

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/22042> holds various files of this Leiden University dissertation.

**Author:** Lech, Laura

**Title:** Birds through a ceiling of alabast : genderproblematiek in de romans van Hugo Claus

**Issue Date:** 2013-10-24

**Birds through a ceiling of alabast**  
**Genderproblematiek in de romans van Hugo Claus**

Proefschrift

ter verkrijging van  
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden  
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,  
volgens besluit van het College voor Promoties  
te verdedigen op donderdag 24 oktober 2013  
klokke 15.00 uur

door

Laura Lech  
geboren te Wrocław  
in 1985

**Promotor: Prof. dr. J.L. Goedegebuure**

**Co-promotor: Prof. dr. M. Klein**

**Promotiecommissie: Prof. dr. H. Bekkering**

**Prof. dr. F.W.A. Korsten**

**Dr. A.A.P. Francken**

## **Inhoudsopgave**

### **1 Hugo Claus: een veelzijdig kunstenaar als romanschrijver**

- 1.1 Inleiding
- 1.2 Claus en het experiment
- 1.3 Thematiek en interpretaties
  - 1.3.1 Verwijzingen naar mythes
  - 1.3.2 Oedipuscomplex
  - 1.3.3 Determinisme of vrije keuze?
- 1.4 Doel en opzet van het werk

### **2 Een oeroude mythe: androgynie**

- 2.1 De androgyn sinds de negentiende eeuw
- 2.2 De volmaaktheid van de goden

### **3 Analyse van de roman *De hondsdagen* (1952)**

- 3.1 Analyse van het motto
  - 3.1.1 Herkomst van het motto
  - 3.1.2 Interpretatie
- 3.2 Tijd en ruimte
  - 3.2.1 Inleiding tot de reconstructie van de tijd
  - 3.2.2 De verleden tijd
  - 3.2.3 Analyse van de ruimte
  - 3.2.4 De betekenis van de sprongen in de tijd en de symboliek van het ganzenspel
- 3.3 Analyse van de personages
  - 3.3.1 Philip de Vogel: het hoofdpersonage en zijn crisis
  - 3.3.2 Oedipus' symboliek. Philip en de moeders
  - 3.3.3 Lou: de vrouw als product van de cultuur
  - 3.3.4 Hensen: androgyn in de jaren vijftig
  - 3.3.5 Tsjecho
  - 3.3.6 Bea(trice)
  - 3.3.7 Intertekstuele inspiraties
    - 3.3.7.1 Argumentatie van Raat met betrekking tot Dantes *Goddelijke Komedie*
    - 3.3.7.2 Het schilderij Beatrice van Gustave de Smet

- 3.4 Vrijheid als filosofisch probleem van de roman. Existentialisme versus naturalisme

#### **4 Analyse van de roman *De koele minnaar* (1956)**

- 4.1 Analyse van tijd en ruimte
- 4.2 Analyse van de personages
  - 4.2.1 De grote onbekende: Edward Herst
  - 4.2.2 Op vaders plaats. Edward en het Oedipuscomplex
  - 4.2.3 Tussen homo en hetero: Jia Venturi
  - 4.2.4 Het Ras van de Glimlach.

#### **5 Analyse van de roman *Omtrent Deedee* (1963)**

- 5.1 Motto
  - 5.1.1 Herkomst van het citaat
  - 5.1.2 Analyse en interpretatie
- 5.2 Tijd en ruimte
- 5.3 Analyse van de personages
  - 5.3.1 De matriarchale familie Heylen
  - 5.3.2 De geliefde zoon van de moeder. Albert contra Antoine
  - 5.3.3 Jeanne en Natalie: de zusters Heylen
  - 5.3.4 Claude: een jongen met drie vaders
  - 5.3.5 De vreemdeling moet genezen
  - 5.3.6 Dienst Doende: de dubbele rol van de priester
- 5.4 De zonde van de Heylens

#### **6 Analyse van de roman *Jessica!* (1976)**

- 6.1 Motto
  - 6.1.1 Herkomst van het citaat
  - 6.1.2 Analyse en interpretatie
- 6.2 Tijd en ruimte
- 6.3 Analyse van de personages
  - 6.3.1 Paul Bekkers
  - 6.3.2 Huisvrouw contra droom. De geestelijke crisis van Paul Bekkers
  - 6.3.3 Paul de zoon, Paul de vader. Een bijzondere Oedipus
  - 6.3.4 Toch de droom: analyse en betekenis van het personage van Louis Koppers

- 6.4 Intertekstuele verwijzingen
  - 6.4.1 Citaten uit het oeuvre van Louis Couperus
  - 6.4.2 De poëzie van Aboe al-Ala al-Ma'arri
  - 6.4.3 Verwijzingen naar Shakespeares *The Tempest*
- 6.5 Functie van de intertekstuele referenties: seksloosheid als ideaal

## **7 Androgynie in ander proza van Claus**

- 7.1 Inleiding
- 7.2 De verwondering (1962)
- 7.3 Het jaar van de kreeft (1972)
- 7.4 Het verlangen (1978)
- 7.5 Het verdriet van België (1983)
- 7.6 De zwaardvis (1989)
- 7.7 Het laatste bed (1998)
- 7.8 Conclusie\

## **8 Androgynie bij Hugo Claus**

- 8.1 Claus' androgynie
- 8.2 Claus en de eeuw der transgressie

## **9 Conclusies**

### **Summary**

### **Bibliografie**

### **Curriculum vitae**



## Hoofdstuk 1

### Hugo Claus: een veelzijdig kunstenaar als romanschrijver

#### 1.1 Inleiding

De analyse van het oeuvre van de op 5 april 1929 in Brugge geboren Maurice Julien Claus wordt in dit proefschrift beperkt tot die van zijn romans en novellen. Maar we zouden Hugo Claus, die op 19 maart 2008 gestorven is, te kort doen als we niet zouden vermelden dat hij werkzaam was op verschillende andere artistieke gebieden.<sup>1</sup> Hij was niet alleen auteur van vijftien romans, maar ook van ongeveer dertig kortere prozastukken als nouvelles of verhalen, vijftien filmscenario's, 83 toneelstukken en 73 poëziebundels.<sup>2</sup> Claus' belangstelling voor de beeldende kunst resulteerde rond 1950 in het lidmaatschap van de internationale experimentele kunstenaarsgroep COBRA.<sup>3</sup> Hijzelf beweerde nog aan het begin van de jaren vijftig, dus al na zijn literair debuut (*Kleine reeks*, 1947) en zijn eerste roman *De Metsiers* (1949), dat hij zich meer beeldend kunstenaar voelde dan schrijver. Bovendien heeft Claus naam gemaakt als filmmaker, onder andere door de verfilming van zijn roman *Omtrent Deedee*, die als *Het sacrament* in de bioscopen verscheen.

Toch kunnen we nu niet anders concluderen dan dat zijn leven in de eerste plaats een schrijversleven was. Daarvan getuigt niet alleen het overweldigende aantal literaire werken, maar ook het feit dat die vele malen bekroond werden, terwijl de tekeningen en schilderijen van Claus' hand geen al te grote bekendheid genieten.<sup>4</sup>

Tot de belangrijkste literaire prijzen, die Hugo Claus kreeg, behoren onder andere de Leo J. Krynprijs (1950) voor zijn eerste roman *De Metsiers*, de Driejaarlijkse Staatsprijs voor toneel (1955 en 1967), de Driejaarlijkse Henriëtte Roland Holstprij voor zijn gehele toneelwerk in 1965, de Driejaarlijkse Staatsprijs voor poëzie (1971), de Constantijn Huygensprijs (1979) voor zijn volledige oeuvre, de Cultuurprijs van de Stad Gent (1978), en de Prijs der Nederlandse Letteren (1986), eveneens voor zijn complete oeuvre. Zijn familieroman *Het verdriet van België* (1983) werd en wordt door vele critici beschouwd als de belangrijkste Nederlandstalige roman van de twintigste eeuw. Ook werd hij regelmatig als kandidaat voor de Nobelprijs genoemd. Zijn romans, gedichten en toneelstukken zijn in vele

---

<sup>1</sup> Zie Dossier Hugo Claus van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag, op <http://www.kb.nl/dossiers/hugoclaus/>. Ik bezocht deze website op 18 maart 2011.

<sup>2</sup> De Vree (1984: 16) en G. Wildemeersch' Biografie, op [http://www.clauscentrum.be/main.aspx?c=\\*CLAUS&n=24712](http://www.clauscentrum.be/main.aspx?c=*CLAUS&n=24712). Ik bezocht deze site op 18 maart 2011

<sup>3</sup> Stokvis (1974: 11, 98). Zie ook De Vree (1996).

<sup>4</sup> De Vree (1984: 16).



talen vertaald. We kunnen dus zonder meer stellen, dat Claus niet alleen in het Nederlandstalige gebied grote bekendheid genoot, maar ook (ver) daarbuiten.

Hugo Claus is nooit een ‘gepensioneerde kunstenaar’ geworden: hij was artistiek actief tot enkele jaren voor zijn dood op 19 maart 2008.

## 1.2 Claus en het experiment

De Vijftiger Claus, die als schilder en dichter de idealen van de avantgarde realiseerde, streefde ook bij de compositie van zijn romans naar experimentele oplossingen. Al in zijn eerste roman uit 1949 gebruikte hij een destijds voor de Nederlandse literatuur nieuwe techniek, ontleend aan het werk van William Faulkner: de perspectiefwisseling, een vertelwijze waarbij het verhaal vanuit het standpunt van verschillende personages verteld wordt. In de jaren veertig en vijftig was deze wijze van vertellen in de Nederlandse literatuur geheel nieuw. *De Metsiers* (1949), *Omtrent Deedee* (1963), *De zwaardvis* (1989) en *De geruchten* (1996) zijn hier goede voorbeelden van. Deze verteltechniek geeft de schrijver niet alleen de mogelijkheid diep in de ziel van de helden te kijken, maar maakt het vertelde voor de lezer ook raadselachtiger. Er zijn immers geen echte feiten, maar uitsluitend waarnemingen van een van de romanpersonages en die zijn per definitie subjectief. Wat verteld wordt, kán waar zijn, maar dat hoeft niet.

Het meest experimentele werk uit Claus' romaneuvre is zeker *De verwondering* (1962). De lezer wordt geconfronteerd met vier soorten teksten. De eerste tekst lijkt een objectief geschreven verhaal te zijn, in tegenstelling tot de drie andere teksten, die geschreven zijn door de held van de eerste ‘objectieve’ vertelling. De leraar Victor-Denijs de Rijckel schrijft een verslag in opdracht van een psychiater en houdt bovendien een aantekeningenboek en een dagboek bij, die de psychiater niet mag lezen. Die laatste twee teksten worden door een ‘ik’ verteld en maken duidelijk dat het ‘objectieve’ verhaal voor de psychiater helemaal niet zo objectief is. Dan is er nog een vierde tekst: een *wij*-tekst. Het meest vernieuwend is niet zozeer het aantal teksten, maar het feit dat de informatie die in de verschillende teksten aangeboden wordt, vaak tegenstrijdig is, waardoor de lezer in verwarring geraakt. Hij ervaart op deze wijze de chaos die in het brein van het hoofdpersonage heerst, een chaos die veroorzaakt wordt door een psychische aandoening.

Zo toont Claus ons een universele waarheid: de werkelijkheid waarin de mens leeft is subjectief en vol verwarring. Er zijn geen objectieve feiten, er is geen vaste orde, omdat alles altijd afhankelijk is van de waarnemer, van diens kennis, morele standpunten en van zijn neiging om de waarheid naar eigen inzichten te verdraaien. Misschien is niets geheel waar en

zelfs dát niet, zou de grote negentiende-eeuwse schrijver en denker Multatuli (1820-1887) zeggen.<sup>5</sup>

Ook de onconventionele wijze waarop Claus met de tijd omgaat, geeft veel van zijn romans een experimenteel karakter. Het verhaal wordt vaak niet chronologisch verteld, maar is verbrokken. In *De hondsdagen* (1952) gaat hij daarin het verst. Nu eens wordt de lezer geconfronteerd met het ‘nu’ in het verhaal, dan weer met een stukje van het verleden van de hoofdpersoon Philip de Vogel. Het verhaal wordt daardoor minder helder, uiteraard, maar de lezer ervaart des te sterker de wanorde die hem omringt. De voorgestelde gebeurtenissen gaan niet zelden over in fantasieën, gedachten en dromen.

Karakteristiek voor de romans van Claus is ook het veelvuldig gebruik van interteksten. De auteur sluit bewust aan bij de literatuur uit het verleden. ‘Niemand komt uit een boom vallen en ziet de wereld als iets nieuws’<sup>6</sup> is een van zijn beroemde uitspraken. Hij noemt veelvuldig literaire teksten, maar ook muziekwerken, films, schilders en schilderijen. Claus is een ware meester in het gebruik van het werk van anderen. Meestal zijn deze verwijzingen duidelijk, althans voor de lezers die de geciteerde werken kennen, maar hun functie blijft vaak enigszins mysterieus. Van de lezer wordt dus in hoge mate belezenheid en kennis van het culturele erfgoed gevraagd.

Tot de gemakkelijkste groep van verwijzingen behoren zonder twijfel de referenties aan Romeinse en Griekse mythen of werken van klassieke auteurs als Sophokles, Homerus, Shakespeare of Couperus. Het beste voorbeeld van het gebruik van de antieke cultuur is het Oedipusmotief, dat in een of andere vorm in vrijwel alle romans voorkomt en niet zelden een verklaring biedt voor het seksuele gedrag van de hoofdpersonen. Maar Claus verwijst ook graag naar minder bekende literaire werken, films en popsongs. In *De hondsdagen* (1952) speelt de cowboyfilm *The Sundowners* (1950) een belangrijke rol, in *De koele minnaar* (1956) vinden we verwijzingen naar beroemde Hollywoodfilms als *Gentlemen prefer blonds* (1953), en in *De verwondering* (1962) naar bijvoorbeeld Shelley, Emily Dickinson en Verdi’s opera *Othello*. In *Het verlangen* (1978) deinst Claus er niet voor terug de rock-'n-rollzanger Jerry Lee Lewis op te laten treden en tegelijkertijd veelvuldig gebruik te maken van het bijbelse verhaal over de aartsvader Jacob. Zelf noemt hij, in de tweede druk van *Het verlangen*, dit verhaal een parafraze op het verhaal van Jacob.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Het eerste idee van Multatuli (1862).

<sup>6</sup> Claes (1984: 23).

<sup>7</sup> Zie voor een analyse van *Het verlangen* Goedegebuures opstel ‘Jacob in travestie’ in Goedegebuure (2005: 38-54).

Doordat Claus een grondige katholieke opvoeding kreeg, vindt men in veel van zijn werken verwijzingen naar het katholieke geloof. De auteur heeft het geloof echter afgezworen en zijn visie op de katholieke kerk is buitengewoon kritisch, zoals blijkt uit romans als *Omtrent Deedee* (1963) en *Het verdriet van België* (1983). Verwijzingen naar heiligen en dogma's verschijnen samen met de vraag naar hun zin in de hedendaagse werkelijkheid. Vaak verschijnen ze in een onwerkelijke, enigszins sprookjesachtige sfeer, als een verre herinnering uit de kinderjaren, als uit een tijd vol naïeviteit (*De hondsdagen*, *Het verdriet van België*).

*Het verdriet van België* is geschreven in de traditie van grote familiechronieken en de roman *Het jaar van de kreeft* (1972) met de ondertitel 'Een romance' doet niet alleen de romance als genre na, maar doet door opbouw en gebeurtenissen denken aan twee zeer populaire romans van de jaren zestig en zeventig: *Turks Fruit* (1969) van Jan Wolkers en *Love Story* (1970) van Erich Segal. Het rijkst aan intertekstuele allusies is wellicht Claus' korte roman *Jessica!* (1976). Om de loop van het verhaal juist te begrijpen en het niet als een verzameling van vreemde scènes en onbegrijpelijke ideeën te beschouwen, moet men de verwijzingen naar Shakespeare, Couperus en Ma'arri, een in de westerse wereld nauwelijks bekende Syrische dichter, herkennen.<sup>8</sup>

De mythen of bijbelse verhalen worden eigenlijk nooit in hun oorspronkelijke vorm overgenomen. Integendeel, Claus deconstrueert een gegeven geschiedenis, trekt daar de voor zijn visie noodzakelijke elementen uit en componeert er een nieuw verhaal mee, aangevuld met eigen ideeën of met verwijzingen naar filosofie, kunstgeschiedenis, politiek, religie of maatschappelijk leven. Daardoor ontstaat er een soort collagebeeld, zoals Paul Claes het genoemd heeft.<sup>9</sup> Claus' werken zijn een smeltkroes, waarin verschillende werelden en ideeën de visie van de schrijver vormen. In zijn werken kunnen antieke helden naast christelijke heiligen verschijnen en kerkelijke rituelen in heidense orgieën overgaan. De jonge Louis Seynaeve uit *Het verdriet van België* vervangt het katholieke geloof uit de kostschool door idealen van het fascisme, en in *Omtrent Deedee* vinden we de christelijke God naast de goden van het antieke Griekenland en naast Felina Vampira en Dracula uit films voor het grote publiek. Deze techniek past bij de werkelijkheid van na de Tweede Wereldoorlog, waarin een grote persoonlijke vrijheid en een keur van wereldbeschouwingen ook het gevaar meebrengen dat de mens in de als een chaos ervaren realiteit verdwaalt.

---

<sup>8</sup> Lech en Klein (2011a, 2011b).

<sup>9</sup> Claes (1984: 256)

### 1.3 Thematiek en interpretaties

Claus is als romancier zo'n vijftig jaar actief geweest, van 1949 tot 1998, een periode waarin hij vijftien romans schreef. We zouden mogen verwachten, dat dit oeuvre qua thematiek een bepaalde ontwikkeling laat zien. Dat is echter nauwelijks het geval. Claus bleef zijn hele leven trouw aan eenmaal ingenomen standpunten, of, iets minder positief geformuleerd: een zekere monotonie kan zijn werk qua thematiek niet ontzegd worden. Karakteristiek voor zijn romankunst is een beperkt spectrum van onderwerpen en terugkerende beelden, vragen, twijfels en visies.

Een van die steeds terugkerende thema's is het thema van de onmogelijke liefde, waarbij niet zelden de seksuele geaardheid van de romanfiguren een belangrijke rol speelt. De relatie tussen Philip en Lou in *De hondsdagen* is tot mislukken gedoemd, omdat hij op z'n minst biseksueel is (niet voor niets ziet hij in de androgyne Hensen zijn grote voorbeeld) en zij liever een jongen had willen zijn. Philip voelt in feite geen liefde voor de moederlijke Lou, maar wel voor de onvolgroeide Bea met haar jongensachtig lichaam, met wie hij geen seksuele relatie wil hebben. De dramatische ontwikkeling rond Paul Bekkers in *Jessica!* heeft wederom alles te maken met diens seksuele geaardheid. Paul Bekkers identificeert zich met de grote Nederlandse romancier Louis Couperus (1863-1923), die in deze roman als een androgyne persoonlijkheid wordt voorgesteld en nadrukkelijk als de auteur van de grote historische roman *De berg van licht* (1905/06) wordt gepresenteerd, een fin-de-siècleroman over het manvrouwelijke, Romeinse keizertje Helegabalus (218-222). Philip de Vogel en Paul Bekkers gedragen zich onder druk van maatschappelijke vooroordelen als hetero's, maar zijn dat niet of slechts in geringe mate. Het thema van de onmogelijke liefde vinden we ook in *De koele minnaar* (1956), *Het jaar van de kreeft* (1972) en, wederom in verband met homoseksualiteit, in *Omtrent Deedee* (1963) en *Het laatste bed* (1998).

#### 1.3.1 Verwijzingen naar mythen

Er zijn nogal wat lezers van Claus' romans die zijn werk ontcijferd hebben op basis van mythen en bekende motieven die te vinden zijn in het literaire werk uit de klassieke oudheid. Claus zelf laat zonder enige twijfel sporen van zijn fascinatie voor de antieke wereld in zijn werk achter. Meestal zijn dat bewerkingen van mythen en verwijzingen naar Grieks-Romeinse goden of helden. Zo verwijst de naam van de vrouwelijke hoofdpersoon uit *De zwaardvis* (1989), Sybille, naar de godin Cybele, de godin van de vruchtbaarheid, voor wie de heren der schepping zich ontmanden. In *De koele minnaar* (1956) staat bij de ingang naar de kelder waar het afscheidsfeest plaatsheeft, een beeld van de Griekse god Hermes, de god die de zielen van

de overledenen naar de Hades brengt. Dezelfde god vinden we ook in *Het jaar van de kreeft* (1972) en in *Het laatste bed* (1997). In *Het jaar van de kreeft* draagt de kapsalon waar het vrouwelijke hoofdpersonage Toni werkt, de naam Hermes en in *Het laatste bed* speelt een Hermèsjaaltje een opvallende rol.

Juist omdat Claus' bewust de antieke cultuur als een inspiratiebron gebruikte, ook in zijn toneelwerk en in zijn poëzie, hebben sommige interpretatoren kennelijk het idee dat elke deur in zijn werk ontsloten kan worden als we maar ons best doen om de onderliggende mythen en verwijzingen daarnaar in zijn werk te ontcijferen. Die gedachte heeft in het verleden nogal eens tot te ver gaande interpretaties geleid. Een duidelijk voorbeeld daarvan vinden we in Julien Weverberghs artikel over *Omtrent Deedee*: 'De petroleumlamp en de mot: ik ontleed "Omtrent Deedee"'<sup>10</sup>. Volgens de auteur is Deedee een incarnatie van Kronos, vooral omdat hij vaak op zijn horloge kijkt. Op basis van deze opvatting bouwt hij het vader-zoonconflict op. Hoewel deze conclusie niet ver van de werkelijkheid is, -de labiele stiefzoon Claude botst zeker met de vaderfiguren in *Omtrent Deedee*-, is dat niet omdat de priester Deedee een horloge draagt en ook niet omdat Claude in zijn charade met Jeanne de Griekse god Poseidon speelt. Weverberghs aandacht is zo sterk op antieke patronen gericht dat hij niet merkt dat Claudes probleem met de vaderfiguur in zijn leven begint bij gebrek aan een biologische vader en dat het alleen maar groter wordt in zijn relatie met Albert, zijn stiefvader. Claudes verhouding tot de priester Deedee is ook geen normale vader-zoonrelatie, omdat Claude en Deedee jegens elkaar ook gevoelens van liefde koesteren of gekoesterd hebben. Deedee neemt de rol van de vaderfiguur nauwelijks over, eigenlijk alleen in de slotscène van deze roman

Een ander voorbeeld van overinterpretatie vinden we in het artikel van Annie Verhaeghe 'De Hondsdagen of de onderwereld revisited'.<sup>11</sup> De auteur probeert aannemelijk te maken, dat wij in *De hondsdagen* de mythe van Orpheus en Eurydice moeten zien. De schrijfster brengt daarvoor weinig geloofwaardige argumentatie naar voren. Een gewone Gentse gracht zou de Styx symboliseren, de avond en nacht zouden verwijzen naar de duisternis van het schimmenrijk en blaffende honden naar Cerberus, de hond die de toegang tot de onderwereld bewaakt. De koetsier Zotte April zou Charon zijn, die de overledenen over de Styx zet, Bea is Eurydice etc. De tragiek van de roman heeft helemaal niets te maken met Orpheus en Eurydice. Philip valt zijn geliefde, Bea, bewust af, door maatschappelijke normen en waarden gedwongen, en verliest haar niet 'per ongeluk' zoals de held van de mythe. Verhaeghes redenering lost de problematiek die in de roman behandeld wordt, niet op.

---

<sup>10</sup> Dütting (1984: 42-83).

<sup>11</sup> Verhaeghe (1983).

### 1.3.2 Oedipuscomplex

Een van de mythen die een constante in Claus' romans zijn, is die van Oedipus. Claus volgt zowel het klassieke drama van Sophokles als de psychoanalytische visie van het verhaal. Vaste elementen die naar verwerking daarvan verwijzen, zijn: de moederbinding die het hoofdpersonage kenmerkt, het conflict met de vader(figuur), symbolische castratie of dood (ook letterlijke dood) en als gevolg hiervan (latente) homoseksualiteit. Dat laatste motief heeft altijd een Freudiaanse achtergrond; bij Sophokles is daar geen sprake van.

Het eerste werk waarin de sporen van de Oedipustragedie duidelijk terug te vinden zijn, is weer de tweede roman van Claus, *De hondsdagen*. In deze roman vinden we een bijna letterlijke toespeling op symbolische castratie: Philip is bang dat zijn wijsvinger, hier te interpreteren als een fallisch symbool, afgesneden wordt. In het voorlaatste hoofdstuk verwijst de hoofdpersoon naar zichzelf als ware hij Oedipus. Het beeld maakt het hoofdthema van de roman compleet: de latente homoseksualiteit van de held, voortkomend uit een verkeerd opgelost Oedipuscomplex.

Hoewel in de andere werken zulke duidelijke referenties naar het Oedipusthema niet voorkomen, betekent dat niet dat dit motief niet ook in andere romans een rol speelt. Integendeel. De auteur komt er voortdurend op terug, niet alleen in *De koele minnaar* (1956), *Omtrent Deedee* (1963) of *Jessica!* (1976), drie romans die onderdeel van het analytische deel van dit proefschrift zijn, maar ook in *De verwondering* (1962), waarin moederbinding, impotentie (symbolische castratie dus) en weer een bijzondere seksuele geaardheid het hoofdpersonage kenmerken. Ook Louis Seynaeve in *Het verdriet van België* (1983) wordt gekenmerkt door gehechtheid aan de moeder, typisch voor de Freudiaanse Oedipus, en tegelijkertijd door zijn verliefdheid op een persoon van hetzelfde geslacht.

Veel critici en analytici noemen het Oedipuscomplex een van de leidende onderwerpen van Claus' oeuvre, maar de meerderheid van hen stopt bij deze diagnose. De gevolgen van het Oedipuscomplex bespreken zij doorgaans niet. Behalve personages wier seksuele geaardheid door de analyserende lezer opgespoord moet worden op basis van vage aanwijzingen in de tekst, is er ook een aanzienlijk aantal figuren in Claus' romans wier seksuele geaardheid expliciet verwoord wordt. Dat zijn bijvoorbeeld Jia en Violet in *De koele minnaar* (1956), Hensen in *De hondsdagen* (1952), Claude in *Omtrent Deedee* (1963), Sibylle in *De zwaardvis* (1989) of Emily en Anna in *Het laatste bed* (1997). Deze indrukwekkende rij van bi- of homoseksuelen heeft er tot heden nauwelijks toe geleid, dat Claus' romans in het kader van een of andere 'Queer Theory' onderzocht zijn. Tot de schaarse uitzonderingen behoren de

artikelen ‘Oidipous tussen Brugge en Gent’ van Maarten Klein<sup>12</sup>, het artikel ‘Jacob in travestie’ van Jaap Goedegebuure<sup>13</sup>, waarin de auteur Jaaks latente homoseksualiteit aan het licht brengt, Jos van Thienen’s ‘Louis & Co. Identiteit en gender in *Het verdriet van België* van Hugo Claus’<sup>14</sup> en ‘Een Vespa voor Claude. Over *Omtrent Deedee*’<sup>15</sup> van Maarten Klein met argumenten die ervoor pleiten dat niet alleen Claude maar ook de priester homoseksueel is. Ook enkele opmerkingen in het hoofdstuk: ‘De mythe als thema’ in *De mot zit in de mythe* van Paul Claes<sup>16</sup> gaan in deze richting. Maar, zoals gezegd, dit zijn uitzonderingen. In zijn uitvoerige studie *Over De hondsdagen van Hugo Claus* spreekt Raat er met geen woord over.<sup>17</sup> Ook in Hugo Brems’ *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, een vrij recente literatuurgeschiedenis uit 2006, waarin Hugo Claus als een van de meest geciteerde en besproken auteurs voorkomt, ontbreekt dit motief<sup>18</sup>, wat ook het geval is in Jan Lensens artikel over *De hondsdagen* en *De koele minnaar* ‘Vluchten om thuis te komen’ uit 2003.<sup>19</sup>

### 1.3.3 Determinisme of vrije keuze?

Bert Vanheste (1992) stelt naar aanleiding van de tweede roman van Claus, *De hondsdagen*, de vraag aan de orde of we hier te maken hebben met een typisch existentialistisch werk.

Philips [...] gerichtheid op de zin van het menselijke handelen, op de verantwoordelijkheid tegenover de ander(en), op de keuze tussen een authentiek bestaan en zelfverraad verwijst onmiskenbaar naar het existentialisme. Weisgerber heeft er lang geleden al op gewezen dat Claus omstreeks 1950 de invloed van het Franse existentialisme onderging. Hij zag die invloed in ‘de breuk met de men-mensen, de bevrijdende keuze of daad, en het zoeken naar het eigen zijn. Veelvuldig zijn b.v. de vragen naar de zin van het bestaan’ Weisgerber, p. 108). Raat herkende die existentialistische inslag voornamelijk in een tekstgedeelte dat Claus na de voorpublicatie in het *Nieuw Vlaams tijdschrift* geschrappt heeft. Daarin stelde Philip zich de vraag: ‘Heb ik iets tegenover iemand te verantwoorden? [...] Wat en tegenover wie? Het individueel bestaan: verantwoorden zoals de andere zei over Drieu la Rochelle, door een of andere vruchtbare daad die het aan het collectieve lot verbindt.’ (*NVT*, p. 1301-1302). Er kan inderdaad geen twijfel aan bestaan dat Claus in deze regels [...] verwees naar Sartre, die na

---

<sup>12</sup> Klein (2002).

<sup>13</sup> Goedegebuure (2005: 38-55).

<sup>14</sup> Van Thienen (2003).

<sup>15</sup> Klein (2010a, 2010b).

<sup>16</sup> Claes (1984).

<sup>17</sup> Raat (1980). Ook in Raat (1996; 2009) spreekt de auteur er niet over.

<sup>18</sup> Brems (2006).

<sup>19</sup> Lensen (2003).

de bevrijding weliswaar onverminderd de onoverbrugbare scheiding erkende tussen het individu en de ander [...] maar terzelfdertijd niet ophield de noodzaak van de verantwoordelijkheid en de solidariteit te benadrukken, onder meer als reactie op de collaborateur Drieu la Rochelle, die na de bevrijding zijn verantwoordelijkheid ontliep door zelfmoord te plegen.<sup>20</sup>

Philip is zich terdege bewust van de zinloosheid van het bestaan en hij bewondert een man als de androgyne Hensen, die erin slaagt zichzelf te zijn en keuzes durft te maken, ook al botsen deze in hoge mate met de in de maatschappij geaccepteerde waarden en normen. Klein heeft het naar mijn mening correct geformuleerd:

De jonge kunstenaar Philip de Vogel wil het liefst vrij van burgerlijke conventies leven: 's nachts en niet overdag, bij de hoeren van Titanic, als een kind vrij van seksuele gevoelens, in alle opzichten ongebonden. De ware kunstenaar zou niet heteroseksueel noch homoseksueel, maar man én vrouw, androgyn moeten zijn. In de roman lijkt Hensen het dichtst bij dit ideaal te komen.<sup>21</sup>

Niet alleen *De hondsdagen* bevat kenmerken die typisch zijn voor het existentialisme; het gevoel dat het bestaan absurd en zinloos is, de gedachte dat de mens zijn eigen keuzes moet maken, vinden we in bijna al zijn romans. De existentialistische achtergrond is dus geen bijzonder kenmerk van *De hondsdagen* of van Claus' proza van de late jaren veertig en begin jaren vijftig, maar zij vormt een vast element in zijn oeuvre. Dat zijn hoofdpersonages hun idealen niet kunnen realiseren, doet daar niets aan af.

#### **1.4 Doel en opzet van deze studie**

Het primaire doel van deze studie is een diepgaande beschrijving van het androgyniemotief in de romans van Hugo Claus. In hoofdstuk 2 bespreek ik eerst het androgyniemotief in de kunst, in het bijzonder de literaire kunst, en de religieuze en mythologische achtergrond daarvan. Ik zal laten zien, dat manvrouwelijkheid bepaald geen onderwerp is dat we alleen bij Claus tegenkomen, maar dat het een onderdeel vormt van een al eeuwen bestaande culturele traditie, waar het paradijsverhaal, Plato, gnosis en alchemie deel van uitmaken. Wat deze traditie aangaat, heeft Claus een illustere voorganger in de Nederlandse literatuur: Louis Couperus

---

<sup>20</sup> Vanheste (1992).

<sup>21</sup> Klein (2002: 227).



(1863-1923), en het is zeker geen toeval dat de auteur van *De berg van licht* in nauwelijks verholde vorm optreedt in Claus' *Jessica!*.<sup>22</sup>

We kunnen nu de hypothese opstellen, dat genderoverschrijding een van de constanten in Claus' romaneuvre is. Om de juistheid van die hypothese te onderzoeken, zal ik in hoofdstuk 3-6 eerst vier romans analyseren: *De hondsdagen* (1952), *De koele minnaar* (1956), *Omtrent Deedee* (1963) en *Jessica!* (1976). De wijze van analyseren sluit in methodologisch opzicht aan bij wat in de Nederlandse literatuurbeschrijving gangbaar geworden is sinds het proefschrift van Wouter Blok uit 1960, waarin hij, als eerste neerlandicus, structuuraspecten van een roman bespreekt, in zijn geval die van Couperus' *Van oude mensen, de dingen, die voorbij gaan....*<sup>23</sup>

Ik zal veel aandacht besteden aan de 'vertelde tijd', het tijdsverloop van het verhaal dat verteld wordt. De vertelde tijd is bij Claus soms vrijwel chronologisch geordend en dus redelijk eenvoudig, zoals in *De koele minnaar*, soms daarentegen buitengewoon gecompliceerd, zoals in *De hondsdagen*, waarin heden en verleden elkaar hoofdstuksgewijs afwisselen. Datzelfde geldt voor de wijze waarop Claus de verhaalruimte hanteert: in *De hondsdagen* vinden we een groot aantal zeer verschillende locaties waar het verhaal zich ontwikkelt (café-bordeel Titanic, het hotel Shamrock van Druon, het strand, de kostschool, de boerenbuiten etc.), en in *De koele minnaar* trekken Jia en Edward met het toneelgezelschap van de ene Italiaanse stad naar de andere, zoals men van een toneelgezelschap verwachten kan. De handeling in *Omtrent Deedee* voltrekt zich voor het grootste deel op één plaats, namelijk de pastorie van Deedee; Paul Bekkers, de hoofdfiguur in *Jessica!*, bevindt zich weliswaar 'lijfelijk' in de woonkamer van zijn flat, maar in zijn fantasie bevindt hij zich voortdurend in andere ruimten (het huis van Neyrinck, het kantoor van Neyrinck, een bordeel etc.).

