

De roman is een ui

Over de grenzen van de roman

door

Hugo BOUSSET

VOORAF

Mijn levenslange passie voor de actuele roman heeft te maken met de prikkelende onvatbaarheid van het genre. Maurice Blanchot schreef het al in *Le livre à venir*: 'Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres.'

'De roman is een ui', dat is de titel van dit essay over die rekbare grenzen van de roman. Als je de rokken van de ui één voor één verwijderd, in de hoop zo iets als een pit, zeg maar een centrum, te vinden, word je snel ontgoocheld. Want in het midden van de ui heerst het absolute *niets*. De rokken *zijn* de ui, ze bestaat alleen maar uit afpelbare lagen. Ik vrees dat het beeld op de roman kan worden toegepast, en zeker op de roman na de tweede wereldoorlog. Als je bijvoorbeeld de Nederlandstalige romanproductie uit die periode overloopt, heb je snel de indruk dat de harde kern van het genre 'roman' als een fata morgana voor je uit schuift en dat het enig zinvolle wat je kan doen is : de verschillende gedaantes van wat we 'roman' noemen beschrijven. Dan kun je het romangenre eigenlijk niet meer te pakken krijgen, stilleggen in een bepaling : het is een vloeibaar en veelkantig, steeds evoluerend begrip.

Voor ik de rokken van de recente Nederlandstalige roman één voor één bekijk en verwijder, om te stoten op de leegte, wil ik voorafgaand twee opmerkingen kwijt. Milan Kundera betreurt dat er nog zo weinig echte romans verschijnen : 'het grootste deel van de tegenwoordige romanproductie bestaat uit romans die buiten de geschiedenis van de roman staan' en hij vermeldt onder andere bekentenissen, reportages, autobiografieën, aanklachten in romanvorm. Ik deel die treurnis niet. Ik heb het nogal voor meerstemmigheid in proza en bovendien onderschrijf ik de relativerende bepaling van het begrip 'literair genre', zoals geformuleerd door Pieter de Meijer in *Raster* 70 (1995): 'De geschiedenis van de literaire genres kan gezien worden als een wisseling van combina-

ties, die voor enige tijd zo stabiel zijn dat ze noodzakelijk lijken'. En zelfs zo gezien zijn er steeds uitzonderingen, ik bedoel romanciers die sterk afwijken van de romancode van hun tijd. Het merkwaardige is dat het vaak gaat om uitgerekend de grootste namen van de geschiedenis van de roman : Laurence Sterne, Denis Diderot, Gustave Flaubert, James Joyce. Onze eigenste Multatuli reageerde als volgt op Jacob van Lenneps voornemen om de narede van *Max Havelaar* weg te laten, alsook de realia : 'Moet *Max Havelaar* zijn staart missen? 't Is er mee als de paradijvogel. Het hele dier is om dien staart geschapen. Juist, het weglaten der data maakt *Max Havelaar* tot een roman; maar het is geen roman. 't Is ene geschiedenis. 't Is ene memorie van grieven, 't is ene aanklacht, 't is ene sommatie! En dat dit alles in den beginne op een roman lijkt, is slechts om 't ding verkoopbaarder te maken'. Met een boutade zou je kunnen stellen dat de geschiedenis van de roman geschreven wordt door auteurs die vooral geen romans willen schrijven, waarmee ik bedoel : romans volgens de romancode van hun tijd. *Max Havelaar* is fragmentarisch van structuur, speelt met verschillende stijlregisters en vertellers — onder wie een schrijverscollectief en een ghostwriter —, vermengt chaotisch allerlei tekstsoorten als verhaal, document, autobiografie, metafictioneel commentaar, brief, gedicht, lied, sprookje, toespraak, preek, enzovoort, en eindigt met de uitdagende mededeling dat het hele boek een inleiding is. Dat alles in 1860, in het midden van een eeuw waarin de roman volgens Hegel 'het moderne, burgerlijk epos' was, dat ernaar streefde een algemene visie op de mens te ontwikkelen en een compleet beeld van de werkelijkheid te schetsen — à la façon de Balzac en Tolstoj.

