de biografische en de antibiografische – nader te analyseren.

Bij de lijst van de rococogravure zagen we dat deze een context activeert. De omlijsting zorgt ervoor dat de kijker een deel van de feitelijk tweedimensionale afbeelding waarneemt als driedimensionaal. De lezer neemt door de lijst een bepaalde kijk- en interpretatiehouding aan. Culler liet zien dat bij de presentatie van een zin uit een krantenartikel als een gedicht vergelijkbare principes aan de orde zijn. Iedere willekeurige zin kan in stukjes gehakt worden, deze kunnen onder elkaar worden geplaatst en 'surrounded by intimidating margins of silence' worden afgedrukt (Culler 2002: 161). Dit activeert een context waarin een mededeling over een nieuwsfeit als poëzie gelezen kan worden en een andere betekenis kan ontstaan (zie ook het deel over Armando). Bij *Rachels rokje* hebben we op het eerste gezicht niet te maken met een poëtische, maar met een narratieve tekst. Een mogelijke 'lijst' die het boek omgeeft, zou het woord 'roman' op de titelpagina kunnen zijn. Ook de manier

waarop het boek gelay-out en georganiseerd is – in langere stukken lopende tekst die ‘plooiën’ worden genoemd, slechts hier en daar onderbroken door witregels – zou je hier kunnen noemen. Het is echter de vraag in hoeverre dergelijke parallellen reëel zijn. Dit soort uitgeef- en opmaaktechnische gegevens nemen hoogstzelden op zichzelf een betekenisvolle plaats in – zoals dat bij de roccolijst het geval bleek te zijn.

In de narratologie onderscheidt men het frame (of het kader) waarin een verhaal zich afspeelt. Bal definieert het als ‘the space in which the character is situated, or is precisely not situated’ (Bal 1994: 134). Een ‘lijst’ van de narratieve tekst is in dit geval dus de ruimte waarin de handelingen en gebeurtenissen plaatsvinden. Natuurlijk functioneert dit op een andere wijze dan de lijst van een gravure. Dit narratologische frame komt pas naar voren als je al een context hebt geactiveerd en de tekst leest als een verhalende tekst. In deze zin kun je ook stellen dat een beeldend kunstwerk nog een tweede frame heeft: de ruimte van de voorstelling als ‘realistische’ representatie. De verschillen tussen beide kaders lijken duidelijk. Waar de weelderige roccolijst direct presentie heeft, vereist het narratologische frame interpretatieve activiteit om het te ontwaren. Het ontstaat pas vanuit een bepaalde leeshouding, vanuit een bepaalde context. Het ruimtelijke frame blijkt niet het enige frame dat een rol speelt bij de interpretatie van narratieve teksten. Ook de concepten waarmee je een tekst benadert, functioneren in zekere zin als *framework* (Bal 2006: xxii). Dit frame is dan van een andere aard dan het ruimtelijke frame van een vertelling. Je kunt hier hoogstens metaforisch spreken van een ‘conceptuele ruimte’.

In haar inleiding in de narratologie schrijft Bal het volgende over de relatie tussen het ruimtelijke frame en een vertelde sequentie handelingen in de tijd. Ze installeert een ‘ritme’:

The relationship between time and space is of importance for the narrative rhythm. When space is presented extensively, an interruption of the time sequence is unavoidable, unless the perception of space takes place gradually (in time) and can therefore be regarded as an event. [...] Spatial indications are always durative (an extreme case of iteration). After all, a per-

manent object is always involved. In this sense, too, the chronology is always disrupted by spatial indications. Moreover, information concerning space is often repeated, to stress the stability of the frame, as opposed to the transitory nature of events which occur within it. (Bal 1994: 139-140)

Een narratief frame verkrijgt stabiliteit door een onderbreking en een herhaling. De vertelde handeling wordt onderbroken door de beschrijving van de ruimte. Dit is noodzakelijk om het frame van het verhaal bestendigheid te geven. Om een 'realistisch' effect te verkrijgen moet een ander realistisch aspect, de handeling, tijdelijk onderbroken worden. Dergelijke beschrijvende passages moeten vervolgens op diverse plaatsen in het verhaal ten minste gedeeltelijk worden herhaald.