Ook wat het perspectief betreft, gaat Claus van het ene uiterste naar het andere. *De koele minnaar* en *Jessica!* worden vrijwel geheel verteld vanuit het perspectief van respectievelijk Edward Henst en Paul Bekkers, maar in *Omtrent Deedee* wordt elk hoofdstuk verteld vanuit het perspectief van een van de hoofdfiguren: het eerste hoofdstuk vanuit Natalie, het tweede vanuit Jeanne, het derde vanuit Antoine etc., een procédé dat we ook in de eerste roman van Claus, *De Metsiers*, vinden en in andere romans (bijvoorbeeld in *De zwaardvis* en *De geruchten*). In *De hondsdagen* vinden we hoofdstukken die in de *hij*-vorm geschreven zijn, andere die in de *ik*-vorm verschijnen, maar er is van tijd tot tijd ook een

---

<sup>22</sup> Zie hoofdstuk 6 van deze studie en Lech en Klein (in voorbereiding).

<sup>23</sup> Blok (1960).

alwetende verteller aanwezig, die informatie geeft waarover de hoofdfiguur Philip de Vogel niet beschikt.

Omdat de romans van Claus allemaal, op *De koele minnaar* na, voorafgegaan worden door een motto, zal ik daaraan ook de nodige aandacht besteden. Bij de beschrijving van de romanpersonages zal ik uitvoerig stilstaan bij de informatie omtrent hun seksuele geaardheid die Claus soms expliciet verstrekt, maar vaker slechts suggereert.

Het resultaat van deze analyses is onmiskenbaar: in deze vier romans is genderoverschrijding een uiterst belangrijk motief. De vier hoofdpersonages in deze romans koesteren allen androgynie als een soort ideaal, als iets van een 'hogere orde'. Om er zeker van te zijn, dat deze bevinding niet alleen voor deze vier romans geldt, toets ik mijn hypthese in hoofdstuk 7 aan andere romans en novellen van Claus. Die toetsing bevestigt het resultaat van mijn analyses in de hoofdstukken 3-6, waardoor het gerechtvaardigd is te claimen, dat manvrouwelijkheid als ideaal een uiterst belangrijk motief is in het gehele romanoeuvere van Hugo Claus.

Dat doet de vraag rijzen wat de functie daarvan in Claus' oeuvre is. Die vraag staat centraal in hoofdstuk 8: 'Androgynie bij Claus'.

## Hoofdstuk 2

### Een oeroude mythe: androgynie

#### 2.1 De androgyn sinds de negentiende eeuw

Aan het einde van de negentiende eeuw vinden talloze kunstenaars inspiratie in de figuur van de androgyn mens, een mythologisch wezen dat in veel esoterische tradities voorkomt.

Legrand<sup>24</sup> formuleert het verschijnsel aldus:

Das ausgehende neunzehnte Jahrhundert scheint ganz im Zeichen des Androgyns zu stehen, in dem sich ein Schönheitsideal der Zeit erfüllt. Überliefert als Erbteil uralter Mythen und langer esoterischer Traditionen, nehmen in ihm unklar verschwommene Bestrebungen und Sehnsüchte Gestalt an, Ideen, die sich damals gewisser elitärer Kreise bemächtigen.

In de beeldende kunst en in de wereldliteratuur vinden we de androgyn mens overal. Zowel Engelse kunstenaars (Praerafaëlieten, Aubrey Beardsley) als Franse (Gustave Moreau, Jean Delville, Gustave Mossa en anderen) worden kennelijk in hoge mate gefascineerd door het wezen dat mannelijk én vrouwelijk is.

Het hierboven gegeven Duitse citaat van Legrand geeft een belangrijke oorzaak voor de populariteit van de androgyn rond 1900: de negentiende-eeuwse wedergeboorte van de androgyn heeft in de eerste plaats te maken met de grote belangstelling voor alternatieve wereldbeschouwingen rond 1900, voor esoterische tradities als die van theosofen, vrijmetselaars en rozenkruisers. Ook in de alchemie speelt de androgyn een belangrijke rol.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Legrand (1986: 75).

<sup>25</sup> Zie Roob (1997: 456-464). Gezien Claus' novelle *De vluchtende Atalanta* uit 1977 was hij daarvan goed op de hoogte. Zie Claus (1977).



**Heliogabalus, aquarel van Gustave Mossa (1883-1971)**

In de literatuur vinden we in deze tijd in vele romans androgyne personages. Ralph Tegtmeier geeft daarvan in zijn bijdrage ‘Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle’ een groot aantal voorbeelden.<sup>26</sup> Balzac heeft het androgyniemotief al gebruikt in zijn romans *Séraphita* (1835) en *La fille aux yeux d’or* (1843). Mario Praz beweert, dat vooral Théophile Gautiers roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) van dit motief een mode gemaakt heeft. ‘The subject of the Hermaphrodite had already been dallied with by Latouche [...], by Balzac [...]; and more particularly by Gautier, who went into ecstasies over the classic marble statue of the Hermaphrodite:

C’est... une des plus suaves créations des génie païen que ce fils d’Hèrmes et d’Aphrodite... Le torse est un composé des monstruosités les plus charmantes: sur la poitrine potelée et pleine de l’éphèbe s’arrondit avec une grâce étrange la gorge d’une jeune vierge...<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Tegtmeier (1986: 113-119).

<sup>27</sup> Praz (1970: 332). Vertaling: Het is een van de lieflijkste creaties van het heidense genie, deze zoon van Hermes en Afrodite... Zijn tors is samengesteld uit de bekoorlijkste wanstaltigheden: Op de mollige borst, vol jongensachtigheid, rondt zich met een vreemde gratie de boezem van een jonge maagd...

Praz gaat verder: ‘This is from *Mademoiselle de Maupin*, that *apologia* of Lesbian love which Sainte Beuve called one of the ‘Bibles of Romanticism’, and which was certainly the Bible of the Decadence [...] And in *Émaux et camées* (*Contralto*) he [=Gautier] says:

Est-ce un jeune homme? Est-ce une femme?

Une déesse ou bien un dieu?

L’amour, ayant peur d’être infâme,

Hésite et suspend son aveu...

Pour faire sa beauté maudite,

Chaque sexe apporta son don...

[...]

Rêve de poète et d’artiste,

Tu m’as bien des nuits occupé,

Et mon caprice qui persiste

Ne convient pas qu’il s’est trompé...<sup>28</sup>

De androgyn verschijnt in veel negentiende-eeuwse romans: in Swinburnes ‘Hermaphroditus’ (in *Poems and ballads*, 1866) en de roman *Lesbia Brandon* (1864-1867), in Villiers de l’Isle Adams *Isis* (1862), in *Monsieur Vénus* van Rachilde (1884), en in *Il piacere* (1888) van Gabriele d’Annunzio, waarin de hoofdfiguur een geschiedenis van Hermaphroditus schrijft. George Sand, Beaudelaire en Verlaine hebben over het kind van Hermes en Aphrodite geschreven, en in Engeland maakte Aubrey Beardsley illustraties bij Balzacs *La fille aux yeux d’or*. Hargreaves bespreekt in haar *Androgyny in Modern Literature* het manvrouwelijke

---

<sup>28</sup> Praz (1970: 332-333).

Vertaling: Is het een jonge man? Is het een vrouw?

Een godin of toch een god?

Omdat de liefde bang is eerloos te zijn,

Aarzelt zij en stelt haar instemming uit.

Om zijn schoonheid vervloekt te maken

Brachten beide seksen hun gave in...

Droom van dichter en kunstenaar,

Je hebt mij heel wat nachten beziggehouden,

En mijn aanhoudende verliefdheid

Ziet niet in dat zij zich heeft vergist...

personage in twintigste-eeuwse literatuur, zoals *A room of one's own* and *Orlando* van Virginia Woolf.<sup>29</sup>

Louis Couperus heeft al in *Noodlot* (1890) het androgynе personage Bertie opgenomen, ‘een mythologisch wezen zonder sekse’.<sup>30</sup> Prins Bacchus heeft in *Psyche* (1898) vrouwelijke armen (‘zijn armen rondden zich vrouwelijk rond’<sup>31</sup>), en in *Dionyzos* (1904) heeft deze godheid ‘schouders [die zich rondden als die van een maagd’.<sup>32</sup> In deze roman vinden we ook uitgebreid de figuur van Hermafroditos, Het manvrouwlijke wezen bij uitstek.<sup>33</sup> Een paar jaar later publiceerde Couperus *De berg van licht* (1905/06), zijn grote roman over de androgynе Romeinse keizer Helegabalus (218-222). In deze driedelige roman beschrijft hij het leven van deze kindkeizer, ‘de zonnepriester van Emeze, die zóo vrouweschoon was, dat de soldaten, zoodra ze hem in deze tempel zagen, verliefd riepen tot keizer, en vooruit zonden naar Rome zijne wonderbeeltenis...’<sup>34</sup> Helegabalus is voor Couperus verbonden met ‘Mythen und lange esoterische Traditionen’, zoals in het Duitse citaat hierboven wordt aangegeven. De priester Hydaspes geeft Helegabalus onderricht in de geheime leer die te vinden is in Kabbala en Gnosis.

In de Nederlandse literatuur van na de Eerste Wereldoorlog vinden we de androgynе mens terug, maar nu niet zozeer als mythologisch wezen, maar veeleer als homoseksueel. In *De strofen van Andries de Hooghe* van de dichter P.C. Boutens bijvoorbeeld vinden we gedichten waarin, ook al is dat vaak in verhulde vorm, de liefde van een man voor een man het onderwerp is. Na de Tweede Wereldoorlog hebben belangrijke schrijvers als Anna Blaman (1905-1960) en Gerard Reve (1923-2006) in romans en in briefvorm de homoseksuele liefde onverbloemd beschreven. Laatstgenoemde schrijver kwam in 1962 op een schrijverscongres in Edinburgh openlijk uit voor zijn homoseksuele geaardheid, wat toen nog door vele Nederlanders als schokkend ervaren werd.<sup>35</sup>

Zoals ik zal laten zien, vinden we ook in het werk van de Vlaamse schrijver Hugo Claus veel androgynе personages, mannen en vrouwen die, hoewel zij vaak ook een heteroseksuele relatie onderhouden, gevoelens van liefde koesteren voor leden van het eigen geslacht. Maar bij Claus gebeurt dat vaak niet onverbloemd, zoals bij Reve, integendeel. Dat het personage

---

<sup>29</sup> Hargreaves (2005).

<sup>30</sup> Couperus (1990a: 53).

<sup>31</sup> Couperus (1992: 65).

<sup>32</sup> Couperus (1988b: 17).

<sup>33</sup> Couperus (1988b), zie hoofdstuk VII.

<sup>34</sup> Couperus (1993: 24).

<sup>35</sup> Hoe bekrompen toen nog over homoseksualiteit gedacht werd en wat dat voor homo's betekende, kunnen we goed opmaken uit artikelen in *Vriendschap*, het blad van het C.O.C. Zie voor meer informatie over dit onderwerp [http://nl.wikipedia.org/wiki/Nederlandse\\_Vereniging\\_tot\\_Integratie\\_van\\_Homoseksualiteit\\_COC](http://nl.wikipedia.org/wiki/Nederlandse_Vereniging_tot_Integratie_van_Homoseksualiteit_COC) Zie ook noot 78.

bi- of homoseksueel geaard is, moet de lezer in veel romans concluderen uit tekstuele gegevens, zoals in *De hondsdagen*, *De koele minnaar* en *Jessica!*. Toch vinden we ook in zijn oeuvre romans en verhalen waarin expliciet over androgynie/homoseksualiteit geschreven wordt, zoals in *Omtrent Deedee* (1963), *Het verlangen* (1978), *De zwaardvis* (1989) of *Het laatste bed* (1997).

## 2.2 De volmaaktheid van de goden

Claus associeert, net als Couperus, androgynie vaak met religieuze en mythologische motieven. In *De koele minnaar* vertoef het filmgezelschap dat aangeduid wordt als het Ras van de Glimlach in het begin van de roman in een hotel dat de naam Eden draagt.<sup>36</sup> Die naam verwijst naar het paradijs, naar het bijbelboek Genesis (2: 8). Het Ras van de Glimlach, dat niet gehinderd wordt door enig vooroordeel ten aanzien van de liefde van een man voor een man of van een vrouw voor een vrouw, krijgt van Claus een paradijselijke status. Dat heeft zeker te maken met vers 26 in Genesis 1:

En God zeide: Laat Ons mensen maken naar ons beeld, als onze gelijkenis [...]<sup>37</sup>

Het eerste menselijke wezen, Adam, werd dus geschapen naar Gods beeld, 'als onze gelijkenis', en deze eerste mens bevatte dus zowel mannelijke als vrouwelijke elementen tot het moment waarop God een van zijn ribben gebruikte om de vrouw te creëren. Het eerste menselijke wezen was derhalve androgyn. En aangezien dit wezen in Gods woorden geschapen is 'als onze gelijkenis', impliceert dat, dat ook de scheppende God manvrouwelijk is. De aarde als weerspiegeling van God kan niets bevatten waarover God zelf niet beschikt, anders zou dat betekenen dat aan het scheppingsproces een andere God of scheppingskracht deel heeft genomen, wat natuurlijk niet mogelijk is in het geval van een monotheïstische religie.

De androgynie van God drukt een dieper idee der volmaaktheid uit. God is volmaakt en compleet, en waarden die in de menselijke werkelijkheid tegenstellingen zijn en elkaar uitsluiten, vormen op goddelijk niveau een harmonisch geheel, zoals duisternis en licht, geest en stof, en mannelijkheid en vrouwelijkheid.

Pas in Genesis 2: 21 vinden we het verhaal van de creatie van Eva uit een van de ribben van Adam, het verhaal waarin het vrouwelijke gescheiden wordt van het mannelijke:

---

<sup>36</sup> De filmmaatschappij heet Agathon (*De koele minnaar*, 26), een verwijzing naar Plato's *Symposion*. Tijdens het gastmaal, dat bij Agathon wordt gehouden, is 'Eros' het gespreksonderwerp en komt de androgyne oorsprong van een deel van de mensheid aan de orde. (Plato 1982: 29 e.v.)

<sup>37</sup> Bijbel (1963: 7)

Toen deed de Here God een diepen slaap op den mens vallen; en terwijl deze sliep, nam hij een van zijn ribben en sloot haar plaats toe met vlees. En de Here God bouwde de rib, die hij uit den mens genomen had, tot een vrouw, en Hij bracht haar tot den mens.<sup>38</sup>

De gedachte dat het Opperwezen manvrouwelijk is en de mens in oorsprong eveneens, vinden we ook in voorchristelijke religies<sup>39</sup> en in vroege vormen van het christendom, bijvoorbeeld in het evangelie van Thomas en het evangelie van Philippus, die geen deel van de tegenwoordige Bijbel uitmaken, maar tot de boeken behoren die in 1945 bij Nag Hammadi zijn gevonden. Zij worden als gnostische teksten beschouwd. Een van deze teksten, het evangelie van Thomas, komt uit Edessa en is circa 140 na Christus ontstaan. Het bevat 114 spreuken die aan Jezus worden toegeschreven. Een van die spreuken luidt:

Wanneer jullie de twee [=man en vrouw] een maken, zullen jullie zelf Zonen des Mensen worden, en wanneer jullie zegt: berg, verplaats je, dan zal hij zich verplaatsen.' Met andere woorden: de androgyn mens kan bergen verzetten!<sup>40</sup>

De kwestie van androgynie als volmaaktheid van God en als ideaal voor de mens, is nauw verbonden met de geestelijke ontwikkeling van de mens. Zelfkennis leidt tot eenheid met God en het Al.<sup>41</sup> Voor Thomas was de androgynie een ideaal in patriarchale zin: hij beschouwde het vrouwelijke element als een gevaar voor de mens op zijn weg naar de volmaaktheid en de vereniging met God. Deze zienswijze blijkt uit zijn overtuiging dat de schepping van de vrouw uit de eerste ideale, androgyn mens het begin van de menselijke val was, en de scheiding van het geestelijke en Goddelijke impliceerde. De terugkeer tot de oorspronkelijke manvrouwelijke toestand moet plaatsvinden doordat de vrouw man wordt. Seksualiteit en het huwelijk worden door Thomas gezien als negatieve waarden en worden om die reden afgewezen.<sup>42</sup> In de woorden van Quispel, een van de belangrijkste onderzoekers van gnostische teksten: 'Eva moet terug in Adam. Maar het betekent ook, dat de man mens wordt. Hij stijgt volgens het Evangelie van Thomas (22) boven deze tegendelen uit:

---

<sup>38</sup> Bijbel (1963: 8)

<sup>39</sup> Bijvoorbeeld in het *Corpus Hermeticum*. In de eerste verhandeling, Poimandres, staat het expliciet: 'Daar nu God de Geest androgyn is' (Van den Broek en Quispel (1991: 34)

<sup>40</sup> Quispel (2005: 77).

<sup>41</sup> Koole (1986: 183-185).

<sup>42</sup> Koole (1986: 219, 220).



Wanneer jullie man en vrouw tot één maakt zodat de man niet meer man is en de vrouw niet meer vrouw, dan kunnen jullie ingaan in het koninkrijk [...].<sup>43</sup>

Het evangelie van Philippus (tweede helft van de derde eeuw) is diep geworteld in de gnostische traditie en is gebaseerd op een diepe kloof tussen de materiële en geestelijke werkelijkheid. De materiële verschijnselen hebben hun directe onmateriële prototypes, wat correspondeert met de bekende ideeënleer van Plato. Omdat de aardse wereld slechts een afbeeldingskarakter heeft, is dat ook een eigenschap van de mens en van alles wat hij ervaart. Maar in tegenstelling tot de opvattingen van Thomas wordt de vrouw bij Philippus helemaal niet verdoemd. Het aardse huwelijk en de seksualiteit worden zelfs heel positief gewaardeerd:

Groot is het mysterie van het huwelijk. Zonder dat zou de wereld niet bestaan. Het bestaan van de wereld hangt van de mens af en het bestaan van de mens van het huwelijk.<sup>44</sup>

Sterker nog: het is een van de eisen waaraan de mens moet voldoen als hij de eenheid met God wil bereiken. De mannelijk-vrouwelijke vereniging moet echter uit de zuivere liefde blijken (eerst moet de geestelijke eenheid komen).<sup>45</sup> Alleen daardoor kan de mens wedergeboren worden in de androgyne God.

Het androgyne ideaal in het christendom vinden we ook bij hemelse wezens als de engelen. Dit zijn geestelijke wezens, bemiddelaars tussen mens en God. In de spirituele hiërarchie staan ze hoger dan de mens en die kan hun status pas na de opstanding bereiken. In tegenstelling tot de mens zijn zij niet verdeeld in mannelijke of vrouwelijke wezens. In het evangelie van Marcus (12: 25) staat dat ze niet trouwen, wat betekent dat ze al volmaakt zijn en ze hoeven de tegenstellingen tussen het mannelijke en vrouwelijke niet te verenigen, ze verbeelden zelf die vereniging en harmonie.

De Griekse en Romeinse samenleving was aanzienlijk minder heteronormatief dan de christelijke maatschappij. Men kan dit onder andere waarnemen in de populariteit van de homoseksuele relaties tussen mannen (verbonden met een maatschappelijk lagere status van de vrouwen).<sup>46</sup> Ook in de mythologie is androgynie ruimschoots aanwezig. Hermafroditus is in de Griekse mythologie de zoon-dochter van Hermes, de God van de informatie, van de handel en van de dieven, en van Afrodite, de godin van de liefde. De naam zelf verwijst al naar de

---

<sup>43</sup> Quispel (2005: 78).

<sup>44</sup> Quispel (2005: 80-81)

<sup>45</sup> Koole (1986: 201, 202, 205).

<sup>46</sup> Koper (1998: 5-17).

gelijkheid van het vrouwelijke en het mannelijke in dat wezen. De mythe benadrukt zijn vrouwelijke eigenschappen als uiterlijke aantrekkelijkheid en schoonheid. Toen hij aan het zwemmen was, zag de waternimf Salmacis hem en zij werd verliefd. Zij sprong Hermafroditus na, klemde zich aan hem vast en kuste hem. Haar gebed om hen te verenigen werd verhoord. Hermafroditus werd daardoor een puur androgyn wezen met vrouwelijke borsten en mannelijke geslachtsdelen. Tot de antieke goden bij wie de androgynie wel bestaat maar van minder belang is, behoren Apollo en Dionysos.

In Plato's dialoog *Symposium* vinden we een verklaring voor het feit dat mensen zich tot elkaar aangetrokken voelen door de liefde. Aristophanes vertelt, dat er oorspronkelijk drie geslachten waren: de vrouwen, de mannen en de manvrouwen, wonderlijke wezens, want zij hadden twee hoofden, vier armen en benen, en bolvormig. Ze waren heel sterk en probeerden de hemel te bestormen en de goden aan te vallen. Daarop besloot Zeus hen één voor één in tweeën te snijden:

Toen nu hun oorspronkelijke lichaam in tweeën was gesneden ging ieder vol verlangen op zoek naar zijn eigen helft. Zij sloegen de armen om elkander heen en in hun begeerte om zich te verenigen stierven zij in elkanders omhelzing van honger en nietsdoen, daar zij weigerden iets te doen zonder elkander.<sup>47</sup>

Zeus kreeg medelijden en verplaatste hun schaamdelen naar voren, zodat een man en een vrouw zich konden voortplanten.

Sinds zo lange tijd is dus de liefde voor elkander aan de mensen ingeplant en is Eros de hereniger van onze oorspronkelijke natuur en tracht hij uit twee één te maken en de menselijke natuur te genezen.<sup>48</sup>

De mythe heeft niet alleen betrekking op heteroparen, maar ook op homoparen: de doorgesneden mannen gaan op zoek naar hun wederhelft, evenals de in tweeën gesplitste vrouwen.

In de negentiende eeuw kwam het idee van Gods manvrouwelijkheid terug en werd ook verspreid in het kader van het theosofisch gedachtegoed. Deze esoterische stroming legde veel nadruk op het universele in alle religies. God wordt gezien als oerenergie en scheppende wil. Tot de belangrijkste werken op dit gebied behoren *Isis ontsluit* (1877) en *De geheime leer*

---

<sup>47</sup> Plato (1962: 31).

<sup>48</sup> Plato (1962: 31).

(1888) van Helena Pietrovna Blavatsky (1831-1891), een van de stichters van de Theosofische Vereniging. Blavatsky schreef niet vanuit het standpunt van een concreet geloofssysteem. Haar filosofie was sterk beïnvloed door Indische filosofieën. In beide boeken toont Blavatsky de goddelijke androgynie in verschillende mythen en religies aan.

In de kwestie van de eerste mens, Adam, neemt ook Blavatsky aan dat deze oorspronkelijk een androgyn wezen was.<sup>49</sup> Eva is voor haar niet de oorzaak van de erfzonde, maar veeleer het vrouwelijk aspect van de vormende goddelijke krachten.

Bij Carl Gustav Jung (1875-1961) vinden we de manvrouwelijkheid terug in zijn theorie over Anima en Animus, die een belangrijke rol speelt in twee voor Jung karakteristieke concepten. Het eerste is het onbewuste, als een bewaarruimte van herinneringen en kennis van dingen die uit het bewuste verdwenen zijn. Binnen de idee van het onbewuste element van de psyche, een erfenis nog van Freud, maakt Jung een onderscheid tussen het individuele onbewustzijn, dynamisch en steeds 'bijgewerkt', en het collectieve, statische. In het tweede zijn culturele modellen aanwezig die door onze voorouders zijn doorgegeven in sprookjes, legendes, mythen en rituelen.

Een aanvulling bij deze hypothese is het archetype. Een archetype is een matrix van symbolische, oorspronkelijke rollen, bijvoorbeeld de Moeder, de Vader, de Ander, de Verlosser, het Kind, enzovoort, maar ook de Androgyn is een archetype. Op basis daarvan ontstaat een in de geschiedenis van de filosofie en psychologie unieke benadering tot de kwestie van de vrouwelijk- en mannelijkheid. Dat deze archetypen bestaan, leidt Jung af uit het feit dat alle volken dezelfde symbolen ontwikkelen. De androgyn komt in alle culturen wel in een of andere vorm voor.

In het begin is iedereen androgyn en biseksueel. Wanneer het biologische geslacht een dominante rol gaat spelen, vestigt zich in het menselijke onbewuste een archetype van het tegenovergestelde geslacht. Bij de vrouw is dat de innerlijke mannelijkheid, Animus genoemd, bij de man Anima: het vrouwelijke archetype.

Het doel van het leven is volgens Jung een vereniging van tegenstellingen te bereiken: het bewuste geslacht (en/of gender) moet in harmonie komen met zijn archetypische tegenhanger. Het principe van vereniging van de tegenstellingen lijkt diep geworteld te zijn in waarheden van Christus, maar het kan ook uit de inspiratie van de alchemie blijken, waar de

---

<sup>49</sup> Blavatsky, *Nauka Tajemna*, 23-27, 35. De tekst is te vinden op: [http://chomikuj.pl/nowia/Mitologie\\*2cwierzenia\\*2clegendy/Ezoteryka\\*2cUFO\\*2cZaginione+cywilizacje/B\\*c5\\*82awatska+Helena/H.+P.+B\\*c5\\*82awatska++Nauka+tajemna.237990523.pdf](http://chomikuj.pl/nowia/Mitologie*2cwierzenia*2clegendy/Ezoteryka*2cUFO*2cZaginione+cywilizacje/B*c5*82awatska+Helena/H.+P.+B*c5*82awatska++Nauka+tajemna.237990523.pdf) Ik bezocht deze site op 14-11-2011.

transformatie van metalen in goud het bereiken van de volledigheid op het gebied van eigen identiteit symboliseert.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Jung (1944).

## Hoofdstuk 3

### Analyse van de roman *De hondsdagen* (1952)<sup>51</sup>

#### 3.1 Analyse van het motto

##### 3.1.1 Herkomst van het motto

De romans van Hugo Claus worden bijna alle voorafgegaan door een motto. In het geval van *De hondsdagen* vinden we aan het begin de volgende regels:

‘Oh, oh, some black snake’s been  
Suckin’ my rider’s tongue’

De Nederlandse vertaling daarvan is als volgt:

‘Oh, oh, een of andere zwarte slang heeft zitten  
zuigen aan de tong van mijn geliefde’<sup>52</sup>

Voordat ik de mogelijke betekenis van het motto bespreek, wil ik een opmerking over de herkomst van deze regels maken. Claus zelf beweert, dat het een fragment uit het lied: *Black Snake Moan* van de blueszanger Blind Lemon Jefferson (1897-1929) is. Dat kan niet juist zijn. De tekst van (*That*) *Black Snake Moan* van Blind Lemon Jefferson luidt:

I ain't got no mama now  
I ain't got no mama now  
She told me late last night, "You don't need no mama no how"

Mmm, mmm, black snake crawlin' in my room  
Mmm, mmm, black snake crawlin' in my room  
Some pretty mama better come and get this black snake soon

Ohh-oh, that must have been a bed bug [= wandluis], baby a chinch [= wandluis] can't  
bite that hard

Ohh-oh, that must have been a bed bug, honey a chinch can't bite that hard

---

<sup>51</sup> Ik verwijst naar de tekst van *De hondsdagen* zoals die verschenen is in Claus (2004a).

<sup>52</sup> De vertaling is van Maarten Klein. (Klein 2002: 208).

Ask my sugar for fifty cents, she said "Lemon, ain't a child in the yard"

Mama, that's all right, mama that's all right for you

Mama, that's all right, mama that's all right for you

Mama, that's all right, most seen all you do

Mmm, mmm, what's the matter now?

Mmm, mmm, honey what's the matter now?

Sugar, what's the matter, don't like no black snake no how

Mmm, mmm, wonder where my black snake gone?

Mmm, mmm, wonder where this black snake gone?

Black snake mama done run my darlin' home

Wel een 'black snake' in Jeffersons blues, maar niets wat lijkt op 'suckin' my rider's tongue'. Claus moet de bewuste tekst ergens anders gelezen of gehoord hebben. De regels die Claus als motto aan *De hondsdagen* vooraf laat gaan, lijken nog het meest op die in een andere *Black Snake*-blues, namelijk: *Black Snake Blues* van Victoria Spivey uit 1926. Ik citeer de belangrijkste regels:

Some mean black snake bin suckin' my rider

-hear me cryin', Lawd [=Lord] I mean it,

Some mean black snake bin suckin' my rider's tongue,

You can tell by that I ain't gonna stay here long....<sup>53</sup>

*Some mean black snake bin suckin' my rider's tongue*, dat moeten de oorspronkelijke regels zijn, en niet, zoals Claus schrijft: *some black snake's been suckin' my rider's tongue*. Waarom de auteur verkeerde woorden gebruikt heeft en ook nog aan een andere zanger toegeschreven heeft, valt niet met zekerheid te zeggen, maar het lijkt mij heel waarschijnlijk dat Hugo Claus de bewuste regels uit zijn hoofd geciteerd heeft en deze ten onrechte toegeschreven heeft aan Blind Lemon Jefferson. Het is niet helemaal uit te sluiten, dat Blind Lemon Jefferson de blues van Victoria Spivey ook opgenomen heeft, maar daarvoor heb ik tot nog toe geen aanwijzingen kunnen vinden.

---

<sup>53</sup> Zie voor de complete tekst Oliver (1965: 118). Deze blues is te horen op [http://www.youtube.com/watch?v=Dm\\_RLvVtqKs](http://www.youtube.com/watch?v=Dm_RLvVtqKs). Ik bezocht deze site op 28 april 2011.

Een zwarte slang was in de bluesmuziek van de jaren twintig tot in de jaren zestig een populair motief. Er is altijd een negatieve connotatie aan verbonden. Tot de beroemdste zwarteslangencomposities uit de jaren twintig en dertig behoren naast Spiveys *Black Snake Blues* (1926) het één jaar later door Blind Lemon Jefferson opgenomen (*That*) *Black Snake Moan*, *New Black Snake Blues* (deel I en II) van Victoria Spivey en Lonnie Johnson (1929), en Josh Withes *Black Snake Blues* (1932). Van veel latere datum zijn bijvoorbeeld *Black Snake Blues* van Elmore James (instrumentale versie, 1963) en Jeff Martins *Black Snake Blues* (2006). De film *Black Snake Blues*, over het leven van Blind Lemon Jefferson, is uit 2006.

### 3.1.2 Interpretatie

In de literatuur over het motto dat aan *De hondsdagen* voorafgaat, vinden we twee verschillende interpretaties ervan. Gerard Raat schrijft in zijn boek *Over De hondsdagen van Hugo Claus*<sup>54</sup>:

Vermoedelijk ondersteunt deze klacht [=Black Snake Moan] het centrale thema van de roman. Het duistere, geruisloos naderende wezen dat het spraakvermogen aantast, zal de volwassenheid belichamen. Philip (rider = ruiter = Filippus) moet zijn trots afleggen en vervangen door deemoed.

In noot 34 van zijn boek voegt Raat hier nog aan toe: 'In het motto van de roman wordt gewag gemaakt van de aantasting van de spraak ('tongue') van een ruiter ('rider').'<sup>55</sup>

Maarten Klein interpreteert het motto heel anders<sup>56</sup>. Hij schrijft:

Laten we bij het begin beginnen en eens kijken naar het motto dat aan de roman voorafgaat. Het luidt:

'Oh, oh, some black snake's been  
Suckin' my rider's tongue'

---

<sup>54</sup> Raat (1980: 73).

<sup>55</sup> Raat (1980: 97).

<sup>56</sup> Klein (2002: 208-209).

en is afkomstig uit de blues *Black snake moan* ('Klacht over een zwarte slang') van de Amerikaanse zanger Blind Lemon Jefferson (1897-1929). In het Nederlands:

'Oh, oh, een of andere zwarte slang heeft zitten  
zuigen aan de tong van mijn geliefde'

Aangezien het vertelperspectief in *De hondsdagen* vrijwel geheel bij Philip ligt, kan het niet anders dan dat *mijn* naar hem verwijst. De geliefde is dan Bea. Dat lijkt misschien vreemd -we zouden *rider* ('ruiter') eerder als mannelijk interpreteren-, maar in de nogal afwijkende bluestaal is *rider* heel vaak een metafoor voor de vrouwelijke seksuele partner. Het kan ook gewoon 'girl friend' betekenen.<sup>57</sup> De *black snake* is in Jefferson's tekst de geniepige concurrerende minnaar, in *De hondsdagen* is dat in Philips beleving Hensen. Zo bezien past het motto volledig bij deze roman, waarin Philips angst dat Hensen zijn geliefde Bea iets zal aandoen de motor is van het verhaal. Philip wordt bij zijn 'jacht' immers geleid door zijn verlangen Bea's kindzijn, Bea's onschuld te beschermen. Bea moet voor hem het kind blijven dat zij is in het beeld dat hij van haar gevormd heeft. Dat verlangen is een illusie en tot dat inzicht komt Philip zelf ook aan het einde van de roman.

Hierboven heb ik aangetoond, dat het motto niet afkomstig is uit de blues *Black Snake Moan* van Blind Lemon Jefferson. Maar afgezien daarvan komt mij Kleins interpretatie heel wat aannemelijker voor dan die van Raat. Het cruciale verschil is de vertaling van het woord 'rider': in Raats interpretatie is dat 'ruiter' (Philip), in Kleins interpretatie 'vrouwelijke geliefde' (Bea). Dat laatste lijkt vreemd, maar is in de bluestaal heel gewoon. In zijn *Prison Cell Blues* zingt Blind Lemon Jefferson over zijn minnares bijvoorbeeld: '[I] Lay awake at night and just can't eat a bite / [she] Used to be my rider but *she* just won't treat me right'.<sup>58</sup>

Laten we beginnen met de geliefde. Het enige personage dat in de roman de status van geliefde heeft, is natuurlijk de veertienjarige Bea. Haar leeftijd verhindert niet dat Philip door dit onvolgroeide en jongensachtige meisje obsessief gefascineerd wordt. Het bezittelijk voornaamwoord *my* in het motto verwijst dus naar Philip, die in de roman het hoofdpersonage is en ook degene die Bea als zijn geliefde beschouwt en die na haar ontsnapping uit een kostschool de jacht op haar opent. De derde figuur van het motto is de zwarte slang. In de tekst van het lied is dat een concurrent van het *ik*-personage. In de werkelijkheid van de roman is

---

<sup>57</sup> Zie <http://blueslyrics.tripod.com/blueslanguage.htm>. Ik bezocht deze site op 13 maart 2011. Zie voor meer bluesinformatie: <http://blueslyrics.tripod.com/blueslanguage.htm#rider>. Zie ook: <http://www.obartas.com/?art=blues-language>. Ik bezocht deze websites op 13 maart 2011.



dat ongetwijfeld Hensen, die Bea bij haar tweede ontsnapping helpt en haar later een schuilplaats biedt.

