



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).

9 MUTSAERS EN DE DIEREN

De monade, de nomade en het concrete kunstwerk

Leibniz noemt de ziel die de materie coherentie verschaft een 'gezichtspunt op de wereld'. We zagen dat deze volgens hem structureel ontoegankelijk is. Ze is een absoluut binnen, dat hij ook wel monade noemt. Het gegeven dat de plooiingen van de materie niet vast te pinnen zijn op een betekende of een centrum, betekent in zijn geval dus niet dat zij deze niet hebben. Ontoegankelijk is niet hetzelfde als afwezig. Dit is wellicht waar ook Ankersmit op doelt met zijn nadruk op het particuliere karakter van de historische ervaring. Net als de monade 'communiqueert' de historische ervaring niet. Dit zou haar immers weer vangen in een discursief schema waar ze nu juist mee wil breken. Ook de passage over het dagboek van Rachel kun je monadisch begrijpen. De moeder denkt het 'binnen' van haar dochter te kunnen begrijpen en omschrijven met het woord 'KALVERLIEFDE'. De roman van Mutsaers kun je vervolgens begrijpen als een demonstratie van de vergeefsheid van deze poging. De monade die Rachel is, blijft onbereikbaar voor de onttoverende rationaliteit van de moeder.

In *Ästhetische Theorie* begrijpt Adorno het concrete kunstwerk als een 'vensterloze monade' (Adorno 1970: 71). Hij bedoelt hiermee dat in het kunstwerk alleen de eigen wetten gelden, het is als autonoom geheel afgesloten van de buitenwereld. Als we deze invulling van het begrip 'monade' vergelijken met het zojuist besprokene lijkt een paradox te ontstaan. Enerzijds is de monade 'gezichtspunt op de wereld', anderzijds is zij 'vensterloos'. In beide gevallen gaat het echter om iets wat niet communiceert. Adorno schrijft:

Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation; darin eben erweisen sie sich als gebrochen. (15)

Juist door er niet mee te communiceren, door vensterloos te worden, communiceert het kunstwerk met de wereld, wordt het er een gezichtspunt op. Hier is een vergelijkbare dialectiek aan de orde zoals we in het deel over Brakman tegenkwamen bij de autonomie en het engagement van de kunst. Volgens Adorno kan de kunst alleen maar kritisch zijn door autonoom te worden. Zij moet zich afkeren van de niet-kunst om te ontsnappen aan de alles in zich opnemende logica van de buitenwereld. Het probleem is echter dat zij tegelijkertijd haar kritisch vermogen verliest, want zij keert zich af van de niet-kunst en heeft er geen effect meer op. Er ontstaat dus een aporie. Dit is wat de kunst communiceert door haar niet-communicatie. Zij laat zien dat er een probleem is, dat de kunst 'gebroken' is door de wereld.

Het begrip 'monade' heeft bij Adorno overigens een negatieve connotatie. In *Minima Moralia* gebruikt Adorno het begrip om de staat van het individu in de moderne maatschappij aan te duiden. De mens is een monade geworden:

Wenn wirklich, wie eine zeitgenössische Theorie lehrt, die Gesellschaft eine von Rackets ist, dann ist deren treuestes Modell gerade das Gegenteil des Kollektivs, nämlich das Individuum als Monade. An der Verfolgung der absolut partikularen Interessen des je Einzelnen läßt sich das Wesen der Kollektive in der falschen Gesellschaft am genauesten studieren [...]. (Adorno 1951: 50)

Het individu als monade is een symptoom van de dialectiek van de verlichting. Adorno doelt op het individualisme in de moderniteit, waar mensen volgens hem vooral de eigen belangen najagen. Op macroniveau helpen ze hiermee vooral het kapitalistische systeem in stand te houden, dat leeft van hun consumptiedrift. Net zoals het object geïndividualiseerd wordt om het te kunnen beheersen, worden subjecten opgevoed tot individuele consumenten. Met het begrip 'monade' wil Adorno dus een subjectieve verdingelijking

aanduiden. Als zodanig staat de monade tegenover solidariteit, wat haar 'bündigen Negation' is (154). Het moderne individu is zich er niet van bewust een afgesloten monade te zijn. Mythen over familie, klasse, natie enzovoort dekken het inzicht in deze conditie zorgvuldig toe. De specifieke kracht van de kunst is echter dat ieder autonoom kunstwerk die individuele isolatie compromisloos laat zien. We zagen het ook al in het vorige hoofdstuk: kunst ontstaat in een radicale mimesis aan de individuerende logica van de wereld buiten de kunst. Adorno schrijft dan ook: 'Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist.' (Adorno 1970: 268)

Deleuze geeft het begrip 'monade' daarentegen een ruimere en positievere invulling. Met Leibniz stelt hij dat je alles wat een eenheid of een individu is een monade kunt noemen. Bij Deleuze worden monades echter nomades, ze zijn nooit uitgeïndividualiseerd, altijd in beweging (Van Tuinen 2009: 170-174). Neem Rachel en Douglas Distelvink. Beide personages zijn op zichzelf wellicht monaden. Ze bevatten echter ook monaden, bijvoorbeeld hun organen, maar je kunt hier ook hun herinneringen noemen, en samen maken zij deel uit van de nomadische structuur van hun liefde, die hen beiden omvat. Deze structuur wordt in de roman uitgebeeld in de plooistructuur die ik eerder analyseerde. In tegenstelling tot deze beschrijfbare plooistructuur onttrekt het nomadische worden in deleuziaanse zin zich radicaal aan de beschrijving. De beschreven plooiën vallen dus niet samen met het erdoor gesuggereerde geplooiden worden. Het verschil tussen het kunstwerk als monade en het kunstwerk als nomade speelt hier een rol. In het eerste geval kijk je nog steeds naar continuïteit en zie je hoe eenheid en eenheden ontoegankelijk gemaakt worden. In het laatste geval beschouw je iets als een woekering van verschillen, waarbij gehelen in een voortdurende flux worden doorbroken. Dit is niet meer subjectief ervaarbaar. De nomade is in Deleuzes denken niet gesloten en onttrekt zich radicaal aan de beschrijving en de ervaring. Kritiek is geen tragische strijd tegen de paradoxen van een desastreus systeem, maar doet deze vervloeien in wording. Veel van Deleuzes werk lijkt erop gericht de lezer te tonen dat gesloten gehelen altijd 'vluchtlijnen' en tendensen tot desintegratie bevatten. Terminologische polariteiten

kun je in zijn werk vaak op deze manier begrijpen. Voorbeelden zijn 'boom' tegenover 'rizoom', 'reterritorialisering' tegenover 'detrterritorialisering', 'molair' tegenover 'moleculair' en 'gegroeft' tegenover 'glad' in *Mille plateaux* (Deleuze & Guattari 1980). Het eerste begrip staat dan steeds voor eenheid en het tweede voor een proliferatie van verschil en meervoudigheid.¹

Critici van Deleuzes werk zien in dit continue ontstaan en oplossen van eenheid een opvallende verwantschap met de logica van het kapitalisme. Het gaat om het bekende 'Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht' uit het *Manifest der kommunistischen Partei* van Marx en Engels (Marx & Engels 1969: 16). Kapitaal doorbreekt alle vaststaande verbanden en eenheden om ze te onderwerpen aan de eigen continue beweging. Zo schrijft Žižek in verband met Israëlische militairen die concepten uit *Mille plateaux* strategisch toepassen:

[Far] from being simply 'subversive', [the conceptual machinery articulated by Deleuze and Guattari] also fits the (military, economic, ideologico-political) operational mode of contemporary capitalism. How, then, are we to revolutionarize an order whose very principle is constant self-revolutionizing? (Žižek 2008: 205)

Het is een te simpele reductie om te zeggen dat Deleuzes denken samenvalt met het kapitalisme. Zijn werk heeft een bepaalde problematiek gemeenschappelijk met dat van Adorno. Het gaat om de constatering dat kritiek niet meer 'simply' mogelijk is. Het lijkt erop dat 'de Ander', uit wiens naam kritiek wordt uitgeoefend, op de een of andere manier deel uitmaakt van de orde die hij bekritiseert (Jameson 2009: 191). Waar mimesis aan een kapitalistische logica de kunst in Adorno's *Ästhetische Theorie* zowel kritisch als conformistisch maakt, blijkt bij Deleuze een vergelijkbaar probleem te spelen. In het vorige deel zagen we dat kunst zich volgens Adorno tegen zichzelf gaat keren. Zij probeert de eigen machteloosheid en

1 Fredric Jameson begrijpt Deleuze op grond van deze eigenschap van zijn werk als een 'lokaal' dialectisch denker (Jameson 2009: 15 en 181-200).

medeplichtigheid op te heffen door te veranderen in antikunst. In het werk van Brakman zagen we hoe zij dit zou kunnen bereiken. Deleuze lijkt de oplossing te zoeken in het niet-dialectisch opheffen van 'de Ander', van 'het Buiten', van het negatieve. Zijn denken zoekt steeds naar een radicale immanentie als uitweg uit de aporieën van de dualistische kritiek (198). Kunst moet die Ander worden. Ook het geplooid werk van Mutsaers kun je lezen vanuit deze problematiek.