In *Rachels rokje* zijn diverse voorbeelden aan te wijzen van beschrijvingen van ruimte die de handeling onderbreken. Dit gebeurt vaak op excessieve wijze. Neem de volgende passage over de binnenruimte van een auto:

Maar nu de auto.

Dit moet een oude Franse auto zijn uit de jaren twintig. Vraag me niet naar het merk, maar dat hij Frans is kun je zo zien. Verder is hij spierwit en heeft hij een loge voorin. Volgens mij is dit de enige auto ter wereld met een gewatteerde loge van rood fluweel. Daar moeten we zuinig op zijn, ook omdat bijna alle loges – in de schouwburg zie je er nog weleens een, maar het circus bijvoorbeeld is allang van boven tot onder door de tijdgeest aangevreten en uit de mond van Sarrasani zelf heb ik vernomen dat er tijdens het hondennummer al geen fanfaremuziek meer wordt gespeeld, maar Hard Rock, zodat het er voor de circusloge heel slecht uitziet – bijna alle loges dus, met uitsterven worden bedreigd. En waar, behalve misschien in een vergeten zigeunerwagen, kom je nog een vuurrode loge tegen op wielen?

In deze rijdende loge dan bevinden zich onder meer een koperen pook om te schakelen, een gouden stuur met in het hart een toeter die omkranst is door negenenzestig klinkklare

edelstenen, een ingebouwde pendule die constant het uur U aanwijst vermits het in een loge constant het uur U is, en een zilveren kraantje waar naar believen rode wijn uit komt of vinho verde. (Mutsaers 1994: 82)

Wat voor handeling hier ook aan voorafgegaan mag zijn, duidelijk is dat een dergelijke beschrijving van het auto-interieur de vertelde fabel onderbreekt. Doorgaans bewerkstelligen dit soort uitwijdingen over de romanruimte een 'realistisch' effect. Ze onderbreken dan wel de *real time*-handeling, maar geven de romanwereld grotere overtuigingskracht. We zijn dit soort *cuts* gewend, ze horen bij de conventies waarmee we een roman lezen. De bewuste passage van Mutsaers bewerkstelligt echter het tegenovergestelde. De beschrijving is zo uitgebreid en bevat zoveel ogenschijnlijk niet ter zake doende uitweidingen dat zij de vaart uit de vertelling haalt. Er ontstaat een absurditeit, waardoor de beschrijving allesbehalve realistisch werkt. Ze confronteert de lezer juist met het 'onnatuurlijke' karakter van de roman. Een narratief procedé dat we normaal gesproken accepteren als realistisch, komt op de voorgrond te staan. Het gaat dan niet alleen om één onderbreking. De lezer wordt van de vertelde ruimte, de loge in de auto, verplaatst naar gelijknamige ruimtes, loges in een schouwburg, een circus en een zigeunerwagen. Bovendien wordt de onderbreking op verschillende plaatsen zelf onderbroken. Het opvallendst gebeurt dit in de uitweiding tussen de gedachtstreden. Ook de zinsnede 'vermits het in een loge constant het uur U is' onderbreekt de beschrijving, in dit geval met een voorwaardelijke bepaling.

Het frame verkrijgt stabiliteit door de onderbreking van de handeling, maar tevens door herhaling. Het repeteren van informatie over een ruimte maakt deze substantiëler, de lezer wordt steeds weer herinnerd aan de plek waar de handeling zich afspeelt. In de zojuist geciteerde passage in *Rachels rokje* komt dit principe ook duidelijk terug. Het woord 'loge' is een goed voorbeeld. Het verschil met de 'normale' narratieve gang van zaken is dat het hier gaat om een herhaling van uitsluitend de betekenaar. Deze heeft niet één loge als betekende, maar verschillende loges, die zich in de auto, de schouwburg, het circus enzovoort bevinden. Waar herhaling doorgaans de

suggestie wekt van een aan zichzelf gelijke ruimte, bewerkstelligt zij in het onderhavige citaat zowel continuïteit als onderbreking. Een enkele associatie van verschillende loges zou wellicht via metaforische weg de 'realistische' indruk kunnen versterken. De loge in de auto doet denken aan de loge van een schouwburg. Maar de onderhavige passage gaat verder. De ene ruimte roept de andere op, die weer aan een volgende doet denken enzovoort. De keten van associaties voert de lezer steeds verder weg van de ruimte waar de handeling speelt. Net zoals bij de onderbreking vestigt de passage hiermee de aandacht op een van de niet-realistische conventies waarmee doorgaans de illusie van realisme wordt opgeroepen.