Maar u hebt nog een tweede opmerking te goed. De harde kern van de roman werd duidelijk geformuleerd door Willem Frederik Hermans : een 'klassieke' roman is 'een gefingeerd verhaal dat een of andere stelling of overtuiging illustreert'. Maar het zijn juist deze kenmerken die in de recentere romanliteratuur een voor een worden ontmanteld.

Dat de roman 'een gefingeerd verhaal' zou zijn, is problematischer dan het klinkt. Want ook de werkelijkheid wordt heden ten dage in hoge mate als fictief ervaren. Voor de hoofdfiguur uit *Een lied van schijn en wezen* (1981) van Cees Nooteboom wordt het steeds twijfelachtiger 'of er aan deze schijn van wezen, die de wereld was, nog zo iets vluchtigs als echte schijn moest worden toegevoegd'. 'De' werkelijkheid bestaat niet als objectief gegeven, maar wordt pas 'een' werkelijkheid als iemand ernaar kijkt en ze

interpreteert. Er zijn evenveel 'werkelijkheden' als waarnemers : allen vertellen ze hun eigen verhaal, 'hun werkelijkheid'. *De wijde blik* (1992) van Willem Jan Otten is een erg interessante studie van een kijkend personage, de filmcriticus Lex, bij wie de ervaring van het beeld voor de ervaring van de werkelijkheid uitgaat. Daar komt nog bij dat zijn blik op de werkelijkheid vervormd wordt door zijn sceelheid. Zelfs de zogenaamd authentieke relatie met zijn – ook al loensende – minnares Joan wordt door Lex als een buitenstaander geobserveerd en hun seksuele spelletjes worden getoetst aan beelden uit film- en pornoscènes, waar hij een encyclopedische kennis van bezit. 'Mijn lichaam had op de scènes gereageerd als gebeurde het allemaal echt. Maar mijn ondervinding gedroeg zich als een kopie, de vage carbonafdruk van hoe het had kunnen zijn.' Om het gevoel van 'echtheid' toch enigszins te ervaren, is een ingewikkelde bewerking nodig: de 'echt' gebeurde scène – die onecht overkomt – moet tot een fantasie worden omgedacht wilde ze even opwindend zijn als ze in werkelijkheid had kunnen zijn. Alleen tijdens het 'omtoveren' van ervaring tot beeld heeft Lex het gevoel echt te bestaan. Operaties als play, replay, slow motion, freeze... maken het hem mogelijk een werkelijkheid te monteren. De invloed van tv-feuilletons en filmbeelden is zo ingrijpend dat het realiteitsgehalte van een beleefde ervaring getoetst wordt aan die beelden. De fictie van het beeld beslist over de werkelijkheidswaarde van de realiteit. Dan denk ik aan de uitroep van advocaat Ernst Quispel uit A.F.Th. van der Heijdens *Advocaat van de hanen* (1990) : 'Mijn God, zijn wij dan zo van theater, van televisiefilms doordrenkt, dat we alleen nog bereid zijn in een moord, een verkrachting, in angst en pijn te geloven als de bijbehorende emoties hun afgesproken maat hebben?' De mens leeft in een 'doolhof van weerkaatsingen'.

Volgens Hermans moet een klassieke roman voorts ook een stelling of overtuiging illustreren. Nu houden de jongere generaties niet zo van gesloten systemen, en zijn ze zeker niet bereid die te verdedigen als een overtuiging. Er worden nog maar weinig romans gepubliceerd waarin de auteur zich zonder ironie voorstelt als een profeet-met-een-boodschap, een zingever, iemand die orde schept in de chaos, een genezer enzovoort. In de actuele maatschappelijke context – waarin zelfs de wetenschap als haar belangrijkste kenmerk de 'groei van haar onwetendheid' ziet – zou die auteur zich overigens lichtelijk belachelijk maken. Meer dan van het affe en volle, houden ze van het gemis en de feestelijke vorm daarvan. Typisch is M. Februari's sterk gefragmenteert-