Een engagement voor de dieren

Mutsaers' werk is vaak gekarakteriseerd als geëngageerd of kritisch. Wat voor soort engagement haar werk precies uitdraagt, kan op verschillende manieren omschreven worden. Sereni schrijft bijvoorbeeld het volgende:

Precies dat lijkt me het kernpunt van Mutsaers' schriftuur te zijn: Mutsaers' werkelijkheidsvoorstelling wijkt af van het traditionele, en dat maakt haar werk niet alleen origineel, maar ook kritisch en geëngageerd. De werkelijkheid vanuit een ander perspectief bekijken impliceert bij Mutsaers immers ook dat ze bestaande hiërarchieën in twijfel trekt, hegemonische discoursen uitdaagt en alternatieve discoursen en logica's aanbiedt. (Sereni 2005: 1-2)

Hier blijkt het aanbieden van een nieuw perspectief, een nieuwe mogelijkheid om de werkelijkheid te beschrijven of begrijpen, afdoende om voor kritisch of geëngageerd door te gaan. Mutsaers creëert een buiten van waaruit en in naam waarvan 'bestaande hiërarchieën' en 'hegemonische discouren' kunnen worden aangeklaagd. Het engagement van wat vaak doorgaat voor het postmodernisme begrijpt men vaak op deze manier (zie bijvoorbeeld Vervaeck 1999: 15). De vraag of het werk daarbij op de een of andere manier deel uitmaakt van dat wat het bekritiseert, wordt dan meestal niet gesteld.

In *De revanche van de roman* schaart ook neerlandicus Thomas Vaessens Mutsaers nadrukkelijk onder de geëngageerde auteurs. Met

name haar roman *Koetsier Herfst* beschouwt hij als een werk dat streeft naar 'betrokkenheid'. Die betrokkenheid uit zich 'in een literatuuropvatting die het belang van teksten niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie' (Vaessens 2009: 14). Vaessens stelt dus dat een dergelijk schrijven niet langer een alleen voor ingewijden begrijpelijk spel wil spelen met literaire middelen, maar direct politiek wil interveniëren, direct tot 'de maatschappij' wil spreken. Op het eerste gezicht lijkt hij daarmee op de tendens te doelen die ik eerder beschreef. De kunst wordt zich bewust van de aporieën van haar autonome aard en probeert haar status aparte te vernietigen. Het gaat om een paradoxaal verlangen naar een vernietiging van het buiten, een buiten van het buiten.

Als we nader bezien wat Vaessens over Mutsaers schrijft, blijkt het allemaal niet zo aporetisch te zijn. Het gaat feitelijk om de observatie dat bepaalde schrijvers eerst 'moeilijke' boeken schrijven, maar op zeker moment een 'publieksvriendelijk' boek maken. Ook Mutsaers schreef volgens Vaessens na de 'als typisch postmodern besproken' (lees: alleen voor ingewijden begrijpelijke) boeken een 'conventioneel, goedlopend verhaal' (187-188). De geëngageerde boodschap van deze roman kun je dan als volgt parafraseren:

Gelijke monniken, gelijken kappen: de uitspraak sluit mooi aan bij wat Charlotte Mutsaers zelf in een interview haar 'antispeciësisme' heeft genoemd: 'geen enkel leven is meer waard dan het andere. Punt uit.' Het leven van een kreeft, vis of schelpdier verdient dezelfde bescherming als het leven van een mens. Hoewel zij interviewers bezweert dat *Koetsier Herfst* 'geen actieboek' is, kan zij toch ook niet ontkennen dat ze doodgelukkig is als iemand haar vertelt 'dat hij dankzij *Koetsier Herfst* voortaan van de kreeft afblijft'. (192)

Volgens Vaessens is *Koetsier Herfst* op twee manieren anders dan het eerdere werk van Mutsaers. In de eerste plaats blijft zij in deze roman niet 'steken in een (politiek) programma dat zich op geen enkele manier verhoudt tot de werkelijkheid' (194). Het is echter de vraag hoe dat laatste überhaupt zou kunnen. Zoals ik al eerder liet zien is je niet verhouden tot de werkelijkheid ook een verhouding tot

de werkelijkheid. De manier waarop Mutsaers 'latere' engagement volgens Vaessens werkt, lijkt bovendien sterk op de manier waarop Sereni de kritische werking van haar eerdere werk beschrijft. *Koetsier Herfst* schetst een 'antispeciëistische' wereld, wat mensen op het idee kan brengen dat dierlijk leven even waardevol is als het menselijke. Ook hier gaat het erom de werkelijkheid vanuit een ander perspectief te bekijken. In de tweede plaats is de roman volgens Vaessens anders omdat hij nadrukkelijk een publiek lijkt te zoeken. 'Voortdurend spreekt Maurice [de personagegebonden verteller in de roman – NC] in zijn roman de lezer toe, als is hij om de paar bladzijden weer opnieuw bang dat die lezer iets niet begrijpt of anderszins afhaakt.' (ibidem) Deze toegankelijkheid lijkt inderdaad een verschil tussen Sereni en Vaessens. Bij de laatste kun je een 'politiek programma' parafraseren in een slogan als 'gelijke monniken, gelijke kappen', de eerste zoekt het engagement meer in de manier waarop het werk van Mutsaers afwijkt van de status quo. De breuk die Vaessens waarneemt in *De revanche van de roman* lijkt daarmee eerder een cesuur in toegankelijkheid dan in engagement. Ook daar kun je echter vraagtekens bij plaatsen. Een roman als *Rachels rokje* is bijvoorbeeld inmiddels talloze malen herdrukt. Zoveel moeite had Mutsaers ook voor haar 'cesuur' dus niet om een publiek te vinden.

Het lijkt echter geen twijfel dat het issue dat Vaessens uit *Koetsier Herfst* destilleert een prominente rol speelt in het werk van Mutsaers. In *Rachels rokje* kwamen we de kwestie van de dieren bijvoorbeeld tegen in het sprookje van Roodkapje. Alle menselijke personages zijn daar 'lamstralen', in tegenstelling tot de wolf. Rachel protesteert dus tegen de moraal van deze vertelling. De wolf wordt volgens haar niet omgebracht omdat hij de grootmoeder en Roodkapje verschalkte, maar omdat 'ze zijn dierlijke meerwaarde niet konden velen' (Mutsaers 1994: 128). De ideologie waar de passage bezwaar tegen maakt is dat de mens denkt naar believen te kunnen beschikken over leven en dood van dieren. Mutsaers draait hier de ethische verhoudingen om. De mensen zijn zelf zo dom geweest zich te laten opeten, ze moeten dus niet de wolf ter verantwoording roepen. Je kunt in deze korte passage uit *Rachels rokje* een protest lezen tegen het feit dat de mens doorgaans begin-, middel- en eindpunt vormt van ethische reflectie. Vaessens noemt het met Mutsaers 'antispeciësisme'. Een der-

gelijke kritiek op de mens als maat der dingen zie je ook terug in de vele dierlijke metaforen in de roman. Het al genoemde ‘lamstralen’ is slechts één voorbeeld, andere zijn de ‘bakvisknies’, ‘kalverliefde’² en ‘koeienletters’ uit de eerder geanalyseerde passage over het dagboek (70-71), maar er zijn nog diverse andere te noemen. Op vele punten in de roman wordt de handeling daarmee onderbroken door tropen die een verband leggen met dieren. Deze strategie verlegt de focus van de menselijke personages naar een rijke verzameling andere levende wezens. Steeds weer trekt Mutsaers de lezer op deze manier uit een eenzijdig menselijk perspectief. Zij legt een verband tussen ‘het ik en het niet-ik’ (vgl. Heumakers 2003: 104).