Beide operaties liggen ten grondslag aan de besproken plooi-strategie in de roman. In het citaat over de auto zien we tot drie keer toe het woord 'rood'. Er is sprake van 'rood fluweel', een 'vuurrode loge' en 'rode wijn'. Eerder liet ik al zien dat dit specifieke woord in *Rachels rokje* te lezen is als een metonymisch gemotiveerde metafoor. Deze betekenaars bewerkstelligen een onderbreking van de narratieve ontwikkeling. Ze doorsnijden het verhaal en verbinden de passage met andere delen van het verhaal. De plooi-structuur ontstaat door de vele herhalingen van deze betekenaars in de gehele roman. In het citaat in kwestie vinden we zoals gezegd 'rood' driemaal terug. Deze herhalingen onderbreken de chronologie van het vertelde. De lezer kan de zin als het ware stilzetten en terug- of (bij herlezing) vooruitdenken aan andere keren dat de betekenaar in de roman voorkomt. Vanuit deze onderbreking kun je dus verbanden creëren tussen de herhaalde betekenaars. Wat ik analyseerde als plooiën kun je in *Rachels rokje* daarmee uitsplitsen in drie operaties: herhalen, onderbreken en verbinden. Het gaat om een continu proces. De verbanden die andere verbanden onderbreken, en die in de herhaling van bepaalde betekenaars ontstaan, worden zelf ook weer onderbroken door verbanden die met andere betekenaars samenhangen. In plaats van te wijzen op andere verbanden 'achter' een bepaald verband, vestigt de roman de aandacht op het plooiën als zodanig. De drie operaties lijken vooral aan zichzelf te refereren.

Ankersmits rococogravure maakt een voorstelling van datgene wat een bepaalde context activeert. De lijst die normaal gesproken

de kijker slechts noopt om een bepaalde houding aan te nemen, komt zelf op de voorgrond te staan. Iets vergelijkbaars zien we in de roman van Mutsaers. Bepaalde tekstuele structuren waar we doorgaans overheen lezen, die een narratieve lezing mogelijk maken, maar als zodanig niet narratief zijn, dringen door tot het 'betekeniscentrum' van de roman (Ankersmit 2007: 328). We zagen dat er twee typen rococogravures te onderscheiden zijn. Het eerste type representeert de overgang van lijst naar voorstelling. Om beide kan als het ware een lijst gezet worden. Het verschil kan ingekaderd worden. Het tweede type maakt het onderscheid tussen beide pas echt onbeslisbaar, het is niet meer te zeggen waar de ene begint en de andere eindigt. In het eerste geval lopen voorstelling en lijst in elkaar over, maar zijn ze tegelijkertijd duidelijk onderscheiden. Het tweede geval kent een dergelijke duidelijkheid niet. *Rachels rokje* lijkt tot de laatste soort te horen. De plooistructuur trekt de narratieve structuur in zich mee. Het verschil tussen beide is niet altijd duidelijk. Als we het woord 'rood' zien, zijn de ermee verbonden ketens narratief van aard. Het bevat verhalen over de moeder, Douglas Distelvink, Roodkapje enzovoort. Die verhalen worden weer onderbroken door verwijzingen naar andere verhalen, die op hun beurt ook weer onderbroken worden door verwijzingen naar verhalen enzovoort. Je kunt hierbij niet stellen dat de roman de overgangen tussen narratieve structuur en plooistructuur representeert. De overgangen zijn deel van een grotere structuur die voortdurend nieuwe overgangen creëert die zelf slechts een momentane status hebben.