‘Suckin’ my rider’s tongue’ is in het motto een plastische omschrijving voor ‘het kussen’, niet een gewone kus, maar wat in het hedendaagse Nederlands een ‘tongzoen’ genoemd wordt, een erotische wijze van kussen. Philip ziet in Bea de kinderlijke onschuld en door zo'n kus zou zij haar onschuld verliezen. Het motto geeft een voor Claus typische driehoeksrelatie weer, waarin angst en jaloezie een beslissende rol spelen. Zoals Klein laat zien, is Philips angst de motor van het verhaal.<sup>59</sup> Philip (my) is natuurlijk bang dat Hensen, die hij als een onbetrouwbaar en verdacht persoon (the snake) beschouwt, de onschuld van Bea (the rider) zal aantasten. Philips fascinatie voor haar (117, 152, 242) en zijn jaloezie jegens Hensen, wakkert de jacht op haar aan.

We kunnen nu nog een stap verdergaan: in deze driehoeksrelatie kunnen we een weerspiegeling zien van het klassieke Oedipuscomplex, waarin een onervaren en naïef subject de moeder als liefdesobject beleeft en voor het eerst vaderhaat ervaart. Bij het Oedipusconflict zijn drie acteurs betrokken: een kind, een moeder en een vader, of meer abstract: een ik, een onbereikbare, verboden of verloren geliefde en een concurrent. Dit is dus niets anders dan het in het motto geïmpliceerde drama.

## **3.2 Tijd en ruimte**

### **3.2.1 Inleiding tot de reconstructie van de tijd**

Claus experimenteert in *De hondsdagen* op een opvallende wijze met de verhaaltijd. De lezer wordt geconfronteerd met twee tijd niveaus: de tegenwoordige tijd en de verleden tijd. De roman wordt gekenmerkt door een voortdurende afwisseling van heden en verleden. Voor een correcte interpretatie van de roman moet de lezer vaststellen welke gebeurtenissen tot het hoofdverhaal behoren en welke aanvullende informatie over het verleden van de personages in de hoofdstukken te vinden is die niet tot het hoofdverhaal behoren. De hoofdstukken: I, III, VI, VII, IX, XII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX betreffen het hoofdverhaal over de jacht van Philip de Vogel en zijn vriend Tsjecho op Bea, het minderjarige, onvolgroeide meisje, dat van een kostschool is gevlucht.

De hoofdstukken II, IV, V, VIII, X, XI, XIII vertellen over gebeurtenissen die eerder hebben plaatsgevonden en die van grote betekenis zijn voor de hoofdstukken die in het heden plaatsvinden.

---

<sup>59</sup> Klein (2002: 209).

Het hoofdverhaal begint vrijdagochtend kwart voor vier en eindigt op de daarop volgende zaterdagmorgen (rond tien uur). Hierover kan geen twijfel bestaan, maar over de vraag in welk seizoen het hoofdverhaal zich afspeelt zijn voorgaande analytici het niet eens. Er zijn drie mogelijkheden: het hoofdverhaal kan in de zomer, in de herfst of in het voorjaar spelen. De winter moet uitgesloten worden, gezien het feit dat Philip en Lou niet lang geleden met vakantie waren aan het strand (beschreven in hoofdstuk XII), waarnaar Brands zuster vraagt als naar iets wat niet lang geleden plaatsgevonden moet hebben (207). Er worden ook koeien op een wei gezien (222), wat in de winter niet mogelijk is.

Op grond van de titel zou de lezer kunnen denken, dat het verhaal in de zomer speelt. Met de term ‘de hondsdagen’ duiden we immers de periode aan waarin de Hondster (Sirius), de helderste ster van het sterrenbeeld Grote Hond, tegelijk met de zon opkomt. Dat is de periode tussen 19 juli tot 18 augustus. Hoewel de keuze voor de zomer dus heel logisch lijkt, blijkt uit andere feiten dat deze optie onmogelijk is.

De hypothese dat het in het hoofdverhaal herfst is, lijkt door meer feiten in de roman ondersteund te worden. Het is 's nachts buiten koud (131), Willy draagt ‘handschoenen met konijnenvel gevoerd’ (214), In het huis van Hensen brandt een gasradiator (145) en een vulkachel (150); in *Titanic* zit Monique naast de kachel (154). Volgens Raat vormen al deze tekstgegevens evidentie dat de jacht op Bea in de herfst plaatsvindt.<sup>60</sup> Al die omstandigheden kunnen echter evengoed verwijzen naar een seizoen waarin het weer wisselvallig is, waarin het 's nachts koud is, maar overdag warmer. De lente hoeft dus zeker niet uitgesloten te worden, zoals Raat meent. Zowel in de lente als in de herfst kan er bij kouder weer een verwarming aanstaan, draagt men warme kleren en kunnen er koeien in de wei lopen.

Er is één feit in de roman dat onmiskenbaar in de richting van de lente wijst. In hoofdstuk XVI horen Philip en Tjecho het volle geluid ‘in lange halen’ van een nachtegaal (222). Deze vogel kan men in Vlaanderen alleen in de paartijd van april tot half juni horen zingen.<sup>61</sup> Dit feit is een ijzersterk argument voor de hypothese dat het in het hoofdverhaal lente is.

Het jaar van de gebeurtenissen in het heden is het jaar 1951. Raat beweert, dat de handeling zich eerder moet afspelen; volgens hem aan het einde van de jaren veertig.<sup>62</sup> Als dat zo zou zijn, zou Druon onmogelijk over de film *The Sundowners* kunnen vertellen, een film die hij ‘gisteren’ had gezien. (135) Deze film van regisseur George Templeton uit 1950 is in

---

<sup>60</sup> Raat (1980: 22-23). Bert Vanheste (1992: 519) meent het hoofdverhaal ‘te mogen situeren op 2 en 3 november 1951’, maar hij geeft daarvoor geen argumentatie. De maand november is overigens beslist onjuist.

<sup>61</sup> Klein (2002: 209).

<sup>62</sup> Raat (1980: 26).

Nederland en België in het jaar 1951 in de bioscopen verschenen.<sup>63</sup> Ik ben het dus eens met de stelling van Klein dat de feitelijke tijd van het hoofdverhaal *de lente* van het jaar 1951 is.<sup>64</sup> Onder die aanname vervallen alle problemen met de tijd die Raat in zijn boekje naar voren brengt.<sup>65</sup> De tijd van het hoofdverhaal valt dus ongeveer samen met de tijd die Claus aan het einde van de roman vermeldt: ‘Oostende, december 1951-januari 1952’.

### 3.2.2 De verleden tijd

Naar het verleden verwijzen in *De hondsdagen* de hoofdstukken: II, IV, V, VIII, X, XI en XIII. Van deze hoofdstukken kan men niet zeggen dat zij naar één bepaalde periode verwijzen, zoals dat wel het geval is in de hoofdstukken die het hoofdverhaal weergeven. De flashbacks geven gebeurtenissen uit verschillende periodes in het leven van de personages weer. Ik bespreek deze hoofdstukken in de volgorde waarin zij in het boek gepresenteerd worden.

De gebeurtenissen in hoofdstuk II spelen zich in het jaar 1948 af. Daarvan getuigt al de eerste zin van het hoofdstuk: ‘Drie jaar geleden [...]’ (124). Het hoofdverhaal in de roman speelt zich af in het jaar 1951 en  $1951-3 = 1948$ . Het jaargetijde in hoofdstuk II is niet duidelijk. Zeer waarschijnlijk is het winter, heel late herfst of de vroege lente. Dat kan men concluderen uit de informatie over het weer en de temperatuur, zoals: ‘Het was koud in het café (125)’, ‘Ik dacht eraan, dat in zijn huis centrale verwarming was (127)’, ‘Een vrouw in een pelsmantel liep op het voetpad’ (127), ‘Op de Leie vlotte een kolenboot’ (128) en ‘Een dikke vrouw, rond de veertig jaar oud, verscholen in roodharige vossen’ (128).

Een aanwijzing voor de tijd levert ook de mededeling over de zonsopgang. ‘Onder het lamplicht zat hij [...] (128)’ leest men na de eerdere toelichting dat het ongeveer zeven uur ’s morgens was: ‘[...] toen ik om zeven uur aankwam.’ (128) Om zeven uur moet het dus nog donker zijn of moet in ieder geval het zonlicht nog niet aanzienlijk zijn, want anders zou Tsjecho de lamp niet aanhebben. Als we een kalender voor de zonsopgangen raadplegen, zien we dat het tussen eind november en begin maart moet zijn. Over het deel van de dag zijn er geen twijfels: de gebeurtenissen spelen zich ’s nachts af, wat blijkt uit mededelingen als ‘Hij liet de rolluiken neer, die een roffel sloegen door de lege, nachtelijke straat’ (126) en ‘Het is nog geen drie uur’ (127). De opmerking van André: ‘het is te klaar. Zo klaar als bij de dag’

---

<sup>63</sup> Klein (2002: 209).

<sup>64</sup> Klein (2002: 209). Ook Vanheste (1992: 519) gaat ervan uit, dat het hoofdverhaal in 1951 speelt.

<sup>65</sup> Raat gelooft dat het hoofdverhaal in oktober-november speelt, en hij meent daarom dat Claus ‘fouten’ heeft gemaakt: ‘In dit verband verdient ook aandacht dat Philip in het laatste hoofdstuk vakantiegangers op het perron ziet en in een treincompartiment plaatsneemt “vol opeengepakte vrouwen en kinderen, die overhard schreeuwden als waren zij reeds aan het strand.” [...] Vakantiegangers op weg naar het strand in oktober-november?’ Maar als we ervan uitgaan, dat het voorjaar is, zijn deze vakantiegangers heel wel mogelijk. (Zie Raat 1980: 24.)

(127) levert geen aanwijzing op voor de vaststelling van het seizoen, omdat er geen maand is, waarin de zon voor drie uur opgaat.

Een precieze tijdsaanduiding in hoofdstuk IV wordt niet gegeven, maar op basis van andere informatie kan men berekenen dat het april is. ‘Druon zei, dat zij hem zes maanden huur schuldig was’ (139), wordt de lezer verteld en later leest hij: ‘[...] morgen is het de feestdag van de heilige Laurentius, [...] het past, dat u op deze dag versterving doet [...] Toen had ze ineens niet meer betaald [...]’ (139). Men kan hierdoor weten, dat de hertogin ongeveer 10 augustus gestopt is met het betalen van de huur, omdat de feestdag van de heilige Laurentius op 10 augustus valt. Dat geeft dus zes maanden van de schuld en nog twee maanden omdat Druon haar zoon twee maanden geleden over haar schuld vertelde (139) dat wil zeggen twee maanden terug van het in het hoofdstuk IV beschreven heden. Het jaar is niet precies aangegeven en dat is ook niet te berekenen met behulp van andere informatie. Men kan er echter van uitgaan, dat het om het jaar 1948 gaat, omdat het de Shamrock-periode in Philips leven was.

In het heel korte hoofdstuk V heeft men te maken met een beschrijving van Lou aan het strand. Het is dan mei 1950. Er kan over het seizoen nauwelijks twijfel bestaan. Lou is zwanger, voor de eerste maal, maar dat is nog niet helemaal zeker: ‘Zij is ongesteld. Of zwanger.’ (143) In hoofdstuk X, dat in september 1950 speelt, is zij vier maanden zwanger: september min vier maanden = mei. De eerste mededeling van hoofdstuk V: ‘Lou in de zomer.’ (143) geeft Philips gedachten weer over hoe hij Lou zal schilderen en moet niet opgevat worden als een aanduiding van het seizoen waarin dit hoofdstuk speelt. Dat blijkt ook uit de tweede mededeling: ‘Misschien in de duinen.’ (143) Deze informatie heeft alleen zin als we haar als volgt lezen: ‘Ik ga Lou in de zomer schilderen, misschien in de duinen. Een gedachte die hij natuurlijk heel goed in mei kan hebben.

De handeling van hoofdstuk VIII vindt zeker plaats in de zomer, want het is de eerste zondag van juli (160). Het jaar waarin de gebeurtenissen spelen is niet duidelijk. Men mag redelijkerwijs aannemen, dat hij op dat moment nog geen verhouding met Lou had, omdat hij met Hilda vrijt (169, 170-171), wat ook Raat vermoedt.<sup>66</sup> Aan het begin van het hoofdstuk is het ochtend ‘heel vroeg, rond negen uur’ (160). De gebeurtenissen omvatten de hele dag en het einde van het hoofdstuk valt ’s avonds: ‘Het werd donker’, ‘Wij reden zwijgend in de avond.’ (169) ‘[...] de sterren en de bleke maan [...]’ die Philip door het raam kan bekijken en ook de vaststelling dat het ‘Een zomernacht.’ is. (170) Ook omdat het in de tijd was dat Philip in hotel Shamrock woonde, is het heel aannemelijk, dat deze passage in het jaar 1948 speelt.

---

<sup>66</sup> Raat (1980: 27).

Een precieze tijdsaanduiding van hoofdstuk X is wel mogelijk, want in het tweede deel daarvan komt Tsjecho met Bea bij Philip en Lou. De lezer weet dat haar eerste vlucht in september een jaar geleden was. Dankzij deze informatie kunnen we dit hoofdstuk in september 1950 situeren.

Hoofdstuk XI bevat informatie over Philips kindertijd en omvat de periode van zijn vierde tot zijn elfde jaar in korte episodes. Philip is op de kostschool gekomen toen hij vier jaar oud was, dus in het jaar 1933 (182). De zin ‘[...] hij is midden het schooljaar binnengekomen [...]’ doet vermoeden dat dit in de winter geweest moet zijn. Dat is echter niet nauwkeurig door de auteur aangegeven. Later is er een sprong naar de gebeurtenissen van Philips zesde klas. Dit verhaal begint in januari ‘In dit zesde jaar na de nieuwjaarsvakantie [...]’ (183), en eindigt na de lente of zomer (‘Philip zit in de hete zon [...]’ (183)) voorbij. Verder worden er gebeurtenissen verteld die zich zeker in de zomer afspelen: ‘’s Avonds in de zomer van dit zesde studiejaar [...]’ (184) ‘s avonds in de zomer [...]’, ‘Die zomer en in die avonden [...]’ (184). Claus gaat vervolgens verder naar het volgende studiejaar: ‘[...] in het zevende studiejaar, ‘s winters’ (185). Zo komt men bij een scène, die beslissend voor de vaststelling van de tijd is, namelijk de scène, waarin Zuster Aniceta de kinderen ervan op de hoogte stelt, dat de Duitsers ‘gisteren’ Polen zijn binnengevallen (189). Dat is dus het jaar 1939, 2 september, want op 1 september 1939 vielen de Duitsers Polen binnen. Deze precieze informatie helpt de lezer met het berekenen van de feitelijke tijd van de eerdere gebeurtenissen van dit hoofdstuk en ook de leeftijd van het hoofdpersonage. In september 1939 is Philip waarschijnlijk aan het begin van zijn achtste schooljaar. Hij moet dan 12 jaar oud zijn, omdat hij naar de kostschool is gekomen toen hij vier was (182). Twaalf jaar later, in het jaar 1951, is hij dus vierentwintig en niet eenentwintig zoals Wesselo beweert.<sup>67</sup>

Hoofdstuk XIII komt het dichtst bij het heden. De beschreven gebeurtenissen moeten enkele weken of dagen plaatsgevonden hebben vóór de handeling in het hoofdverhaal. Het is dus het jaar 1951, de lente. Dat het in het nabije verleden moet plaatsvinden kan men opmaken uit de woorden van Brands zuster: ‘Dag Philip, hoe was het aan de zee?’ (207). Deze vraag suggereert, dat het niet lang geleden was, anders zou zo’n vraag geen zin hebben.

### 3.2.3 Analyse van de ruimte

Zowel de gebeurtenissen in het verleden als de tegenwoordige gebeurtenissen spelen zich voornamelijk in de stad Gent of de directe omgeving af. De naam Gent wordt nergens expliciet vermeld, maar toch kunnen we met zekerheid concluderen, dat Philip en Tsjecho in

---

<sup>67</sup> Raat (1980: 25; hij verwijst naar Wesselo 1974).. Ook Vanheste (1992: 519) spreekt over de ‘ongeveer eenentwintigjarige ik-verteller’, zonder die leeftijd te beargumenteren.

die stad op Bea jagen. Alle straten die in *De hondsdagen* genoemd worden, zijn in Gent te vinden, er was destijds een ‘Cercle Artistique et Littéraire’ (191)<sup>68</sup>, Gent heeft een voetbalclub Racing Gent (156)<sup>69</sup>, een St.-Pietersstation (172), en had indertijd een arbeidersbeweging *Vooruit* met een eigen gebouw en een eigen krant (172).<sup>70</sup> Op grond hiervan komt geen enkele andere Vlaamse stad in aanmerking.

In tegenstelling tot Brugge, dat een ‘zwanenstad’ is (233), is Gent een ganzenstad. Het woord *gent* is een naam voor een mannetjesgans. ‘Gent als Ganda [Latijn voor *gans*] zou gewoon de naam ontleend hebben aan de gans van de H. Pharaldis<sup>71</sup>, de oudste patrones van de Arteveldestad.’, aldus een ganzenbordspecialist (Van Bost 1990: 42) Over het ganzenbord kom ik hieronder nog te spreken.

Een van de belangrijkste plaatsen in de roman is het hotel ‘Shamrock’. Tsjecho's oom, Druon, is de eigenaar, Tsjecho heeft daar zijn atelier en Philip heeft er gewoond, eerst alleen en later met Lou. Een tweede, belangrijke plaats van actie is het café/bordeel ‘Titanic’ van Madame Micky. Sommige hoofdstukken spelen zich af in de natuur rond Gent, bijvoorbeeld hoofdstuk V en XIII (aan zee) en hoofdstuk VIII, dat zich in de ‘boerenbuiten’ afspeelt (164), onder meer op het kerkhof (163), waar Tsjecho en Philip het graf van de schilder Gustave de Smet bezoeken (‘Tsjecho en ik liepen het kerkhof binnen.’, 163) en later in cafés: ‘De Zandloper’ (169) en ‘De Sterre’ (170).

Een belangrijke plaats is ook Philips kostschool, waar hij van zijn vierde tot zijn twaalfde jaar op gezeten heeft. Deze kostschoolperiode wordt zeer uitvoerig beschreven, en wel in hoofdstuk XI. De in dit hoofdstuk beschreven gebeurtenissen spelen zich onder meer af op een slaapzaal (182, 184), op een speelplaats (183), in de kerk (185) en in een eetzaal (188, 189).

Ook al was de kostschool ‘een grauw domein’ (182) en heeft deze de uiterlijke kenmerken van een gevangenis (‘Voor alle ramen zijn tralies’ 182), toch bewaart Philip aan deze tijd niet uitsluitend negatieve herinneringen. Hij ervaart er zijn eerste erotische gevoelens, voor zijn vriendje Broeck, en heeft er blijkbaar toch zoveel geborgenheid ondervonden, dat hij later de oude hertogin naar haar kamer terugbrengt en haar ‘ma chère

---

<sup>68</sup> Zie [http://nl.wikipedia.org/wiki/Cercle\\_Artistique\\_et\\_Litt%C3%A9raire\\_\(Gent\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Cercle_Artistique_et_Litt%C3%A9raire_(Gent)). Ik bezocht deze site op 16 maart 2011.

<sup>69</sup> Zie [http://nl.wikipedia.org/wiki/KRC\\_Gent-Zeehaven](http://nl.wikipedia.org/wiki/KRC_Gent-Zeehaven). Ik bezocht deze site op 16 maart 2011.

<sup>70</sup> Zie [http://nl.wikipedia.org/wiki/Gentse\\_Vooruit](http://nl.wikipedia.org/wiki/Gentse_Vooruit). Ik bezocht deze site op 16 maart 2011.

<sup>71</sup> Van de heilige Pharaldis, die leefde in de zevende eeuw, wordt onder meer verteld dat zij de botjes en veren van een gans, die door een lijfeigene was opgegeten, weer in elkaar zette en hem het leven teruggaf. (Sloet 1887) Zie ook Jongen (2005).

mère' ('mijn lieve moeder') noemt (140), een van de namen waarmee de oude, blinde Overste van de kostschool aangeduid wordt (187).

In de volgorde van de hoofdstukken, geef ik hier alle plaatsen, die in de roman verschijnen.

- I Gent, het hotel Shamrock
- II Het hotel Shamrock, waar de schilders elkaar ontmoeten
- III Het hotel Shamrock, Tsjecho's atelier
- IV Het hotel Shamrock, de kamer van de gravin, 'ma chère mère'
- V Ergens aan zee
- VI Het huis van Hensen
- VII Het café-bordeel Titanic
- VIII De boerenbuiten, cafés, bij het graf van Gust. de Smet
- IX Gent: Koornmarkt, Zuidpark, Kouter, Sint Pietersplein
- X Het hotel Shamrock
- XI De kostschool: slaapzalen, een eetzaal, speelplaats, kerk.
- XII Het gebouw van de *Cercle Artistique et Littéraire*
- XIII Op een strand, in een Duitse bunker
- XIV Gent: Koornmarkt, Begijnhoflaan, Brands huis
- XV Brands auto: Philip droomt
- XVI Brands villa in Sint Martens Leerne.
- XVII Het hotel Shamrock, Tsjecho's atelier
- XVIII In Brands auto .
- XIX Het hotel Shamrock, het station, een trein

### **3.2.4 De betekenis van de sprongen in de tijd en de symboliek van het ganzenspel**

Na deze analyse van de tijd en de ruimte komen we voor de vraag te staan wat het doel is van deze opvallende, 'chaotische' presentatie van het verhaal. Op blz. 230 krijgt de lezer een duidelijke aanwijzing: het leven wordt daar vergeleken met het ganzenspel. Het ganzenspel of ganzenbord bestaat uit een bord waarop doorgaans 63 vakken zijn afgebeeld. Deze vakken lopen van buiten naar binnen, in een cirkel. Vaste onderdelen van het spel zijn: de brug, de herberg, de put of fontein, het doolhof, de gevangenis en de dood. Het spel is zo gereguleerd, dat iedere speler vooruit of achteruit gaat.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Klein (2002: 212).

Klein heeft in zijn analyse laten zien wat de betekenis van dit spel is voor de interpretatie van *De hondsdagen*.<sup>73</sup> Het ganzenbord symboliseert de levensloop: de mens springt van de ene gebeurtenis naar de andere, zijn levensloop wordt door toeval bepaald. Tijdens het spel kunnen de spelers voor- en tegenspoed ervaren. In dit verband zijn de volgende vakjes relevant:

nummer	naam	betekenis
6	De brug	Ga verder naar 12.
19	De herberg	Een beurt overslaan.
31	De put	Wachten tot een andere speler daar komt.
42	Het doolhof	Terug naar 39.
52	De gevangenis	Wachten tot een andere speler daar komt.
58	De dood	Terug naar begin en opnieuw beginnen.
63	Het einde	Wie hier als eerste komt, heeft gewonnen.

Het einde van het ganzenspel bereikt men niet zomaar. Om 63 te bereiken moet men precies het benodigde aantal ogen gooien. Staat een speler op 62 en gooit hij een vijf, dan moet hij terug naar 59. Deze fase in het spel zien we weerspiegeld in de hoofdstukken XII tot XIX, waarin de afstand tussen verleden en heden steeds korter wordt.

Het aantal positieve, negatieve en neutrale hokjes is ongeveer even groot. De gans en de brug brengen geluk, maar herberg, put, doolhof, gevangenis en dood betekenen stilstand of achteruitgang. De speler die het doel bijna bereikt heeft, kan door een paar ongelukkige worpen weer lelijk achterop raken.

Uit het onderstaande overzicht krijgen we een indruk hoe de verschillende elementen uit het ganzenspel in *De hondsdagen* verwerkt zijn.

- I het voorjaar 1951: Philip komt over de **(nood)brug** Gent binnen (117) en gaat naar het hotel **(herberg)** Shamrock.
- II de winter, herfst of vroege lente 1948: De **dood** is in heel het boek voelbaar, hier vooral door de slechte gezondheid van André (125).
- III het voorjaar 1951: **gevangenis** (132)
- IV april, jaar onduidelijk, vermoedelijk 1948: de **gevangenis** van de ontsnapte hertogin. Zij moet terug naar haar kamer.
- V mei 1950.

---

<sup>73</sup> Klein (2002: 212).



- VI het voorjaar 1951
- VII het voorjaar 1951
- VIII eerste zondag van juli, jaar onduidelijk, vermoedelijk 1948: **De dood is hier aanwezig door het graf van Gust. de Smet en door de dood van Mr. Oscar.**
- IX het voorjaar 1951 **Het doolhof, labyrint:** Ariadnemotief: 'Een lichte draad leidde hen een ogenblik' 172)
- X september 1950
- XI winter 1933 - 2 september 1939. **De gevangenis** (kostschool)
- XII het voorjaar 1951: **De boxhall als labyrint**
- XIII het voorjaar 1951: **Bunker (de put)** (203)
- XIV het voorjaar 1951: **De dood** (van André, 209-210)
- XV het voorjaar 1951
- XVI het voorjaar 1951: **Hensen en Bea hebben een soort ganzenspel gespeeld**
- XVII het voorjaar 1951: **De dood** (van Druon)
- XVIII het voorjaar 1951: **Bea terug naar haar kostschool (gevangenis)**
- XIX het voorjaar 1951

### 3.3 Analyse van de personages

#### 3.3.1 Philip de Vogel: het hoofdpersonage en zijn crisis

Het belangrijkste personage, Philip de Vogel, heeft een naam met een speciale betekenis, omdat deze een dubbele fallische verwijzing impliceert. Het zelfstandig naamwoord *filippos* betekent in het Grieks onder meer 'goede ruiter'. Een ruiter is behalve de berijder van een paard ook een man die een vrouw 'berijdt'. Het werkwoord 'vogelen' betekent in sommige dialecten van het Nederlands 'vrijen, neuken' en 'vogel' is bij Claus niet zelden de benaming van het mannelijk geslachtsdeel.<sup>74</sup> De naam Philip de Vogel [= 'Philip de lul'] kan dus opgevat worden als een verwijzing naar het mannelijk geslacht en naar de geslachtsdaad. Het is om die reden dat Philip zijn naam belachelijk vindt.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Een duidelijk voorbeeld hiervan vinden we in *De zwaardvis* (1989) als Liliane, de vrouw van meester Willy Goossens, met hem wil vrijen: 'Liliane komt binnen, zij vlijt zich tegen hem aan. 'Willy, ik weet niet wat ik heb. Ik ben zo ongedurig. Willy, moet het vogeltje niet eens bij het muisje op bezoek?'' (Claus 1989: 33) *Vogel* in de betekenis 'mannelijk geslachtsdeel' vinden we ook in *De geruchten*, blz. 108: 'Het is niet naar uwe vogel, Frans, 't is naar uw vogels. Meervoud.' Zie Claus (1996).

<sup>75</sup> De naam Philip de Vogel doet dus sterk denken aan de bijnaam die de leraar in Claus' roman *De verwondering* (1963) zichzelf toedicht: Lul de Rijckel: 'Overigens, van al de namen die hij zichzelf toebedacht had die avond, [...] kan hij zich alleen de laatste herinneren, die nog het meest toepasselijk scheen, toen hij, bek-af, in bed kroop en het opgaf. Lul. Lul de Rijckel, Engels-Duits.' (Claus 1962: 11)

Waarom had Tsjecho hem niet getelefoneerd? Wat een moeite moest het hem gekost hebben, om midden in de nacht uit zijn atelier vijfhoog naar het stationsbureau te lopen. De bediende had hem, die log, lelijk, verward te spreken stond, de belachelijke tekst *met de belachelijke naam* dicteerde en toen betaalde, natuurlijk uitgelachen. (118, cursief van mij, LL)

In de loop van het verhaal wordt het de lezer duidelijk, dat deze naam juist in het geval van Philip de Vogel belachelijk is. Als er iemand een slechte ruiter, een slechte minnaar van vrouwelijke vrouwen is, dan is hij het wel. Bovendien blijkt Philip twijfels te hebben over zijn seksuele geaardheid. Op deze kwestie kom ik verderop nog terug.

De hoofdstukken die zich in het heden afspelen, worden, in de derde persoon, vanuit Philips perspectief verteld en in de hoofdstukken die naar het verleden verwijzen, wordt doorgaans een *ik*-perspectief gebruikt; het persoonlijk voornaamwoord *ik* verwijst in deze hoofdstukken natuurlijk ook naar Philip. Door deze verteltechniek krijgt de lezer op een zeer subjectieve wijze informatie over Philips belevenissen. Objectieve feiten over Philip zijn slechts gering in getal. De lezer weet dat hij geen student is (119). Pas gaandeweg komt de lezer erachter, dat Philip een schilder-tekenaar is. Dat hij vierentwintig is, krijgen we niet direct te horen, maar we kunnen dat gegeven al rekenend concluderen uit de informatie in hoofdstuk XI. Over zijn afkomst is ook weinig informatie te vinden; men weet uitsluitend dat hij tegenwoordig in Brugge woont en dat hij drie jaar geleden in Gent woonde in het hotel Shamrock. Philips familierelaties zijn ook verzwegen. Men weet niet of hij broers of zussen heeft. Philips moeder verschijnt uitsluitend in een droomscène in hoofdstuk XV en de vader komt ter sprake wanneer Philip terugdenkt aan een gebeurtenis uit zijn vroege kinderjaren (235): ‘Toen wilde hij [Philip] dat de ballon heel hoog boven de huizen boven alle andere mensen boven zijn reuzengrote vader [...]’ (235) Als de vader in zijn ervaring reuzegroot is, moet Philip in deze scène een heel kleine jongen zijn. Laten we aannemen dat hij vier, vijf jaar oud is. De tekst gaat verder (235):

onaantastbaar, door niemand anders dan hijzelf bereikbaar zou hangen en hij nam het witte touw bij het uiterste einde tussen zijn vingertoppen. Hij strekte zijn arm boven het hoofd en nam de touwpunt tussen zijn geklemde vingernagels. De ballon hing hoog en blauw. Hij zwaaide en behoorde niemand meer toe dan hem. De mensen bleven staan, wendden zich van het kermisrumoer af en keken naar de ballon en naar hem, niet naar zijn vader. Zij wezen: 'Kijk, hoe hoog de ballon van deze jongen boven de huizen hangt.' En hij liep

vijftig meters, een halve straat tussen de bewonderende blikken en liet zijn vaders hand los. Trots, dol.

Hij werd razend en hij trappelde met de voeten, kreeg een zenuwaanval, toen zijn vader hem zei: “Maar Philip je hebt allang [...] de ballon losgelaten.

In de beschrijving van deze scène zijn geen objectieve feiten over zijn vader aangegeven, de aandacht van de lezer wordt volledig op Philips beleving van de situatie gericht. De ballon is een symbool van vrijheid aan de ene kant, aan de andere kant van de verbondenheid, omdat deze toch aan een touw vastzit. Philips verlangen is dat de ballon naar boven zou gaan, boven de mensen, de huizen en vooral boven zijn ‘reuzengrote’ vader. Deze symbolische scène geeft de lezer belangrijke informatie over de relatie tussen Philip en zijn vader, die de mannelijke wereld vertegenwoordigt. Philip voelt zich gebonden aan zijn vader en door hem gedomineerd. Als hij zijn vaders hand loslaat, voelt hij zich trots en de plotselinge, gedroomde vrijheid maakt hem blij. Het loslaten van zijn vader, een volwassene die voor hem zorgt, is een metafoor voor de gewenste zelfstandigheid. Dit geeft hem, voor het eerst, de mogelijkheid om zijn eigen identiteit te vinden of daarnaar op zoek te gaan, buiten de door de ouders (maatschappij, wet) gewenste vorm. Philip beleeft in dit korte moment van vrijheid ook iets meer, iets wat beslissend voor het contact met zijn vader is, namelijk: de mensen keken toen naar hem, niet naar zijn vader. Deze opmerking suggereert niets anders dan dat Philip zich in de buurt van zijn vader onzichtbaar en onopgemerkt voelt. Philip ervaart in zijn vroege jaren zijn eigen vader dus als een sterke en dominante persoon. De lezer krijgt, via Philip, van de vader het beeld van een mannelijke man. Of de vader ook werkelijk zo mannelijk en dominant was, weet men niet zeker, daarvoor is de informatie te subjectief en te gebrekkig. Wat telt, is dat Philip hem zich op die manier herinnert en dat deze herinnering als de enige herinnering aan zijn vader in de hele roman genoemd wordt.

Analytici van *De hondsdagen* benadrukken dat Philip zich in een beslissend moment van zijn leven bevindt. Hij staat op de drempel van de volwassenheid<sup>76</sup> en Philips jeugd is definitief voorbij.<sup>77</sup> Hoewel deze visies juist zijn, moet men zich ervan bewust zijn, dat deze roman toch niet echt een verhaal is over opgroeien en volwassen worden. Philip, laverend tussen zijn volwassen vriendin Lou en de minderjarige Bea, moet een keuze maken die bepalend is voor zijn toekomstige leven. Hij kiest uiteindelijk voor zijn zwangere vriendin Lou, maar ook als hij voor Bea gekozen zou hebben, zou hij geconfronteerd worden met de voortplanting: Bea,

---

<sup>76</sup> Raat (1980: 50).

<sup>77</sup> Klein (2002: 228).

hoe kinderlijk en onvolwassen zij ook is, uit immers tegenover hem de wens een kind van hem te willen ('Ik wil een kind van jou, Philip', 249).

Wat heel relevant is, is het feit dat Philip, als hij naar Gent komt, al tekens van een psychische crisis verraadt.

Hij dacht eraan, dat hij alleen was in elk verband, zelfs als hij met mensen over de verste uithoeken, de diepste bewogenheden van hun en van zijn gevoelens en gedachten sprak en (het was een nieuw zouten golf), dat hij niets met hen gemeen had, met de sprekende vrienden, de zwijgende onbekenden, Lou met wie hij at en sprak en sliep, vroeger de andere, moederlijke, begrijpende vrouwen. (146)

Het gevoel van vervreemding leidt hem tot de overtuiging dat hij anders is en niet begrepen wordt door de andere mensen. Volgens hem is er geen mogelijkheid om een zekere verbondenheid met medemensen te ervaren, omdat zelfs de meest intieme relaties teleurstelling brengen.

Hij dacht, dacht niet meer. Nergens terechtkomen. In een ronde kamer met glazen wanden opgesloten zitten. Ik ben gekleed in een gummiband, die mij omsluit als een capote, ik met tastende vingers in ragfijne handschoenen, met gesloten en terzelvertijd open ogen, ik kijk door het gummivel van mijn oogleden. Niets aanraken dan door het kille rag, dat alles doet wegvallen, in vlokken verdwijnen, er is niets warmbloedigs meer op de wereld, waar is de wereld? (148).