Ook in *Zeepijl* is een engagement voor de dieren te ontwaren. Het essay ‘Kerstfeest der jagers of een groen bordeel’ is hier een voorbeeld van. De verteller stelt eerst dolgraag wild gegeten te hebben, maar op zeker moment oog in oog te hebben gestaan met een werkelijk wild zwijn. ‘Ik ben onmiddellijk op mijn knies gevallen om kusjes op de stugge borstels en de slaganden te geven.’ (Mutsaers 1999: 202) Dit brengt een omslag teweeg in haar visie op de jacht. ‘Van toen af heb ik nauwelijks meer wild door mijn keel kunnen krijgen en alle jagers veracht.’ (ibidem) Na enkele andere autobiografisch getinte anekdotes geeft het essay commentaar op enkele stellingen die de jacht verdedigen, uit het Franse jachttijdschrift *Le Chasseur*. Ik citeer er twee (de passage uit het tijdschrift staat in cursief, het commentaar in romein):

- *Wilde zwijnen zijn voor mensen levensgevaarlijk.* Jaag ze dan niet op! Als ik word opgejaagd ben ik ook levensgevaarlijk. Normale boswandelaars worden nooit door zwijnen aangevalen. Zwijnen kijken wel uit.
- *Er is te veel wild.* Voed het dan niet stiekem bij! En nogmaals: zet het dan niet uit. Bovendien, als er één soort te veel is, dan is

2 Sereni begrijpt de eerder geciteerde passage over kalverliefde als een ‘dierwording’ (Sereni 2005: 419). Later zullen we zien dat je dierwordingen nooit zo concreet kunt aanwijzen. Zodra je een dierwording identificeert wordt een bepaalde passage een metafoor voor een dierwording en is deze geen dierwording meer. Sereni trekt overigens wellicht een vergelijkbare conclusie wanneer zij stelt dat Rachel geen kalf zal blijven (ibidem).

het wel van de mens. Dun dus eerst eens uit in eigen gelederen. Dient er dan desondanks toch nog wild te worden afgeschoten, laat dat dan aan beroepskrachten over, die snel en efficiënt te werk gaan en niet eerst een erectie hoeven op te bouwen. (209)

In het commentaar op de eerste stelling is de 'moraal' uit Mutsaers' versie van het sprookje van Roodkapje te herkennen. Als de mens in gevaar komt door dieren, dan is het zijn eigen schuld. Net zoals oma de wolf niet had moeten binnenlaten, moet de jager niet verbaasd zijn over de agressie van een zwijn wanneer hij het opjaagt. In de tweede stelling gaat Mutsaers een stukje verder. 'Dun dus eerst eens uit in eigen gelederen', is daar de stelling. Dier en mens zijn niet even belangrijk, de rollen moeten worden omgedraaid. Al suggereert de zin daarna weer dat de mens toch als 'soortenmanager' zou kunnen optreden, mits hij dat professioneel doet. Eenvoudig parafraseerbaar is Mutsaers' ethische positie in deze kwestie niet. Een zekere tegenstrijdigheid is haar niet vreemd.

Ambivalentie spreekt ook uit het essay 'Beaucoup fish in Utrecht', dat verhaalt over een kerstboom waarin de opa van de verteller 'niets dan visjes wenste te hangen' (159). Als zij tien jaar is, vindt de verteller deze visjes in een hoedendoos op zolder. Mutsaers schrijft het volgende:

Ineens word ik overstelpt door compassie met de kerstvisjes in de hoedendoos. Altijd maar op het droge, altijd maar in het donker, en als het dan eindelijk Kerstmis is hangen ze je aan een haakje in een boom! Waarom moet het leven voor sommigen zo tragisch zijn? Dat ga ik goedmaken.

Met de hoedendoos in de ene hand en de zaklantaarn in de andere, voor in de kelder, sluip ik behoedzaam alle trappen af. Naar de werf, mijn toevluchtsoord.

Voorzichtig, ze zijn erg breekbaar, leg ik alle visjes in het gras. Het zijn er wel tweehonderd. Een voor een laat ik ze in het grachtwater los. Ze blijven drijven in doelloze cirkeltjes. Dan klap ik in mijn handen: 'Vort, jullie. Op naar zee!' En zowaar, ze sluiten zich aaneen en zetten zich in beweging. Een sliert zilveren dennenappeltjes op weg naar de vrijheid. Naar zee! (160)

Net als bij het wilde zwijn in het eerder besproken essay voelt Mutsaers compassie met de kerstvisjes in de hoedendoos. Het engagement is dus affectief gemotiveerd. Een wezenlijk verschil is dat het in het laatste geval niet om levende vis gaat, maar om kerstversiering. Althans, voor zover die eruitziet als visjes. De 'engeltjes, bazuinnetjes, rode kerstballen, zilveren kerstballen, vogels, [...], dennenappels zonder sneeuw' (159) enzovoort, die de hoedendoos ook bevat, roepen niet de neiging op ze te bevrijden. De vogels kunnen bijvoorbeeld best in het donker blijven.

In de zojuist geciteerde passage veranderen de visjes, zodra ze in het water liggen en wegdrijven, in 'zilveren dennenappeltjes'. Het gaat hier om een metaforisch verband. Mutsaers spreekt van 'zilveren visjes' omdat de zilveren dennenappeltjes op visjes lijken. Dit verband wordt duidelijk als ze in het water liggen, waardoor ze paradoxaal genoeg weer in dennenappeltjes veranderen. Het ogenschijnlijk goed te begrijpen fragment gaat daarmee bovendien in de laatste zin een verband aan met het eerder beschreven 'plooien' van de essaybundel *Zeepijn*. Verschillende betekenaars waarvan we eerder al zagen dat het metonymisch gemotiveerde metaforen zijn, spelen een rol in de passage. De belangrijkste zijn hier natuurlijk 'zee' en 'den'. Deze strategie lijkt de eerder besproken middenstem te installeren. De plooien doorbreken zowel de objectiverende realistische beschrijving als de subjectieve motivatie daarachter. Ze trekken de aandacht naar zichzelf toe en installeren daarmee een modus die met discursiviteit breekt.

Naaktheid en het verschil tussen dier en mens

Het postuum gepubliceerde *L'animal que donc je suis* van Derrida bevat een van de weinige en misschien wel de enige gepubliceerde directe opmerkingen over Adorno in het werk van de Franse denker. Het boek bevat lezingen voor een conferentie over het thema 'het autobiografische dier'. Op zeker moment haalt Derrida instemmend Adorno's stelling aan dat het geweld in de dialectiek van de verlichting zich in eerste instantie openbaart als geweld tegen dieren. Een van de sleutelbegrippen is hier de menselijke 'autonomie', de mens als absoluut binnen, als monade:

Adorno, lui, n'hésite pas à juger 'suspecte', 'si suspecte' (*so suspect*) la notion kantienne de 'dignité' (*Würde*) accordée à l'homme seul 'au nom de l'autonomie'. L'aptitude à l'autonomie, à l'autodétermination, à l'autodestination morale (*Selbstbestimmung*), disons aussi à l'autoprescription et à l'autobiographie morale, voilà ce qui devient chez Kant le privilège ou l'avantage absolu de l'homme (là où, dirait-on, l'*autos* de l'automotion, son autotélie réfléchissante, est généralement tenu pour le propre du vivant en général). Assurant ainsi la souveraineté ou la maîtrise (*Herrschaft*) de l'homme sur la nature, elle est en vérité, précise alors Adorno, 'dirigée contre les animaux' (*Sie richtet sich gegen die Tiere*). (Derrida 2006: 139-140)

De menselijke autonomie verzekert de mens van zijn beheersing van de natuur. We zagen het al in het vorige hoofdstuk bij de *Dialektik der Aufklärung*. Als subject tilt de mens zichzelf als het ware uit de natuur, waardoor hij al het niet-menselijke tot 'buiten' kan verklaren. Wat geen mens is, wordt materiaal waarmee de mens naar believen kan omgaan. Deze mogelijkheid van de mens om zichzelf als mens te bepalen is wat hem volgens Kant waardigheid verschaft en ook zijn dominerende positie in de voedselketen legitimeert. De kritiek van Adorno en Derrida is dat Kant 'mogelijk' gelijkstelt aan 'legitiem'. Hij verdedigt, met andere woorden, het recht van de sterkste.