Rachels rokje lijkt daarmee een negatieve en een positieve inzet te hebben ten opzichte van de geschiedschrijving. Negatief bekritiseert het werk objectivistische en subjectivistische benaderingen van het verleden. Positief opent het mogelijkheden voor een nieuwe relatie met het verleden. Deze kan echter alleen maar privaat en discreet blijven en niet gearticuleerd worden. Je kunt beschrijven hoe de roman een middenstem installeert door een bepaalde strategie te volgen. Wat deze middenstem vervolgens uitdrukt laat zich niet discursief overdragen zonder teloor te gaan.

Geplooiide (cultuur)geschiedenis

Waar *Rachels rokje* vooral lijkt te verwijzen naar het persoonlijke verleden, heeft Mutsaers' essayistische werk een meer algemeen historische inzet. Overigens is het persoonlijke verleden ook in dat werk nooit ver weg. In de bundel *Zeepijn* gaan autobiografische anekdotes een verband aan met beschouwingen over hoge en lage literatuur, beeldende kunst, filosofie, biologie en nog veel meer. De bundel bevat essays, brieven, dagboekantekeningen. Alleen al door de idiosyncratische associaties van de verschillende onderdelen en genres ontstaat een alternatieve cultuurgeschiedenis. In de essays van deze bundel is echter ook een strategie aanwijsbaar, vergelijkbaar met die in de roman. De plooiën van *Rachels rokje* zetten zich als het ware voort in *Zeepijn*. Ze blijven niet beperkt tot die roman en vinden er waarschijnlijk ook niet hun eerste gestalte. De strategie speelt een rol in Mutsaers' oeuvre in bredere zin.

Zeepijn begint als volgt:

Voor mij op tafel staat de aanleiding van dit boek: een gele vis van steen. Op zijn rug bevindt zich een zout-, peper-, en mosterdstel. Op zijn zij een geschilderd dennentakje met daaraan twee dennenappels. De samenhang tussen vis, zee en zout zal iedereen duidelijk zijn. En waar zout is, kun je uiteraard ook peper en mosterd verwachten. Maar waarom in vredesnaam dat dennentakje? Om dat te achterhalen ben ik net als een vis mijn neus achternagegaan en terzelfder tijd op mijn plaats gebleven. Dat heeft een avontuurlijke tocht opgeleverd vol schuim, dennengroen en kerstgeruis. (Mutsaers 1999: 9)

Mutsaers vindt een zout-, peper- en mosterdstel in de vorm van een gele vis waarop een dennentak geschilderd is. De ratio achter de samenhang tussen deze zaken blijft mysterieus. Verschillende delen van de samenstelling lijken voor de hand te liggen, maar het totaal blijft in nevelen gehuld. Wanneer we afgaan op de eerste zinnen van de bundel is *Zeepijn* een poging om de samenhang van de gele vis met dennen te verklaren. Dit is de 'zeepijn' in de titel, een combinatie van vis (zee) en den (pijn). De zeepijn is 'de enige den die

verticaliteit met horizontaliteit weet te combineren. Doelgerichte grilligheid!’ (250)

De verschillende essays in *Zeepijn* kun je lezen als een zoektocht naar deze specifieke samenhang. De vraagstelling blijkt daarbij steeds meer als structurerend principe te gaan fungeren. Neem bijvoorbeeld het essay ‘Spoorzoeken’, waarin Mutsaers passages bespreekt uit boeken van Margriet de Moor, Herman Melville, Gerrit Krol en Piet Grijs. Door deze werken heen blijkt een spoor te lopen:

Ik zal het maar verklappen: dwars door het rijk der wereldliteratuur voert een onsterfelijk spoor van dennennaalden en je hoeft het maar te volgen om uit te komen bij teksten die steken als spelden, dansen als kaarsvlammetjes en ruisen als de zee. (14-15)

Mutsaers werd naar eigen zeggen tot deze benadering geïnspireerd door *De navel van de geschiedenis* van Ankersmit. Hij refereert daar aan *Omweg als methode* van Carlo Ginzberg, die in dat boek weer de negentiende-eeuwse kunsthistoricus Giovanni Morelli ter sprake brengt. Deze laatste ontwikkelde een specifieke manier van kijken of lezen met meer oog voor de details in kunstwerken dan voor de grote lijn.