de debuutroman *De zonen van het uitzicht* (1989), waarin de auteur reageert tegen het clichébeeld van de profetische schrijver, die de lezer terug moet brengen naar het verloren paradijs. Ook een ander artistiek cliché, het hermafroditische karakter van de kunst – dat opduikt in bijvoorbeeld Harry Mulisch' roman *De elementen* (1988) –, wordt door haar ontmanteld: 'Overal waar de chaos in de straten gemene zaak maakt met de geschiedenis, duikt Hermaphroditus op [...]; steeds wanneer het donker dreigt, ontstaat de behoefte aan ordening op een hoger plan, probeert de kunst ons vollediger mens te maken.' Daartegenover plaatst Februari verhalen waarin de grillige kant onaangetast blijft, verhalen 'die het ongerijmde ongemoeid lieten'. Kunst moet eerder een gemis creëren dan een tekort therapeutisch te lijf gaan. Dat wordt metaforisch aangeduid door een 'beeldenstormer' die uit Manets *Déjeuner sur l'herbe* een lap snijdt en dan beweert 'dat het schilderij er een stuk van was opgeknapt'. De 'contouren van een schitterend hiaat' worden zichtbaar, wat verwijst naar de creatieve rol van de kijker, en van de lezer. Het doet me allemaal denken aan Charlotte Mutsaers, die alleen houdt van boeken 'die men heeft laten openstaan als deuren' en die in haar essaybundel *Kersebloed* (1990) schrijft dat ze juist op de afgebroken armen van de Venus van Milo een kus zou willen drukken: 'Afwezige vorm, aanwezige inhoud!'

Er staat me, na deze twee voorafgaande opmerkingen, niets anders te doen dan de rokken van de ui, de verschillende gedaantes van de naoorlogse Nederlandstalige romanliteratuur één voor één af te pellen, tot de holte binnenin toe.

ROK ÉÉN

In heel wat zogenaamde docuromans wordt de grens tussen fictie en werkelijkheid weggegomd. Ik denk dan meteen aan Louis Paul Boons diptiek *De Kapellekensbaan / Zomer te Ter-Muren* (1953-1956), die hij zelf betitelde als 'een berg papier die ik nog steeds de weidse naam van roman geef, maar die reeds lang het lege begrip dezer benaming heeft doen openklakken'. Boon wil noch min noch meer dan een stuk van de geschiedenis van het Vlaamse volk herschrijven, maar nu door de ogen van de kleine man, vanuit kikvorsperspectief. Hij heeft er tien jaar over gedaan om zich door de massa archieven en verslagen heen te worstelen; zijn

zoektocht in de periode tussen het opkomende socialisme in Vlaanderen en de tweede wereldoorlog speelt hem harde bewijzen in de hand dat de geschiedenis een pendelbeweging maakt die alle utopieën vernietigt, elke revolutie bij voorbaat doet mislukken. Natuurlijk schrijft Boon niet de objectieve geschiedenis van die periode. Hij kiest een perspectief, last fragmenten in van zijn versie van de *Reinaert* en van een schelmenroman over de achttiende-eeuwse bendeleider Jan de Lichte; tenslotte voorziet hij alles uitvoerig van metafictioneel commentaar.

Even moeilijk te plaatsen in een traditioneel romankader is het drie- en vierluik van Walter van den Broeck, een subtiel spel met genres als documentaire, familiechroniek, geschiedenis, metafiction en autobiografie. In het drieluik – *Aantekeningen van een stambewaarder* (1977), *Brief aan Boudewijn* (1980) en *Het beleg van Laken* (1985) – onderzoekt de auteur wat hem historisch, ruimtelijk en tekstueel heeft bepaald. In het eerste deel gaat hij op zijn zoektocht naar zichzelf terug tot in de achttiende eeuw, waarbij hij zijn familiechroniek plaatst op de achtergrond van de wereldgeschiedenis aan de hand van een grote hoeveelheid zorgvuldig gemonteerde documenten, gesprekken, herinneringen, beschrijvingen van foto's. Maar uit het derde deel blijkt dat die zoektocht nergensheen zal leiden. Koning Boudewijn Zelve legt in een brief aan de in crisis zittende Walter van den Broeck uit dat dergelijke ik-queestes zinloos zijn, omdat er geen écht ik bestaat. Voor die godbetert postmoderne stellingen over zijn en schijn gebruikt de koning een aan Ibsen ontleende metafoer – een metafoer die met de titel van dit essay te maken heeft: 'Wij zijn geen ruwe bolsters met een blanke pit, maar trieste uien, waarvan de kern, zoals blijkt nadat wij rok na rok hebben verwijderd, bestaat uit het volmaakte niets. De ui, dat zijn de rokken zelf, zoals de ziel het lichaam is, het ik het beeld, het zijn de schijn.' Aan deze relativiserende gedachte kun je tenondergaan; je kunt ook vrolijk spelen in het labrynt van het bestaan, in het bevrijdende besef dat er niet zoiets als een weg, laat staan een uitweg bestaat. Het laatste deel van Van den Broecks vierluik heet dan ook *Het leven na beklag* (1992).