Derrida stelt dat Adorno de kantiaanse ethiek 'criminaliseert'. Volgens 'la logique qu'il [Adorno – NC] annonce et que je [Derrida – NC] déploie ici' legitimeert deze ethiek geweld tegenover dieren (101). Het is precies de door Mutsaers beschreven en geëvoceerde affectiviteit tegenover dieren die onmogelijk is in de humanistische ethiek. Derrida schrijft:

Adorno constate que Kant ne laisse place à aucune compassion (*Mitleid*), à aucune commisération entre l'homme et l'animal (en tant qu'il peut souffrir, '*can suffer*', disait Bentham). Rien n'est plus détestable, dit Adorno, plus haïssable, plus odieux (*verhasster*) à l'homme kantien que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité [...]. Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. C'est

même là son 'tabou', dans tous les sens du terme, et d'abord un interdit sacré touchant à l'impureté. (142-143)

Lijden is alleen weggelegd voor de mens, een dier voelt geen pijn, zo wil de kantiaan. Het is dit uitgangspunt dat Adorno in de sterkst mogelijke woorden aanklaagt. Derrida wijst op de parallel die hij trekt met de Holocaust. Wat de kantiaanse idealist doet, is volgens Adorno structureel vergelijkbaar met wat de nazi's de Joden aandeden. Dieren 'jouent virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste [...]. Les animaux seraient les Juifs des idéalistes qui ne seraient ainsi que des fascistes virtuels.' (ibidem) Het gaat om hetzelfde principe. Je moet je ongevoelig maken voor medelijden met de ander en iedere affectieve identificatie tot taboe verklaren. Dit is wat Adorno aanklaagt.³ Derrida sluit zich hier grotendeels bij aan en stelt dat je zijn deconstructieve kritiek op het 'fallologocentrisme' in retrospectief ook moet begrijpen als kritiek op het 'carnofallologocentrisme'. Derrida's eigen werk 'était d'avance destiné [...], et délibérément, à passer la frontière d'une anthropocentrisme, la limite d'un langage confiné dans le discours et les mots humains. La marque, le gramme, la trace, la différence, concernent différenciellement tous les vivants, tous les rapports du vivant au non-vivant.' (144)

In de passages van Mutsaers die ik besprak doet zij iets wat binnen de kantiaanse ethiek ondenkbaar is. Ze heeft compassie met dieren, misschien nog wel meer dan met mensen. Adorno en Derrida stellen dat subjectieve zelfbepaling ten grondslag ligt aan een

- 3 J.M. Coetzee trekt een soortgelijke vergelijking in de fictieve lezingen gepubliceerd in *The Lives of Animals*. Hierin stelt het personage Elizabeth Costello: 'Let me say it openly: we are surrounded by an enterprise of degradation, cruelty, and killing which rivals anything that the Third Reich was capable of, indeed dwarfs it, in that ours is an enterprise without end, self-regenerating, bringing rabbits, rats, poultry, livestock ceaselessly into the world for the purpose of killing them.' (Coetzee 1999: 21) Tot op zekere hoogte zijn de hierna volgende opmerkingen ook van toepassing op deze lezingen. Met name als je de roman *Elizabeth Costello* erbij betreft, waarin ze herdrukt zijn (Coetzee 2004). De andere 'Lessons' in dit boek hebben een vergelijkbare ondermijnende werking als de strategie van het plooiën bij Mutsaers. Het spreekt echter vanzelf dat Coetzee een andere strategie volgt, die op zichzelf beschrijving verdient.

ongevoeligheid ten opzichte van dierlijk lijden. Het taboe ontstaat in die zelfbepaling. Derrida somt een hele reeks begrippen op die beginnen met 'auto'. Een daarvan kan de 'morele autobiografie' zijn. In mijn analyse van *Rachels rokje* heb ik geprobeerd te laten zien dat een tekst die autobiografisch gelezen kan worden, steeds onderbroken wordt door een plooistructuur. Iets vergelijkbaars laat *Zeepijn* zien. Je kunt de besproken passages ook daar lezen als morele autobiografie. Er spreekt compassie met de dieren uit, maar het feit dat deze gerelateerd wordt aan een specifiek menselijk subject, maakt van de passages toch een zelfbepaling door een subject. Er ontstaat een dialectisch omslagmoment: je bekritiseert iets waar je zelf onontkoombaar deel van uitmaakt. In beide gevallen zou de plooi-structuur waar de fragmenten steeds weer in worden meegezogen, kunnen gelden als een strategie om deze dialectiek te ondermijnen. Het is een strategie die ons wegleidt van het subject. We merken dit in de moeilijkheden waarop de aan het subject gekoppelde beschrijving ervan stuit, de strategie wekt op zijn minst de suggestie van iets voorbij dat subjectieve, voorbij het menselijke.

In *L'animal que donc je suis* gaat het zoals gezegd steeds om de grens tussen mens en dier. Een centraal begrip in deze overwegingen is 'naaktheid'. Derrida vertelt over de schaamte die hem overvalt als hij naakt gadeslagen wordt door een dier en hij schetst een situatie waarin hij naakt tegenover een kat zit.

C'est comme si j'avais honte, alors, nu devant le chat, mais aussi honte d'avoir honte. Réflexion de la honte, miroir d'une honte honteuse d'elle-même, d'une honte à la fois spéculaire, injustifiable et invouable. Au centre optique d'une telle réflexion se trouverait la chose – et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu'on appelle la nudité. Et dont on croit qu'elle est le propre de l'homme, c'est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu'ils sont, pense-t-on alors, sans la moindre conscience d'être. (18)

Derrida zegt schaamte te voelen voor zijn naaktheid, maar ook schaamte voor deze schaamte. Naaktheid is volgens hem specifiek menselijk, de schaamte ervoor is dat dus ook. De schaamte voor de schaamte is daarom een schaamte voor de eigen menselijkheid. Een

schaamte voor de eigen schaamte ten opzichte van de kat, die als dier, zoals Derrida 'geloof' en 'zoals gedacht wordt', geen bewustzijn heeft van de eigen naaktheid en zich er dus ook niet voor kan schamen. Het gaat om een 'gereflecteerde' schaamte. We zagen dat Derrida, evenals Mutsaers, vooral bezwaar maakt tegen de eigen menselijkheid voor zover 'de mens' geen compassie voelt met dieren. Het gaat om een schaamte voor het feit dat de mens dieren buiten zijn ethisch universum plaatst en geen enkele 'affiniteit' tussen beide(n) denkbaar en toelaatbaar acht. De schaamte die Derrida voelt, begrijpt hij daarom in tweede instantie als iets waarvoor hij zich zou moeten schamen.

Het idee dat dieren geen besef zouden hebben van de eigen naaktheid blijkt echter precies voort te komen uit een denken dat dieren ethisch buitensluit. Derrida schrijft:

On croit généralement, mais aucun des philosophes que je m'en vais interroger tout à l'heure n'en fait mention, que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nus sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et mal, en somme. (19)

Het dier heeft 'geen kennis van goed en kwaad'. Derrida alludeert hier op het bijbelse verhaal van de zondeval. Ook hier zien we dat Adam en Eva, nadat zij van de boom van de kennis van goed en kwaad gegeten hebben, zich plotseling gaan schamen voor de eigen naaktheid. Het verhaal is een allegorie om het verschil tussen mens en dier te verklaren. Mensen hebben ethische kennis en voelen schaamte voor de eigen naaktheid, dieren hebben die kennis niet en voelen ook die schaamte niet. Adam en Eva willen hun naaktheid zo snel mogelijk verbergen en improviseren de eerste vorm van kleding: de strategisch geplaatste vijgenbladen. De rest is geschiedenis.

Volgens Derrida is dit bedekken van de eigen naaktheid constitutief voor naaktheid als zodanig. Dieren dragen geen kleding en zijn daarom paradoxaal genoeg juist niet naakt.