Volgens Mutsaers zijn het deze details die wij ons herinneren van boeken. Bij de vier in het essay besproken auteurs blijkt zij zich steeds zinnen of passages te herinneren die op de een of andere manier dennen verbinden met de zee. Dit specifieke verband vormt een spoor door de wereldliteratuur dat een geheel andere literatuurhistorische samenhang schept dan een lezen dat details terzijde schuift om uit te komen bij de hoofdzaak, datgene waar het boek ‘over gaat’. Het resultaat van deze gerichtheid op details lijkt op de plooistructuur in *Rachels rokje*. Via specifieke details kun je tekens in verschillende werken met elkaar verbinden. Enkele voorbeelden kunnen dit duidelijker maken. In de volgende passage bespreekt Mutsaers *Moby Dick*:

Denkend aan dit boek zie ik dadelijk een dikke waard met een schaaft over een bank van vurenhout gaan. Hoe was het ook weer? O ja, waar een waard is is een gast. Die staat er dan ook naast. Noem hem Ismaël. Een gast heeft recht op een lekker

bedje. Het bedje is echter al door een andere man bezet. En daar Ismaël er een hekel aan heeft om naast een andere man te slapen, zal hij genoeg moeten nemen met deze bank van vurenhout. Die zit echter onder de knoesten en dat is de reden dat de waard zich een ongeluk schaaft. Met als gevolg dat hij zijn pols verstuikt. Waarna Ismaël hem onmiddellijk maant ermee op te houden. De bank is al glad genoeg, 'en', zo vertrouwt hij de lezer met een knipoog toe, 'ik zag niet hoe al het geschaaf van de wereld ooit eiderdons zou kunnen maken van een dennenplank.' Voor mij zijn dit de onvergetelijkste woorden uit het boek. Ik denk er vaak aan als ik aan een pagina zit te schaven.

Nog dezelfde nacht ligt Ismaël met de andere man in bed. In een nachtpon. Aan zee. Leg nou maar eens uit waarom dat haarfijn samenhangt met die afgezaagde dennenplank waarvan de krullen allang in de kachel zijn beland. (17)

De associatie van 'dennen' en 'zee' komt hier op meerdere manieren tot stand. Het vurenhout van de bank legt het verband met de dennen. Deze houtsoort is afkomstig van de *picea abies*, de fijnspar, een denachtige. De zee is in de beroemde roman van Melville natuurlijk ook nooit ver weg. Het grootste deel van de handeling vindt zoals bekend op zee plaats, maar ook de herberg waar de vurenhouten bank zich bevindt is volgens Mutsaers gelegen aan zee. En de vurenhouten schaafrullen worden ten slotte in verband gebracht met eiderdons. Deze vergelijking legt een verband tussen het hout van een denachtige en de eidereend, een specifieke zee-eend. Bij *Moby Dick* blijf je een op het eerste gezicht wellicht triviale passage dus in verband te kunnen brengen met het 'onsterfelijke spoor van dennennaalden' dat door de wereldliteratuur loopt. Het detail wint daarmee aan gewicht en maakt het bijvoorbeeld mogelijk de roman van Melville in verband te brengen met een werk van Krol. Op de zojuist geciteerde passage volgt na een witregel:

Derde voorbeeld: 'Omdat ik opnieuw verliefd was zeker, begon mijn haar weer te krullen. Ik rook de dennebomen op weg naar mijn werk, ik rook ze. Pure hars die ik opsnoof, voor het eerst sinds jaren ruik ik weer de huid van Marie.'