ROK TWEE

Via Van den Broeck zijn we ongemerkt van de docuroman in de autofictionele roman terecht gekomen. Dat romanggenre onderzoekt de (on)mogelijkheid om schrijvend een identiteit te

ontwerpen. Zoekend naar zichzelf ziet de auteur zijn ik als een onvatbare schim voor zich uit schuiven. Het autobiografische verleden, waaraan wordt gerefereerd, is ook maar een verhaal. Schrijven over het verleden zegt meer over *nu* dan over *toen*.

A.F.Th. van der Heijden schrijft over het zoeken naar de waarheid (wie ben ik? wat betekent het bestaan?): 'De waarheid is geen *schoen*, waar je met een lepel je voet in laat glijden. [...] Nee, de waarheid is op z'n best een houten poot. Een kunstbeen.' Voorts is de realiteit vals, is niets ooit meer 'wat het voorgeeft te zijn', kijken we naar de werkelijkheid als naar een tv-feuilleton, bestaan we zelf slechts 'als confectie, fineer, namaak, lucht'. Van der Heijdens romancyclus *De tandeloze tijd* is een treffende illustratie van de onmogelijkheid tot het vinden van een identiteit. De beweging die de geblokkeerde en getraumatiseerde antiheld Albert Egberts maakt, beschrijft hij zelf aan de hand van een schaar met open bladen: 'Na te zijn afgedaald naar de oorsprong van mijn leven, volgde mijn wijsvinger dit leven langs het andere blad terug naar het heden, in de richting van zijn eigenlijke bestemming...' Dat lijkt op een beweging zoals we die in de klassieke Bildungsroman aantreffen: de hoofdfiguur tracht uit de impasse van zijn leven te ontsnappen door te gaan morrelen in zijn jeugdtrauma's om genezen, met een nieuwe identiteit, te herrijzen. Maar bij Van der Heijden is van een genezing, een nieuwe identiteit, geen sprake. Albert wenst niet écht te veranderen. Eerder verlangt hij naar een 'leven in de breedte', waarin moment en eeuwigheid samenvallen. De menselijke geest is 'een eindeloos uitvouwbaar leporelloboek' en bezit het 'fantastische vermogen tot *synchronisme*': hij kan alle beelden, herinneringen en gedachten gelijktijdig produceren. Het liefst van al wil Albert niet aan het leven participeren en engel blijven. In die zin vindt hij impotentie een 'godsgeschenk'. 'Al te lichamelijk in de wereld zijn betekende kennelijk inboeten aan poëzie.'

De klassieke Bildungsroman wordt — weliswaar op een heel andere manier — geïroniseerd door Hugo Claus in *Het verdriet van België* (1983). Seynaeve vertelt hoe hij leugenaar is geworden om te kunnen overleven, onder het motto 'Toujours sourire! Le coeur douloureux!' Claus publiceerde overigens in 1963 de allicht eerste autofictionele roman uit onze literatuur: *De verwondering*. Hoofdpersonage De Rijckel, een leraar, moet in opdracht van zijn psychiater een 'huiswerk' maken, waarin hij in de hij-vorm schrijvend afstand moet nemen van zijn trauma's. Dat mislukt, en hij houdt

in het geheim twee schriften bij : een 'notaboek' in de wij-vorm, waarin de Vlaams-nationale problematiek van jeugdbeweging, collaboratie en repressie aan bod komt, en een 'dagboek' in de ik-vorm, een wrokkig en discontinu commentaar op de fictieve en valse ordening van het 'huiswerk'. Op geen van de drie wijzen heeft het schrijven hem de 'glasheldere tocht' naar een identiteit bezorgd. Hij blijft maar spiralen tekenen rond zijn versplinterde ik : 'er is niets dan onbetrouwbaarheid, verlies dat uitgaat van het middelpunt'. Autofictionele romans zijn allesbehalve doordrongen van de overtuiging dat ze ergensheen leiden, bijvoorbeeld naar een identiteit.