L'animal, donc, n'est pas nu parce qu'il est nu. Il n'a pas le sentiment de sa nudité. Il n'y a pas de nudité 'dans la nature'. Il n'y

a que le sentiment, l'affect, l'expérience (consciente ou inconsciente) d'exister dans la nudité. Parce qu'il *est* nu, sans *exister* dans la nudité, l'animal ne se sent ni ne se voit nu. Et donc il n'est pas nu. Du moins le pense-t-on. Pour l'homme ce serait le contraire, et le vêtement répond à une technique. Nous aurions donc à penser ensemble, comme un même 'sujet', la pudeur et la technique. Et le mal et l'histoire, et le travail, et tant d'autres choses qui vont avec lui. (20)

Derrida stelt dat de schaamte voor naaktheid samenhangt met techniek, in dit geval die van het kleden. Omdat de mens zichzelf ook gekleed kan denken, voelt hij schaamte wanneer dit niet het geval is, zo is de suggestie. Beide zaken, schaamte en techniek, zijn hetzelfde *sujet*. Een woord dat we hier niet alleen moeten begrijpen als 'onderwerp', maar ook als 'menselijk subject'. Het gaat in beide gevallen om iets specifiek menselijks. Dieren moeten zowel de schaamte voor de eigen naaktheid alsook de techniek van het kleden ontberen. In deze voorstelling zien we dus twee soorten naaktheid: een niet-bewuste, 'natuurlijke' naaktheid en een bewuste, 'technische' naaktheid. Volgens Derrida gaat het om twee soorten niet-naakte naaktheid. Dieren zijn niet naakt in hun naaktheid omdat ze het gevoel van naaktheid niet kennen en niet beschikken over de techniek van kleding. Mensen zijn niet naakt in hun naaktheid omdat hun besef van naaktheid pas ontstaat uit het feit dat ze zich kleden, dus eigenlijk vanuit het feit dat ze niet-naakt zijn. Derrida schrijft vervolgens het volgende:

Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte *comme* une bête qui n'a plus le sens de la nudité? Ou au contraire honte comme un homme qui garde son sens de sa nudité? [...]

Je dois le préciser tout de suite, le chat dont je parle est un chat réel, vraiment, croyez-moi, *un petit chat*. Ce n'est pas une figure du chat. Il n'entre pas dans la chambre en silence pour allégoriser tous les chats de la terre, les félins qui traversent les mythologies et les religions, la littérature et les fables. (20)

Mensen kunnen schaamte voelen, omdat zij kennis hebben van goed en kwaad. Ze schamen zich als ze iets doen wat niet mag. De situatie

van Derrida met de kat stelt hem wat dit betreft voor problemen. Het gaat zoals gezegd om een reflectieve schaamte, een schaamte van de tweede orde. De vraag is of hij zich schaamt omdat hij is als een beest zonder gevoel van naaktheid. In dat geval gaat de schaamte over het feit dat hij gelijk wordt aan het dier en geen schaamte meer voelt. Hij schaamt zich er dan voor dat hij geen schaamte meer voelt in de aanwezigheid van de kat. Of schaamt hij zich omdat hij is als een mens die weet dat hij naakt is? In dat geval schaamt hij zich omdat hij schaamte voelt. Het gaat dus om schaamte omdat hij is als een dier tegenover schaamte omdat hij is als een mens.

In beide gevallen blijft schaamte menselijk. Derrida cursiveert het woord *comme* niet voor niets. Het gaat om een zijn-als, een metaforische relatie. De kat in het voorbeeld is daarentegen nadrukkelijk geen troep. Het punt is dat retorische figuren op vergelijkbare wijze functioneren als kleding en techniek. In die zin zijn ze specifiek menselijk. Het gaat om het aloude idee dat retoriek de 'naakte' waarheid 'omkleedt', verbloemt, aan het oog onttrekt. Kleding onttrekt naaktheid niet aan het zicht, maar produceert deze pas. Zoals de metafoor geen verbloeming is van de waarheid, maar waarheid pas mogelijk maakt. Het gaat om het inzicht van Nietzsche in 'Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn' dat waarheden versleten metaforen zijn, 'Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind' (Nietzsche 1999: 881). Derrida verwoordde het in 'La mythologie blanche' in *Marges de la philosophie* als volgt:

C'est pourquoi l'évaluation philosophique en a toujours été ambiguë: la métaphore est menaçante et étrangère au regard de l'*intuition* (vision ou contact), du *concept* (saisie ou présence prompte du signifié), de la *conscience* (proximité de la présence à soi); mais elle est complice de ce qu'elle menace, elle lui est nécessaire dans le mesure où le dé-tour est un re-tour guidé par la fonction de ressemblance (*mimesis* et *homoiosis*), sous la loi de même. (Derrida 1972: 323)

Enerzijds zijn metaforen datgene wat de filosofie moet vermijden. Het gaat slechts om een spel van gelijkenissen, het echte denken houdt zich bezig met de waarheid, met hoe het is. Anderzijds kan de

filosofie niet zonder metaforen. Zij begrijpt zichzelf volgens Derrida als een 'terug-keer' uit de dwaling naar de waarheid. Zoals naaktheid ontstaat door gekleedheid roept het onware het ware in het leven. Zo maakt filosofische taal onvermijdelijk gebruik van een metaforische structuur om de waarheid uit te drukken. Ook een conceptuele relatie komt tot stand door een bepaalde gelijkheid tussen twee zaken, het begrip zou gelijk moeten zijn aan de zaak die het benoemt. Op dezelfde manier is het bewustzijn gelijk aan zichzelf enzovoort. Datgene wat het terzijde schuift als onwaar – de metaforische relatie – blijkt dus ten grondslag te liggen aan de filosofie zelf. Dit is Derrida's beroemde en beruchte supplementaire logica in een notendop. Keer op keer laat hij in zijn deconstructies zien dat een vermeende secundaire term een primaire term pas mogelijk maakt.

De schaamte die Derrida beschrijft, moeten we begrijpen binnen dit kader. Het gaat zoals hij schrijft om een 'reflectieve schaamte', om een schaamte van de tweede orde, 'miroir d'une honte honteuse d'elle-même', een zelf dat nadenkt over zichzelf en zich schaamt in die relatie tot zichzelf ten opzichte van het dier dat de mens gadeslaat. Deze relatie met het dier is essentieel bij het optreden van de schaamte. Derrida schrijft dat het dier geen figuurlijk dier is. Het gaat niet om een allegorie of een andersoortige stijlfiguur. Derrida citeert een passage in Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* waarmee de rol van dieren bij de menselijke schaamte verklaard wordt:

It is a very inconvenient habit of kittens (Alice had once made the remark) that, whatever you say to them, they *always* purr. 'If they would only purr for "yes", and mew for "no", or any rule of that sort', she said, 'so that one could keep up a conversation! But how can you talk with a person if they *always* say the same thing?'

On this occasion the cat only purred: and it was impossible to guess whether it meant 'yes' or 'no'. (Carroll 1998: 238)

Vervolgens becommentarieert Derrida:

L'animal, le chat *réel* en tant qu'animal, vous pouvez lui parler, il ne répond pas, pas vraiment, jamais, voilà ce que conclut Alice. [...]

La lettre compte, et la question de l'animal. La question de la réponse animale passe souvent par l'enjeu d'une lettre, par la littéralité d'un mot, parfois de ce que 'mot' veut dire à la lettre. Par exemple si le mot 'répondre' apparaît deux fois dans toutes les traductions que j'ai consultées, il ne correspond à aucun vocable, à aucun mot comme tel dans l'original. (Derrida 2006: 25)

Het gaat om hetzelfde gegeven als we eerder tegenkwamen in De Mans analyse van de vertalingen van Kants *Kritik der Urteilskraft*. De radicaliteit van de letter wordt in de vertalingen van het boek van Carroll 'gehumaniseerd'. De auteur van *Alice in Wonderland* schrijft 'say', waar de Franse vertalers 'répondre' geven. Het monotone snorren wordt zo in de vertaling geherinterpreteerd als een antwoord, als een dialogische relatie met het menselijk subject. Het punt van Derrida is dat het hier niet om een symmetrische verhouding gaat. De kat is 'l'autre absolu' (28). Het gaat om degene die zegt, maar niet om degene die antwoordt.

De schaamte treedt op tegenover deze absoluut andere. De letterlijkheid van het dier problematiseert de naaktheid van de mens. Ze toont de mogelijkheid van een zijnsmodus waarin de naaktheid niet het gevolg is van de kleding, de waarheid niet het effect is van onwaarheid en kritiek niet voortvloeit uit de orde die zij bekritiseert. Derrida zegt zich te schamen als hij wordt gadegeslagen door het dier. Eerder zagen we al dat het gaat om een schaamte over het feit dat er geen echte communicatie met dieren mogelijk is. De mens voelt geen medelijden met ze. De letterlijkheid van het dier confronteert de filosoof hier als geen ander mee. Het dier is de absolute ander waarmee geen dialoog mogelijk is. Waar de vertalingen dit feit proberen te verdoezelen door de kat te humaniseren, toont de radicaliteit van Carrolls proza dit gegeven compromisloos. De kat van Alice laat slechts een monotoon snorren horen en geeft geen antwoord. De mens kan niets aanvangen met het geluid dat de kat produceert. De vraag die je hier echter bij kunt stellen is in hoeverre deze ander ooit echt een absolute ander is. We lijken dan immers weer te vervallen in dezelfde structuur die we zagen bij naaktheid en kleding. De eerste term leek ook daar in eerste instantie radicaal anders dan de tweede, maar bleek er in tweede instantie door geproduceerd. Hetzelfde zou kunnen gelden voor de

absolute alteriteit van dieren. Ook dit zou een utopische droom kunnen zijn, opgewekt door inconsistenties in de menselijke rede.