Een vrouwenhuid die naar hars ruikt, dat moet wel iets bijzonders wezen! De roman waaruit deze drie zinnen zijn, is wel exemplarisch voor het hele werk van de auteur genoemd. Op mijn beurt zou ik deze drie zinnen exemplarisch willen noemen voor de hele roman. Wie goed tussen de dennen kijkt zal met het blote oog een gebilde man ontwaren. Hij loopt mistroostig langs het Scheveningse strand. (17-18)

Ook in Krols roman *De chauffeur verveelt zich* blijkt Mutsaers een verband te ontwaren tussen dennen en zee. De lezer moet echter 'goed kijken'. Vanuit dit verband ontstaat een relatie tussen de roman van Krol en die van Melville. De samenhang tussen beide wordt hechter via het persoonlijke: het haar van de verteller. Evenals het vurenhout blijkt dit te krullen. Net als de houtkrullen uit *Moby Dick* blijken de haarkrullen bij Krol binnen een vergelijkbare constellatie te functioneren. Mutsaers vervolgt dit spoor in *...honderd. Ik kom!* van Piet Grijs. Ze citeert:

Laatste voorbeeld: 'Hoe groeit haar? Net andersom als de takjes van een dennenboom. Kijk maar naar haar dat geverfd is. En hoe groeien de takjes van een dennenboom? Aan de uiteinden. Kijk maar naar de lichtgroene stukjes die zich daar vormen. En zoals de dennentakjes,' concludeert de schrijver uit wiens boek deze observatie afkomstig is, 'zo groeit het oeuvre van een schrijver: er komt een nieuw boek achter het rijtje. Als gras zo groeit, dan maai je steeds het verse gras weg, en dan zou een eeuwenoud gazon uit eeuwenoud gras bestaan.' (18)

De associatie van dennen met haar zien we ook hier terug. Grijs heeft oog voor de verschillen. Literatuur is te vergelijken met een den en niet met haar. Je schaaft aan een passage zoals je een vurenhouten bank schuurt (Melville). Een oeuvre groeit zoals de naalden van een dennenboom groeien (Grijs). De krullen in het haar bij Krol maken de samenhang tussen de ervoor en erna besproken boeken wel een stuk hechter. De houtkrullen van Melville kunnen in verband gebracht worden met haarkrullen, waardoor de vergelijking tussen haar en dennenboom bij Grijs aan motivatie wint.

Doorgaans denkt men wellicht dat in deze drie boeken 'op een walvis gejaagd, overspelig voor de haard gezeten, en een wetenschapper vermoord' wordt (18). In *Zeepijn* ontstaat los van deze thematische of inhoudelijke leeswijze een zelfstandige structuur die de boeken op een nieuwe manier met elkaar in verband brengt. Betekenaars als 'zee' en 'den' worden met elkaar geassocieerd. Mutsaers komt ze steeds weer tegen bij verschillende auteurs uit de wereldliteratuur. Bovendien blijken dezen voortdurend andere betekenaars in hun samenhang te incorporeren. Voorbeelden in de korte passages die ik besprak zijn 'haar' en 'krullen', betekenaars die ook literatuur op zich als connotatie blijken te hebben (het schaven aan een pagina, het groeien van een oeuvre).

Deze korte uiteenzetting over slechts een van de essays in *Zeepijn* geeft bij lange na niet het gehele netwerk van associaties weer dat een rol speelt in de bundel. Desalniettemin kan nu duidelijk worden dat aan *Zeepijn* een vergelijkbare literaire strategie ten grondslag ligt als aan *Rachels rokje*. Ook de bundel krijgt samenhang door metonymisch gemotiveerde metaforen die over elkaar heen buitelen in een veelvoud aan relaties. Het peper-, zout- en mosterdstelletje waarmee de bundel opent, verenigt de voornaamste. Het vormt de opmaat voor een zoektocht die deze tropen op zeer diverse manieren met elkaar verbindt en elkaar laat oproepen. Net zoals bij de roman kun je ook hier niet één enkele metafoor aanwijzen die alle andere totaliseert. In de drie besproken passages lijkt 'den' of 'dennenboom' dominant. Het verband met 'zee' komt steeds via metaforische of metonymische weg tot stand. Hier zou je kunnen zeggen dat 'den' fungeert als de proustiaanse madeleine, die voorts ook alle andere zaken in zich bergt. Elders in het boek lijken de zaken echter omgekeerd en lijkt 'den' secundair te zijn ten opzichte van andere tekens. Een voorbeeld is het essay 'Een vis in de vorm van een gedicht in de vorm van een vis', dat begint met het gedicht 'Fischers Nachtgesang' van Morgenstern. Het heeft niet alleen 'vis' in de titel, het is ook afgedrukt in de vorm van een vis. Afgezien van de titel bevat dit gedicht alleen streepjes en haakjes. Mutsaers schrijft het volgende:

Een vis in de vorm van een gedicht. Het gedicht is niet symbolisch. Het forceert geen diepgang. Het laat de geheimen van de

diepzee met rust. Het bezit strofen noch metaforen. Alleen muziek. Een dennenappel die een liedje zingt: Stille nacht, Heilige nacht. Hoe mooi! (76)

In de vis blijkt je een dennenappel te kunnen zien. De volgorde uit 'Spoorzoeken' wordt daarmee omgedraaid. Niet 'vis' wordt geassocieerd met 'den', maar 'den' met 'vis'. Mutsaers' opmerking lijkt bovendien een handleiding voor het lezen van de bundel als zodanig. Het essay over Melville, Krol en Grijs geeft het volgende advies aan lezers die willen weten waar de geciteerde passages voorbeelden van waren: '*look at the fish and then the theory!*' Eerder dan op de betekenis van een en ander moet de lezer zich richten op de plooiën die ontstaan door de geassocieerde betekenaars. Een bepaald teken omhult andere tekens, roept andere tekens op, maar wordt vervolgens zelf weer omhuld of opgeroepen door de tekens die het zelf omhult of oproept. De lezer lijkt het advies te krijgen om een gevoeligheid te ontwikkelen voor de beweging van deze verbanden.

Evenals in *Rachels rokje* heeft de plooistructuur in *Zeepijn* gevolgen voor de in de bundel vertelde geschiedenis. De metonymisch gemotiveerde metaforen onderbreken ook hier het onmiddellijke betoog en instigeren een spel van relaties tussen betekenaars. Net zoals in de roman gebeurt, vestigt de associatie van betekenaars met elkaar de aandacht op zichzelf. Er ontstaat een half-semiotische structuur, die is opgebouwd uit betekenaars, maar die zich niet laat bepalen in een betekende. Met behulp van Ankersmit liet ik eerder al zien dat deze strategie het idee problematiseert dat een geschiedenis als objectief of als subjectief te identificeren is. Zij maakt het onderscheid tussen de ogenschijnlijk direct toegankelijke inhoud van het vertelde en de zich door de gehele bundel vertakkende plooistructuur onbeslisbaar. In het eerder besproken essay gaat het dan bijvoorbeeld om een in eerste instantie discursief uiteengezet poëticaal principe (de details zijn belangrijker dan het geheel) en de demonstratie ervan (de details gaan een eigen leven leiden in een geplooiide structuur). 'Spoorzoeken' doet wat het zegt en zegt wat het doet, maar laat tegelijkertijd zien dat die twee niet hetzelfde hoeven te zijn. De plooiing van de betekenaars in *Zeepijn* is niet te reduceren tot de betekenis van een van de individuele essays of de bundel

als geheel. Steeds kun je in die structuur nieuwe onderbrekingen aanwijzen, die betekenaars weer verbinden met andere betekenaars in dezelfde structuur.

De plooistructuur in *Zeepijn* ondermijnt op negatieve wijze het idee dat cultuurgeschiedenis in objectieve zin mogelijk is. Statements over kunstenaars en schrijvers worden onderbroken door metonymisch gemotiveerde metaforen, die het betoog keer op keer openbreken en verbinden met een onafhankelijk verband van betekenaars zonder betekende. Hetzelfde geldt voor het idee van een subjectieve cultuurgeschiedenis. De meer autobiografisch getinte essays worden op dezelfde manier uit hun verband gelicht, waardoor het idee van een identificeerbare subjectieve motivatie van de bundel moeilijk houdbaar blijft. Dit maakt een andersoortige cultuurgeschiedenis mogelijk, maar net zoals bij *Rachels rokje* is het beschrijven ervan een probleem. Mutsaers' essays onttrekken zich aan categorieën zoals subject en object, wat het schrijven erover in een taal gestructureerd in hiërarchieën van subjecten en objecten, van onderwerp en voorwerpen, vrijwel onmogelijk maakt.