Zijn onrust stijgt naarmate het doel dichterbij komt. In Brands auto verzinkt Philip weer in overwegingen, die vol van angst zitten:

Onzekerheid is mijn lot. Niet weten, wat ik zoek, wat ik vinden kan. [...] Niet alleen onzekerheid in het dagelijks leven [...] maar ook onzekerheid verder in het bestaan zelf, dat ik leid [...] Wat zal ik doen? Wat ben ik? Wat doe ik? Meer dan niet te formuleren vragen, die aan de rand van paniek, van histerie liggen [...] (220)

Philip wordt zich meer en meer bewust van zijn existentiële crisis, die het hoogste punt bereikt als Philip aan het einde van de roman in de trein hallucineert en een stem hoort die niet meer mannelijk of vrouwelijk is, een stem die hij toeschrijft aan zijn vriend Tsjecho:

Een dunne, maar schelle, niet meer mannelijke of vrouwelijke stem riep zijn naam, de belachelijke naam: Philip, Philip de Vogel [...] Hij [...] hing uit het raam maar op de kaai was niemand te zien. [...] Hij zag (maar zag niet) Tsjecho, die kwam aangelopen [...] hij zag zichzelf op het perron nog staan, naast de trein, die schuimend wachtte. (248-249)

### 3.3.2 Oedipus' symboliek. Philip en de moeders

Zoals in een aanzienlijk aantal andere romans verwerkt Hugo Claus ook in *De hondsdagen* zijn favoriete thema, namelijk de Oedipustragedie.

In Sophokles' tragedie en ook in Freuds interpretatie daarvan is het de vaderfiguur die het incestverbod invoert. De vader verschijnt in de relatie tussen moeder en zoon en scheidt die twee van elkaar, voor altijd, zoals later blijkt. Een kind, dat in de maatschappij wil functioneren moet de regels van de vader overnemen, wat betekent: afstand doen van het verlangen naar de moeder. Het gemeenschappelijke punt van zowel Freuds als Sophokles' verhaal is dus het incesttaboe.

Bij Claus wordt dit klassiek-psychoanalytische verhaal tot een meer abstracte en symbolische variant. In *De hondsdagen* blijkt de letterlijke aanwezigheid van de ouders niet nodig te zijn. De oorspronkelijke driehoeksrelatie wordt herschreven voor andere personages dan de moeder en de vader, namelijk voor Bea en Hensen.

Dat die beide personages geen goede kandidaten voor de rol van Philips moeder en vader zijn, is vanzelfsprekend. Bea heeft geen eigenschappen die typisch voor een echte moederfiguur zijn; ze is geen warme, zorgzame vrouw, die een gevoel van veiligheid aan een onzekere jongen als Philip kan geven. Integendeel: ze schijnt even gebroken te zijn als hijzelf en daardoor hun onstabiliteit nog te versterken. Bovendien heeft ze nog niet de status van vrouw. Meer een raadselachtig en donker meisje is dit, dat op een jongen lijkt. Het hele verhaal lang wordt haar jongensachtigheid beklemtoond en als een voor Philip ideale eigenschap beschreven.

Daarom zou het onjuist zijn te beweren, dat Bea letterlijk de moeder symboliseert. Zijn relatie tot haar lijkt op een verhouding van een kind tot zijn moeder in de oedipale driehoek. Hensen kan geen echte concurrent van Philip zijn, vooral niet doordat hij geen erotische belangstelling voor vrouwelijke wezens heeft. Hensen is homoseksueel en hij heeft ook de behoefte om zich als vrouw te verkleden, hij behoort dus niet tot de orde van de heteronormatieve werkelijkheid vol grenzen en verboden. De vaderfiguur van het Freudiaanse verhaal representeert toch de wereld van regels, die met het verbod van het verlangen naar de moeder begint. Hensen, die buiten deze normatieve ruimte leeft en die zelfs taboes

overschrijdt, kan niet tegelijkertijd een bewaker van het verbod (in welke vorm dan ook) zijn. Ondanks dat wordt Hensen door Philip lange tijd ervaren als concurrent. De reden daarvoor is het simpele feit dat hij degene was tot wie Bea zich heeft gericht met het verzoek om hulp bij haar ontsnapping en degene die met haar spoorloos verdwijnt. Dit laatste maakt de personen in de omgeving argwanend en wekt in Philip angst en afgunst.

Na de jacht, als Philip, Tsjecho, Bea en Brand Hensen in de villa achterlaten, is Philip ervan overtuigd dat hij zelfmoord zal plegen (226). Zijn enige uitleg voor deze gedachte is dat Hensens ogen grauw en leeg waren, wat we niet anders hoeven te interpreteren dan dat dat hij gewoon ongelukkig was. Er bestaat geen logische reden waarom Hensen zelfmoord zou moeten of willen plegen. Philip associeert het met het vertrek van Bea, met het feit dat ze haar van hem afnemen, maar gezien het feit dat zij niet Hensens geliefde was, is dat toch geen reden om zelfmoord te plegen. Daarom blijft er steeds de vraag: waarom krijgt Philip dit idee? Het kan haast niets anders zijn dan dat Philip Hensens dood wenst, wat een vast element van het Oedipuscomplex is en ook een primaire reactie op de conflictsituatie: de rivaal (een echte of verbeelde) moet sterven.

Een aanvulling hierop vinden we als Philip aan het einde van het verhaal in de hal van het station op de trein zit te wachten.

In de gang naast de wachtkamer liep een man met drie benen. Onder een blauwe herdersmantel stak links en rechts een houten been met gummistutje onderaan, en middenin zwaaide een levendig, vol been van vlees. (247)

Een man met drie benen is een verwijzing naar het raadsel van de sfinx dat Oedipus moet oplossen: 'Wat gaat 's morgens op vier voeten, 's middags op twee en 's avonds op drie, en is juist op drie en vier voeten het minst behendig?'

Kort na het verschijnen van deze verwijzing naar de Oedipustragedie in de verhaalruimte, schreeuwt een een man, die in de hal naast Philip zit, de volgende zin:

'De gang van de wereld is, dat zoons hun vaders vermoorden' (248)

De door deze vreemde man uitgesproken zin slaat direkt terug naar een vast element van de tragedie, dat zowel in het originele werk als bij Freud te vinden is: de dood van de vader, de dood van de concurrent.

Een van de herkenbare elementen is ook het probleem van castratie en castratieangst. Ook deze component komt terug in de tekst.

Hij zoog op zijn wijsvinger. Misschien kwam er een infectie, bloedvergiftiging, en moest de vinger afgezet worden. De huwelijksannonces vermelden: ‘Heer, vijftig jaar, goede gezondheid, zonder lichamelijk letsel.’ Als je een vinger kwijt was, was je verminkt. Misschien wilde een vrouw die op de huwelijksannonces afkwam, je dan wel niet meer, als er drie of vier vingers over haar lichaam wandelden in plaats van vijf. (152)

De fallische vorm van de vinger versterkt de betekenis van deze verwijzing en hoewel de vinger zelf geen seksuele betekenis heeft en geen betrekking heeft op het seksueel vermogen wordt deze associatie bij Philip gewekt. Volgens hem heeft een man met vier vingers minder kans om een vrouw te vinden. In hoofdstuk XVIII komt het castratiemotief terug:

‘He, Tsjecho, vertel mij eens, zullen wij samen een toneelstukje schrijven over eentje die vier vingers heeft? Wat is tragisch, de verhouding tot de anderen die vijf vingers hebben of het feit vier vingers te hebben, te bestaan en niet te weten wat ermee te doen [...]’ (231)

Volgens Freuds theorie is de positieve uitkomst van het Oedipusconflict de identificatie met de concurrent, met een ouder van hetzelfde geslacht (de zoon met de vader, de dochter met de moeder) en daardoor identificatie met het geheel van eigenschappen en waarden die met een bepaald biologisch geslacht worden geassocieerd. Deze identificatie betekent het overnemen van een stelsel van regels en beperkingen, waaronder de eis heteroseksueel te zijn en het verbod om de eigenschappen van het tegenovergestelde geslacht over te nemen.

Philip behoort bepaald niet tot de mensen die zich aan deze normen en waarden aangepast hebben. Hij ziet immers in de homoseksuele Hensen zijn ideaal. In de jaren vijftig, toen de roman ontstond, stond homoseksualiteit nog steeds op de lijst van psychische aandoeningen.<sup>78</sup> Freuds idee dat homoseksuele neigingen het gevolg waren van een negatief opgeloste driehoeksrelatie moeder-vader-kind, was toen nog algemeen geaccepteerd. Een

---

<sup>78</sup> In Nederland was homoseksueel contact tussen een meerderjarige en een minderjarige strafbaar, op grond van artikel 248-bis van het Wetboek van Strafrecht. Duizenden mannen zijn op basis van dit wetsartikel vervolgd, vooral in de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Het artikel is in 1971 afgeschaft. Zie voor meer informatie [http://nl.wikipedia.org/wiki/Homoseksualiteit#Vervolging\\_van\\_homoseksuelen](http://nl.wikipedia.org/wiki/Homoseksualiteit#Vervolging_van_homoseksuelen) en [http://nl.wikipedia.org/wiki/Nederlandse\\_Vereniging\\_tot\\_Integratie\\_van\\_Homoseksualiteit\\_COC](http://nl.wikipedia.org/wiki/Nederlandse_Vereniging_tot_Integratie_van_Homoseksualiteit_COC).

jongen, die het recht van de vader op de moeder weigert te accepteren, ontkent identificatie met hem en met het cultureel mannelijk geslacht, wat van hem verwacht wordt.

Omdat er sprake is van een bijzonder vroege leeftijd, wordt deze informatie naar het onbewuste verschoven en vergeten tot het moment van de pubertijd. In het geval van Philip wordt informatie over zijn seksuele identiteit in de pubertijd opnieuw verschoven wegens de normen van de katholieke omgeving waarin hij opgevoed werd. Philip herleeft zijn kans weer, nu, in dit kritieke moment van zijn leven, nu hij weer als liefdesobject iemand kiest die als liefdesobject verboden is, op een moment dat Lou, zijn vriendin, haar zwangerschap niet kan laten onderbreken en hij Hensen's identiteit ontdekt en daarin zijn eigen geaardheid herkent. Zijn uiteindelijke relatie tot Hensen heeft het karakter van een positieve oplossing van het Oedipusconflict. Maar dat lukt alleen omdat Hensen zelf man en vrouw tegelijkertijd is, androgyn is. Deze feiten onthullen dus Philips oplossing van het probleem: zo'n vader, zo'n rivaal, die eigenlijk geen echte rivaal is, kan ik accepteren. Sterker nog: met iemand als hem wil ik me identificeren, in zo'n androgyne man vind ik mijn eigen identiteit terug.

Van een jongen, die aan een onopgelost Oedipuscomplex lijdt, verwacht men een bijzonder tedere relatie met de moederfiguur. Helaas krijgt de lezer geen gelegenheid om Philips biologische moeder goed te leren kennen, omdat zij nauwelijks in het verhaal voorkomt. De droomscène waarin zij voorkomt, levert geen informatie over haar karakter of haar relatie met Philip op, maar men kan uit Philips relaties met andere vrouwen deze oerrelatie reconstrueren. Met Lou, Philips vriendin, heeft hij een heel dubbelzinnige verhouding. Dat Lou een moederfiguur representeert, wordt in de tekst duidelijk bepaald:

[...] Lou, met wie hij sprak, at en sliep, vroeger de andere moederlijke, begrijpende vrouwen [...] (146)

Uit dit fragment blijkt duidelijk dat zowel zijn huidige vriendin als vrouwen met wie hij eerder relaties had, 'iets moederlijks' in zich hadden en ook dat ze 'iets begrepen'. Wat hij met dat laatste bedoelt, wordt niet verder uitgelegd of zelfs maar gesuggereerd, maar het lijkt mij aannemelijk dat het om zijn onvolwassenheid moet gaan. Die moederlijke vrouwen met al hun tolerantie en warmte accepteerden Philip zoals hij was: een eeuwige jongeling, een puber in een volwassen lichaam.

Uit zijn relatie met Lou kan men concluderen, dat hij geen steun aan haar kon bieden, niet in de dagelijkse werkelijkheid en zeker niet in het geval van problemen.



Zij [Lou] zei: ‘Je zou toch ook iets kunnen doen om aan geld te geraken. Je zit er maar bij en wacht tot alles van mijn kant komt.’

‘Ik heb geen vrienden en mijn vader ook niet.’

‘Dat bedoel ik niet.’

‘Maar liefste, daarvoor ben ik toch bij jou, om mij niet te moeten bekommeren [...] met futiliteiten.’

‘Noem je dat futiliteiten, dat ik hier vijf maanden...’ (176)

Dit gesprek, gevoerd in hoofdstuk X, betreft het geld voor de abortus van hun eerste kind. Het ligt voor de hand dat Philip het gebrek aan geld en hun probleem van de zwangerschap lichtzinnig behandelt. Het gebrek aan gevoel van verantwoordelijkheid en de hoop dat alles goedkomt zonder zelf iets te doen, maar met hulp van Lous ouders of vrienden, verraadt zijn kinderlijke houding tot de werkelijkheid.

In Philips verhouding tot Lou is het gebrek aan liefde, verliefdheid, gevoel opvallend. Hoewel er in zijn uitspraken dikwijls knuffelnamen verschijnen (151, 153, 234, 235) of zelfs liefdesverklaringen (203, 205), voelt de lezer dat dit uitsluitend voor de vorm gebeurt, dat Philip in wezen geen emoties voor haar voelt. Dat blijkt duidelijk uit Philips agressie jegens Lou.

Ik [= Philip] had kalm de fles moeten nemen en op de plankenvloer aan scherven slaan, zodat het obsceen, wit vocht rond haar enkels spatte, ik had haar bij het haar moeten vatten en haar gezicht erin moeten duwen, zoals men soms met de katten doet.

Schreeuwen: “Lik het op, jij rat”. Maar ik zweeg [...] (178)

De in deze woorden uitgedrukte agressie is een reactie op een gevoel van een dwang, die men niet meer kan dulden. De relatie met haar, die moederlijke vrouw, wier moederlijkheid hij aan het begin van hun relatie toch aantrekkelijk heeft moeten vinden, wordt onhoudbaar.

Bovendien moet hij voldoen aan de normatieve werkelijkheid, die van hem verwacht dat hij een relatie met een vrouw heeft, dat hij de grenzen van het biologische geslacht niet overschrijdt en dat hij aan de voortplanting deelneemt. Deze agressie en angst vinden we terug in Philips droomscène, waarin twee vreemde mannen ergens op een veld Lou verkrachten (215-219). Als we met Freud aannemen, dat dromen een bevrijding van min of meer bewuste wensen zijn, krijgen we een aanvullend element van Philips negatieve houding jegens Lou. De wijze waarop zij verkracht wordt, is onthullend:

[...] de man in de oliejas duwt op haar naakte holte, de zeer zacht aangezette gleuf onderaan de rug, waar de scheiding der twee billen begint en zij zakt zachtjes, als toegevend aan een zinnelijke, dringende ingeving, door de knieën. (218)

De bovenstaande beschrijving doet vermoeden, dat het om een anaal seksueel contact moet gaan, een seksuele handeling die men eerder bij homoseksuele mannen verwacht. Lou wordt niet als vrouw behandeld maar als een jongen, als een man. Ondanks het geweld blijft Philip passief toekijken.

Deze scène doet denken aan het in Freuds theorie bekende motief van een passieve deelname (als toeschouwer) aan de seksuele gemeenschap van de ouders. Een kind, onbewust van het geheim van het seksuele leven van volwassenen, ervaart de handeling als geweld.<sup>79</sup> De hele situatie heeft alle kenmerken van geweld, maar Lou lijkt met de ouders samen te werken. Deze tegenstrijdigheid en het niet kunnen begrijpen van de situatie lijkt juist typisch voor kinderen te zijn.

Aan het einde van de droom ziet Philip zijn moeder in een voorbijrijdende trein. Philip wuift en roept woorden die zowel voor verwelkoming als voor afscheid gebruikt kunnen worden: ‘Dag mama’ (219). Betekenisvol is het feit, dat deze droom voorafgaat aan hoofdstuk XVI, dat een soort contrapunt in het verhaal vormt. Philip, Tsjecho en Brand komen bij Brands villa aan, wat niet alleen het einde van de jacht betekent, maar vooral het begin vormt van Philips confrontatie met de werkelijkheid en met de lang onderdrukte waarheid over zichzelf.

Als we met Freud aannemen dat homoseksuele neigingen uit een verkeerd opgelost Oedipusconflict voortkomen, kondigt de droom een volgende stap van de ontwikkeling van zijn persoonlijkheid aan: zich losmaken van de moeder en identificatie met de vaderfiguur, wat in Philips geval identificatie met Hensen betekent. Die identificatie brengt uiteraard geen overgang naar de heteronormatieve cultuur teweeg, integendeel. Maar desondanks kiest Philip ervoor naar Lou terug te gaan, naar de moederlijke Lou, die regelmatig met ‘dieren’ wordt geassocieerd. In hoofdstuk V lezen we:

Onder haar oksels scheert ze zich met mijn Gillette-mesje. Het wordt een gerimpeld blauw vel, waar twee dagen later zwarte stipjes op komen, dan stoppels. Dan weer een

---

<sup>79</sup> Freud (2010).

vol nest, dat geurt. Anders dan haar vel geurt, scherper, meer naar de *dieren* toe.  
(cursief van mij, LL)

En verder:

Lou ging als een edel *dier* met prikkelende heupbewegingen (203, cursief van mij, LL)

Het dierlijke betekent ongetwijfeld ook de vruchtbaarheid en deelname aan de voortplanting. De dierenwereld kent geen seksuele handelingen voor het plezier; het paren heeft uitsluitend de voortplanting tot doel.

Aan het begin van het verhaal, als we nog niet precies de relatie Philip-Lou kennen, krijgen we te maken met een andere droom van Philip. Hij droomt van een verblijf in een gevangenis. Weer treedt Lou als moederfiguur op, maar als vader verschijnt deze keer een abstract personage, een cipier. Terwijl Philip in zijn cel zit, ontwikkelt zich een relatie tussen de cipier en Philips vriendin.

‘Ik hou van Madame Lou’ zei de cipier ‘niet sensueel, neen, niet sensueel, oh, neen.’

‘Jawel’ schreeuwde hij.

‘Misschien’ zei de cipier. [...]

En toen zag hij [=Philip] de gekloofde cipershand onder Lou’s zomerjurk kruipen en er blijven bewegen op een gelijk, zeer vlug en machinaal ritme. [...] Lou, die hem niet zag, liet de hand begaan. Dan zouden zij beiden geen slechte nota’s krijgen. (133)

Een uitleg voor Lous samenwerking met de cipier is, dat ze voor de ‘goede nota’s’ voor hen allebei zorgt. De goede nota’s, zoals enkele alinea’s verder blijkt, kunnen hun verblijf in de gevangenis verkorten.

Later [...] stond hij voor de cipier, die knikte en fluisterde: ‘Goed zo, Philip de Vogel, gij hebt goed gedaan’ en hem naar buiten duwde.

Hij was niet treurig omdat hij Lou in de gevangenis moest achterlaten. Integendeel. [...]

Hij was vrij en alleen. Zou de vrijheid met zijn tweeën te erg, te onverdragelijk geweest zijn na de gevangenschap samen? Wat had Lou dan gedaan dat de cipier hem goede nota’s gegeven had en haar niet? (133)

De droom kan gelezen worden als een aankondiging van de komende gebeurtenissen. De gevangenis symboliseert niets anders dan de patronen en waarden die Philip niet in staat is om te accepteren. Hoewel de cipier, de vader, zich Philips vriendin, Lou, symbool van het moederlijke, toe-eigent, terwijl hijzelf machteloos is en niet kan protesteren, blijkt dat het losmaken van de dipolaire mannelijke-vrouwelijke verhouding opluchting brengt: zonder Lou voelt Philip zich vrij. Van treurigheid is geen sprake.

Omdat men te maken heeft met de werkelijkheid van een droom, worden ook andere, naar het onbewuste afgestoten feiten onthuld. Een van die feiten is Philips angst voor vrouwen, hier in het bijzonder angst voor Monique en Hanny, meisjes uit het bordeel-café ‘Titanic’.

‘Neen, maar neen, Madame Mickey [...] ik ben niet bang voor jullie, alleen voor de cipier’ (132)

Philips ontkenning van Madame Micky's stelling dat hij bang voor Hanny en Monique is, suggereert zijn wens om deze waarheid te onderdrukken. Een man die bang is voor vrouwen past niet in de heteronormatief georiënteerde maatschappij. Hij beantwoordt niet aan het typisch mannelijke beeld en misschien is hij niet in staat om zijn rol in de cultuur en voortplanting te vervullen. Philip beweert bovendien dat hij niet voor Hanny en Monique bang is, maar voor de cipier, de vader, die over veel macht beschikt.

### **3.3.3 Lou: de vrouw als product van de cultuur**

Lou, de vriendin van Philip, lijkt op het eerste gezicht een tamelijk ongecompliceerd personage. Haar persoonlijkheid wordt gekenmerkt door algemeen geaccepteerde, soms zelfs burgerlijke waarden: een man liefhebben (205, 126), moeder worden, een gezin hebben (238, 239). Ze heeft dus de algemeen aanvaarde, maatschappelijke rolpatronen geaccepteerd.

Uiterlijk is zij een tegenhanger van Bea: zij is groot en blond (143).

Blond met donkere wenkbrauwen en wimpers, schuine ogen van een niet-Oosterse vorm, een aarzelend gesneden mond met plooiende, vochtige, altijd warme lippen. (143)

Lou lijkt niet zo'n slechte relatie met haar ouders te hebben als Philip en Bea. Enkele opmerkingen over haar ouders geven de indruk dat zij met hen toch wel banden onderhoudt (143, 176). Lous ouders worden door Philip niet bepaald als vriendelijke mensen ervaren. Hij vindt de stem van Lous moeder ‘hatelijk’ (143) en hij denkt aan haar ouders als aan

‘onverdragelijke’ mensen omdat hij vermoedt dat ze hun dochter aan iemand met een vaste positie willen uithuwelijken (143, 144).

Ook al heeft zij nog banden met haar ouders, dat neemt niet weg, dat ook van haar verteld wordt dat zij ‘van huis weggelopen was’ (175). Zij woont dan met Philip in hotel Shamrock. Lou is in die tijd voor de eerste keer zwanger. Er is geen informatie over de werkelijke oorzaak van haar weglopen, men kan alleen vermoeden, dat ze in conflict met haar ouders is geraakt. Lou komt waarschijnlijk uit een familie die een aanzienlijke maatschappelijke positie heeft, omdat zij zich tot haar vaders vriend richt, een invloedrijke man, als ze geld voor een abortus nodig heeft (175, 176). Of haar ouders een slechte indruk van Philip hebben, weet men niet, omdat er geen tekst te vinden is waaruit blijkt hoe zij over Philip en zijn relatie met Lou denken. Philips overtuiging dat zij slecht over hem denken kan dus uitsluitend een projectie van zijn minderwaardigheidsgevoel zijn.

Toch is er in het beeld van dit keurige personage een barst, die haar ook tot een ambivalent personage maakt. Lou beweert dat zij, ondanks al haar vrouwelijke eigenschappen en verlangen om moeder te worden (dus om aan de voortplanting deel te nemen, wat symbolisch betekent dat ze de levenscyclus accepteert), vanaf haar dertiende een jongen wilde zijn (239). Ze is niet het enige personage dat gendertwijfels laat zien, maar wel de enige die dit openlijk toegeeft. Bij Lou is geen sprake van lesbische gevoelens, iets wat men na zo’n bekentenis zou kunnen verwachten, maar bij haar wordt dit genderconflict in ieder geval tijdelijk opgelost door een relatie met een man te hebben.

‘Van mijn dertiende jaar af wilde ik een jongen zijn. Toen ging het over, omdat ik jou had, Philip. Maar nu zou ik het weer willen.’ (239)

Vanaf het begin van haar pubertijd kent Lou dus het verlangen een jongen te zijn, mogelijk omdat zij dan beseft dat zij als meisje minder mag dan een jongen, en als minder beschouwd wordt. Dit gevoel minder te zijn, kon tijdelijk verzacht worden doordat ze een relatie met een man had. Maar doordat de relatie met Philip vooral teleurstelling en ongewenste zwangerschappen bracht, is het verlangen een jongen te zijn, teruggekomen.

Een tweede aspect dat Lous karakter ambivalent maakt, is het feit dat ze een zwangerschap heeft laten afbreken, hoewel ze wel een kind wilde hebben (239). Bij de tweede zwangerschap is zij in staat om dat weer te doen (234, 151, 152, 153). Natuurlijk stelt de lezer zich de vraag: waarom? Waarom laat dit moederlijke personage, dat beweert dat ze een kind wil hebben en dat zelfs liefdevol voor de baby van een ander zorgt (239) de eerste zwangerschap afbreken en doet zij pogingen om ook haar tweede af te breken?

In het geval van de eerste zwangerschap weet de lezer eigenlijk alleen dat deze bestond. In het geval van de tweede zwangerschap merkt de lezer al snel dat het Philips wens is de zwangerschap te onderbreken. Men krijgt sterk de indruk dat Lou alles wil doen om het kind te houden. Philip schijnt zich daar ook bewust van te zijn:

Als ik haar gewoon het kind liet houden? Zij zou dolblij zijn. (238)

Zo peinst Philip in hoofdstuk XVII. Er zijn twee interessante aspecten aan deze mededeling. In de eerste plaats blijkt hieruit, dat Philip heel goed weet, dat Lou het kind zou willen behouden, zoals ik hierboven al opgemerkt heb. In de tweede plaats is de volgende formulering relevant: ‘Als ik haar gewoon het kind liet houden’. Dat impliceert dat Lou psychisch in hoge mate afhankelijk van Philip is en zelfs een door haar gewenste zwangerschap voor hem zou willen afbreken.

Aan het begin van de jaren vijftig, in de tijd waarin het verhaal speelt, was de anticonceptiepil nog niet in gebruik. Mannen en vrouwen waren in het seksuele leven niet gelijk. Een gedwongen huwelijk (een ‘moetje’) was geen zeldzaamheid. Lous wens om een jongen te zijn impliceert eigenlijk een verlangen om op dit gebied vrij en gelijk te zijn. Men moet in het oog houden, dat zij er van haar *dertiende* af naar verlangde, dus vanaf het begin van de pubertijd. Dat was misschien de tijd waarin ze begon te merken, dat mannen en vrouwen ongelijke kansen hadden en dat de situatie van vrouwen aanzienlijk minder gunstig was. Lou is niet een meisje dat seksuele contacten vermijdt. Deze conclusie kan men trekken uit de volgende alinea van hoofdstuk XVII:

Ja, waarom zij, altijd? Alsof zij het niet gewild had. Alsof zij niet steeds hijgend de korte, geile vertoningen (alhoewel niemand het zag, waren het vertoningen, waren er gebaren, kreten, die aan een welomschreven spel voor een zichtbare of onzichtbare galerij beantwoorden) najoeg [...] En de omgekeerde posities, die haar pijn moesten doen en waaronder zij ergerende en tedere kreetjes slaakte [...] (236)

Concluderend kan men stellen, dat Lou aanvankelijk een eenvoudig personage lijkt te zijn. Bij nader toezien is haar karakter toch heel wat ingewikkelder. Ondanks haar vrouwelijkheid en moederlijkheid verlangt zij ernaar een jongen te zijn, vermoedelijk omdat zij voelt dat vrouwen impliceert dat zij minder is dan een man en dat vrouwen aan meer beperkingen onderhevig zijn dan mannen, vooral op het gebied van de seksualiteit. Men bedenke daarbij, dat in de jaren vijftig de anticonceptiepil nog onbekend was.

Toch is er een scène waarin Lou een zelfde androgyn ideaal lijkt te hebben als Philip. Op blz. 180 lezen we, dat Philip en Lou Bea in bad doen en van haar een jongen maken:

‘Later in de avond [...] ontkleedden wij Bea voor het bad. Zij had een langwerpige lichaam met dunne gewrichten, twee rose vlekjes op haar borst en een gladde, platte buik, een onbehaarde, bijna ongehevelde Venusberg. Over haar ribben, schouders, sleutelbenen spande een matte, gelijke huid. Lou waste haar, terwijl ik keek.

Daarna knipten we haar zwarte haar met de blauwe weerschijn zeer kort, zodat zij er uitzag *als een Spaanse jongen zonder sexe, als een ranke, ongewoon levendige, kleine hermaphrodit*. (cursief van mij, LL)

Philip en Lou lijken hier in deze wonderlijke badscene hun beider androgyn ideaal te realiseren! Zij treden als ouders op die hun kindje ontkleden om in bad te doen. Na haar gewassen te hebben, knippen zij het haar van het meisje, waardoor zij getransformeerd wordt tot een jongen zonder geslacht, tot een hermafrodit. Zij doen dat *samen*.

### **3.3.4 Hensen: androgyn in de jaren vijftig**

Hensen is het derde personage van het in het motto genoemde conflict. Hij is de concurrent, de slang in wie Philip een grote bedreiging ziet, omdat het Hensen is, die met Bea verdwijnt, of liever: met wie Bea verdwijnt. Philip, Tsjecho en hun omgeving zijn ervan overtuigd dat er een pedoseksueel motief in het spel is (155, 157, 173). Tijdens de jacht komt de volgende vraag, direct of indirect, vaak terug: ‘Wat heeft hij al met Bea gedaan?’. Deze vraag verbergt onzekerheid en donkere, angstige vermoedens (131, 157, 173, 193). Aan het einde van de jacht blijkt echter, dat Hensens pedo-erotische doel eerder een verbeelding van de omgeving, met name van Philip, was dan zijn eigen motief. Alle vermeende zwarte scenario’s blijken op dat moment pure fictie te zijn, slechts verbeelding of projectie van de anderen. Hensen en Bea zitten gewoon te babbelen (223). Zoals Hensen zelf verklaart, wilde hij zelfs naar hen (Tsjecho en Philip) telefoneren dat ze Bea zouden komen ophalen (225). Bea schijnt ook niet verschrikt te zijn, en ze is zeker geen slachtoffer van Hensen geworden (225, 226). Integendeel, het schijnt dat ze goed bevriend zijn en dat Hensen Bea als een verloren en plotseling teruggevonden dochter behandelt (225, 226) en zeker niet als een erotisch object. Het antwoord op de vraag waarom een man van vijfenveertig erin geïnteresseerd is om een meisje van veertien te helpen en zichzelf bloot te stellen aan speculaties van anderen, wordt in de roman niet aangegeven en ook niet gesuggereerd.

Philip, die vanaf het begin van het verhaal bang was, dat Hensen Bea iets zou aandoen in seksueel opzicht ('suckin' her tongue') lijkt bij aankomst in de villa teleurgesteld te zijn of ten minste verbaasd:

[...] hier zit de vrouw die nog geen vrouw is, de man, die geen man is, zij raken mekaar niet, zij kijkt in een schoolprijksboek en hij zit in een kamerjas, wat doe ik hier? (224)

Hensen vervult dus juist niet 'zijn rol' van een perverse zonderling. Hij, de concurrent, de vermeende slang uit het motto, vernietigt de betekenis van de jacht op Bea, omdat zij voor hem in het geheel geen erotisch object schijnt te zijn, sterker nog: hij geeft haar liever aan Philip en Tsjecho terug.

Vanaf het begin van het verhaal is Hensen voor Philip een raadselachtige personage, maar in werkelijkheid blijkt hij helemaal niet zo raadselachtig. Alles wat Philip, Tsjecho of Madame Mickey of haar medewerksters als raar, bizar en onbegrijpelijk aan deze man ervaren, zijn verschijnselen die buiten de geaccepteerde maatschappelijke patronen staan.

Hensen komt uit een ander milieu dan Philip, Tsjecho en Madame Micky. Hensens beroep is onbekend, maar hij wordt voorgesteld als een heel rijke man met een hoge maatschappelijke status. Hij heeft een auto (147, 151), een groot en elegant huis (145), dat ook door Philip ooit Het Witte Huis werd genoemd (248), een huishoudelijke hulp (145) en een rijke inrichting met dure schilderijen en waardevolle beelden (145, 146). Hij is ook lid van de 'Cercle Artistique et Littéraire' (172).

Hensen is vijfenveertig jaar, maar hij lijkt tenminste vijftien jaar jonger (131). Zijn levensstijl is nogal afwijkend. Hensen is openlijk homoseksueel, iets wat in de jaren vijftig bepaald geen usance was. Thuis verkleedt hij zich als vrouw. Hij rijdt in zijn auto in de stad rond met jongens naast hem:

Af en toe zei iemand: 'Vanmorgen zag ik Hensen voorbijrijden in een zwart laag wagentje en er zat een blonde jongen naast hem'. (147)

En verder is hij verliefd op een bokser in Boxhall Francis:

Het was een grote witharige jongen, die schaduwbokste met lenige, gratievolle bewegingen [...]. Hij had een uitdrukkingloos en bruin gezicht met wit snorretje en een gleuf in de kin. (197)



Hensens verliefdheid beperkt zich er echter toe dat hij naar de zaal komt en alleen kijkt naar het gevecht. Hij heeft geen moed om Duncan, de bokser op wie hij verliefd is, aan te spreken.

Hensen met zijn dure, subtiele smaak voor kunst verraadt een erotisch verlangen naar iemand die een typisch mannelijke sport beoefent. Dat lijkt een tegenstrijdigheid, maar de bokser om wie het gaat, heeft ook een vrouwelijke kant. Zijn bewegingen zijn gratievol en hij lijkt meer te dansen dan uit te zijn op een succesvol sportief resultaat (197). Zijn trainer verklaart nog dat Duncan te bang is voor zijn mooie gezicht om echt te vechten (198). Hensen is dus verliefd op iemand die, net als hij, androgyn blijkt te zijn, wat zijn verliefdheid minder raadselachtig of incoherent maakt.

Een sleutelscène voor de ontdekking van Hensens identiteit is de scène waarin Tsjecho en Philip zijn kamer binnendringen en zijn grote collectie vrouwelijke spullen aanschouwen:

Op een elegant kastje met kromme pootjes en ingelegd ivoren snijwerk stonden een twintigtal flesjes parfum, waarvan er enkele openstonden. [...] Over de driedubbele, gouden gleuf op de rand van het kastje lagen zijden sjaals en een sponshanddoek, waar lippenrood aan zat. Op een divan in de hoek lagen twee vrouwenslips in zwarte kant, een onderjurk in roze satijn en kousen in zwarte netten, zoals music-halldanseressen tot de liezen dragen. Een kamerjapon van een vreemde snit, zeer smal in de lenden, en met lang, wit bont aan de onderste randen, sleurde op de grond. In een open toiletkastje zag Philip verschillende stokjes lippenrouge, dozen poeder en gepunte flesjes nagellak. (150)

Aan het begin vragen Tsjecho en Philip zich af of die kleren van Hensens minnares zijn of wellicht voor Bea gekocht zijn, maar ze beseffen al snel, dat al die vrouwelijke spullen Hensen toebehoren (150). Hensen compenseert zijn mannelijkheid dus door zich in deze kamer als vrouw te verkleden. Zijn lichamelijke interesse voor vrouwen beperkt zich tot de informatie, of liever inspiratie, die hij uit hun lichaam kan putten:

‘Mij vroeg hij ooit of ik mij wou uitkleden voor vijfhonderd franc. Ik deed alsof het de gewone prijs was, en toen hij er naar keek was het niet zoals de anderen, de kolonel of Mijnheer Fransen, maar werkelijk alsof hij zich aan mijn lichaam interesseerde, en nieuwgierig was.