Derrida stelt dat hij schaamte voelt als de kat naar hem kijkt. Waar Adorno erop wijst dat de kantiaanse rede medelijden met de dieren uitsluit, opent de blik van de kat op de naakte filosoof een affectieve relatie tussen beide(n). Tegenover de blik van de absolute ander schaamt de mens zich voor zijn naakte menselijkheid en de schaamte daarvoor. Dier en mens staan op deze manier niet abstract tegenover elkaar, als *absolutum* tegenover *absolutum*, maar gaan een relatie aan. Derrida zegt het ook met zoveel woorden. Wat hem interesseert is ‘ce qui lie l’histoire du “je suis”, du rapport autobiographique et auto-déictique à soi comme “Je”, et l’histoire de “L’Animal”, du concept humain de l’animal’ (57). Het met kapitalen geschreven en tussen aanhalingstekens geplaatste ‘L’Animal’ suggereert al dat we het dier bij Derrida juist niet als de absolute ander moeten begrijpen.

Materiaal, techniek en strategie

Deze visie op het verschil tussen mens en dier roept vragen op over het werk van Mutsaers. We zagen dat het engagement zich zowel in haar romans als in haar essays onder andere richt op een affectieve en niet-antropocentrische relatie met dieren. Een oproep hiertoe vinden we zowel op een betogend niveau – als een boodschap die letterlijk in de tekst te vinden is – als op een strategisch niveau – als de plooistructuur die de mededeling juist doorbreekt om die gewenste affectiviteit mogelijk te maken. In *Rachels rokje* was, zoals ik heb laten zien, het rokje van de verteller een metafoor voor die plooistructuur. Plooien lijkt, met andere woorden, op kleding. We zagen al dat kleding volgens Derrida binnen een reeks te deconstrueren opposities valt. Zij is tegengesteld aan naaktheid, terwijl zij die naaktheid tegelijkertijd ook produceert. Kleding en naaktheid zijn een dichotomie die vergelijkbaar is met figuurlijkheid tegenover waarheid, materiaal tegenover techniek enzovoort.

Je kunt je vervolgens afvragen wat de vergelijking met het rokje zegt over het plooiën als literaire strategie. Op het eerste gezicht lijkt zij het plooiën te verbinden met de menselijke orde. Kleding is een

techniek en daarom van dezelfde orde als 'l'histoire, et le travail, et tant d'autres choses qui vont avec lui'. Het is allemaal hetzelfde 'sujet' (20). Kleding is een van de zaken die de mens doen verschillen van het dier. Als techniek tilt zij hem buiten en boven de natuurlijke orde. Zij constitueert de mens als subject. Derrida liet zien dat het bewustzijn van naaktheid pas ontstaat door het gebruik van kleding. Zij is bovendien verbonden met het discours over de naakte waarheid. Het specifiek menselijke vertoog waarin de natuur haar geheimen moet prijsgeven vergelijkt men niet voor niets vaak met het oplichten van de 'sluier van Isis', een gewelddadig ontkleden van de godin van de natuur. Niet toevallig geschiedt dit uitkleden van de natuur vaak met technische middelen. De filosoof Pierre Hadot beschrijft het als een specifiek menselijke houding die 'consiste à utiliser des procédés techniques pour arracher à la Nature ses "secrets" afin de la dominer et exploiter' (Hadot 2004: 115). Hier zien we hoe de problematiek van kleding versus naaktheid aan de wortel staat van de 'baconiaanse' houding tegenover de natuur, die Adorno en Horkheimer aanklagen in *Dialektik der Aufklärung*.

Mutsaers lijkt dit ontkleden van de natuur door de mens om te draaien in *Rachels rokje* en *Zeepijn*. Je zou de plooiën in beide werken kunnen lezen als een poging de natuur juist op een radicale manier aan te kleden. Het gaat dan niet om een ontmaskeren van de naakte waarheid, maar om een aankleden, om aan het zicht te onttrekken. Ze lijkt daarmee het bijbelse verhaal van de zondeval te herhalen. Adam en Eva schamen zich en bedekken datgene waar ze zich voor schamen met vijgenbladeren, waarmee ze de eerste vorm van kleding in het leven roepen. De schaamte komt hier dus voor de techniek. Derrida laat echter zien dat datgene waar ze zich voor schamen – hun naaktheid – pas geproduceerd wordt door de oplossing ervoor – de techniek van het kleden. De schaamte komt hier dus na de techniek of ontstaat op zijn minst tegelijkertijd. In die zin zou je kunnen stellen dat een techniek van het plooiën ontmaskert en aanklaagt, maar ook gevangen blijft in datgene wat ze aan het licht brengt. Deze techniek produceert door het toedekken de 'naakte' waarheid van de menselijke behandeling van dier en natuur. Paradoxaal genoeg is dit aankleden daarmee in zekere zin dus ook een ontkleden. Toch ontstaat in dit toedekkend ontkleden ook de

mogelijkheid van schaamte en wellicht de eerste motivatie om iets te veranderen.

De schaamte waarover Derrida schrijft in *L'animal que donc je suis* is echter een schaamte over schaamte. Om precies te zijn is het een schaamte over de schaamte voor de eigen naaktheid ten overstaan van een dier. De concrete kat maakt dat de filosoof zich schaamt voor de specifiek menselijke schaamte die ontstaat in het dragen van kleding. Ten overstaan van het dier blijkt de schaamte voor de eigen naaktheid toch te menselijk. Het dier dat buiten de orde staat, waarvoor we geen medelijden mogen voelen, klaagt de eerste vorm van schaamte aan. Als de mens zich het lot van de dieren wil aantrekken is deze technisch geproduceerde vorm van schaamte niet genoeg. Dit geldt dus ook voor het werk van Mutsaers. Als plooien een techniek is, dan is deze nog steeds te menselijk. Zij brengt misschien schaamte tot stand, maar dat verandert niets aan de positie van de dieren in de door de mens geïnstalleerde pikorde. Technisch geproduceerde schaamte is autistische schaamte. Het gaat niet om schaamte ten overstaan van dieren.

De kat die de schaamte oproept, is bij Derrida een letterlijke kat. Wanneer het immers om een metaforische of een anderszins figuurlijke kat gaat, zou de hele problematiek van het dierlijke en de dieren weer verdwijnen in een specifiek menselijk spel van verbergen en openbaren. Derrida benadrukt daarom dat de vraag van 'la réponse animale passe souvent par l'enjeu d'une lettre, par la littéralité d'un mot' (Derrida 2006: 25). Om te ontsnappen aan de aporieën waar het plooien als techniek toe leidt, zal Mutsaers in haar werk een bepaald dierlijk 'tegenover' moeten ensceneren. Een situatie zoals Derrida beschrijft, waarin een menselijk subject zich in levenden lijve tegenover een dier plaatst, is niet mogelijk in een literair werk. Het kan deze situatie echter wel 'vertalen'. Als het plooien op technische wijze schaamte kan instigeren, kan een ervaring van letterlijkheid wellicht de tweedeschaamte over de schaamte bewerkstelligen. Het menselijk-technische aspect van het plooien moet, met andere woorden, aangevuld worden met een bepaalde 'onmenselijke' materialiteit.