ROK DRIE

Het is genoegzaam bekend dat de romans van Hugo Claus tot in lengte van jaren kunnen worden onderzocht als encyclopedische netwerken van intertextualiteit. Die intertextualiteit heeft natuurlijk heel wat functies, waartoe het ondergraven van de klassieke romancode zeker behoort. De auteur maakt duidelijk dat hij geen meesterstem meer heeft, zijn boek schrijft in een bibliotheek van andere boeken, geen aanspraak maakt op uniciteit. Zijn stem klinkt mee in het koor van andere, soms eeuwenoude stemmen. De lezer krijgt de volle verantwoordelijkheid voor zijn interpretatie. Nog een andere zekerheid wordt aangetast : het onderscheid tussen hoog en plat literair, tussen kunst en kitsch. De citaten en allusies komen uit diverse tekstsoorten, van Dante tot Kuifje, van Kafka tot een mantel- en degenfilm naar Alexandre Dumas Père. De genoemde voorbeelden komen uit *Het beleg van Laken* van Walter van den Broeck.

Maar de meester van de intertextualiteit in onze literatuur is misschien Geerten Meijnsing, toen hij als Joyce & Co een drieluik over de kunst schreef. Via een vernuftig web van intertextuele allusies op en citaten uit de Romeinse literatuur onder Nero en de laat-romantische geschriften, plaatst Meijnsing het eerste deel, *Erwin* (1974), in het teken van estheticisme en *décadence*. Kunst zonder enige boodschap, louter omwille van zichzelf gemaakt, balsem voor 'een eindeloze *ennui* en *spleen*'. Zijn schoonheidsideaal beantwoordt aan de regels van de *sectio aurea* of *divina*, de norm in de beeldende kunsten en de architectuur van oudheid en Renaissance en in de barokke muziek. Meijnsings trilogie is gekenmerkt

door een verbijsterende 'expositie van virtuositeit', onredelijke grilligheid, pervertering van de natuur om de kunst te dienen.

Er is een nieuwe 'meester' van het encyclopedisme in aantocht. Atte Jongstra werkt naar eigen zeggen aan een zesentwintigdelig *Modern-gebeugen-Lexicon*, één roman per letter van het alfabet. Dat hij niet houdt van een 'middelpuntig verhaal' blijkt duidelijk uit zijn roman *Groente* (1991) – dat zou deel zeven moeten zijn –, waarin de lezer naar hartenlust kan verdwalen in een labyrint van tekstsoorten. In een echte 'wetenschap van de groente' legt onze erudiete moestuinier verbanden met astronoom Herschel, Jules Verne, Christus, de chaoswiskunde, de jezuïeten, Pythagoras, Zola, Rousseau, Augustinus enzovoort. Zijn uit 95 stukjes bestaande encyclopedie van het leven verglijdt echter snel in een weerbarstig, brokkelig naslagwerk, 'in de moestuin naar niets en nergens'. In een brief van 14 november 1993 aan Huub Beurskens reageert Jongstra tegen de opvatting dat een kunstenaar de lezer het troostend alternatief van een 'hele' wereld moet bieden. Hij vindt dat 'heelheidsideaal' een standpunt uit vervlogen tijden, en typisch voor een klassiek romantype, waarin geen mus van het dak valt zonder hogere bedoeling.