[...]

Maar hij bekeek me zoals jij een man zou bekijken. Beter, zoals een vrouw een vrouw bekijkt. Aandachtig naar de taille, de borst, de dijen, die zij met de hare vergelijkt’. (156)

Deze bekentenis van Monique, een van de bordeelmeisjes uit Titanic, bevestigt Hensens androgyne geaardheid. Monique heeft, in tegenstelling tot haar collega Hanny, typisch vrouwelijke vormen (164, 155) en het feit dat Hensen juist haar vraagt om zich uit te kleden, onderstreept zijn fascinatie voor wat algemeen als vrouwelijk wordt beschouwd. Om zich perfect tot vrouw te kunnen transformeren bestudeert hij zonder lustbeleving taille, borst en dijen. Dat kan ook een verklaring zijn waarom hij niets met Bea heeft gedaan: Bea's lichaam is nog te jongensachtig.

Hensen is dus geheimzinnig in zoverre hij alle geaccepteerde maatschappelijke kaders overschrijdt: hij is homoseksueel en androgyn. Hij staart naar zijn geliefde bokser, maar durft hem niet aan te spreken, hij helpt een minderjarig meisje bij de ontsnapping uit de kostschool en verdwijnt met haar buiten de stad zonder enig seksueel doel na te streven. Maar voor de lezer is hij helemaal niet geheimzinnig, integendeel, hij is een bijzonder duidelijk personage, omdat zijn karaktertrekken, gevoelens en driften ondubbelzinnig worden beschreven.

Tenslotte is Hensen, zoals ik al heb vermeld, beslist niet een 'snake', een stiekeme concurrent van Philip. Integendeel: hij wordt in hoge mate Philips ideaal, aan wie hij zich spiegelt. Philip ontdekt zijn eigen geaardheid:

‘Ik wilde dat ik Hensen was. Dat ik deed wat ik durfde te doen<sup>80</sup>, dat ik risico's nam’  
(248)

Dat is wat Philip aan het einde van het verhaal denkt. Hensen groeit dus in zijn perceptie tot een betere versie van hemzelf uit. Philip verlangt, gevangen als hij is door alle maatschappelijke en biologische eisen, naar Hensens vrijheid. Sterker nog: Philip voelt een sterke behoefte aan het overschrijden van de geslachtsgrenzen:

‘Het ligt in mijn mogelijkheden, ik weet wat het is, het masker, de kledij’ (151)

En hij voelt, dat:

---

<sup>80</sup> Zo staat het er. Maar de zin ‘Dat ik deed wat ik durfde te doen’ vind ik niet goed te begrijpen. Ik vermoed dat het tweede *ik* vervangen moet worden door *hij*. De zin ‘Dat ik deed wat *hij* durfde te doen’ zou, gezien Philips bewondering voor Hensen, veel beter passen.

[...] de voorstelling van Hensen als vrouw in de geurende kamer hem ook overvallen had als een andere droom, die hij vroeger had moeten ontluisteren'. (155)

Dankzij de ontmoeting met Hensen heeft Philip de mogelijkheid om in zichzelf te kijken. Hij beseft dat hij in hoge mate op Hensen lijkt. Philip lijkt zich goed te redden in de heteronormatieve werkelijkheid, hij heeft immers een vriendin, die opnieuw zwanger is. Hij zit diep en vast in de door de maatschappij gestelde patronen en eisen. Slechts af en toe zijn er in de tekst enkele aanwijzingen die laten vermoeden, dat Philip niet-heteroseksuele verlangens koestert. Zijn interesse voor de androgyne Bea heeft beslist een homoseksuele achtergrond. Philips erotische fascinatie voor Bea is dus een soort sublimatie, een verboden object van verlangen, een mannelijk lichaam wordt hier vervangen door een ander object: een androgyne jong meisje dat eigenlijk ook een verboden object blijkt te zijn. Hoewel men hier niet over pedofilie kan spreken, omdat Bea geen echt kind meer is, eerder een puber, is Philip er zich van bewust dat eventuele seksuele contacten met haar toch niet toegestaan zijn. Philips homoseksuele verlangens worden vrijelijk beschreven in het kostschoolfragment waarin hij met zijn vriendje Broeck lichamelijk contact heeft (184). Omdat dit op een kostschool plaats had, had de strenge katholieke opvoeding van de jaren dertig een beslissende invloed op Philips houding ten opzichte van zijn eigen seksuele identiteit.

Voor het eerst heeft hij Broeck aangeraakt, het slaat als een hittegolf over zijn wangen en voorhoofd. Maar Zuster Aniceta komt voorbijgeruist. Zeven avonden lang, voor het avondgebed in de eetzaal, moet hij vooraan, op het verhoog, tegen haar benen in de geurende, zwarte, ruwe stof knielen. De leerlingen moeten voor Philip de Vogel, de zondaar, een speciale Weesgegroot bidden. (184)

In die sfeer van angst en zonde opgevoed, kon Philip, in de tijd toen homoseksualiteit nog als een afwijking beschouwd werd, als kind of puber niets anders doen dan zijn eigen neigingen onderdrukken en iemand anders worden, een maatschappelijk correct individu, wat jarenlang duurde, tot de tijd waarin hij Hensen en Bea ontmoet.

Philips reactie op Hensens travestie is aan het begin ook een typische reactie op de werkelijkheid waar het vrouwelijke en mannelijke van elkaar met een dikke lijn gescheiden zijn. Een ontkenning en pogingen om de aanwezigheid van de spullen aan een echte vrouw toe te schrijven komt echter snel tot een herkenning: dat is ook mijn identiteit, die ik probeer te negeren (151,155).

Niet zonder betekenis is ook de aard van Philips relatie met Lou. Ondanks enkele bescheiden liefdesverklaringen die in het verhaal plaatsvinden (153, 203, 205), kan men bijna vanaf het begin merken, dat hun verhouding meer een artificiële relatie is dan een echte. Het openlijk gebrek aan respect (206, 153, 178) en Philips haatgevoelens (175, 178, 235) jegens Lou en zijn gevoel van een negatieve gebondenheid verraden zijn min of meer bewust kritische houding tot haar en hun relatie. Philip accepteert evenmin zijn rol in de heteronormatieve voortplantingsdwang. Als Lou voor de tweede keer zwanger is, eist hij ook deze keer van haar een abortus. Zijn gevoel van afkeer jegens dit levenspatroon openbaart zich in zijn hysterische aanvallen van angst en wanhoop (148, 201, 221, 232, 231).

De driehoek: Philip-Bea-Hensen, een driehoek, die de zin en kern van het verhaal vormt, is identiek aan de door Freud gesuggereerde oplossing van het Oedipuscomplex: het liefdesobject blijft definitief onbereikbaar en de ik identificeert zich met de concurrent.

### **3.3.5 Tsjecho**

Tsjecho wordt al in het eerste hoofdstuk aan de lezer voorgesteld als Philips vriend (118). Hoewel hij in elk hoofdstuk van het hoofdverhaal aanwezig is, krijgt de lezer de indruk dat hij een soort achtergrond is, waartegen Philips drama zichtbaar wordt. Zijn naam verwijst, vermoed ik, naar het eerste deel van een benaming van een land dat tegenwoordig niet meer bestaat: Tsjecho-Slowakije. In de tijd dat Claus *De hondsdagen* schreef, bestond dit land echter wel. Mogelijk heeft Claus de naam Tsjecho gekozen om aan te geven, dat deze figuur fysiek en psychisch niet volledig is.

Zijn uiterlijk wordt voorgesteld als seksueel totaal onaantrekkelijk, want Tsjecho is dik (161, 208). Philip ziet hem als een ‘reuzenbaby’ (128), hij heeft ‘papwangen’ (162) en is psychisch nogal labiel:

Bij de koffie kreeg Tsjecho een huilbui en ik ging met hem mee naar de w.c., die in een moestuin stond. Hij zeurde over liefde, over de genegenheid, die hem ontbrak, niet van onzentwege, alhoewel wij hem niet begrepen, maar vanwege het geheel van alle mensen, zoals zij in de steden liepen, zoals zij hem voor het eerst zagen en uitgrinnikten. (162)

Hij moet nog jong zijn (er is geen duidelijke informatie over zijn leeftijd, maar waarschijnlijk is hij ongeveer even oud als Philip (232)). Hij besteedt al zijn tijd aan het schilderen (155) en lijkt opgesloten te zitten in zijn eigen wereld, geheel gefocust op teleurstellende ervaringen en de daarmee verbonden, onverwerkte pijn.

‘Nee, hè, vleesklomp? Het is geen tragiek op jouw maat, hè? Het drama is voor jou te beperkt, hè? We zouden iets moeten fabriceren op maat van een beroekte kamer, waar wij twintig of vijf en twintig jaar in leven, en ons laten opzwellen zoals een zekere Tsjecho, opzwellen van de treurnis, ons opkroppen met de onmogelijke en niet hoorbare kreten naar niets, dat iets zou kunnen betekenen, ons laten mesten aan verbeelding, vet worden aan eenzaamheid, aan honger naar wat zou kunnen schuilen achter wentelende noten van jouw o zo geliefde, masochist, merde, polyfonisten en dan zou het pas op maat geknipte tragiek zijn.’ (232)

Deze woorden, door Philip uitgesproken, karakteriseren Tsjecho’s kern heel treffend. Maar als iemand de conclusie zou willen trekken dat Tsjecho ‘een minder belangrijke held’ is, kan hij zich ernstig vergissen. Tsjecho leeft in het hotel Shamrock bij zijn oom Druon. Zijn moeder is overleden (118), zijn vader leeft nog. Hoewel Philip en Tsjecho een vriendschapsrelatie hebben, bemerkt de lezer snel, dat er iets niet klopt in deze relatie.

Hij [=Philip] dacht eraan dat hij alleen was in elk verband, zelfs als hij met mensen over de verste uithoeken, de diepste bewogenheden van hun en van zijn gevoelens en gedachten sprak en [...] dat hij niets met hen gemeen had [...] [met] Tsjecho, die nu op de voorste rand van zijn zetel zat als een verlegen kind, dat op visite gaat [...] Wat wist hij van Tsjecho af? (146)

Philip concludeert hier dus dat Tsjecho een vreemde voor hem is. In de loop van het verhaal vindt de lezer geen enkele positieve opmerking van Philip over Tsjecho. In Philips beschouwing is hij altijd een groot kind (118, 128, 146) een onbegrepen iemand, een rare zonderling (161, 162, 122, 192, 132). Men vindt geen spoor van sympathie of andere warmere gevoelens die van een vriend verwacht mogen worden.

Tsjecho is in hoge mate afhankelijk van Philip en deze ervaart zijn afhankelijkheid als een teken van angst en zwakte:

Iedere keer, dat er iets gebeurde, zoals gebeurd was: zijn verliefde crisis op een magere, gele trapeziste die een week in het hotel had gelogeed, de plotse dood van zijn moeder, het oproepingsbevel van het leger niettegenstaande hij afgekeurd was geweest en dat op een vergissing berustte, iedere keer dat een van die schijnbaar plotse en niet meer te achterhalen dingen hem overviel, klampte Tsjecho zich in paniek aan hem vast. (118)

Tsjecho richt zich in zijn kinderlijkheid en hulpeloosheid altijd tot Philip, zijn vriend, hij zoekt bij hem steun. De vriendschap tussen Philip en Tsjecho lijkt dus op de relatie tussen Philip en Lou. Tsjecho en Lou geven vriendschap en liefde aan Philip, maar ontvangen daarvoor bitter weinig terug. Tsjecho en Lou maken het beeld dat wij ons van Philip vormen compleet: hij is niet in staat liefde of vriendschappelijke gevoelens te geven. Behalve een koele minnaar jegens Lou is hij ook een koele vriend voor Tsjecho. Een illusoire liefde streeft Philip na, een onmogelijke liefde, een liefde voor een androgyn wezen, voor wie hij sekseloos zou willen zijn:

‘God, Tsjecho, een ander ik zonder gevoelens, zonder gedachten, een neutraal iemand zonder sexe en zonder hoofd en hart zou *ik* moeten zijn, voor *ik* moeten spelen.’ (232)

Het is opvallend genoeg deze labiele Tsjecho die in Philips verbeelding aan het einde van het verhaal het androgyn ideale bereikt: Tsjecho heeft dan een stem die niet meer mannelijk of vrouwelijk is.

### 2.3.6 Bea(trice)

Het volgende belangrijke personage in deze roman is Bea, die eenmaal, en wel op de eerste bladzijde van de roman, 'Beatrice' genoemd wordt. Bij het horen van die naam denkt de lezer natuurlijk aan *De Goddelijke Komedie*, het grote dichtwerk van Dante Alighieri. Raat beweert dat deze naam bewijst, dat Claus zich door dit dichtwerk heeft laten inspireren. Als argumenten daarvoor noemt Raat Claus' fascinatie voor het oeuvre van de wereldberoemde middeleeuwse dichter en Claus' uitspraak dat het zoeken naar de geliefde, naar Bea volgens een Dante-patroon verloopt.<sup>81</sup>

De gelijkenis met *De Goddelijke Komedie* is echter niet zo sterk als Raat meent. In de eerste plaats is de structuur van beide werken al heel verschillend. Behalve het feit dat *De hondsdagen* geen dichtwerk is maar een roman, bestaat er bij Claus geen indeling in boeken die letterlijk of metaforisch naar Dantes werk zouden kunnen verwijzen. Het woord *komedie* in de titel *De Goddelijke Komedie* bepaalt al van tevoren het slot van dit verhaal, namelijk een *happy end*, terwijl bij Claus het einde van de geschiedenis droevig en hopeloos is. De thematiek is, ondanks de jacht op de geliefde als belangrijk motief, ook anders. Er zijn in het *hoofdverhaal* geen verwijzingen naar het katholieke geloof of naar de geestelijkheid überhaupt, zoals in Dantes werk. *De hondsdagen* is een heel aards verhaal en gaat over mensen zonder een bepaald geloof. Zoals men ziet, zijn er niet veel parallellen tussen deze

---

<sup>81</sup> Raat (1980: 56).

twee literaire werken en het zou heel overdreven zijn om zich bij de interpretatie van de roman door deze aanwijzing te laten leiden.

### 3.3.7 Intertekstuele verwijzingen

#### 3.3.7.1 Argumentatie van Raat met betrekking tot Dantes *Goddelijke Komedie*

Ongetwijfeld is de gedachte dat *De hondsdagen* beïnvloed is door *De Goddelijke Komedie* Raat ingegeven door de naam van een van de hoofdpersonages in het boek: Bea. Deze Bea wordt op de eerste bladzijde van het boek eenmalig Beatrice genoemd, een naam die dankzij Dante bij de lezer de associatie met een 'onbereikbare geliefde' oproept. Die associatie is terecht, al is Bea op een andere wijze onbereikbaar dan de geliefde van Dante. Zijn Beatrice volgde de wetten van de hoofse liefde en van een vriendschappelijk of erotisch contact met Dante was tijdens haar leven geen sprake. In de *Divina Commedia* is zij de engel die Vergilius vraagt Dante door de hel te begeleiden. Claus' Bea negeert Philip allerminst en van hoofse liefde is van haar kant ook al geen sprake. Integendeel, zij wil een kind van hem, al moeten we die wens, gezien Bea's jeugdige leeftijd, misschien ook weer niet al te serieus nemen.

Volgens Raat maakt Claus 'toespelingen op het beroemde dichtwerk van de Italiaanse grootmeester. Het betreft steeds subtiele allusies, reden waarom ik niet uitsluit dat mij nog wat is ontgaan.'<sup>82</sup> Het doel van deze allusies zou zijn 'dat het symbolische karakter van de zoektocht naar Bea erdoor wordt geaccentueerd.'<sup>83</sup>

De eerste subtiele allusie is de naam van de literaire en artistieke vereniging waar Philip en Tsjecho de advocaat Brand spreken over de vraag waar Hensen en Bea zouden kunnen zijn. Die vereniging heet 'Cercle Artistique en Littéraire'. Hensen en Bea zijn beiden niet in het verenigingsgebouw en het lijkt me dan ook wat overdreven te stellen, dat Philip en Tsjecho in dit gebouw 'het spoor van Bea te pakken krijgen', zoals Raat stelt. Ze worden doorverwezen naar een ander gebouw, de Boxhall Francis. Desondanks ziet Raat in het woord 'Cercle' een verwijzing naar de (negen) kringen, waaruit in Dantes voorstellingswereld de hel is opgebouwd.<sup>84</sup>

Als dat zo zou zijn, zou dat inderdaad een subtiele allusie zijn, om niet te zeggen een *zeer* subtiele allusie. Maar is dat wel zo? In de eerste plaats zou ik erop willen wijzen, dat de 'Cercle Artistique en Littéraire' een bestaande vereniging is, die haar bijeenkomsten over kunst en cultuur vanaf 1921 in dit fraaie, grotendeels witte gebouw houdt

---

<sup>82</sup> Raat (1980: 56).

<sup>83</sup> Raat (1980: 57).

<sup>84</sup> Raat (1980: 56).



### **Gebouw van de 'Cercle littéraire et artistique' te Gent**

aan de Recollettenlei 3 te Gent. Aangezien *De hondsdagen* een roman is waarin kunstenaars op de voorgrond staan, is de keuze van deze Cercle als ontmoetingsplaats nogal voor de hand liggend. Ik kan me niet voorstellen dat dit fraaie, witte bouwwerk bij lezers die dit gebouw kennen de gedachte aan de hel van Dante oproept. Maar Raat gaat verder:

Dat Philip en Tsjecho bij het betreden van de Cercle de hel binnengaan, wordt bevestigd door de identiteit van de man die hen ontvangt. In deze ‘heer met krullend wit haar’ en ‘zwarte, bijna blauw gekleurde oogleden’ is Charon herkenbaar, de uit de klassieke mythologie bekende veerman uit de onderwereld. (Het gebouw van de Cercle ligt dan ook aan het water [...]).<sup>85</sup>

Voordat ik nu de vermeende overeenkomsten met het werk van Dante noem, wil ik de tekst waaruit Raat hier een paar onderdelen licht, citeren. De man om wie het gaat, is door de portier van het gebouw uit een vergadering gehaald. Het gaat om een belangrijke figuur in de Cercle, want de portier zegt ‘dat de heren in vergadering waren.’ Deze Cercle-functionaris deelt Philip en Tsjecho mee, dat Hensen de voordracht van deze avond waarschijnlijk niet zal bijwonen.

‘Hoe weet u dit?’ vroeg Philip onmiddellijk. De man schrok. Niemand had hem ooit zo iets durven vragen, leek het. Hij had een laatzinnig gezicht, dat hij masseren liet, want de halve rimpels, de getaande en toch levendige huid was jonger dan de zwarte, bijna blauw gekleurde oogleden, die levenloos hingen, het zwakke, witte haar, het halsvel in honderd plooiën. Hij wilde zeggen: ‘Jullie zijn geen detectives, althans zo ziet de dikke rosse [= Tsjecho] daar niet naar uit, en zeker niet van de politie, maar al waren jullie dat

---

<sup>85</sup> Raat (1980: 56).



wel, ik, mijne heren, ik houd mij alleen met de letterkunde en de kunst bezig, en ik leef in een democratisch land en ik antwoord alleen op vragen, als ik het goed vind', maar hij zei: 'Dit werd ons door een onzer leden medegedeeld.' (191)

Het gaat hier dus in deze tekst om de voorzitter of secretaris van de Cercle, een oudere man, die zich alleen met de letterkunde en de kunst bezighoudt en in een democratisch land leeft. Voor zover ik weet, heeft Charon zich nooit met letterkunde of kunst beziggehouden en is de onderwereld nu ook niet bepaald een democratisch land te noemen. De door Raat genoemde kenmerken van deze heer, zijn zo algemeen, dat zij op iedere oudere heer toepasbaar zijn. Dat Raat toch in deze democratische kunstliefhebber Charon ziet, heeft te maken met de wijze waarop Dante Charon beschrijft in de *Divina Commedia*. Bij Dante is Charon 'door ouderdom vergrijsd van haren' en heeft hij 'vlammekringen rondom zijn ogen'. Nog afgezien van het feit dat wit haar niet hetzelfde is als grijze haren en bijna blauw gekleurde oogleden niet hetzelfde is als vlammekringen, vind ik deze overeenkomsten volstrekt niet overtuigend. Ik had de overeenkomst tussen beide heren vele malen overtuigender gevonden als de klassieke Charon in Dantes Hel gezegd zou hebben, dat hij alleen van letterkunde en kunst hield en in een democratisch land woonde. Dan zou ik zeker een verwantschap tussen beide heren aannemelijk achten.

Dan de portier van de Cercle. Deze wordt omschreven als 'een grijze en poreuze dwerg met een kalotje op' (191). Een kleine man dus. Dat hij poreus is, is vreemd. Dit adjectief heeft Claus waarschijnlijk gebruikt, omdat deze kleine, oudere man 'een deel van het gebouw' (191) is. Hij werkt al zoveel jaren bij de Cercle, dat hij dit predikaat verdient. Net als de stenen van het gebouw, is hij poreus, vocht doorlatend, geworden. Het ligt daarom voor de hand dat we ons de dwerg als 'zwetend' moeten voorstellen, want poriën zijn tenslotte zweetgaatjes. Deze dwerg loopt 'huppelend en keffend' rond en heeft, zoals vele portiers, een 'hok'. (191) Vooral het woord 'keffend' roept het beeld op van een klein hondje, een keffertje. Raat concludeert daaruit, dat dit kleine mannetje de hellehond Cerberus is. Aangezien de Cercle allerminst een hel is (zie de foto hierboven) en deze dwerg toch echt een mens is en geen hond, is de relatie met Dantes hel, die bovendien bewaakt wordt door meer honden, ver te zoeken. Deze portier blijkt een paar bladzijden verder (194) overigens 'Devink' te heten, de naam van een heel klein zangvogeltje, dat bepaald geen associaties met een hellehond oproept.

Het derde argument betreft de 'witte verschrikten' op blz. (194), die volgens Raat lijken op de zielen in de hel. Bovendien past volgens hem de naam van de advocaat, Brand, die met een

lucifersdoosje speelt, 'uitstekend in de infernale entourage van de Cercle. In de visie van Dante zit de gevallen engel Lucifer, gestraft voor zijn opstand tegen God, op de bodem van de geringde trechter die de hel is in ijs geklonken.'<sup>86</sup> De naam Brand is echter al veel eerder aan de orde gekomen, namelijk op blz. 172<sup>87</sup>, en de advocaat wordt daar omschreven als 'een goede vriend van Hensen'. Dat we door het lucifersdoosje zouden moeten denken aan de gevallen engel Lucifer, komt me ook nogal geforceerd voor. De woordgroep 'witte verschrikten' laat zich ook heel anders interpreteren.

Tsjecho zei: 'Zullen we teruggaan?'

Teruggaan in de Cercle, waar de bebaarden, de kalen, de witte verschrikten in hun zetels versteend zaten en luisterden en de dwepende stadsphilosoof van vanavond niet hoorden? Er schandaal maken en getweeën de jonge, veelbelovende meester in de rechten en vriend der schone kunsten Werner Brand op zijn regelmatig en banaal gezicht slaan, de derde graad toepassen [= aan een intensief verhoor onderwerpen] en de waarheid uit zijn van angst verwrongen mond persen? (194-195)

Na de vraag van Tsjecho ('Zullen we teruggaan?') stelt Philip zich voor wat er zou gebeuren als zij naar de Cercle terug zouden gaan. Ze zouden binnenkomen en ze zouden de oude heren zien, die wel naar de voordracht luisteren, maar deze niet horen, omdat ze doof zijn. Die oude heren worden omschreven als 'bebaarden, de kalen, de witte verschrikten'. Dat wit slaat op hun haar en verschrikt zouden zij zijn als zij Tsjecho en Philip ten tweede male in de Cercle zouden zien. Het woord 'versteend' kan zowel op de ouderdom van de heren slaan als op de schrik die hen bevangt bij het terugzien van Philip en Tsjecho: 'versteend van schrik'. Kortom: de associatie van 'witte verschrikten' met de zielen in de hel lijkt mij geheel onjuist.

Er zijn dus eigenlijk maar twee overeenkomsten met Dantes Béatrice in de *Divina Commedia*: de naam van het meisje en de associatie met een 'onbereikbare geliefde', én de tocht die gemaakt wordt. Die tocht is overigens weer heel verschillend: Dantes tocht heeft niets met een jacht op een weggelopen meisje te maken.

Raat voert nog een argument aan voor de invloed van de *Divina Commedia* op *De hondsdagen*, een buitentekstueel argument dat ik het beste kan omschrijven als: 'Claus heeft het zelf gezegd.'

---

<sup>86</sup> Raat (1980: 57)

<sup>87</sup> Ook al op blz. 152, maar daar zegt Philip 'dat wij Hensen kunnen vinden, de broer van Brand zei, dat wij hem op de Cercle Litteraire maar moesten komen opzoeken.' Met andere woorden: hier lijkt Philip Brand al te kennen. Waarom hier sprake is van 'de broer van Brand' is mij onduidelijk. Die broer wordt nergens meer genoemd. Een vergissing van Claus?

Ik herinner mij heel goed dat mijn eerste titel voor een boek als *De hondsdagen* was: *Beatrice*. Trouwens, het meisje heette ook Bea en de betreurde vriend Walravens heeft mij daarvan afgehouden, want hij vond het nogal pretentius, wat het ook was. Maar ook daarin [= in *De hondsdagen*] is die tocht, het zoeken naar de geliefde, de Beatrice, vrij duidelijk geënt op het Dante-patroon.<sup>88</sup>

Ik laat hier de kwestie rusten wat het commentaar van Claus op zijn eigen werk waard is. Wat hij hier zegt, is in feite niet in strijd met wat ik hierboven gezegd heb: de naam Beatrice kan geassocieerd worden met 'de onbereikbare geliefde' en in beide verhalen is er sprake van een tocht. Dat noemt Claus 'het Dante-patroon', wat vrij overdreven is, want de verschillen zijn aanzienlijk. Van een hel, louteringsberg en hemel, de drie delen van Dantes tocht in de *Divina Commedia*, is in *De hondsdagen* immers geen sprake. Dat hij in *De hondsdagen* zeer subtiële allusies gemaakt heeft op het werk van Dante, heeft Claus terecht (zie mijn argumentatie contra Raat hierboven) nergens beweerd.

### **3.3.7.2 Het schilderij Beatrice van Gustave de Smet**

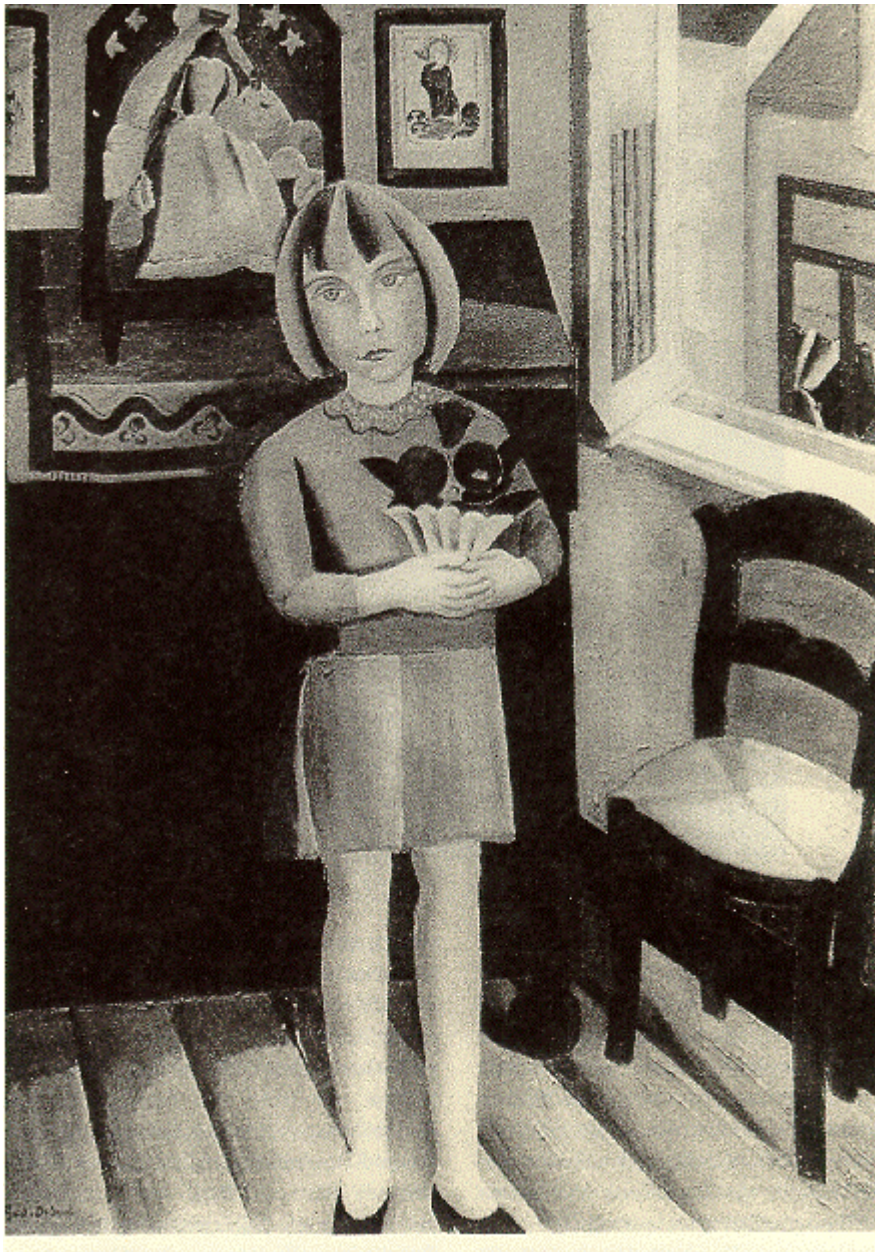
In hoofdstuk VIII, tijdens het tochtje naar de boerenbuiten, bezoeken Philip en Tsjecho het graf van de Vlaamse schilder Gustave De Smet (163). Deze schilder wordt hier niet toevallig genoemd. In het jaar 1923 maakte hij een schilderij van de dochter van de schilder Constant Permeke, die Beatrice heette. Deze Permeke was een goede vriend van De Smet en heeft, zoals in *De hondsdagen* beschreven wordt (162), het graf van De Smet ontworpen.

---

<sup>88</sup> Raat (1980: 56).



**Het graf van Gustave De Smet, ontworpen door Permeke, met de tekst zoals die in De hondsdagen op blz. 162 geciteerd wordt: 'Hier rust in de Heer de begunadigde schilder Gust De Smet 1877-1943'**



**Béatrice van Gustave De Smet (1923)**

Op de achtergrond van dit schilderij zien we Maria, zittend op een ezel. Bea vertelt Philip dat zij Lou haat en dat zij Maria, die boven haar bed hangt en op Lou lijkt, de ogen heeft uitgekrabd:

Ik haatte haar. Maar het spijt mij zo erg. Op een nacht... Maar je mag het haar niet oververtellen, Philip, ik heb het nog aan niemand anders durven zeggen, ik heb het nog niet eens gebiecht... in mijn bed heb ik bedacht, dat ik haar vermoorden zou, en omdat zij op Onze Lieve Vrouw leek, die boven mijn bed hangt, heb ik Onze Lieve Vrouw op het prentje de ogen uitgekrabd met mijn pen. (241-242)

In het proza van Claus komen we veel aspecten tegen die raadselachtig en vaag zijn en het is daarom zeer waarschijnlijk dat we ook in het geval van de naam Bea(trice) rekening moeten houden met twee bronnen: Dante (in zeer beperkte mate, zoals ik hierboven uiteengezet heb) én het schilderij van Permekes dochter Béatrice van Gustave De Smet.

Bea is het pleegkind van Madame Micky, de eigenares van het café-bordeel Titanic. Zij is uit de Kempen naar Gent gekomen (117), maar we komen niet te weten of zij daar bij haar ouders woonde of in een internaat. Een enkele maal verneemt de lezer iets over haar ouders. In het hoofdstuk III voeren Tsjecho en Philip een gesprek over Bea's situatie:

‘Nog een geluk dat Bea's ouders er niet naar omzien.’

‘Wacht tot het in de krant komt’ zei Tsjecho [...] ‘wacht tot het bekend geraakt en zij zullen opduiken, voor de schadevergoeding.’

‘Zij zullen misschien niet durven. Zij hebben Bea voorgoed afgestaan aan Madame Micky.’

‘Legaal bestaat het niet.’ (130-131)

Uit deze woorden krijgt men een beeld van Bea's ouders. Zeer waarschijnlijk hebben zij geen belangstelling voor hun dochter, maar als ze op de hoogte zouden zijn dat zij was verdwenen, zouden ze niet te voorschijn komen omdat zij ongerust zijn over het lot van hun dochter, maar om een schadevergoeding te kunnen incasseren.

Uit Tsjecho's mededeling blijkt ook dat Madame Micky nog niet legaal Bea's pleegmoeder is, hoewel zij toch al over haar leven beslist. Het is Madame Micky, die haar naar de kostschool heeft gestuurd (180). Deze situatie bestaat ten minste sinds september 1950, omdat Bea toen door haar pleegmoeder op de kostschool geplaatst werd en na twee dagen daaruit ontsnapt is (180).

Bea wordt in de roman vaak ‘een klein donker meisje’ genoemd en ook bij de beschrijving van haar uiterlijk gebruikt Claus een keer het bijvoeglijk naamwoord *joods* (152). Of dat alleen een vergelijking is of een allusie op haar afkomst, blijft onduidelijk, omdat dit onderwerp verder niet meer ter sprake komt. Ze heeft een ovaal gezichtje met gespleten ogen, een vochtige, te brede, ‘te oude’, vervormde mond, die niet lachte, bijzonder dikke wenkbrauwen (180, 240). In het daglicht is zij niet mooi, stelt Philip vast, als hij haar uiterlijk in de duisternis van Brands auto bestudeert (240).