In het hoofdstuk over Brakman bleek al dat techniek en materialiteit soms dicht bij elkaar kunnen liggen. Adorno stelde dat geslaagde kunstwerken overeenkomen met de technische stand in

kunst en maatschappij. Als een kunstwerk techniek gebruikt en vervolgens aan het zicht onttrekt, maakt het zich schuldig aan dezelfde ideologische verbloeming die ook in de wereld buiten de kunst welig tiert en waar de mens onterecht denkt het eigen lot te kunnen bepalen. Om dit te voorkomen moet een kunstwerk volgens Adorno juist helemaal techniek worden, zich ermee vereenzelvigen. Alleen zo kan het iets van waarheid over de status quo mededelen. Dit uitgangspunt zie je terug bij Mutsaers. Eerder stond ik al stil bij een beschrijving van het interieur van een auto in *Rachels rokje*. In deze passage vestigt een narratieve techniek waar je normaal gesproken 'overheen' leest de aandacht op zichzelf. De onderbrekingen en herhalingen die een narratieve ruimte doorgaans inkaderen worden in die mate overdreven dat zij de illusie van realisme ondermijnen. Over deze passage zou je met Adorno kunnen stellen dat de roman gelijk wordt aan de techniek, die nu niet verborgen blijft, maar als zodanig op de voorgrond komt te staan. Met Derrida zou je over dit verschijnsel kunnen stellen dat de roman met deze ontmaskering nog steeds deelneemt aan de orde die hij bekritiseert, want daarin is het ontmaskeren van illusies het leidende principe bij uitstek.

Volgens De Man hebben we te maken met materialiteit wanneer 'meaning producing tropes are replaced by a fragmentation of sentences and propositions into discrete words, or the fragmentation of words into syllables and finally letters' (De Man 1996: 89). Net als bij Derrida's letterlijke kat gaat het hier om een materialiteit die tegengesteld is aan figuurlijkheid (tropen worden vervangen door een fragmentatie) en aan discursiviteit (zinnen en proposities fragmenteren). Bezien we nogmaals de beschrijving van het interieur van de auto, dan blijkt dat we de plooistructuur aldaar ook kunnen begrijpen als een fragmentatie. Eerder stelde ik dat deze bewuste passage via bepaalde betekenaars communiceert met passages elders in de roman. Op die punten wordt het verhaal onderbroken en verbonden met andere tekstfragmenten. Door de plooistructuur wordt het problematisch om een eenduidige betekenis te lezen in de woorden die als metonymisch gemotiveerde metafoor fungeerden. Bepaalde betekenaars hebben andere betekenaars als connotatie en zijn omgekeerd zelf weer de connotatie van die betekenaars. Het plooien ontmantelt de semiotische structuur en doet hetzelfde met

de retorische. Weliswaar zijn bepaalde verbanden tussen woorden in de roman vaak metaforisch of metonymisch gemotiveerd, maar die verbanden zijn zo meervoudig dat een eenduidige beschrijving onmogelijk is. Uiteindelijk is het niet te bepalen wat een betekenaar als 'rood' precies betekent in de roman. De lezer geeft het op naar betekenis te zoeken en ziet zich geconfronteerd met de materialiteit van het woord, van de letterlijkheid en de letters.

In het vorige deel analyseerde ik het technische en het materiële in relatie tot het esthetische. Adorno's nadruk op het technische maakt het voor hem mogelijk kunst te verbinden met geschiedenis, zij is volgens hem de uitdrukking van de stand van de techniek op een bepaald moment. De Mans nadruk op het materiële moet je juist begrijpen als een transhistorisch verzet tegen het esthetische als zodanig, door hem in zijn algemeenheid ontmaskerd als onvermijdelijke 'ideologie'. Ik liet zien dat het materiële daardoor ook niet ervaren kan worden door een subject. Derrida's lezing over het autobiografische dier maakt het mogelijk beide aspecten functioneel verder te differentiëren en tegelijkertijd in samenhang te brengen. Je zou het plooiën wellicht kunnen begrijpen als een 'vertaling' van de door hem beschreven ontmoeting van de filosoof en de kat. Je zou het een allegorische ontmoeting kunnen noemen, ware het niet dat Derrida ontkent dat de kat een figuurlijke status heeft en juist stelt dat de letterlijkheid ervan onvertaalbaar is. De kat staat niet voor de letterlijkheid, maar *is* de letterlijkheid. Hij doorklieft de opposities die retoriek en vertaling mogelijk maken: verpakking (beeld bij retoriek, betekenaar bij vertalen) tegenover inhoud (waarheid in het eerste geval, betekende in het laatste).

In veel essays in Mutsaers' bundel *Paardejam* besteedt zij aandacht aan deze dierlijke letterlijkheid. In 'Woorden schieten te hond' schrijft zij bijvoorbeeld:

Mensen die geportretteerd worden, trekken graag een gelegheidsgezicht: de portretblik. Honden hebben daar geen behoefte aan. Zij kunnen trouwens geen gezicht *trekken*, ze zijn hun gezicht. Sommige mensen noemen dat gebrek aan bewustzijn. Ik noem het intelligentie. (Mutsaers 2000: 229)

Ook hier zien we dat geportretteerde mensen zich verbergen achter een 'gelegenheidsgezicht'. Ze nemen daarmee deel aan het menselijke spel van verbergen en openbaren. Met alle connotaties die daarbij horen: geschiedenis, engagement enzovoort. 'Mensen op een schilderij zijn bloot of gekleed', schrijft Mutsaers. Hun kleding toont 'de tijd waarin ze geschilderd zijn en het milieu waartoe ze behoren. Als ze bloot zijn attenderen ze je weer op iets anders.' (ibidem) Zelfs de menselijke naaktheid is overladen met betekenis. Altijd betekent zij iets anders dan zij is. Over honden schrijft ze daarentegen:

Honden zijn nooit bloot. Maar ook nooit gekleed. Dat maakt ze op het oog bijna tijd- en klasseloos. Ik zeg *bijna* omdat haarsnit, halsband of strik nog weleens in een bepaalde richting wijzen. (ibidem)

Dieren doorbreken ook hier de tegenstelling tussen naaktheid en kleding. Ze doen niet alsof, ze verbergen zich niet, ze *zijn* zichzelf in alle letterlijkheid. Mutsaers schrijft echter 'bijna'. Letterlijkheid lijkt vaak gecontamineerd door geschiedenis en politiek. Een hond is nooit alleen een hond, maar ook betrokken op de menselijke orde.

Bij het tot dusver geanalyseerde plooien zien we hetzelfde. Pure materialiteit blijkt daar niet zuiver voorhanden, maar altijd ook leesbaar als uitdrukking van literaire techniek en daarmee dubbel gecodeerd in geschiedenis en engagement. Over Mutsaers' plooien kun je dus zeggen dat ze zowel ontsnappen aan de paradoxen die verbonden zijn met het mens-zijn, als erin gevangen blijven. Het begrip 'strategie' moet deze tweeledigheid uitdrukken en omvat zowel een technisch als een materieel aspect. Ze is zowel techniek als materiaal. In tegenstelling tot techniek kent een strategie een minder stringente teleologie. Volgens het woordenboek gaat het om een 'plan volgens welke men te werk gaat'. Het gaat niet om een zekere weg tot een bepaald doel. De hoop dat het plan gaat lukken is er inherent aan, evenals het risico dat het mislukt. Deze onzekerheid ontstaat in een acceptatie van de onleesbaarheid of weerbaarheid van het materiële. De strategie verwijst als zodanig naar een niet meer te ervaren materialiteit. Het plooien is daarmee als zodanig

analyseerbaar in termen van zowel techniek als materie, maar laat zich nooit volledig uitdrukken in een van deze analyses.

Je suis *de twee etages*

Derrida staat in *L'animal que donc je suis* steeds weer stil bij het 'ik ben' uit de titel. Hij wijst op een meervoudigheid in het Franse *je suis*, een ambiguïteit die bijvoorbeeld niet vertaalbaar is naar het Nederlands. Zoals David Wills, die de lezingen naar het Engels vertaalde, uitlegt kan *je suis* zowel de eerste persoon enkelvoud zijn van het werkwoord *être* (zijn) als van het werkwoord *suivre* (volgen) (Derrida 2008: 162). Hij vertaalt *je suis* dan als *I am (following)*. In het Nederlands zou je wellicht iets kunnen gebruiken als 'ik ben (aan het volgen)'. De gekunsteldheid van beide vertalingen duidt er al op dat je het Franse *je suis* slechts kunt omschrijven. De letterlijkheid laat zich slechts signaleren, je kunt haar niet zonder verlies omzetten. Derrida schrijft:

Elle suit, elle-même, elle se suit. Elle pourrait dire 'je suis', 'je me suis'. À se poursuivre ainsi avec quelque conséquence, en trois temps, elle décrirait comme la course d'une pièce en trois actes ou les trois mouvements de quelque concerto syllogistique, un déplacement que se *fait suite*, une suite et un mot. Si je suis cette suite, et tout dans ce que je m'apprête à dire devrait reconduire à la question de ce que 'suivre' ou 'poursuivre' veut dire, et 'être après', et à la question de ce que je fais quand 'je suis', et dit 'je suis', si je suis cette suite, donc, alors je me rends des 'fins de l'homme', donc des confins de l'homme, au 'passage des frontières', entre l'homme et l'animal. (17)