ROK VIER

In plaats van een soort encyclopedie van het leven, kun je ook een inventaris van taalregisters maken. Het verhalende karakter van de klassieke roman is hier welhaast geheel weggefallen. En is die collage van tekstsoorten nog 'fictief'? De meest opvallende auteur in deze context is Daniël Robberechts, die tot aan zijn dood in 1992 werkte aan een negendelige 'totaaltekst' waarvan hij sinds mei 1977 de afleveringen aan een honderdtal lezers stuurde in de vorm van een éénmanstijdschrift. Elk deel moest dan later ingepast worden in een 'werk in uitvoering, boek in aanbouw, tekst op stapel, geschrift in de maak, bouwdoos voor een tekstmozaïek'. Uit zijn in 1994 postuum verschenen *TXT* [*Nagelaten werk*], de onvoltooide totaaltekst dus, blijkt het – in Robberechts' terminologie – te gaan om een 'wild boek' dat hij als een 'klavier' voor de lezer beschouwt. Het is een verzameling teksten 'waarin het medium schrift met de grootste vrijheid was bewerkt' en waarin de taalmanipulaties voor de ogen van de lezer worden uitgevoerd, opdat hij 'leesmacht' zou krijgen over alle teksten waar hij dagelijks mee wordt geconfronteerd. Tegelijk tracht hij,

als een soort pop-art schrijver, 'van afval mooie dingen te maken'. Hij doet aan recyclage van wegwerptaal. Eerder dan als een goddelijke schepper wil hij worden gezien als een knutselaar temidden van een grote hoop taalschroot.

Het schrijven tegen taalonmacht, het codificeren van taalvarianten, het heeft ook te maken met het werk van Leo Pleysier. In zijn drieluik, dat in 1990 onder de overkoepelende titel *Waar was ik weer?* werd uitgegeven, neemt de ik-figuur afstand van de onderdanigheid, de 'naïviteit', de 'godvruchtigheid', het rammelende dialect van zijn ouderlijk huis. De sleutelwoorden zijn hier 'gênant' en 'obsceen'. In zijn latere 'orale trilogie' wordt de thematiek van taalschaamte en -schande verruimd. Zo is de roman *Wit is altijd schoon* (1989) ambigu. Pleysier bezweert het 'taalteveel' van zijn moeder door haar een honderdtal bladzijden te laten door drammen in een aan hem gerichte monoloog, zelfs nu ze al overleden is. Tegelijk maakt hij door subtiele transformaties van die spraakwaterval iets moois om naar te luisteren, een soort litanie der arme luiden.

ROK VIJF

Kennelijk wordt proza soms ook gepoëtiseerd en gemuzikaliiseerd. Hier valt een laatste omwalling rond de klassieke bepaling van het genre 'roman' weg. Bekend is het onderscheid dat Michail Bachtin maakt tussen roman en poëzie. De taal van de roman is dialogisch en veelstemmig; ze is als een rivierbedding waarin talloze betekenissen, gebruikers, bedoelingen en allusies aangeslibd zijn, en die bij elk woelen opnieuw naar boven komen. Zo gezien is de taal van de roman 'onzuiver'. Daartegenover plaatst Bachtin het poëtische woord, dat gekenmerkt wordt door monologie en dat hij autistisch noemt: het verwijst alleen naar zichzelf, heeft weinig of niets vandoen met de buitentalige werkelijkheid, met de lezer, met de schrijver, met andere teksten; het is autoreferentieel, 'zuiver'.

Dat onderscheid wordt ook al moeilijk houdbaar, vooral in het licht van sterk poëtiserende en muzikaliserende romans, die juist autoreferentieel zijn, ook al omdat er geen objectieve 'werkelijkheid' bestaat waaraan de taal kan refereren. Een voorbeeld daarvan is de roman *De schilder en zijn model* (1989) van Patricia de Martelaere. De bladspiegel van dit proza verwijst naar poëzie:

veel wit rechts van de regels; witregels tussen de korte paragrafen. Een soort 'nevenschikkend' denken en schrijven, zonder hiërarchie, zonder verhaallijn, zonder verbindende tekst. Om met J. Bernlef te spreken : de witregels zijn 'rusttekens in een partituur'. Tussen die rusttekens – en nu gebruik ik even de woorden van Gerrit Krol – staat 'een reeks losse, *geïnspireerde* stukjes'; elk stukje is '*self supporting*'. *De schilder en zijn model* is daarom nog geen formalistisch spelletje, een vrijblijvende oefentocht. Ik lees de roman eerder als een soort poëzie van de wanhoop. In de elkaar weerspiegelende fragmenten krijgen de zich eindeloos herhalende liefde-haatrelaties formeel gestalte. Het boek komt op de lezer af als de geliefde Goldberg-varianties van Bach: 'De aria, gevolgd door dertig varianties. En dan opnieuw de aria, die ditmaal anders klinkt.'