Uit de beschrijving van haar bad in hoofdstuk X blijkt dat ze nog een kinderlijk lichaam heeft:

Zij had een langwerpig lichaam met dunne gewrichten, twee rose vlekjes op haar borst en een gladde, platte buik, een onbehaarde, bijna ongeheuvelde Venusberg. Over haar ribben, schouders, sleutelbenen spande een matte, gelijke huid. (180)

Bea bezit dus nog geen vrouwelijke vormen en geen schaamhaar en zij wordt door de omgeving regelmatig een kind genoemd (130, 180 bijvoorbeeld). Haar status is ingewikkeld en ambivalent: aan de ene kant schijnt zij een onschuldig kind te zijn, onbewust van eigen charme, aan de andere kant een kleine maar geraffineerde verleidster.

Het kind Bea met wonderlijk, bijna pervers aanvoelen zei: ‘Mag het van jou, Lou?’, terwijl zij met een gewiegel van de lichtgetekende heupen in het sergekleed op Lou toeging. (180)

Deze combinatie van kind zijn en pervers zijn in Philips beschrijving van de situatie in hoofdstuk X beklemtoont Bea’s ambivalentie. Verder lezen we:

Voor ik het licht uitdeed, stak zij nog gauw, guitig, met in haar uitdagende blik een medeplichtig, innig verlangen, haar tong naar mij uit. (181)

Men moet hierbij bedenken, dat Lou, Philips officiële vriendin, enkele meters verder naast hem in bed ligt (180, 181). In deze scène vol ‘pervers aanvoelen’, ervaart de lezer Bea’s kinderlijke én niet-kinderlijk aanvoelen van erotiek.

### **3.4 Onvrijheid als filosofisch probleem van de roman. Existentialisme versus naturalisme**

Volgens Raats en Kleins interpretatie van *De hondsdagen* is een van de filosofische problemen in de roman het onderwerp van de menselijke onvrijheid.

*De hondsdagen* -dat moge nu duidelijk zijn- is een roman over de menselijke onvrijheid. [...] Het is duidelijk dat Philip dit ideaal van vrijheid in het voorjaar van 1951 heeft nagejaagd, maar uiteraard niet heeft bereikt.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Klein (2002: 16)

Niet alleen in *De hondsdagen* maar ook in andere werken van Claus worden de personages met een gevecht om eigen idealen geconfronteerd. Hun menselijke vrijheid en ook vrijheid van keuze wordt meestal drastisch beperkt en hun pogingen eindigen in frustratie of teleurstelling.

Dezelfde situatie komen we ook tegen in *De hondsdagen*. In de loop van het verhaal ontdekt Philip zijn levensideaal en langzamerhand begint hij te begrijpen, dat zijn dromen in strijd zijn met zijn feitelijke status. Philips droom is een artistiek leven zoals Hensen dat leidt: ongebonden, vrij en altijd alleen als op een onbewoonde planeet. In die vrijheid neemt de onafhankelijkheid op seksueel gebied een belangrijke plaats in.

Op het moment dat Philip zich van zijn eigen behoeftes bewust wordt, is deze wijze van leven onmogelijk en de belangrijkste oorzaak daarvoor is Lous zwangerschap, die bij gebrek aan geld niet afgebroken kan worden.

‘De dokter was er wel, maar hij kon mij niet ontvangen, zei het meisje. Zij wou mij niet eens binnenlaten. Ik denk dat het was omdat wij de tweeduizend frank van verleden keer nog niet betaald hebben.’ (234)

In dit geval komen er twee beperkende factoren samen. Aan de ene kant is dat de biologie, het instinct, aan de andere kant het economisch element.

Omdat tot nu toe de herkomst van homoseksuele neigingen niet verklaard is en men niet weet of ze aangeboren of verworven zijn, zijn exacte conclusies moeilijk te trekken. Men kan echter aannemen, dat toen de roman geschreven werd, in de jaren vijftig, homoseksualiteit nog door velen als een psychische ziekte werd beschouwd. Dat homoseksualiteit een aangeboren geaardheid is, werd toen zeker niet algemeen aanvaard. De liefde tussen man en vrouw werd algemeen als de normale liefde beschouwd en homoseksualiteit als een afwijking.

De liefde tussen man en vrouw moest dus worden beschouwd als iets natuurlijks. De afwijking daarvan, die hier als volle of latente homoseksualiteit of misschien ook biseksualiteit verschijnt, werd gezien als het gevolg van een psychische afwijking. Zo bezien kan men zeggen, dat de roman *De hondsdagen* aan de maatstaven van een naturalistische visie op de wereld voldoet. De menselijke vrijheid wordt ingeperkt door erfelijkheidsfactoren, het sociale milieu en opvoeding. Dat geldt niet alleen voor Philip, maar evenzeer voor Lou, Tsjecho, Bea, Hanny en Monique.

De meisjes van ‘Titanic’ zijn zich ervan bewust, dat hun levensstijl geen zekerheid biedt (167). De naam van het café, waar zij hun betaald liefdeswerk verrichten, is al symbolisch. De naam verwijst immers naar het schip dat voor zijn passagiers een graf werd,



toen het tijdens zijn eerste reis op 12 april 1914 zonk. Er is voor Hanny en Monique geen uitzicht op een beter leven en het bordeel vormt voor hen een onoverschrijdbare maatschappelijke grens. In symbolische zin zal het voor de meisjes de ondergang betekenen.

Bea mag geen eigen beslissingen nemen, omdat ze minderjarig is. Over haar huidige én toekomstige leven beslist een vreemde, bijna onbekende vrouw, Madame Micky, de eigenares van het bordeel-café. We moeten vrezen, dat Bea's toekomst in het bordeel ligt. Bij Bea is dat dus een mengsel van twee factoren: de herkomst en het historisch moment, het moment van haar leven, wanneer anderen over de omstandigheden van haar leeftijd beslissen.

Tsjecho is, zoals zijn vader beweert, gedoemd om in dit leven te mislukken. Tsjecho's vader legt zijn overtuiging niet uit, maar zijn uitspraak:

‘Hij [Tsjecho] heeft niet veel kansen in dit leven, en hij zal alleen domheden begaan.’  
(118)

suggereert een wisselwerking tussen de omgeving en iets aangeborens in Tsjecho. Misschien zijn overgevoeligheid, die hem dwingt om zich van de werkelijkheid terug te trekken, misschien ook zijn artistieke talenten, in elk geval is het iets wat niet veranderd kan worden.

Al deze voorbeelden suggereren, dat de personages machteloos tegenover de omstandigheden staan. Maar toch kunnen we ons afvragen: wat zou er gebeuren als die gevangenen van biologie, omgeving, herkomst of historisch moment, 'gewoon' hun gevangenis zouden verlaten? Dan merkt men, dat ondanks moeilijkheden, een bevrijding niet onmogelijk is en dat hun onvrijheid meer een manier van denken over de werkelijkheid is dan bittere noodzakelijkheid.

Philip ziet op een bepaald moment in hoe zijn ideale wijze van leven zou zijn, maar voelt dat hij dat ideaal niet kan bereiken, omdat hij straks vader zal worden. Toch zou op hem geen straf wachten, als hij Lou met de baby zou verlaten. Er is geen politie of een andere dienst, die hem zou najagen en bestraffen.

Als hij Lou met de baby zou laten zitten, zou dat natuurlijk volgens burgerlijke normen niet erg netjes van hem zijn, om niet te zeggen: hoogst onbehoorlijk. Maar het zou evenzeer onbehoorlijk zijn als hij met Lou een vals dubbelleven zou leiden, een wijze van leven die tot groot verdriet en veel ruzies in de toekomst zou leiden. Philip is dus niet zozeer slachtoffer van de werkelijkheid om hem heen (met al haar componenten), maar van zijn eigen keuze, die hem ingegeven wordt door de bestaande opvattingen van de burgerij. Hij had ook een andere keuze kunnen en mogen maken.

Philips rol is dus ambivalent. Hij die zelf vrij zou willen zijn, neemt graag deel aan de handelingen die de vrijheid van anderen begrenzen. Bea is niet de enige die door Philip naar de gevangenis wordt teruggebracht. In de naar het verleden refererende hoofdstukken II en IV vindt men sporen van andere jachten, die ten doel hebben de vrijheid van een medemens te beperken. In hoofdstuk IV gaat het om een in het hotel Shamrock wonende vrouw, die 'hertogin' genoemd wordt. In hoofdstuk II gaat het om een personage dat een minder belangrijke rol speelt in het verhaal, namelijk Nadia, de vrouw van de schilder Isenborn.

Het feit dat Philip vol enthousiasme aan deze jachten deelneemt, leert ons dat er een kloof is tussen wat Philip zegt en wat hij doet. Hij droomt van ongebondenheid, van vrijheid, maar doet graag mee aan jachtpartijen met als doel de vrijheid van anderen in hoge mate te beperken. En dat geldt ook voor hemzelf: ondanks zijn gefrustreerdheid over zijn eigen bestemming en de rol die hij als iets opgelegds ervaart, beslist hij toch bij Lou te blijven en niets in zijn leven te veranderen.

In Philips geval heeft het probleem van vrijheid een klassiek existentialistisch tintje. De mens, veroordeeld tot vrijheid, verdwaalt in mogelijkheden en keuzes. Wegens gebrek aan absolute ethiek of moraliteit zijn bepaalde beslissingen tegelijkertijd goed en slecht, juist en verkeerd.

Philips angstaanvallen en gevoelens van wanhoop, die in de hele roman aanwezig zijn, soms in directe opmerkingen, soms alleen voelbaar voor de lezer, zijn typisch voor de existentialistische sfeer van het einde van de jaren veertig, begin jaren vijftig. De naoorlogse werkelijkheid bleek opvallend onvriendelijk te zijn, zonder vaste morele waarden. Ook vrijheid wordt in deze periode niet als iets positiefs ervaren, maar eerder als een donkere en nauwelijks te dragen noodzakelijkheid. Philip is psychisch niet voorbereid om de vrijheid te beleven, hij is ook niet bereid om de verantwoordelijkheid ervoor te nemen en daarom vlucht hij liever in de oude bekende structuren. Zijn toestand is zo gezien het gevolg van zijn eigen keuze.

Deze redenering staat ver van de naturalistische visie maar verwijst naar het existentialistische denkbeeld, waarbinnen de vrijheid, hoewel bereikbaar, iets moeilijks is. Noch Lou, noch haar zwangerschap zou voor Philip een belemmering hoeven te betekenen om zijn ideaal te realiseren. Dat zij dat wel zijn, kan Philip uitsluitend zichzelf verwijten.

## Hoofdstuk 4

### Analyse van de roman *De koele minnaar* (1956)<sup>90</sup>

#### 4.1 Analyse van tijd en ruimte

De gebeurtenissen in deze roman worden chronologisch verteld. Een enkele maal lezen we iets over het verleden van Edward Herst in de vorm van herinneringen. Het verhaal omvat een periode van ongeveer 7-9 maanden, die begint in de late zomer (5). Het einde vindt plaats in de vroege lente, waarschijnlijk in maart (156).

Een precieze aanduiding van zowel maanden als het jaar waarin de roman speelt, verschijnt vrijwel nergens in de tekst. De enige maand die expliciet wordt genoemd is de maand maart in hoofdstuk XXV ('In de maand met een r -zoals nu, Marzo- mocht hij rauwe mosselen eten.' (156)). De jaargetijden worden wel duidelijk aangegeven. In het begin van het verhaal is het nog zomer: de zon schijnt volop, het ijs dat Carla consumeert, smelt snel. In hoofdstuk V is de zomer nagenoeg voorbij ('nazomer', 54) en in hoofdstuk X volgt de mededeling 'de zomer was voorbij' (97). Eén hoofdstuk verder begint de herfst ('de herfst trad in', 106). Als het theatergezelschap in Turijn is, is het winter (hoofdstuk XX, 139: 'Toen lag Turijn [...] onder meterhoge sneeuw'). Het voorjaar wordt aangekondigd in hoofdstuk XXIV: 'Binnenkort was de lente er al volop.' (154). Een paar bladzijden verder is het 'Marzo' (hoofdstuk XXV, 156).

*De koele minnaar* begint in het jaar 1953. Op blz. 116 wordt het liedje *Diamonds are a girl's best friend* genoemd (Lucia zingt over 'diamanten, de beste vrienden van een meisje'), een liedje uit *Gentlemen prefer blonds*, een film uit 1953 met Marilyn Monroe en Jane Russell in de hoofdrollen. Het jaar 1953 kunnen we ook afleiden uit een mededeling van Genio, de broer van Violet. Deze vertelt, dat zijn zus beweerd heeft, dat hij acht jaar geleden bij een bombardement gestorven was (148).  $1953 - 8 = 1945$ , het laatste oorlogsjaar. De roman eindigt dan in maart of april 1954.

De chronologie van het verhaal wordt een enkele maal doorbroken door herinneringen van Edward aan Carla, aan zijn ouders en aan de oorlog. Bij de analyse van de personages kom ik hierop terug.

De gebeurtenissen in *De koele minnaar* spelen zich van het begin tot het einde af in Italië. Het verhaal begint in Perenna, een fictief vissersdorp in Noord-Italië. Even fictief is het

---

<sup>90</sup> Ik verwijst naar de tekst van *De koele minnaar* zoals die verschenen is in Claus (1956)).

verderop gelegen Lotorne, waar de filmopnamen plaatsvinden. Het plaatsje Alassio, dat op blz. 11 genoemd wordt, bestaat wel; het ligt aan de Golf van Genua, in de provincie Savona.<sup>91</sup> Edward en Jia trekken van Perenna naar Rome (hoofdstuk XI-hoofdstuk XV), San Remo (XVI-XVIII), Genua (XIX), Turijn (XIX), Milaan (XXII), en weer terug naar Rome (XXIII-XXX). Het gezelschap van Sabina Corra verblijft in hotels en de acteurs bezoeken veelvuldig restaurants en bars.

De onzekerheid in de relatie Edward-Jia wordt door de voortdurende verandering van verblijfplaats alleen maar versterkt. Het leven van de acteurs is een oppervlakkig leven van reizen van de ene plaats naar de andere, een leven dat behalve met voorstellingen gevuld wordt met feestjes, spelletjes, alcohol en wisseling van seksuele partners.

## **4.2 Analyse van de personages**

### **4.2.1 De grote onbekende: Edward Herst**

*De koele minnaar* wordt voor het overgrote deel verteld vanuit het perspectief van Edward Herst. Dat betekent echter niet, dat we te maken hebben met een personage over wie we alles te weten komen. Hoewel de lezer zijn gedachten en gevoelens leert kennen, blijft Edward een raadselachtige personage en de informatie die we over hem krijgen, laat zich niet altijd tot een logisch geheel vormen.

Edward is vijftientwintig jaar, maar dit feit wordt de lezer pas na 72 bladzijden verstrekt. Hij komt uit België (11), dus in de werkelijkheid van de roman, waarvan de handeling in Italië plaatsvindt, is hij een vreemdeling. Edward verschijnt al aan het begin van het verhaal, op de eerste bladzijde van hoofdstuk I. Hij verbreekt de relatie met zijn toenmalige minnares, Carla (5-10). Uit hun gesprek kan de lezer opmaken, dat ze een reis door Italië maakten (6).

In hoofdstuk II vinden we enkele herinneringen aan Edwards verleden. Hij was toen twintig (19). Uit deze herinneringen blijkt dat hij een sombere en moeilijke jeugd gehad heeft. Als tiener moest Edward voor zijn moeder zorgen, die aan kanker leed en geen steun van haar man, Edwards vader, kon verwachten (19).

Edwards moeder had ook geklaagd. Dagen en nachten lang. Zij was moeilijk gestorven, zij had er jaren over gedaan en al die jaren had zij vanuit haar gesloten kamer, in de lucht van urine en medicijnen, morsesignalen, de verhakkelde zangen van de pijn over het huis uitgezonden. (18-19)

Edwards vader weigerde iedere vorm van hulp:

---

<sup>91</sup> Zie bijvoorbeeld <http://www.alassio.nl/> Ik bezocht deze site op 3 april 2011.

Wanneer zij ontlast moest worden 's nachts of om water vroeg of een injectie en huilde als een oude gekwelde man, bleef hij slapen. (19)

Zijn houding wordt verderop in de roman gemotiveerd door de mededeling dat Edwards moeder zijn vader bedrogen heeft:

‘Jongen, je bent verkeerd. Ik haat je moeder niet; maar ik neem het haar kwalijk dat zij mij bedrogen heeft, dat is alles. Ik kan het niet vergeten. Niet meer.’ (‘Zij is ziek, Papa!’ had hij geroepen.-‘Dat heeft er niets mee te maken’, zei de grijze man nauw hoorbaar.- (82)

Koud en zakelijk verklaart Edwards vader zijn houding tegenover zijn moeder. Dat zij doodziek is en hevige pijnen lijdt, wekt bij hem geen medelijden. Hij blijft onverzoenlijk jegens haar. Van enige vergiffenis is geen sprake. Edwards moeder had iemand anders liefgekreten, zo mogen we uit Edwards woorden opmaken:

‘Hoorndrager’ had hij geroepen en de vader had hem willen slaan maar had niet gedurfd omdat hij jonger en sterker was. (82)

De houding van Edwards vader jegens zijn zieke moeder is des te pijnlijker, omdat hij een arts is. Hij is dus verplicht mensen te helpen en hun leven te redden zonder vooroordelen in verband met hun huidskleur, afkomst, religieuze of andere overtuigingen. Hij laat zijn vrouw aan haar bittere lot over. Edward wordt daardoor de enige steun van zijn moeder, sterker nog: hij vervangt de vader.

De vijandige, koele vader en een stervende, zwakke moeder, voor wie hij de enige steun is, de emotionele en feitelijke afstand tussen zijn ouders, dat zijn de belangrijkste herinneringen aan zijn jeugd. Dat zijn ook vrijwel de enige feiten die de lezer van Edwards verleden leert kennen. Vragen als: wat deed hij voordat hij met Carla vakantie in Italië doorbracht? Woonde hij in Italië of in België? Hoe verdiende hij geld? Hoe komt het dat hij zo goed Italiaans spreekt? blijven zonder duidelijk antwoord. Zijn verleden blijft in een waas gehuld.

In de loop van het verhaal vragen sommige personages zich af, wie deze vreemdeling eigenlijk is, waar hij vandaan komt en waar hij mee bezig is.

Palla wilde hem uitlokken: ‘Weet je dat ik een uitstekend mensenkenner ben? Wel in jouw geval heb ik mij ziek gezocht, ik heb je goed bestudeerd, maar ik geef het op, ik kan er niet achterkomen.’

‘Waarachter?’

‘Wat je bent. Wat je doet. Een tijdje geleden dacht ik dat je een kunstschilder kon zijn.’

(76)

Edwards antwoorden op Palla’s vragen zijn ontwijkend of ontkennend. Men weet dus dat hij noch kunstschilder noch muzikant is, maar in het ruime spectrum van mogelijkheden is dat nauwelijks informatie te noemen. Ook moet de mogelijkheid dat hij liegt niet uitgesloten worden.

‘Signor Edoardo, mijn zoon zegt dat hij u in de tijd in Bremerhaven heeft gezien, waar hij krijgsgevangen was. [...] En hij is nog bij u aan huis geweest, samen met zijn vriend Giulio. U had een vrouw en kinderen en u was in uniform. In het Duitse uniform.’ (22)

Zo fantaseert Nonno, een van de bewoners van Perenna. Hoewel hij dronken is en zijn verhaal niet al te serieus genomen kan worden, wordt hier één ding wel duidelijk: Edward wekt de nieuwsgierigheid van zijn omgeving, omdat hij niets over zichzelf openbaart. Het dorp speculeert over zijn identiteit:

Het dorp hield hem voor een Amerikaan, Banco voor een acteur, Violet voor een visser. Genoeg. ‘Ik ben de Grote Onbekende.’ (48-49)

Edward zwijgt dus opzettelijk. Misschien vindt hij zijn status van geheimzinnige vreemdeling spannend, maar misschien vindt hij het ook moeilijk om over zijn pijnlijke verleden te spreken. Hoe dan ook, hij blijft voor zijn omgeving een Grote Onbekende. Zelfs Jia, zijn vriendin, weet niet wie of wat hij is. (76)

De wijze waarop Edward met geld omgaat, is -op z'n zachtst gezegd- nogal onvolwassen. Hijzelf werkt niet (44, 76, 98), hij teert voornamelijk op de zak van anderen, met name van Jia. Voordat hij Jia leert kennen, leeft hij van een grote som geld die Carla hem gegeven heeft (10). Dat zij hem dat geld geeft, is nogal verrassend -hij heeft haar immers ordinair gedumpt- en vraagt om een verklaring. Wat voor relatie hadden zij? Carla is tien jaar ouder dan Edward. Zij zegt getrouwd te zijn met een textielabrikant uit Kortrijk en drie kinderen te hebben (6). Carla speelt als minnares een dominante rol: zij ‘riep’ hem, ja ‘dwong’ hem tot seks.

Carla, die haar bustehouder zeer vlug losknoopte en in de kamer gooide en naar hem floot als een matroos naar een jong meisje. (15)

Als zij zeer geëmotioneerd reageert op het verbreken van de relatie, blijft Edward ijskoud. Waarom geeft zij hem dan toch zoveel geld? Het kan haast niet anders dan dat Edward dat geld krijgt omdat hij zich gedurende twee maanden aan haar verhuurd heeft als gigolo. Het geld dat hij krijgt, is zijn loon. In hoofdstuk VI vinden we een bevestiging daarvan. Daar vermoedt Edward, dat Regina, de zus van regisseur Sanmarco, hem doorziet. Zij is onderwijzeres geweest. Zij heeft een hekel aan meisjes als Jia, meisjes

‘die aan niets anders denken dan plezier te maken en die als er iets misloopt een man opscharrelen of van mij geld komen lenen; weten zij wat het is, een geweten te hebben, zij die toevallig aangename snuitjes hebben? En er van leven.’ (65)

Edward heeft het gevoel dat zij het over hem heeft:

Eigenlijk zei ze het tegen hem [= Edward], zij bedoelde: ook jij bent te koop, of te huur. Zij was onderwijzeres en had kwade kinderen gauw door, hij blikte haar onschuldig aan, als een die jeukpoeder op juffrouws stoel gestrooid heeft. (65)

Dat gevoel te koop of te huur te zijn, bevestigt Edwards gigoloschap.

Edward beweert dat hij wel wil werken maar dat hij niets kan vinden, wat hem past (165). Over Edwards opleiding en eerdere werkervaring weet men niets zeker. Op een bepaald moment zegt hij, dat hij piano kan spelen (144) maar dat kan evengoed een verzinsel zijn. Toch vinden we in de tekst soms indicaties, dat Edward in het verleden in een min of meer artistieke omgeving gewerkt heeft. Een passage die daarvan getuigt, vinden we in hoofdstuk XXVII, waar Edward Jia leert dansen (167, 168). ‘Il Bolero’, ‘Mezzanotte’ en ‘Fuoco Nero’ zijn dansnummers die zij met Edward als choreograaf instudeert. De lezer kan hier toch niet anders concluderen dan dat Edward veel verstand heeft van dansen in een nachtclub.

Een andere indicatie voor Edwards artistieke verleden is zijn eerste langere ontmoeting met de filmmensen. Hij observeert hun spel en hoewel hij de hele voorstelling kritisch bekijkt, heeft hij het gevoel ‘dat hij er in paste, hij *herkende* de overhitte gebaren, de krampachtige grijnsjes.’ (52) Het woord '*herkennen*' suggereert dat hij de gebaren en grijnsjes al kende. Een paar bladzijden verder vinden we een soortgelijke formulering: ‘het was het eerste dat hem aan

de rituelen die bij de film hoorden, *herinnerde*, [...]’ (55) Het werkwoord *herinneren* suggereert, dat hij al eerder met die rituelen in aanraking gekomen is. Als dat niet zo zou zijn, zou hij het zich moeilijk kunnen *herinneren*.

Kortom: het lijkt erop alsof Edward in het verleden als danser en/of als acteur werkzaam is geweest. Dat verklaart ook, dat de danser Leffie in Edward een geschikte kandidaat ziet voor ‘Ulisse’, kennelijk een ballet voor acht mooiegebouwde jongelingen: ‘De vrienden van Ulisses. Torso nudo, il tipo atletico. Sei essatamente il tipo.’ Leffie zou zo iets toch niet vragen aan iemand die geen enkele danservaring heeft! Edward wijst de uitnodiging van de hand:

Ik heb niets meer gemeen met deze wereld van nadrukkelijke klemtonen, superlatieven, overvolmaakte uitdrukkingen. (187)

denkt hij en hij vertelt Leffie dat hij naar België terug wil keren. Hoewel Edward een Vlaming is, spreekt hij bijzonder goed Italiaans. De taal van de roman is natuurlijk Nederlands, maar de lezer weet, dat alle dialogen eigenlijk in het Italiaans zouden moeten zijn. Edward vraagt nooit om een woord of zin te herhalen of om langzamer te spreken en hij zegt of denkt nooit dat hij iets niet begrijpt. Hij wordt door de Italianen ook altijd goed begrepen. Daaruit blijkt dat zijn kennis van het Italiaans bijzonder goed is, misschien zelfs bijna het niveau van een moedertaalspreker haalt.<sup>92</sup> Ook Jia merkt op, dat hij goed Italiaans spreekt (32). Een dergelijke spreek- en luistervaardigheid kan men onmogelijk in een vakantie van twee maanden bereiken. Edward moet dus langer in Italië verbleven hebben.

#### **4.2.2 Op vaders plaats. Edward en het Oedipuscomplex**

Net als in in *De hondsdagen* hebben de belangrijkste personages in *De koele minnaar* vrijwel geen familieleden, althans die worden niet of zeer beknopt vermeld. De jonge figuren worden eigenlijk als weeskinderen voorgesteld -over hun ouders komt men weinig of niets te weten. De lezer moet hun verhouding met hun ouders ontdekken met behulp van de schaarse aanwijzingen van de auteur.

In *De koele minnaar* vinden we wel enige informatie over de vader en de moeder van Edward in de vorm van jeugdherinneringen. Als het verhaal begint, is hij feitelijk een weeskind, omdat zowel zijn moeder als zijn vader is overleden (19, 79). Het beeld dat Edward van zijn ouders heeft, wordt gekenmerkt door een scherpe tegenstelling: de moeder heeft de

---

<sup>92</sup> Een heel enkele maal valt er iets op zijn Italiaans aan te merken. Op blz. 132 gebruikt hij het woord *morbida* waar hij *morbosa* had moeten zeggen. Hij corrigeert dat zelf.



rol van slachtoffer en de vader is koud en ongevoelig. De moeder lijdt aan kanker en haar koude, ongevoelige echtgenoot, een arts, bekommert zich, onverzoenlijk als hij is, niet om haar lot. De vader vervult dus de rol van de 'bad guy'. De herinneringen waarin zijn ouders verschijnen, moeten we situeren in de late pubertijd van Edward. Deze neemt de rol van de afwezige vader over en vervangt hem -letterlijk en figuurlijk- bij het bed van de stervende moeder.

De hechte band die tussen hem en zijn moeder in die tijd ontstaat, heeft een beslissende invloed op zijn relaties met volwassen mensen. De vader wordt vooral door zijn moeder als een vijand voorgesteld:

'Wacht tot je ouder bent, lieverdje, wacht tot je hem niet meer nodig hebt, lieverdje, en laat hem dan vallen als een steen. [...] Edward, als ik er niet meer ben en je je beroep gekozen hebt [...] wel dan, kijk dan niet meer naar hem om. Schop hem de deur uit als je kan. Alsjeblieft, Edward.' (19)

Moeders verzoek is als een wens, dat Edward van de vader afstand doet en impliciet haar leed en eenzaamheid wreekt. Dat verzoek gaat echter gepaard met een voorwaarde: als je ouder bent, als je volwassen bent. Daarmee plaatst ze hem vooralsnog in de kring van zwakken en afhankelijkken. In de heteronormatieve werkelijkheid is dat een kring van vrouwen, kinderen en onmannelijke mannen (waaronder begrepen: homo- en biseksuele mannen, hermafrodieten en travestieten). Het beeld van de vader wordt daardoor aangevuld met het gegeven: we zijn van hem afhankelijk en daarom mag hij elke beslissing nemen met betrekking tot ons, hij heeft recht om ons op welke manier dan ook te behandelen en we moeten dat verdragen en gehoorzaam zijn. Dat maakt van Edwards vader een bijna archetypische figuur: de heer.

In deze omstandigheden ontwikkelt zich een hechte band tussen moeder en zoon, zodat Edward de enige man in het leven van zijn moeder wordt en zij de enige vrouw in het zijne. In het geval van de moeder is dat een feitelijke toestand, bij Edward wordt dat in de loop van de tijd een vaag en onbewust feit. Dat de herinnering aan zijn moeder en een symbolisch erotische verbinding met haar nog in het heden van het verhaal aanwezig is, blijkt uit bepaalde aanwijzingen in de tekst .

Voordat Edward Jia leert kennen en na gesprekken met mevrouw Leccini die herinneringen aan zijn verleden opwekken, gaat hij wandelen op de Sarrazenenheuvel. Het weer, de natuur en de eenzaamheid maken dat de herinnering aan zijn moeder en aan het verleden als een hallucinatie terugkomt:

Vlakbij zijn gezicht vlotte de beklemmende, vertrouwde geur en de kinderlijke stem met het slisje ging op, en zelfs de vochtige, warme geur van de stem was er. ‘Edward, mijn lieverdje’. Verder geraakte de stem niet. Hardnekkig begon Edward te tellen, te vermenigvuldigen. ‘Vierentwintig maal vierentwintig is vijfhonderd, is vijfhonderd zesenzeventig’. De cijfers ebden weg in de mist. Hij zat er lang, hagedissen liepen langs zijn dij, de zon schoof verder en het zweet in zijn nek werd ijskoud. Hij was onophoudelijk bang, onophoudelijk klemde hij zich aan de rand van de muur vast zodat de getande steen in zijn handpalm drong. Toen week het. (20)

De kinderlijke stem met het slisje is natuurlijk de stem van zijn moeder. ‘Mijn lieverdje’, de woorden waarmee ze hem aansprak, kunnen ook heel goed in een liefdesrelatie gebruikt worden. Deze scène geeft niet alleen maar het verdriet weer van een kind dat zijn moeder mist. De herinnering aan zijn moeder is niet alleen pijnlijk vanwege haar ziekte en dood, maar ook doordat hun relatie erotisch getint was. Die erotiek wordt ook voelbaar in Edwards gesprek met Jia in hoofdstuk V:

[Jia vraagt]:

‘Naar wie telefoneer je ? Naar je vrouw ? Dat je later komt vanavond?’

Hij knikte. ‘En dat ik een vriendinnetje meeneem. Zij zal verrukt zijn. Zij wil je leren kennen.’

‘Is zij mooi ?’

‘Prachtig.’

‘Oh.’

‘Zij heeft huidkanker. En zij heeft maar een been, maar dat moet er ook af.’ (53)

Hoewel het gesprek als grap is bedoeld, vinden we er ook belangrijke informatie in over Edwards verhouding met zijn moeder. In dit spelletje met Jia beweert Edward dat hij een vrouw heeft en dat zij huidkanker heeft. Men weet niet welk soort kanker zijn echte moeder heeft gehad, maar het feit dat Edward deze ziekte in zijn fantasie gebruikt, is genoeg verwijzing naar de moederfiguur. Hij zegt dat het zijn vrouw is, maar het is wat vreemd om aan je vrouw je vriendin voor te stellen. Het lijkt er meer op, dat ‘de vrouw’ hier ‘de moeder’ is. Echtgenote en moeder lijken hier samen te vallen in de denkwereld van Edward. Het ontbreken van het been duikt ook niet toevallig op in dit ogenschijnlijk lichtvoetig gesprekje. In hoofdstuk XXVIII, bijna aan het einde van de roman en van hun relatie, als het duidelijk is dat Jia hem weer heeft bedrogen, zegt Edward:

‘Op de tweede dag van hun huwelijk [...] slaan de mannen van een wilde stam die ik ken, met één vlugge zwaai van hun hakbijl de benen van hun vrouw af, net onder de knie. [...]

Zo blijven zij thuis en kunnen net vlug genoeg lopen om het eten te bereiden, de boel op te ruimen en zo.’ (171)

Edwards vrouw, vermoedelijk een fantasma van zijn eigen moeder, is ingevuld met dit belangrijk element: zoals vrouwen van een primitieve stam, kan ze niet zelfstandig lopen. Met het oog op de situatie waarin deze uitspraak plaatsheeft en in de context van het voortdurende weggaan van Jia alsook het feit dat Edwards moeder zijn vader heeft bedrogen, moet ‘benen afsnijden’ een preventieve maatregel zijn. Zo’n gehandicapte vrouw is niet in staat om een ander leven zonder haar man te beginnen en te bedriegen met een ander durft ze hem ook niet. Edwards fictieve vrouw, die in het gesprek met Jia spontaan ontstaat, heeft drie belangrijke eigenschappen: ze is prachtig, ze heeft kanker (verwijzing naar de moeder) en kan hem niet verlaten.

Het Oedipus-conflict neemt grotere vormen aan en openbaart zich het duidelijkst in een scène op de markt in hoofdstuk XXV:

Zij [= een blinde moeder] had een kind aan haar gezwollen, ovale en gele borst liggen. Het kind zoog niet, het likte aan de tepel. ‘Daar is al lang niets meer in’, zei een man naast Edward. Het kind was ook minstens acht jaar oud. De vader, schraal en ontdaan, zei: ‘Helpt ons. En consulteert het Rad van de Fortuin. Twintig lire.’ (157)

Hoewel deze scène in de roman als een deel van Edwards dagelijks leven wordt voorgesteld, lijkt die meer op een hallucinatiescène of een gedroomde werkelijkheid. In dit fragment krijgt de lezer een verklaring. Het beeld van een kind dat allang de leeftijd voorbij is dat hij of zij aan de borst mag zuigen, maar toch aan moeders borst ligt en haar tepel likt, suggereert een sterk erotische verhouding tussen moeder en kind. De vader is ‘schraal en ontdaan’ en vraagt om hulp: het eigen kind scheidt hem van zijn vrouw en hijzelf begrijpt heel goed dat die moeder-kindrelatie de toegestane normen ver overschrijdt.

Edward kan helpen door het Rad van de Fortuin te consulteren. Dat esoterische of magische element verwijst alweer naar de droomruimte. In de werkelijkheid symboliseert het kind aan de moederborst Edward zelf. Mogelijk voelt hij zich schuldig voor het feit dat hij de

plaats van zijn vader heeft ingenomen en daardoor, subtiel en bijna onmerkbaar, mede de oorzaak is van de scheiding van zijn ouders.