Het volgen en het zijn van de 'suite' van het *je suis* leidt volgens Derrida onder meer tot de uit zijn *Marges de la philosophie* bekende 'fins de l'homme'. Het gaat hier alweer om een letterlijkheid die zich hoogstens 'gezocht' laat vertalen. De '(doel)einden van de mens' spelen met een dubbelzinnigheid in het Franse *fin*, dat zowel 'doel' als 'einde' betekent. Het *je suis* betreft dus zowel iets als de vervulling of de essentie van de mens als zijn einde. Ook schrijft Derrida dat

het volgen van deze problematiek leidt tot het overschrijden van de grenzen tussen mens en dier. Wat hij hiermee zou kunnen bedoelen wordt wellicht duidelijk uit een opmerking in zijn tweede lezing over het autobiografische dier:

Que veut dire 'être après'? Cette démarche suivie devra bien ressembler à celle d'un animal qui cherche à trouver ou qui cherche à échapper. Ne ressemble-t-elle pas à la course d'un animal qui, s'orientant au flair ou à l'ouïe, repasse plus d'une fois sur le même chemin pour relever les traces, soit pour y flairer la trace d'un autre, soit pour y effacer la sienne et la multipliant, justement comme celle d'un autre, flairant ainsi ce qui, de cette piste, lui démontrerait que la trace est toujours d'un autre; et qu'à suivre la conséquence ou la direction de ce double fléchage (il y va du flair; et ce qu'on flaire, c'est toujours la trace de l'autre), l'animal est inévitable [...]. (82)

Om het 'volgen' in *je suis* te begrijpen moeten we worden als een dier dat een spoor volgt. Derrida stelt dat een dier dat een spoor volgt altijd een ander ruikt. Zelfs als het gaat om dat van hemzelf, kan hij het niet tot zichzelf herleiden. Hij kan zichzelf dus wel volgen, maar niet begrijpen dat hij zichzelf volgt. Een dier kan dit niet omdat het niet de mogelijkheid heeft 'de s'appeler en questions et en réponses discursives' en niet 'le pouvoir d'effacer ces traces' (76). De mens heeft deze mogelijkheid wel of denkt deze te hebben. Via discursieve *checks and balances* bevestigt de mens de eigen identiteit en wordt een 'ik'. Het uitwissen van de eigen sporen is hier onmisbaar omdat, zoals Derrida schrijft, 'la trace est toujours d'un autre'. Zijn de sporen nog aanwezig, dan zou de mens niet alleen zichzelf zijn. De boodschap van het *je suis* is natuurlijk dat dit inderdaad het geval is. 'Ik ben' is altijd ook 'ik volg mezelf', wat feitelijk een 'ik volg' is. De mens tracht zich zuiver van het niet-menselijke te onderscheiden, maar blijkt niet te kunnen ontsnappen aan een dierlijk volgen van sporen. Derrida liet deze logica in zijn eerdere werk keer op keer zien in zijn analyses van de problematiek van *la trace* (het spoor). We zoeken presentie en volledige betekenis, maar waar we feitelijk steeds mee te maken hebben zijn sporen van sporen van sporen enzovoort.

Ook Deleuze lijkt een vergelijkbare meervoudigheid op het oog te hebben als hij stelt dat de twee etages van Leibniz uitdrukkingen zijn van een en dezelfde wereld. De virtualiteit van de wereld drukt zich zoals we zagen immers tweevoudig uit. Enerzijds actualiseert zij zich in de ziel, anderzijds realiseert zij zich in de materie. Het is een oplossing van het aloude filosofische probleem van geest en lichaam. Het 'ik ben' is het leidende principe in de ziel en het 'ik volg' dat van de materie of het lichaam. Aan het begin van dit deel stond ik al stil bij de organische eenheid die de ziel regeert en bij de anorganische serialiteit waaraan de materie onderhevig is. Het ene 'is', het andere kun je slechts volgen. Beide principes van het 'huis van de barok' kun je weliswaar analytisch scheiden, maar ze contamineren elkaar tegelijkertijd onophoudelijk. Deleuze schrijft daarom dat ze zowel onderscheiden zijn als onscheidbaar: 'Toujours l'âme et le corps sont réellement distincts, mais l'inséparabilité trace un va-et-vient entre les deux étages' (Deleuze 1988: 145). Net als bij Derrida is het *je suis* dus niet alleen het 'ik ben' van de ziel, maar tegelijkertijd ook het 'ik volg' van de materie. Ze grijpen steeds in elkaar: 'ma monade unique a un corps; les parties de ce corps ont des foules de monades; chacune de ces monades a un corps' (ibidem). Net als Derrida treft Deleuze allerlei dieren aan in het ik:

Avec l'union de l'âme et du corps, l'étranger qui surgit maintenant dans mes appartenances, pour le faire basculer, c'est le animal, et d'abord les petits animaux inséparables des parties fluents de mon corps, en tant qu'ils me redeviennent étrangers comme ils l'étaient auparavant. [...] Les animaux que je rencontre à l'extérieur ne sont jamais qu'un grossissement de ceux-ci, et ce n'est pas seulement une psychologie animale, mais une monadologie animale qui se trouvent essentielles au système de Leibniz. (146)

Het dier is het in mij en bij mij behorende opduikende en omverwerpende vreemde. Deleuze heeft het over een 'weer vreemd worden' dat hij vergelijkt met de 'vloeibare delen van mijn lichaam'. Het dierlijke in de ziel is, met andere woorden, datgene wat niet organisch is, niet georganiseerd is, wat wegvloeit. Op andere plekken in zijn oeuvre heeft Deleuze het wat dit betreft over 'vluchtlijnen' en 'dier-woorden' (bijv. Deleuze 2002).

Zowel Deleuze als Derrida benadrukt dat het dierlijke niet het andere is van de mens. Eerder citeerde ik al een passage waarin Derrida het concept 'Het Dier' een specifiek menselijk idee noemt. Door over 'Het Dier' te spreken plaatsen wij dieren buiten de menselijke orde. Tegenover Het Dier kan de mens zichzelf nog steeds als mens herkennen. Hij denkt zo gevrijwaard te zijn van letterlijkheid en materialiteit. Derrida laat zien dat dit alleen al in het uitspreken van *je suis* niet het geval is. Het dierlijke en het menselijke lopen altijd al in elkaar over. Ze zijn niet netjes gescheiden. Bij de twee etages van het barokke huis zie je hetzelfde. De materiële buitenkant loopt constant over in de spirituele binnenkant, de bovenste etage van de ziel en de onderste van de materie zijn steeds verward in een 'heen en weer'. Ook Deleuze verbindt dit nadrukkelijk met de overgangen tussen mens en dier.

Bij de plooistrategie in het werk van Mutsaers zie je hetzelfde fenomeen. De besproken metonymisch gemotiveerde metaforen lijken zowel een aanspraak op totaliteit te maken als zich serieel met elkaar te verbinden. Van de betekenaars als 'rood' kun je dus zeggen dat ze andere betekenaars omvatten, dat ze een reeks kunnen benoemen, maar je kunt net zo goed zeggen dat ze er onderdeel van zijn of in andere reeksen staan. Deze tropen staan daarmee dus tegelijkertijd buiten en binnen de reeks betekenaars. Ze maken aanspraak op de identiteit van het geheel – ze zeggen 'ik ben' –, maar gaan ook op in ketens van associatie en contiguitéit – 'ik volg' alles wat aan zo'n betekenaar grenst. Betekenis slaat op deze manier steeds om in onbegrijpelijke letterlijkheid. Willen we het engagement van Mutsaers plaatsen, dan is het zaak deze beweging steeds in de overwegingen te betrekken. Het gaat er niet om dat zij slechts zegt dat het eten van kreeften of andere dieren slecht is. Ook gaat het haar er niet om dit 'invoelbaar' te maken, ons ertoe te doen schamen. In beide gevallen blijven we als mens naar de dieren of naar Het Dier kijken en blijven we onderdeel uitmaken van datgene wat we bekritisieren. De plooistrategie maakt het daarentegen mogelijk een schaamte over onze schaamte te voelen. De letterlijkheid waar de tekst steeds weer in terugvalt, ensceeneert een niet-figuurlijke kat die ons in onze naaktheid bekijkt en die schaamte oproept voor onze nog altijd menselijke schaamte.