Ik geef een tweede voorbeeld van de poëtiserende roman. In *Rachels rokje* (1994) houdt Charlotte Mutsaers een erg onromanesk pleidooi voor het 'non-event', want als er niets gebeurt, kun je altijd 'blijven hopen en fantaseren je leven lang'. Daarom heeft ze een roman geschreven zonder chronologische lijn, waarin het hoofdpersonage niet wordt 'opgebouwd', haar bestaan integendeel wordt gepresenteerd in losse voorvallen die alleen worden samengehouden door 'de grondstemming van degeen die ze meemaakt'. Die grondstemming is de lichtheid van de literatuur tegenover de zwaarte van het bestaan. Rachel wordt door haar meedogenloze moeder zo grondig vernederd en diep gehaat dat ze haar gestorven vader achterna wil. Maar Mutsaers schrijft geen therapeutische Bildungsroman, waarin de hoofdpersoon genezen uit haar as verrijst. Het eerste en grootste deel van *Rachels rokje* is samengesteld uit zevenendertig 'plooiën', die samen een eeuwig wentelend rokje vormen, maar tegelijk de verwachting oproepen dat je met je hand tussen die plooiën kunt reiken naar iets warmes daarachter. Wat je dan vindt? In elk geval niets wat definitief, lineair of doelgericht is : 'Alle plooiën ontspringen aan elkaar, ze duwen elkaar op, ze ondergraven elkaar en zitten elkaar na'. Eigenlijk hoef je ook niets te vinden dan de plooiën zelf : die jongens-meisjesachtge zinnelijkheid en glimlachende lichtheid, dat subtiele geritsel van papier, dat dansende proza.

ACHTERAF

De rokken van de roman waaieren eindeloos uit, beïnvloeden, verwijzen naar, integreren andere tekstsoorten en literaire genres.

W.F. Hermans' bepaling van de 'klassieke' roman wordt aan alle kanten opengebroken, afgebroken. Met opzet heb ik enkele voorbeelden van romans ter sprake gebracht waarin de ontmanteling van dat klassieker romantype niet eens spectaculair gebeurt. Er is in de actuele Nederlandstalige romanliteratuur veel meer aan de hand. Zo heb ik het niet gehad over de volgende verschijnselen : de neiging van theatermakers om romaneske elementen te gebruiken (Josse de Pauw en Jan Fabre) en omgekeerd de neiging van romanciers om theaterteksten in hun romans op te nemen (recent nog Anne Vegter en Ivo Michiels); de moeilijke scheidingslijn tussen roman en essay, ten bewijze de recente essayromans van Paul Claes, Atte Jongstra en M. Februari en de al even recente romaneske essays van Anneke Brassinga, Charlotte Mutsaers en Stefan Hertmans; het bewust mengen in één boek van proza en poëzie (Kreek Daey Ouwens en Maria van Daalen); de poëtische toon van het proza (daarnet gaf ik als voorbeeld Patricia de Martelaere en Charlotte Mutsaers) en omgekeerd het verhalende karakter van het lange gedicht (Dirk van Bastelaere en H.H. ter Balkt); het spelen met andere kunstvormen of media zoals dans (Pol Hoste), foto's (Peter Verhelst), strips (Koen Peeters), film (Eric de Kuyper), schilderkunst (Marie Kessels en Tonnus Oosterhoff), videoclip (Jeroen Olyslaegers), internetteksten (Peter Verhelst), muzikale samples (Serge van Duijnhoven), tv-soap (Paul Mennes) enzovoort.

De kern van de roman is zoek, maar hoe heerlijk waaien de rokjes daaromheen! Met een wat spottende variant op Jacques Derrida zou je kunnen besluiten : 'Il n'y a pas de hors-roman.' De roman is als Proteus : hij verandert aanhoudend in wat hij begeert te zijn, in wat de auteur begeert dat hij is, in wat de lezer begeert dat hij wordt wat hij wil dat hij is.