In het verhaal verschijnen af en toe blinde personages (90, 157), die natuurlijk naar Sophokles' verhaal verwijzen. Blind worden was de straf voor de begeerte naar de eigen moeder. Edward verwacht ook deze straf:

Edward gaf [geld] aan allemaal. Hij dacht: 'Als ik blind word, zal niemand mij geven, ik weet het zeker.' (157)

Bij Claus worden echter niet alleen de zonen bestraft, maar ook de moeders. Edwards moeders ziekte, de kanker, schijnt een soort straf te zijn. De betekenis van deze ziekte kan men concluderen uit een scène in het laatste hoofdstuk, als Banco zijn collega's vervloekt en toeroept:

'O, krijg de kanker allemaal.' (191)

Edwards moeder, die haar man emotioneel en symbolisch heeft verraden met haar eigen zoon en daardoor de taboegrens heeft overschreden, krijgt de ziekte als straf.

De sterke band met de moeder en de onvermijdbare breuk met de vader leidt ertoe, dat Edward zich met de vaderfiguur helemaal niet identificeert. Deze negatieve oplossing van het Oedipusconflict is er de oorzaak van, dat Edward niet in staat is om een typisch mannelijke rol te spelen. Liever blijft hij een eeuwige jongeling. Hoewel hij volwassen is, leeft hij steeds op rekening van anderen -in het verhaal zijn dat Carla of Jia. Men moet opmerken, dat *De koele minnaar* in de jaren vijftig van de twintigste eeuw speelt en dat de rolpatronen er toen anders uitzagen dan nu. Een man die weigerde te werken en verwachtte dat zijn vrouw het geld zou verdienen, werd als een rare uitzondering beschouwd, zelfs in zo'n geëmancipeerd milieu als dat van artiesten.

Zijn tegenzin tegen vrouwen als Maria en Carla, die de vrouwelijke stereotype realiseren en zijn fascinatie voor vrouwen die lesbisch zijn<sup>93</sup>, maken duidelijk, dat Edward onaangepast is en niet op een bevredigende wijze in de heteromatrix kan functioneren. Symbolisch herkent hij zich ook niet binnen het stelsel van rollen, die de heteronormatieve

---

<sup>93</sup> Kees Fens heeft *De koele minnaar* besproken in *De Linie* van 26 januari 1957 in een stukje getiteld 'Kunnen wij niet meer liefhebben'. Hij spreekt met geen woord over de seksuele geaardheid van Jia en Violet. Hij ziet in Edward en Jia vertegenwoordigers van de jongeren, die blijkbaar niet in staat zijn tot echte liefde. Aanzienlijk beter heeft Quirien van Gelre het boek gelezen en gerecenseerd in *Vriendschap. Orgaan van het C.O.C.* (Van Gelre 1957).

werkelijkheid van iemand met een mannelijk lichaam verlangt. In hoofdstuk IX, tijdens Edwards en Jia's wandeling in een cashbah komen ze enkele bijzondere figuren tegen, onder andere een klein meisje, haar blinde moeder en een zwaargebouwde man. Deze mensen zijn eerst aardig tegen Edward en Jia, maar beginnen hen verderop vijandig te behandelen:

‘Wat doen jullie hier?’ vroeg een donkere, zwaargebouwde man in een rauw, hakkelend dialect [...]. ‘Dit is geen plaats om te komen vrijen’ [...]

‘Wie wil er vrijen in jullie stinkende krot!’ riep Jia. De donkere man hield zijn adem in, zijn buik trilde en hij kruiste zijn armen. ‘Signor, ik spreek niet met vrouwen, ik richt mij tot u. Dit huis is mijn eigendom en gij komt hier binnengewandeld zonder kloppen of groeten...’ [...]

‘We zochten een weg naar het dorp’ zei Edward. (91)

Dit korte fragment zit vol patriarchale symbolen. De donkere man treedt hier als een hoofd van een familie, volksgroep of stam op en stelt heel primaire regels: dat is mijn huis, dat is mijn land, dat zijn mijn mensen, ik ben hier de baas. Iedereen die zijn terrein betreedt, met name een andere man, wordt meteen als vijand beschouwd. Edward reageert hierop door zich terug te trekken, terwijl Jia bereid is om te vechten. Als ze alleen zijn, vraagt Jia:

‘Heb je gezien hoe de oude man mij wilde vastgrijpen? [...]

Wat had je gedaan als die dikke man mij vastgegrepen had? Had je hem geslagen?’

‘Wat had jij gedaan?’ (91)

Hoewel het Jia is die openlijk buiten de heteronormatieve normen leeft, verwacht ze toch van haar vriend, dat hij haar in het geval van gevaar verdedigt, zoals de cultuur het heeft bepaald: een vrouw is de zwakke figuur en een man moet als de sterke figuur voor haar veiligheid zorgen. In het geval van Edward, blijkt het, dat hij niet in staat is om die rol op zich te nemen. Zijn antwoord: ‘Wat zou *jij* doen?’ betekent zoveel als: reken niet op mij, in mij vind je geen verdediger. Dat kan ook eventueel betekenen: ‘Wat zou jij doen als ik aangevallen werd?’ wat Edwards onaangepastheid nog sterker zou maken: Ik ben zo kwetsbaar als jij of misschien nog kwetsbaarder. Wat zou jij doen? Zou jij mij verdedigen? Zijn antwoord maakt duidelijk, dat Edward zich een vreemde voelt in een cultuur die gevormd is op basis van heteronormatieve wetten en eisen.

Een andere mannelijke rol, die van soldaat, zou hij, zoals hij zelf denkt, slechts in oorlogsverwarring kunnen uitvoeren, onder bevel, zonder andere mogelijkheid. Dan zou hij

een echte man kunnen worden, met een mes en met een heleboel vrouwen die op hem verliefd zouden zijn (79). Een mes symboliseert niet alleen de fallus, zoals het bij Freud staat, maar is ook geassocieerd met kracht en geweld. Omdat in de Tweede Wereldoorlog niemand messen gebruikte, krijgen die overwegingen weer een status van droomwerkelijkheid.

Een symbool waarmee hij zich graag identificeert, is het romantische symbool van geliefde: een ridder.

Wat werd van mij verwacht ? Moest ik de ridder van het verdwaalde meisje geweest zijn die haar weer op het spoor van gewone, aanvaarde liefdes bracht? Haar huiselijke wreedheid, die uit medelijden, angst voor de eenzaamheid, wellust gegroeid was heb ik ondergaan als een roes. Na de roes komt de leegte. Ik zit er midden in. (158)

Zijn gedachten geven een klassiek beeld van een sprookjesachtig archetype weer. Een ridder of een prins wordt geassocieerd met de figuur van de verlosser. Hij heeft tot doel een prinsesje uit een gevaarlijke situatie te redden. Het gevaar belichaamt meestal een draak, weerwolf of een ander monster, hier is dat haar homoseksuele geaardheid. Daarvan zou hij haar, 'het verdwaalde meisje', moeten bevrijden en zou haar 'weer op het spoor van gewone, aanvaarde liefdes' moeten brengen.

Maar deze redenering heeft iets paradoxaals: hij kiest immers onbewust voor Jia juist vanwege haar mannelijk-vrouwelijke geaardheid en omdat hijzelf niet in staat is om een typisch mannelijke rol te vervullen. Hij kiest voor haar omdat ze wel een nonchalante jongeman kan zijn, die hem geld kan geven, met hem naar de bioscoop gaat, naar voetbalmatches, die zelfs met met een zekere luchtige afstand over vrouwen spreken zou.

Hij kiest voor Jia om nog een andere reden: in zekere mate blijft ze voor altijd onbereikbaar. Bij de veronderstelling dat ze biseksueel is, blijft er altijd een ruimte over, een heel intieme ruimte, waarin Edward als man geen toegang heeft, een deel van Jia, dat definitief voor hem niet toegankelijk is. In hoofdstuk XXII vinden we deze opmerking:

Als we minnaars waren, dacht hij [= Edward], zouden wij voor de deur beneden kussen [...] (143)

Naar mijn gevoel is dat een veelzeggende gedachte, omdat deze opduikt, als hun relatie al ver gevorderd is. Volgens culturele maatstaven zijn ze wel minnaars, omdat ze met elkaar vrijen. Hun relatie is nog verder gegaan: ze wonen samen, ze lossen samen problemen op als gebrek aan geld, werk en dergelijke. Edwards gevoel dat ze steeds geen status van minnaars hebben,

komt voort uit zijn bewustzijn dat er tussen hen altijd een afstand blijft. Het is echter ook iets wat in hem begeerte wekt: een onbereikbaar liefdesobject.

Zoals zij voorovergespannen, gebogen lag en in haar onzichtbaar gezicht het wreed duivengekoer liet spelen, wekte zij alle begeerte weer in hem, als een nieuw onaantastbaar wezen. (145)

Jia wordt regelmatig in de tekst vergeleken met een prinsesje of een andere soortgelijke figuur uit de sprookjeswereld (52, 66, 90, 91, 164). Sprookjes vormen een deel van de kinderwereld. Edward voelt zich dus veilig en comfortabel in zijn relatie met Jia, in een geïdealiseerde, sprookjesachtige wereld ver van volwassen mannen en vrouwen, in die ruimte op de grens van fantasie en werkelijkheid, waar alles vaag is, met name de lichamelijke liefde en de daarmee verbonden rollen, eisen en verboden.

De beschrijving van het laatste feest is opmerkelijk. In het appartement staat ‘een marmeren Hermes waarvan iemand de navel roodgeverfd had’ (188). De god Hermes, die naast vrouwen ook jongens beminde<sup>94</sup>, is de begeleider van de overledenen naar de onderwereld en het kan de lezer niet ontgaan, dat het feest in het laatste hoofdstuk lijkt plaats te vinden in een Hades-achtige omgeving vol schimmen: er zijn ‘verdrijvende, witte slierten’ (189), nevels (190), Jia heeft ‘gedoofde ogen’ (189), ten opzichte van de anderen is de levende Edward ‘geel’ (189, 191), Banco vergelijkt zichzelf met ‘een schim’ (189), Edward ziet alleen nog lippen bewegen en tracht als een ‘doofstomme’ te achterhalen wat Jia zegt (191). En hij verlaat het pand zoals Orpheus de onderwereld had moeten verlaten toen deze zijn gestorven geliefde Eurydice mocht ophalen: ‘Hij draaide zich niet meer om.’ (192)

Jia, Violet en de andere leden van het Ras van de Glimlach zijn dus vanaf dit moment slechts schimmen voor hem geworden. Maar de vraag blijft, waarom de marmeren Hermes een roodgeverfde navel heeft. De navelstreng verbindt het kind met de moeder en als de navelstreng wordt doorgeknipt kan daarbij bloed vloeien. Het marmeren beeld verwijst dus niet alleen naar de god Hermes die de doden naar de onderwereld begeleidt, maar ook naar Edward zelf, wiens karakter in hoge mate overeenkomt met eigenschappen die aan de god Hermes worden toegeschreven (bedrieglijk, diefachtig, immoreel, niet afkerig van de mannenliefde). Edward is aan het einde van het verhaal losgekomen van zijn moeder, met wie hij tot dan toe als door een navelstreng verbonden was. Symbool voor deze moederbinding is de ‘lage, kinderlijke slis’ (19, 20)), die Edward ook bij andere moederlijke personages hoort.

---

<sup>94</sup> Zie voor de liefdes van Hermes voor vrouwen en mannen <http://www.theoi.com/Olympios/HermesLoves.html> (bezoekt op 3 maart 2011).

Mevrouw Leccini heeft een ‘stem met een slis’ (18) en bij de prostituee Michaela hoort hij ook ‘het slisje dat hem nachten koortsig had gehouden in een land, in een tijd die hij verloren dacht. *Nooit verdreven, steeds aanwezig.*’ (184, cursief van mij, LL).

#### **4.2.3 Tussen homo en hetero: Jia Venturi**

Jia Venturi verschijnt voor het eerst in hoofdstuk III. Edward komt haar toevallig in een openluchtbioscoop tegen (31). Als Jia de bioscoop in de pauze verlaat, staat Edward op en volgt haar. Waarom hij haar achternaloopt, blijft onduidelijk, maar het lijkt aannemelijk, dat hij om een of andere reden door haar verschijning gefascineerd is.

Hij zag het meisje dat achter hem zat, haar hoofd rustte op haar voorarmen, gekruist over de stoel voor haar. Zij was heel jong. Haar lippen waren nat en uit haar mondhoek liep glinsterend kwijl [...] Hij liep achter haar, zij had haar zwarte jerseyblouse omgekeerd aangetrokken zodat de decolleté op haar rug zat, waar de huid bruin en gaaf was. (31)

Edward kent het meisje niet en hij weet dus ook niet dat zij in Italië een bekend filmsterretje is:

‘Heb je dan nooit van mij gehoord ? Ik dacht dat je mij kende, dat je mij daarom achterliep.’ (33)

Nergens in de tekst vindt men Jia’s leeftijd precies vermeld en de formulering ‘zij was heel jong’ doet vermoeden dat zij jonger is dan Edward, die vijftientig is. Uit haar levensstijl en haar gedrag mogen we concluderen, dat zij niet ouder dan twintig is. In de tekst wordt zij vaak aangeduid als ‘meisje’ (34, 36 bijvoorbeeld) en zelfs noemt zij zich ‘een jonge maagd’ (61). Voor Violet is zij zelfs nog ‘een kind’ (61).

Jia’s verleden is net als dat van Edward onbekend. Deze toestand is ook typisch voor veel personages van Claus. Ze worden vaak beschreven zonder duidelijk verleden en zonder een uitgebreide beschrijving van hun afkomst.

In hoofdstuk XXVIII vinden we een opmerking over Jia’s vader. Haar manager, Oom Turi, die echter geen bloedverwant van haar is, beweert, dat hij Jia’s vader heeft gezworen om voor haar te zorgen (175). Uit deze uitspraak kan men concluderen, dat Jia’s vader niet meer voor haar kan zorgen, maar waarom niet, blijft onduidelijk. Over haar moeder horen we niets.



Jia heeft kortgeknipt zwart haar (46) en zij is mager, waardoor zij onvrouwelijker dan Violet is: ‘Jia was jonger, onvrouwelijker.’ (56) De visser Nonno, een van Edwards kennissen in Perenna, merkt over haar op: ‘Zij is mooi maar te mager op sommige plaatsen.’ (93) Jia verenigt in zich mannelijke en vrouwelijke aspecten. Haar lichaam is uiteraard dat van een vrouw, maar door haar magerheid en door haar korte, zwarte piekharen wordt zij een jongensachtig meisje. Jia heeft ook bijna geen make-up: ‘Zij was bijna ongeschminkt, alleen haar ogen had zij met zwarte streepjes in de uithoeken bijgewerkt.’ (31) Haar lesbische natuur sluit bij deze jongensachtige verschijning aan.

Bij Jia kan men in de loop van het verhaal een minderwaardigheidscomplex herkennen dat met name tot uiting komt jegens andere vrouwen. Ze vraagt Edward of Maria, het dienstmeisje, en Violet mooier of aantrekkelijker voor hem zijn (56: ‘Vind je haar [= Violet] mooi? Opwindend voor een man? Opwindender dan ik?’; 92: ‘Jia wilde weten of het dienstmeisje mooi was, mooier dan zij.’). Daarbij wordt Violet voor haar een ideaal op zichzelf:

‘Zij [Violet] kan niet spelen, maar zij weet haar lichaam te gebruiken, hoe haar heupen en haar nek gracieus te bewegen, hoe haar grote, grijze ogen op te zetten. En iets anders kan zij ook. Bereiken wat zij wil. Zonder er moeite voor te doen krijgt ze filmrollen, publiciteit, geld, mannen.’ (56)

Uit die uitgebreide beschrijving van Violet's eigenschappen komen we meer over Jia's psychische conditie te weten. Haar kijk op Violet is tamelijk kritiekloos en idealistisch en toont ons haar gevoel van onmacht. Haar woorden betekenen: ik bereik niet wat ik wil, noch geld, noch rollen, noch mannen/vrouwen, noch publiciteit. Onbewust ziet zij in Violet een betere, onbereikbare versie van zichzelf.

Jia naast haar [Violet], de dienaars, stond klaar om haar woorden, haar gebaren te vangen en te vereren.[...] Er was een onmacht in haar gedwongen vertraagde stap. (79)

Edward merkt op:

De meesteres [Violet] is terug, de aandachtige wilde kat met haar klauwen buiten is teruggekeerd van haar wilde tochten. (149)

en hij weet precies wat dat voor hem betekent: hij verliest Jia straks, omdat Violets aantrekkingskracht op Jia sterker is dan wat dan ook in de wereld. Bij Violet te zijn, Violets vriendin te zijn, door haar geaccepteerd te worden, is alles wat zij wil. Haar emotionele afhankelijkheid maakt haar gehoorzaam, zelfs als zij er zich niet bewust van is. Jia maakt haar relatie met Edward net zo instabiel als Violet haar relatie met Jia. Edward is dus indirect afhankelijk van Violet. Als zij in Jia's leven verschijnt, verliest hij haar. Als Violet verdwijnt, heeft zij weer aandacht voor hem, wat hij zelf opmerkt in hoofdstuk IX (93: 'Ik heb jou door Violet, zodra zij je pijn doet, val je op mij terug.'). In die zin is Violet een almachtige figuur.

Hoewel Jia zowel met een man (Edward) een relatie heeft als met een vrouw (Violet), kan men betwijfelen of zij biseksueel is. In dit verband is haar bekentenis in hoofdstuk XXIV het citeren waard:

'Je weet dat ik van geen man kan houden. Ik hield bijna van je.'

[...]

'Het is Violet', zei Jia. 'Vergeef mij.' (154)

Jia zegt hier: 'je weet...' terwijl zij nergens in de tekst met Edward daarover gesproken heeft. Dat doet vermoeden, dat Jia begrijpt, dat Edward het uit haar gedragingen heeft kunnen opmaken. Zij vermeed lichamelijke contacten met Edward (58, 87, 92). Hun eerste gezamenlijke nacht heeft pas plaats als ze uit het hotel gezet is en Violet is verdwenen. Jia bevindt zich dan weer in een situatie waarin zij afhankelijk van Edward geworden is en in haar verbeelding is dat ook precies wat Edward van haar verwacht.

In bed met Edward, met een man dus, voelt ze zich niet op haar gemak; ze is zenuwachtig en ze schaamt zich voor haar naaktheid (88). In hoofdstuk V schaamt ze zich bij Violet niet voor haar naaktheid en pas als Edward de kamer binnenkomt, begint ze zich te schamen en vraagt hem zich om te draaien (48). Daaruit blijkt dat contacten met vrouwen voor haar makkelijker zijn. Of Jia eerder een relatie met een man had, weet men niet zeker. Vermoedelijk wel, zou ik zeggen, want, wandelend over het strand met Edward, die met haar wil vrijen, zegt zij hem:

'Je [Edward] bent als alle mannen. Gulzig en laf. Je denkt omdat je mij te eten hebt gegeven, dat je mij aanvallen kan. Je hebt mij niet gekocht.' (58)

Een uitspraak die in ieder geval aannemelijk maakt, dat zij in het verleden negatieve ervaringen met mannen heeft gehad. In hoofdstuk XXII vertelt zij een verzonnen verhaaltje over een man die haar de avond tevoren achterna gekomen zou zijn:

Af en toe veranderde het verhaal. De man had haar aangesproken in de lift, of de man had haar in een nauwe straat gevolgd, of terwijl zij angstig in de tram sprong haar even aangeraakt. Ofwel had de man in de tram zich tegen haar gedrongen zodat zijn adem die naar tabak rook [...] in haar gezicht blies. Soms was de man heel groot en sterk. Soms tenger en vies. Verleden week had er een naar haar geroepen als een kater. (144)

Een man is bij Jia gekoppeld aan angst en gevaar. Een man is een achtervolger, die in omstandigheden verschijnt die kenmerkend zijn voor verhalen over moordenaars en verkrachters: in een nauwe straat of in een lift, situaties waarin een slachtoffer zich noch kan verdedigen noch op hulp van anderen hoeft te rekenen. In een openbare ruimte, zoals in een tram, blijft ze echter in dezelfde mate machteloos. De man in haar verhaal wekt in haar ook afschuw: hij is vies of heeft een stinkende adem.

#### 4.2.4 Het Ras van de Glimlach

De groep van acteurs en filmmensen in *De koele minnaar* wordt door Edward aangeduid als het Ras van de Glimlach. Tot deze groep behoort een vrij aanzienlijk aantal personages, sommige (Palla, Leffie, Violet of Sabina Corra) belangrijker dan andere (Bologna, Regina, Menassi, Bella, Cerucci, Sanmarco, Banco).

Deze groep vormt dus in de ogen van Edward een ras en de leden ervan worden daardoor duidelijk onderscheiden van ‘gewone’ mensen. Het tweede deel is ongetwijfeld een intertekstuele verwijzing naar Léhars operette *Das Land des Lächelns*. Edward Herst en Lisa, het hoofdpersonage in deze operette, hebben dezelfde ervaringen in de liefde. Beiden beleven hun mislukte relatie in een vreemd land en in de omgeving van mensen die de hele tijd moeten glimlachen. Hun partners hebben liefdesrelaties met andere mensen. Beiden keren aan het einde terug naar hun vaderland.<sup>95</sup>

Dit Ras van de Glimlach wordt vooral gekenmerkt door kinderlijkheid en seksuele vrijheid. De glimlach is volgens Edward nogal gekunsteld:

Je [=Jia] hoort bij hen [=filmmensen], je kent hun gebaren, het aangeleerde en natuurlijk geworden lachje [...] (46)

<sup>95</sup> Zie [http://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Land\\_des\\_L%C3%A4chelns](http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Land_des_L%C3%A4chelns). Ik bezocht deze website op 26 maart 2012.

Karakteristiek voor deze kring van acteurs en filmmensen is hun seksuele vrijheid en daarbij speelt de liefde voor het eigen geslacht een grote rol. Trouw zijn deze mensen zelden. Jia wordt verlaten door Violet voor een man, heeft zelf een relatie met Edward en deelt het bed met Sabina Corra. Violets ontrouw is voor Jia echter geen reden om haar voorgoed te verlaten, integendeel, een paar maanden later zijn deze twee vrouwen weer bij elkaar. In de tussentijd heeft Violet 'iets' met Palla (35, 83), vervolgens met Sabina (104), weer met Jia (150, 151), daarna met Rossano Marini (161), om dan weer terug te keren bij Jia (170).

Erotische gevoelens voor personen van hetzelfde geslacht, is bij het Ras van de Glimlach geen taboe. Men koestert zowel heteroseksuele gevoelens als homoseksuele zonder enige vorm van discriminatie. De/ene vorm van liefde is niet beter of slechter dan de andere. De leden van het Ras zijn bovendien nogal kinderachtig. Men speelt blindemantje of verstoppertje of doet op een infantiele manier een cowboy na.

Edwards houding tegenover het Ras van de Glimlach blijft ambivalent. Men kan niet zeggen, dat de verhouding tussen hem en het Ras steeds positief is. Regelmatig wordt zijn houding jegens de filmmensen gekenschetst door afstandelijkheid en onbehagen (46, 52, 64, 75, 127, 187). Edward lijkt nooit echt door deze groep mensen geaccepteerd te zijn. Violets opmerking dat Edward een visser is, is vernederend bedoeld (48). Ook Palla, een van de meest markante vertegenwoordigers van het Ras van de Glimlach, behandelt Edward geringschattend.

## Hoofdstuk 5

### Analyse van de roman *Omtrent Deedee* (1963)<sup>96</sup>

#### 5.1 Motto

##### 5.1.1 Herkomst van het citaat

Als motto van de roman heeft Claus de woorden van de Engelse metafysische dichter Thomas Traherne (1637-1674) uitgekozen:

He can never therefore be reconciled to your sin because sin itself is incapable of being altered; but He may be reconciled to your person, because that may be restored.

Het citaat komt uit het werk *Centuries of Meditation* van de renaissanceschrijver Thomas Traherne. Uit de inhoud van het motto kon men concluderen dat de zonde het onderwerp van de roman is en in dat geval is er geen spel met de lezer: het is inderdaad zo. De Nederlandse vertaling luidt:

Hij [=God] kan daarom nooit verzoend worden met uw zonde, omdat zonde zelf niet veranderd kan worden; maar Hij kan verzoend worden met uw persoonlijkheid, omdat die [= uw persoonlijkheid] veranderd kan worden.

Vrij geparafraseerd: zonde is zonde, daar is niets aan te veranderen, maar een mens kan wel veranderd worden. In *Omtrent Deedee* is homoseksualiteit de zonde waar volgens de katholieke kerk niets aan veranderd kan worden.<sup>97</sup> Maar de homoseksuele man of vrouw zou wél veranderd kunnen worden. De androgyne Claude moet een ander mens worden: hij moet heteroseksueel worden. En Claude niet alleen. Zoals uit mijn analyse duidelijk zal worden, is de priester Deedee ook homoseksueel en ook hij moet zijn seksuele geaardheid veranderen. Er worden twee methoden tot verandering in de roman besproken: de methode van de psychiater Simons en wat ik maar zal noemen de methode-Deedee: zelffoltering.

---

<sup>96</sup> Ik verwijs naar de tekst van *Omtrent Deedee*, zoals die verschenen is in Claus (1963).

<sup>97</sup> Dat Claude homoseksueel is, is sommige eerste lezers van *Omtrent Deedee* ontgaan. Kees Fens besprak het boek in *De Tijd-Maasbode* van 18 mei 1963 zonder dit belangrijke feit te vermelden. Bovendien maakt hij van Deedee de broer van Natalie en de andere Heylens, een fout die alleen maar uit slordig lezen te verklaren is. Een van de beste eerste lezers was Quirien van Gelre, die in een kort stukje in *Vriendschap, maandblad gewijd aan de homofilie* niet alleen vermeldt dat Claude homoseksueel is, maar ook dat Deedee dat moet zijn. (Van Gelre 1964)

Het motto vertolkt de officiële leer van de katholieke kerk in de jaren zestig: homoseksualiteit is een psychische afwijking en deze kan genezen worden. Maar uit *Omtrent Deedee* blijkt eerder het tegendeel: Claude is niet te genezen en ook de priester blijft zich folteren om van zijn ‘afwijking’ af te komen.

## 5.2 Tijd en ruimte

Vanheste<sup>98</sup> heeft aannemelijk proberen te maken, dat het feest van de familie Heylen gehouden wordt op zondag 14 augustus 1960. Zijn argumenten daarvoor lijken redelijk. De priester is tijdens de mis in het paars, de kleur van de boete (34, 35). In augustus, betoogt Vanheste, kan dat alleen op de vigiliedag van de Maagd, de dag vóór Maria-Hemelvaart. In de tekst vindt de lezer een aantal aanwijzingen dat het jaar waarin de roman speelt 1960 zou kunnen zijn: de grap over Loemoemba en Sinterklaas (109/110) is alleen in 1960 actueel, omdat Loemoemba in januari 1961 gedood is. Chubby Checker had in 1960 een gigantische hit met het nummer *The twist* (108). Cuba staat in dat jaar op de voorpagina van alle kranten doordat dit eiland kort tevoren door Castro bevrijd is van de dictatuur van Batista (23).

Hoe redelijk Vanhestes argumenten ook zijn, zij botsen met andere gegevens in de tekst. Als 1960 het correcte jaar is, dan is Claude, die twintig jaar is, in 1940 geboren. Zijn moeder Taatje en zijn stiefvader Albert zijn echter pas zestien jaar getrouwd. Dat zou betekenen, dat Taatje, die in Engeland verpleegster was of in het leger was, in 1944, dus in oorlogstijd vanuit Engeland naar Vlaanderen gekomen is (72). Dat lijkt mij uiterst onwaarschijnlijk.<sup>99</sup>

Er zijn aanwijzingen dat niet 1960 het jaar is waarin *Omtrent Deedee* speelt, maar eerder 1962 of 1963. Op blz. 53 stelt Deedee de taalwet aan de orde en daarmee moet de taalwet uit 1963 bedoeld zijn. Het is natuurlijk niet onmogelijk, dat men in 1962 al over de noodzaak van een taalwet praat. Als 1962 of 1963 het juiste jaar is, dan zijn Taatje en Albert sinds 1946 of 1947 bij elkaar. Dat is veel redelijker. Taatje is dan *na* de oorlog vanuit Engeland naar Vlaanderen gekomen. Dit is niet in strijd met de argumenten die Vanheste genoemd heeft. De mop van Loemoemba en Sinterklaas is dan hooguit wat gedateerd De twist

---

<sup>98</sup> Vanheste (1994: 190).

<sup>99</sup> Klein (2010a, 2010b) volgt Vanhestes aanwijzingen ten aanzien van de tijd, maar wijst er wel op dat enige twijfel over het jaar waarin *Omtrent Deedee* speelt, mogelijk is. Op blz. 87 wordt ‘Dokter Orloff’ genoemd. De film *The awful dr. Orloff* is uit 1961. De oorspronkelijke titel is *Gritos en la noche*. Zie [http://en.wikipedia.org/wiki/Gritos\\_en\\_la\\_noche](http://en.wikipedia.org/wiki/Gritos_en_la_noche). Ik bezocht deze webpagina op 22 april 2011. De film *Revak, de Barbaar* (65) is wel uit 1960. De Engelse titel is *The Barbarians*. Zie <http://www.imdb.com/title/tt0053634/>. Ik bezocht deze site op 22 april 2011. Op dezelfde bladzijde praat Deedee ook over ‘het verlies van de kolonie’. België raakte zijn kolonie Kongo in juni 1960 kwijt, maar over dat onderwerp kan men natuurlijk ook heel goed in 1962 of 1963 praten. Zie Klein (2010b: 24, noot 2).

als dans was ook in 1962 en 1963 in Vlaanderen en Nederland populair en met ‘Cuba’ is dan zeer waarschijnlijk de Cubacrisis van oktober 1962 bedoeld.

Het is zomer, dat is zeker: ‘Een mooie zomer’ lezen we op blz. 21. Vanheste meent dat het de dag voor Maria-Hemelvaart moet zijn, omdat de priester in het paars is. Het meest aannemelijk, lijkt mij, is het jaar 1962. Taatje is dan in 1946 uit Engeland teruggekeerd en met Albert in de echt verbonden. Zij is blijkbaar niet meteen met haar zoon Claude voor de dag gekomen, want op blz. 72 lezen we:

Zij [= Taatje] bracht veertigduizend frank mee. Meer nog bracht zij mee, maar dat werd Albert pas gewaar, *lang nadat* hij de ring aan zijn vinger [...] had.

Deze passage suggereert, dat Albert verleid is door het geld (‘veertigduizend frank’), en dat Taatje pas na het huwelijk, zelfs *lang* na het huwelijk, hem verteld heeft dat zij een zoon had. Wat zich precies tussen Albert en Taatje afgespeeld heeft, wordt de lezer niet meegedeeld, maar het resultaat is in ieder geval dat Albert Claude als zijn zoon heeft erkend. Die erkenning vieren Taatje en Albert samen als ware het de geboorte van Claude:

‘[...] er was champagne, voor het eerst in zijn leven, duur genoeg, maar moest de geboorte van Claude niet gevierd worden, misschien?’ (105)

### **5.3 Analyse van de personages**

#### **5.3.1 De matriarchale familie Heylen.**

De familie Heylen bestaat uit acht personen. Er zijn vier volwassen kinderen: Albert, de oudste zoon, Antoine, Natalie en Jeanne, en Lotte, Antoinettes vrouw, Giacomo, Jeanne's man, Alberts vrouw Taatje, die afwezig is, en hun zoon Claude. Zoals later zal blijken, is Claude eigenlijk geen biologisch kind van Albert, maar een door hem erkende zoon van Taatje (72). Het hoofd van de familie, Moeder Heylen, is een jaar of acht geleden gestorven. De dag van haar overlijden wordt elk jaar op een warme augustusdag herdacht in de pastorie (7, 28). Vader Heylen wordt slechts een keer genoemd, in Natalies droomscène in het laatste hoofdstuk (164).

De leeftijd van de kinderen Heylen kan men uit de tekst afleiden. Van Antoine wordt de leeftijd gegeven: hij is 46 (111). Jeanne is 44, want zij is twee jaar jonger dan Antoine (70), Natalie is vijf jaar ouder dan Jeanne, dus 49 (21), en Albert is 54, want hij is vijf jaar ouder dan Natalie (30). Het verhaal speelt zich af rond de feestelijkheden die verbonden zijn met de herdenkingsdag ter ere van Moedertje. Deze situatie suggereert een speciale houding

tegenover de overledene (11): de dag van haar dood is voor de Heylens een familiefeest geworden. Het feit dat deze bijeenkomst ieder jaar gehouden wordt en de ceremonie die hieraan verbonden is, doen meer denken aan een plechtigheid voor een heilige vrouw of een heidense godin dan voor een gewone aardse moeder. Vaste elementen van de herdenkingsdag zijn: de mis (34), het bezoek aan het kerkhof (43) en een diner en drinkfestijn in de pastorie (46). Deze rituelen hebben dus deels een puur katholiek én een heidens karakter.

Moeder Heylen wordt voorgesteld als een bijzonder mens. Een van de belangrijkste bewijzen daarvoor is dat het woord 'Moeder' met een hoofdletter wordt geschreven. Maar er wordt geen concrete reden voor haar bijzonderheid aangegeven; zij was de moeder van de Heylens, meer eigenlijk niet:

Terwijl de priester om een ogenblik stilte verzoekt 'zodat ieder op zijn manier *onze* goede, lieve, schoonmenselijke Moeder Heylen waarvan gij allen het voorrecht hebt gehad dat zij uw Moederke was, kan gedenken.' (43)

Deze Moedercultus lijkt echter een soort *performance* te zijn, een illusie, waarin alle aan de voorstelling deelnemende personen willen geloven. Deze illusie van de steeds levende liefde voor de Moeder wordt enkele keren doorbroken:

[...] melken over Moeder hier, Moeder daar, het is geen vrolijk gezelschap. Daarbij [...] toen Moeder nog in leven was, kwam niemand haar bezoeken. (82)

De herdenkingsdag schijnt dus al ver afgedwaald te zijn van zijn oorspronkelijke bedoeling. Deze dag is nu meer een gelegenheid om elkaar te ontmoeten, meer een dag waarop men kan drinken, eten en lachen dan een dag om verdriet te hebben. Zoals ik hierboven al aangaf, vindt men weinig informatie over haar persoonlijkheid, hoewel de Moeder de belangrijkste persoon van de dag zou moeten zijn. De enige karaktereigenschap die direct uit Antoines herinneringen blijkt, is haar neiging tot heerszuchtigheid. Het duidelijkste voorbeeld daarvan is Alberts huwelijk met Taatje:

De jongen had een goede baan, controleur bij een textielfirma, toen Moeder die hem liever niet meer thuis zag, zijn huwelijk met Taatje beraamde [...] Waarom Albert zo lang bij Moeder is gebleven? Omdat zij die hem Taatje aanraadde, zestien jaar eerder een ander meisje afgeraden had, een dienstster in een bodega, met wie Albert om zo te zeggen het geluk van zijn leven had gevonden. (72)



Hieruit wordt duidelijk, dat zij als een boosaardige godin beslissingen nam die het liefdesleven van haar kind in hoge mate bepaalden. In Antoines verslag leest men een klacht: ze heeft Alberts leven vernietigd. Ook in de kwestie van de naam voor de priester had ze een beslissend woord. Ze liet niet toe hem met zijn voornaam aan te spreken, maar ze gaf wel toestemming voor een wat infantiele bijnaam: Deedee (d.d. = dienstdoende) (48).

Zolang de Moeder leefde, heerste er in de familie Heylen dus het matriarchale recht. Deze toestand wordt versterkt door de afwezige vaderfiguur. Hij verschijnt slechts in één scène, in Natalies droomscène:

‘Jeanne, wij zaten in de boomgaard, weet je nog of niet?, en Moeder ging op zoek naar Vader, en nergens, in niet één café, hadden zij hem gezien [...]’ (164)

Met name de formulering ‘nergens, in niet één café’ doet vermoeden dat ook vader Heylen een alcoholprobleem had. Behalve in dit fragment komt de vaderfiguur niet voor in de roman. Ik kom hieronder nog te spreken over Natalies droomscène.

### **5.3.2 De geliefde zoon van de moeder. Albert contra Antoine**

Wie Claus’ proza goed genoeg kent, kan al vermoeden, dat achter dit feitelijke en symbolische ontbreken van de vaderfiguur en daardoor versterkte aanwezigheid van de moederfiguur het Oedipuscomplex en homoseksualiteit te vinden zijn.

In de familie Heylen zijn er twee broers: Albert, de oudste, en Antoine. Albert is het minst gelukkig van de hele familie. Het mislukte huwelijk met Taatje en een homoseksuele stiefzoon die hij als zijn eigen zoon moest erkennen, zijn eigen alcoholisme en een onophoudelijk gebrek aan geld (72) maken van hem de mislukkeling van de familie Heylen:

[...] iedereen houdt van Albert, hij is een wrak maar hij verweert zich toch zo goed als hij kan. Het is moeilijk om je nog in te beelden hoe knap hij was vroeger [...]. Dwars doorheen de groeven in zijn vel, de uitgedoofde ogen waarvan de onderste leden naar buiten krullen, de tandloze mond [...] het gerafeld hemd waarvan twee knopen niet dicht zijn [...]. (14)

Alberts tragische leven is in niet onaanzienlijke mate het gevolg van de invloed die de Moeder op zijn huwelijkskeuze had. Zij was het die hem zijn geliefde ontnomen heeft en met Taatje opgescheept heeft:

‘En wat heeft ze [moeder] daarna gedaan ? Mijn lief weggejaagd van het erf, en mij voor de rest van mijn leven... [...] [v]er-bitterd [...]. En onder het voorwendsel dat ik alleen zou komen te staan als zij haar kaarsje uitblies, heeft zij mij Taatje aan de hand gedaan.’ (77)

In dat fragment verschijnen elementen die karakteristiek zijn voor de Oedipusrelatie. Alberts liefje werd weggejaagd en in haar plaats komt Taatje, die toen al dronk (72). De moeder moet er toen bewust van zijn geweest dat haar zoon met een vrouw die een alcoholprobleem had, niet gelukkig zou zijn, maar toch wilde ze dat hij met Taatje zou trouwen, wat ook is gebeurd. Belangrijk is ook de informatie, dat het huwelijk pas plaats had, toen de moeder aan het einde van haar leven was. Tot dat moment vond ze het blijkbaar niet nodig dat Albert een vrouw had. Ze beschouwde zichzelf als Alberts levenspartner. Als oudste zoon moest Albert de vaderrol vervullen:

‘Als je het goed nagaat, veel plezier heb ik toch niet van haar [=moeder] gehad. Reken eens. Ik wist nog maar goed dat ik op de wereld was en ik moest al naar school, op mijn klompen [...] En na de school mocht ik gras trekken voor de konijnen, aardappelen schillen, kolen halen, erwten uitdoen, en toen ik veertien was, hop, naar de pannenfabriek. En mijn loontje afgenomen tot ik soldaat moest zijn. En na de dienst, moest ik betalen voor de kost, in mijn eigen huis.’ (77)

Merkwaardig is, dat een uitgangspunt voor Alberts overwegingen de kwestie is dat hij voor zichzelf een bijzondere band met zijn moeder wenste, een band, die meer is dan een gewone verhouding tussen moeder en zoon. Deze wens is onvervuld gebleven en daarvan legt hij de schuld bij zijn broer en zusters

‘Zij [moeder] heeft jullie moeten grootbrengen’

‘Jullie? En jij was er niet bij zeker?’

‘Jawel. Maar als zij geen kinderen meer gehad had na mij.’

‘Albert! Wat voor een praat is dit nu!’

‘Toch ben ik vroeg naar de pannenfabriek moeten gaan werken.’

‘Daar kunnen wij toch niets aan doen.’

‘Jullie waren er toch.’

‘Je gaf niet eens je drinkgeld af.’

‘Omdat het de moeite niet was!’

‘Moeder was een heilige.’

‘Dat mag je zeggen.’

‘Als zij opgehouden was na mij, was het toch beter geweest.’

(77)

In Alberts woorden kan men een latent verwijt voelen dat de moeder nog andere kinderen heeft gehad, alsof dat een verraad van haar kant jegens hem was. Ook de moeder lijkt, althans volgens Albert, haar oudste kind meer toegenegen geweest te zijn dan de andere kinderen:

En mij zag zij het liefst. Dat zei zij toch: ‘Je bent mijn liefste kind, Albert.’ Zij zal het aan de anderen niet gezegd hebben.’ (82)

Bij dit personage ziet men dus een oedipale binding met de moeder. Albert heeft met het traditionele mannelijke rolpatroon een aanzienlijk probleem: hij kan geen goed voorbeeld voor zijn stiefzoon Claude zijn, hij kan überhaupt de vaderlijke rol niet spelen. In zijn leven is hij vooral partner van zijn moeder geworden; de liefste zoon werd door haar lang in de armen gehouden als in een klem. Hij had geen recht om over zijn eigen leven te beslissen: zijn vriendin werd weggejaagd door de moeder en hij had eenvoudigweg niet genoeg kracht of moed om daartegenin te gaan. Moeders wil was voor Albert wet.

Deze verkeerde relatie heeft zijn leven vernietigd en tot zijn huidige toestand geleid. Zoals Albert zelf bekent:

[...] en nooit is het overweldigend pak van zorgelijkheid en liefde zo zwaar geweest dat zij hem in zijn nek legde, hem, Albert die zij het liefst zag en die nu vloekte tegen haar gedachtenis terwijl Deedee knielde en zong en zijn armen hief voor haar, om haar. (90)

Over de band die Antoine met zijn moeder had, krijgt de lezer geen informatie. Na zijn gedachten over Alberts vernietigde leven schetst hij zijn eigen bestaan:

Antoine ziet de wentelende lijn, de slingerende kabel van gisteren naar vandaag en hij zoekt naar een zelfde draad in zijn bestaan en vindt niets, zijn leven is toevallig aan mekaar geplakt, dag in, dag uit, postzegels naast elkaar, Lotte hoort daar ergens bij, tussen zijn pensioen straks, de televisie en de zeurderijen op kantoor; ook dit onzalig vertoon hier, waar hij al te gretig aan deel neemt, is een postzegel in een bijna eindeloos plakboek. Gelukkig is hij gelukkig. Veel kan er hem niet overkomen. Opslag volgend jaar, geen

kinderen, Lotte gezond. Welbeschouwd, makkelijker leven dan sommigen die misschien wel aanzien en rang hebben maar toch bij de dood, de geboorte of het huwelijk van een mens moeten komen bedelen in naam van de Kerk. (73)

Dit fragment geeft de kern van dit personage weer. Antoine is het tegenovergestelde van een opstandige Oedipus: teruggetrokken en stil, maatschappelijke ambities heeft hij niet. Liever leidt hij een rustig, saai maar vooral veilig leven. Zijn enige buitenechtelijke avontuur en zonde tegen zijn burgerlijke idealen herinnert hij zich met enige schaamte (80), maar de gedachte aan de Engelse Gladys, zijn minnares, bezorgt hem wel enige seksuele opwindning (81, ‘Antoine kijkt naar zijn gulp’). Zijn vrouw Lotte heeft geheime erotische fantasieën, waarin zij een object van begeerte voor tal van mannen is, met name simpele boeren (112, 113). Haar erotische verlangens worden niet door Antoine bevredigd: ‘Antoine weet van toeten noch blazen, hij is al lang uitgedoofd, het zit in de familie.’ (112)

### **5.3.3 Jeanne en Natalie: de zusters Heylen**

In de familie Heylen zijn er twee dochters: Natalie, de oudste en Jeanne (71). Van deze twee heeft Jeanne een hogere maatschappelijke status bereikt, alleen al doordat zij getrouwd is. Het gaat haar in financieel opzicht goed. Zij is een volwassen vrouw geworden, in tegenstelling tot Natalie, die naïef en kinderlijk gebleven is.

Jeanne is een gecompliceerd, enigszins geheimzinnig personage. Dit personage wordt voorgesteld als een bijzonder aantrekkelijke vrouw, wat vaak onderstreept wordt. In de charadescène speelt ze de rol van de godin van de liefde, Afrodite.

Jeanne is getrouwd met Giacomo, een jaloerse Italiaan met sterk patriarchale opvattingen (14, 41). Voordat zij hem leerde kennen, had zij een relatie met Mark Schevernels, een schoolmeester (42, 43). Opvallend is, dat zij het heel goed kan vinden met de homoseksuele Claude. Terwijl deze jongen door de andere familieleden nauwelijks geaccepteerd wordt en min of meer als een verschoppeling behandeld wordt, schijnt Jeanne zijn beste vriendin te zijn. Ze accepteert zijn homoseksualiteit volledig, wat in de jaren zestig van de vorige eeuw bepaald ongewoon was, een tijd waarin homoseksualiteit zelfs in wetenschappelijke kringen nog als een psychische aandoening beschouwd werd. Jeanne verdedigt Claude tegenover de minder tolerante familieleden:

‘Hij [Claude] stinkt,’ zegt Antoine.

‘Antoine, zwijg daarover of mijn dag is naar de knoppen.’

Jeanne zegt: ‘Die jongen kan het niet helpen.’ (75)

Er schijnt een bijzondere relatie tussen Jeanne en Claude te zijn, iets meer dan een gewone vriendschap. Tijdens een van de charades zitten zij ‘te fezelen’ en zijn zij ‘koek en ei’. (114). Eerder heeft de lezer al vernomen:

Elke woensdag voordat Claude onder behandeling was, gingen zij [=Claude en Jeanne] samen taartjes eten in de Grand Bazar, en werden er geheimen, geroddel, modedetails uitgewisseld -opgewonden, wijverig- zoals ik [= Jeanne] anders nooit ben [...] (40)

Het gezelschap van de onmannelijke Claude maakt in Jeanne haar vrouwelijkheid wakker. Bij anderen, noch bij haar man noch bij vrienden of familieleden, durft zij blijkbaar ‘wijverig’ te zijn. Alleen bij een androgynen jongen als Claude, voelt Jeanne zich veilig genoeg om haar vrouwelijkheid te tonen.

In de tekst vinden we nog een aanwijzing die naar Jeannes onbepaaldheid verwijst, namelijk haar opmerking dat de familie in twee kampen is verdeeld: in mannen (de Heylens en Giacomo) en mensen die rokken dragen (de vrouwen en de priester), maar dat zijzelf en Claude tot geen kamp behoren (54). Hier lijkt zij te willen zeggen, dat Claude en zij tot een aparte categorie van mensen behoort die zich tussen de beide geslachten bevinden. Haar broer Antoine bekent ook dat hij Jeanne altijd als vreemdelinge, een andere beschouwt (75). Jeanne vermoedt ook, dat Claude aan de dokter die hem behandelt het een en ander over haar verteld heeft:

Claude zal daarover wel een en ander verteld hebben, aan zijn vriendjes, aan de dokter, aan Taatje, maar dat kan Jeanne niet schelen [...] (40)

Hier rijst de vraag: wat zou Claude over Jeanne aan de dokter moeten vertellen? We moeten aannemen, dat het hier om de psychiater gaat die hem van zijn homoseksualiteit probeert te genezen en dat Claude aan hem slechts dingen vertelt, die met zijn homoseksualiteit te maken hebben. Dat is een subtiele toespeling dat Jeanne voor vrouwen voelt wat Claude voor mannen voelt. Is dat een van de ‘geheimen’ die Jeanne en Claude delen? (40)

Bij de mannelijke personages is de homoseksualiteit het resultaat van een verkeerde relatie met de ouders, vooral een te sterke binding met de moeder. In het geval van Jeanne speelt ook de relatie met de vader een belangrijke rol. Er lijkt een onuitgesproken incestueuze vader-dochterrelatie in haar kindertijd bestaan te hebben. Deze informatie krijgt de lezer pas door de droom van Natalie in het laatste hoofdstuk. Het paard dat de vader in de droom berijdt

en dat hij niet goed kan beheersen, symboliseert zijn seksuele begeerte, in dit geval gericht op Jeanne, die Natalie probeert te beschermen. Natalies gedrag openbaart naast zorg ook een zekere jaloezie ten aanzien van de gevoelens en aandacht van haar vader.

Natalie, de tweede dochter van de familie Heylen, is lichamelijk onaantrekkelijk. zij is vanaf haar kindertijd dik (8, 71), heeft onnatuurlijk grote borsten (7) en dit onaantrekkelijk beeld wordt nog door de etter in haar oorholte versterkt (8).

Natalie is als dienstmeid in de pastorie gekomen (47). Welke functie Natalie nu heeft, is niet duidelijk, maar men kan uit sommige uitspraken concluderen dat ze een hogere status heeft gekregen, meer een huishoudster (9). In ieder geval heeft zij een hogere status dan Lutje, die zij werk mag opdragen. Natalie, dit naïeve, soms domme personage, heeft zichzelf een rol gegeven die haar ver boven de anderen stelt. De herdenkingsdag is voor haar een speciaal feest, ze wacht er het hele jaar op en kort voor deze belangrijke dag kan ze van de opwinding niet slapen. De herdenkingsdag van Moedertje is de enige gelegenheid in het jaar dat Natalie haar spel voor het familiepubliek kan spelen. Welk spel is dat dan? In het centrum van deze goed bedachte intrige staat de figuur van de priester. Natalie ziet in hem iemand die als mens heel bijzondere eigenschappen bezit en maatschappelijk in hoog aanzien staat. Hij is intelligent en buitengewoon knap (23, 25, 26), iedereen om hem heen koestert in haar ogen een enorm respect voor haar werkgever:

Zij eren hem, zoals de notaris, de burgermeester, de dokter, de keutelboeren van Memmel hem eren, hem, die haar meester is.

[...]

O kijk toch wat voor een chic type zich thans onder de Heylens mengt, hoe hij hen allen inneemt, verovert. Hoe verzorgt Deedee zich niet, hoe blijft hij niet hier in het midden van Memmel, tussen de mesthopen en de grauwe boeren: een volmaakte man van de wereld. En voor wie? Voor wie anders dan voor wie hem dagelijks bedient, verkent, beschouwt? Voor Natalie.' (19-20)

Dat fragment geeft de essentie van Natalies fantasie weer: door het respect, dat de hele kleine Memmelse wereld rondom haar en haar familie voor Deedee voelt, wordt zijzelf een bijzonder mens. Deze volmaakte man van de wereld leeft toch met niemand anders dan met haar onder één dak. Dat hij beroepshalve geen relatie met een vrouw mag onderhouden, verhindert haar niet hem te zien als haar man, haar minnaar. Natalie, die zelf vurig van Deedee houdt (18, 25),

doet het in de familiekring voorkomen alsof zij leven als man en vrouw (9, 12, 21, 22, 79).

Voor Natalie is Deedee het centrum van het bestaan:

Hij is het licht van haar leven. Zij wordt ouder, grauwer, vromer en hij houdt nog een beetje de brand in haar, zonder hem is zij dood. (23)

De grootheid van Deedee compenseert haar minderwaardigheidsgevoel. Zij aanbidt hem en ziet Madame Tilly als een concurrente. Hoezeer zij zich inleeft in haar rol als minnares van Deedee kan men opmaken uit de extase die zij beleeft tijdens de kerkdienst:

[...] en kan Natalie niet meer luisteren, een druiperige hete wolk komt over haar en overvloedt haar, nestelt zich tussen vel en jurk, het carillon weerklinkt, zij is de maagd en vrouw van God, ook al heeft zij daaromtrent geen orders ontvangen, ook al volgt zij daaromtrent geen regelen of is zij in geen geheimen ingewijd [...] en ze weet niet meer dat er nog familie van haar levend en aanwezig is, tenzij als een vermenigvuldigde gewaarwording, (ik, Natalie meervoudig, de hele kerk vol Natalies) van Deedee die binnenkomt [...] hij heft de zang aan die hen allen toelaten zal, God te ontvangen, Deedee te eten [...] zij is verloren, dronken, zij wil nog zwellen als om Alles nog meer op te sloppen, vooral Deedee die alles is en en die nu gebaren maakt verwonderlijk gelijk aan die van een Natalie in koorkap, gracieus en soepel, een onbloedig offer [...] (34-35)

Deze geestesvervoering is als een erotische verrukking: zij verlangt naar de eenheid met hem of met Hem, want voor Natalie vallen Deedee en God samen in één wezen. Zij voelt zich als Maria, de maagdelijke vrouw van God. Het gevoel dronken, verloren te zijn is niets anders dan een erotische extase. Het object van haar liefde is om verschillende redenen onbereikbaar, maar de illusie waarin Natalie leeft, geeft haar genoeg bevrediging.

Maar om voor de familie, het publiek, deze illusie geloofwaardig te maken, moet zij voor twee dingen zorgen: in de eerste plaats moet het publiek Deedees uniekheid bewonderen en in de tweede plaats de overtuiging krijgen dat zij, die bijna vergeten vrouw, die geen kans heeft om iemands echte geliefde, iemands sprookjesprinses te worden, juist door Deedee uitgekozen werd.

Of dat lukt, is twijfelachtig. Deedee schijnt slechts in Natalies ogen het respect van de familieleden te hebben. Zij volgen Deedee nogal kritisch: ze verwijten hem geforceerde familiariteit (66, 67) en zelfs vijandigheid (63) en valsheid (99, 101). Van verering of aanbidding is dus geen sprake.

‘Een chic type’ zegt Natalie en luistert. Niemand antwoordt. (26)

Dat citaat laat zien dat de rest van de familie Natalies enthousiasme niet deelt. De eerste voorwaarde blijft dus onvervuld. Op de vraag of de familie merkt dat er ‘iets’ tussen haar en Deedee is, moet het antwoord ‘ja’ luiden, omdat hun heimelijke ‘relatie’ een favoriet onderwerp van grappen is:

‘Hij [Deedee] is bezig met zich mooi te maken voor ons’ verklaart Jeanne als zij binnenkomen en Antoine zegt: ‘Voor Natalie bedoel je zeker?’ (11)

Of:

Deedee wordt door Natalie wakker gemaakt. Zij blijft lang weg, wat het gezelschap opmerkingen ontlokt over de manier waarop de slaper waarschijnlijk terug tot leven wordt gebracht. (66)

Zelfs als dat iets meer zou zijn dan grappen, blijkt Natalies verhouding met de priester voor de familieleden niet zo’n magische dimensie te hebben als dat in Natalies verbeelding is.

Nog een vraag vereist hier een antwoord: waarom is juist Deedee voor Natalie een ideale geliefde geworden? Deedee, die alle pogingen doet om door de Heylens geaccepteerd te worden en daardoor een deel van de familie te worden, vervult de rol van de vader. Dat is de sleutel tot Natalies fascinatie voor hem. Zoals we uit haar droom (164) mogen concluderen, voelt zij zich slechter en lelijker dan haar zus Jeanne, omdat het Jeanne was, die vaders begeerte opwekte. Haar fixatie op de persoon van haar vader herhaalt zich in haar volwassen leven. De priester is voor Natalie even onbereikbaar als haar vader, maar omdat deze waarheid te pijnlijk is, kiest ze ervoor te leven in een goed geconstrueerde illusie.

#### **5.3.4 Claude: een jongen met drie vaders**

Claude behoort tot de familie Heylen en neemt deel aan de herdenkingsdag van de Moeder omdat hij Alberts zoon is. Dat concludeert de lezer uit de eerste pagina’s van de roman (9). In het derde hoofdstuk, in Antoines verhaal, blijkt dat dit niet waar is: Albert is niet Claudes biologische vader (72). Claude is de zoon van Taatje, Alberts vrouw, een kind uit een relatie voordat zij Albert kende en Albert kan dus slechts zijn stiefvader genoemd worden. Dit woord wordt echter nergens in de tekst gebruikt. Albert wordt niet alleen consequent door Claude



‘vader’ genoemd, maar ook door zijn broer en zussen wordt hij als Claudes vader beschouwd (9, 16, 24, 90, 95, 138).

Het feit dat Claude niet Alberts echte zoon is, plaatst dit personage in een ander licht. Hij is geen echte Heylen, maar eigenlijk een vreemdeling in de familie, ook tijdens het familiefeest. Zowel Albert Heylen, die het kind van zijn vrouw als zijn eigen kind erkend heeft (72), als de tantes Jeanne en Natalie, die veel van Claude houden (13, 39) zijn geen echte familie van hem.

Over Taatje komt de lezer alleen via de andere romanfiguren iets te weten. Zij is verslaafd aan alcohol, heeft een ongelukkige liefde achter de rug (72) en heeft als verpleegster gewerkt of in het leger, in Engeland of Schotland, dat is niet duidelijk (72). Daar is zij zwanger geraakt. Wie de echte vader van Claude is, komen we niet te weten.

Zoals ik hierboven uiteengezet heb, is Claude twintig jaar en moet hij kort na de oorlog door Albert erkend zijn als zijn zoon. Claude krijgt van de psychiater die hem behandelt voor zijn homoseksualiteit te horen dat:

je vader je vader niet is maar iemand in Engeland, een matroos waarschijnlijk en dat je hem [...] gemist hebt al die tijd toen je klein was. (149)

De psychiater legt dus duidelijk een verband tussen zijn ‘ziekte’ en de afwezigheid van de vaderfiguur in de eerste vier jaren van zijn leven. Na vier jaar is Albert als stiefvader in zijn leven gekomen. Claudes relatie met Albert is nogal instabiel. Vanaf het begin noemt Claude Albert ‘vader’ en Albert Claude ‘zoon’. Dat kan erop duiden, dat zij beiden een behoefte aan een vader-zoonrelatie hebben. Maar hun verhouding zit vol hatelijkheden en misverstanden. Claude twist graag met Albert en gedraagt zich agressief jegens hem (24, 28, 88, 89, 90). Die houding komt niet zozeer voort uit haatgevoelens, maar eerder uit een behoefte aan aandacht. Op andere momenten lijkt Claude juist heel veel van zijn vader te houden:

‘Ik ben niet bang’. Hij is ontzet. Hij is om te beginnen te vër gelopen, want zonder Albert is hij Claude niet meer, en hij verwijt het Albert, want heeft Moeder niet gezegd vlak voor zij in de auto van oom Antoine stapten: ‘Verlies hem niet uit het oog. [...]’ (131)

Zijn volwassenheid verdwijnt en Claude wordt een kleine jongen, zonder zijn vader verloren in de grootheid en ingewikkeldheid van de wereld. Zonder Albert is hij zichzelf niet meer -zo ervaart hij dat moment van eenzaamheid-, wat laat vermoeden, dat Albert een belangrijke figuur voor hem is.

's Avonds, als het feest bijna voorbij is, na een aantal teleurstellingen die hij tijdens de herdenkingsdag ervaart, zoekt hij troost bij Albert. Zij drinken samen een glaasje (143) en even later zit of ligt Claude tegen de oksel van Albert (145) en noemt Claude hem zijn 'liefste vader' (145).

Alberts houding tegenover Claude is ook niet duidelijk bepaald. Net zoals zijn stiefzoon schommelt hij tussen antipathie en sympathie. Zijn negatieve houding is een gevolg van de teleurstelling over zijn relatie met Taatje én met zijn vaderrol: 'Ik zweer het Taatje, ik wil het beste met hem maar hij geeft ons geen kans' (94). Albert kan niet adequaat reageren op Claudes provocaties, hij blijft passief en teruggetrokken, omdat hij het gevoel heeft dat de jongen hem als vader geen kans geeft. De echte betekenis van Claudes negatieve gedrag jegens hem kan hij niet goed inschatten en hij blijft dus overtuigd dat Claude hem niet accepteert.

Albert ziet de papierwitte jongen aan. Door hem loopt alles mis. Ik had hem moeten thuislaten. Maar hoe kon ik alleen naar Memmel, en hoe kan ik terug naar huis? Alleen? Alleen Claude kan hem naar huis krijgen als hij een pint op heeft en dat hij een pintje op zal hebben tegen vannacht, dat belooft Albert zichzelf met klem. [...] Handige, gladde Claude. Vijand. (92-93)

Niet alleen Claude voelt zich afhankelijk van Albert, maar Albert ook van Claude. De rollen zijn ook vaak omgekeerd: de volwassen Albert eist zorg en hulp en Claude is de enige persoon die hem kan helpen. Niemand van de familie dan Claude kan de dronken Albert naar huis brengen. Dat verstevigt de band tussen vader en stiefzoon nog meer. Naast ergernis en teleurstelling over Claude vinden we ook tekenen van bezorgdheid voor de jongen (9), gevoel van verantwoordelijkheid en gewoon sympathie (109, 138).

Claudes relatie met zijn stiefvader is wisselvallig en vol van verborgen intenties. Zij is goed en slecht tegelijkertijd, maar de moeizame communicatie tussen hen beiden en het herkennen van eigen gevoelens maakt een positieve oplossing onmogelijk. En juist hier, op deze lege plaats verschijnt de priester, familie vriend sinds jaren: Deedee. Ondanks de behoefte aan Deedees aanwezigheid in zijn leven, blijkt hij tegenover hem even agressief en provocatief als tegenover Albert te staan. Een duidelijk voorbeeld is zijn aanval op Deedee in het gesprek over de Roomse rijkdom:

'Van in die tijd dat zij aflaten verkocht hebben voor schoon geld, moet er toch al een mooi potje zijn. Met de interest en zo.' (69)

En misprijzende uitspraken als:

‘Dat zijn dingen, die Jan-mijn-voeten [Deedee]<sup>100</sup> in zijn mouw houdt.’ (73)

Of:

‘Maar neen,’ zegt Albert, ‘die mens is breder.’

‘Ja, hij krijgt heupen,’ zegt Claude.

‘Van opvatting, wil ik zeggen.’ (70)

Hieruit blijkt duidelijk, dat Claude een soort verborgen ergernis tegenover de door hem bewonderde priester koestert. Zijn negatieve gevoelens duiken ook op in de scène in de kelder en ontwikkelen zich tot een behoefte aan een straf voor Deedee:

‘Voor zijn [=Deedees] straf’ zegt Claude lijsig, ‘zouden wij al die flessen moeten laten leeglopen, dat de kelder overstroomt van de drank.’ [...]

Claude heft een fles op de hoogte van Albert’s kin, hij zwaait er zijdelings mee en breekt de hals tegen de bakstenen muur, de wijn en de scherven spatten. (85-86)

Volgens de Freudiaanse psychoanalyse symboliseren flessenhalzen de fallus. Het feit dat Claude de flessenhalzen breekt heeft geen uitgebreide verklaring: als straf voor de pastoor kiest Claude onbewust voor castratie. Hij wil de pastoor zijn mannelijkheid ontnemen, omdat hij zich op seksueel gebied gekwetst voelt. Iets soortgelijks verschijnt in het privé-gesprek met Deedee, een castratie op het niveau van woorden:

‘Jij weet niets,’ zegt Claude ‘omdat je niet wil en je wil niet omdat je niet kan. Zal ik je iets zeggen? Je hebt geen ballen.’ Toch ziet hij ze, twee overrijpe perziken, zij liggen op het buffet in het salon, naast de witte hengst, naast de kunstbloemen, twee, die van Deedee, opgezet, afzonderlijk bewaard als waarschuwing, herinnering [...] (150)

Claudes seksuele gevoelens voor de priester zijn dus goed zichtbaar. Hoe is het in dit opzicht met Deedee gesteld?

---

<sup>100</sup> De uitdrukking *Jan mijn voeten* betekent in het Vlaams zoveel als: ‘een arrogante, pedanterige man, aansteller, druktemaker’. Zie <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/jan> Ik bezocht deze site op 10 april 2011.

In het eerste hoofdstuk komt men te weten dat Deedee aan Claude een Vespa als cadeau heeft gegeven (16). Deze kwestie wordt uitvoerig overwogen in het artikel van Maarten Klein: ‘Een Vespa voor Claude. Over *Omtrent Deedee* (1963)’<sup>101</sup> waarin het hele probleem van de liefdesrelatie tussen Deedee en Claude wordt beschreven. Dat een priester een dure scooter aan een neef van zijn huishoudster (Natalie) geeft, kan natuurlijk niet als een gewone of toevallige daad gezien worden. In de tekst verschijnen er enkele dubbelzinnige uitspraken die er subtiel op wijzen, dat Deedees belangstelling voor Claude niet onschuldig is. Zo noemt Deedee Claude *speels* Klootje (19). Hoewel er een fonetische gelijkenis met de volle naam Claude bestaat, is het woord *kloot* in het Nederlands vooral een volkse benaming van het mannelijk geslachtsorgaan<sup>102</sup>, wat in dit geval, door de diminutievorm, liefkozend bedoeld is.

Een tweede betekenisvolle situatie vindt plaats tijdens de charades. Als Jeanne en Claude hun versie van de geboorte van Afrodite opvoeren en Claudes bewegingen, die aan masturbatie doen denken, de familieleden schokken, is de priester de enige die niet wil dat Claude stopt (123).

Het is dus duidelijk, dat er geen sprake kan zijn van een gewone sympathie, die een volwassen persoon voor een twintigjarige jongen koestert. Integendeel: hun relatie bruist van erotiek, iets wat ondersteund wordt door allerlei subtiele opmerkingen, die misschien niet direct naar een seksuele dimensie in hun verhouding verwijzen, maar naar een emotionele achtergrond daarvan. Deedee was zenuwachtig en na het middageten sprak hij vooral met Claude (56), Albert voelt een ‘verderfelijke geur die van Claude naar Deedee overslaat’ en wil die tegenhouden, maar hij voelt ook dat het al te laat is: dat er een band tussen Claude en Deedee is (‘alsof de geledingen al aangeknoopt zijn tussen hen’, 96). Ten slotte stelt Lotte vast, dat Claude en Deedee ‘twee zielen in één zak’ zijn (121). Hier rijst de vraag of dat nog op het niveau van veronderstellingen is, of hadden Claude en Deedee ooit een seksueel contact? Maarten Klein is daarover duidelijk: er moet sprake zijn van een liefdesrelatie tussen deze twee mannen. Zijn belangrijkste argumenten daarvoor: het feit dat Claudes moeder niet naar het feest van Moedertje mocht komen, wat suggereert dat zij op de hoogte is van de contacten van haar zoon met de priester, en de dure Vespa die Claude als geschenk gekregen heeft en de daarmee verbonden vragen van de familie naar Deedees financiële situatie.<sup>103</sup>

In het slotgesprek komt Claude in niet mis te verstane woorden uit voor zijn homoseksualiteit:

---

<sup>101</sup> Klein (2010a, 2010b).

<sup>102</sup> Naar Vandale Online Woordenboek, op <http://www.vandale.nl/vandale/zoekService.do?selectedDictionary=nn&selectedDictionaryName=Nederlands&searchQuery=klootje>, op 28.12.2010

<sup>103</sup> Klein (2010b: 9, 10). Ere wie ere toekomt: de eerste die Deedees homoseksualiteit doorzien heeft, is Quirien van Gelre in *Vriendschap, maandblad gewijd aan de homofilie* (Van Gelre 1964). Zie ook noot 97.

‘Ik ben een tapijt’ zegt hij [= Claude].

Deedee doet alsof hij het niet verstaat.

‘Een tapijt,’ zegt Claude luid, ‘een chocoladestamper, één voor de achterdeur, een klokkeluid.’ [ Dit zijn allemaal bijnamen voor een homoseksueel]

‘Jaja,’ zegt Deedee.

‘Neenee, jaja’ roept Claude.

‘Ik heb je gehoord,’ zegt Deedee.

‘Je hoort mij niet,’ heeft Claude zichzelf horen zeggen. (148)

De priester doet onverschillig, maar de inhoud van Claudes verklaring doet vermoeden, dat het meer een gespeelde onverschilligheid is dan een echt gebrek aan interesse. Van een familievriend, iets wat Deedee zo graag wil zijn, en vooral van een pastoor, iemand die ook een functie van ‘zielendokter’ vervult, zou men deze reactie niet verwachten, eerder interesse, een wijze raad of desnoods medelijden.

Een duidelijk antwoord vindt men niet in de tekst. Het slotgesprek tussen Claude en Deedee en Claudes provocatief gedrag kan zowel een poging zijn om eindelijk Deedees masker van heteroseksueel te breken als een indicatie van de frustratie van een eerder verleide, gebruikte en later verlaten minnaar.

Deedee leeft zich aan het einde van het voorlaatste hoofdstuk in drie rollen in: die van vader, van dokter en van pastoor.

Deedee helpt hem [=Claude] recht [...] naar de studiekamer boven links waar Deedee hem neerduwt in een versleten lederen sofa, onder een lange rij gelijk ingebonden boeken.

‘Ik blijf hier niet alleen,’ zegt Claude.

‘Je moet slapen, anders ben je straks niet in staat...’

‘Neen,’ gilt Claude. Deedee schrikt, maar wil het niet laten merken. Hij zit in een zetel neer. (146)

In dit fragment ziet men een typisch familiair beeld waarin Deedee de rol van een zorgzame vader overneemt. Maar attributen als de sofa, studeerkamer of sigaar en een gesprek over intieme onderwerpen doen onvermijdelijk denken aan Sigmund Freud. Omdat zijn psychoanalytische theorieën een van de inspiratiebronnen voor Claus' werken was, is het verschijnen van die karakteristieke symbolen geen toeval.

Het blijkt echter dat het *de dokter* is die iets verbergt en liever wil zwijgen. Hij is niet in staat om over zijn eigen problemen te praten, hij is dus een niveau lager dan zijn *patiënt*. Het gesprek eindigt met Deedees vertrek ondanks Claudes vurige verzoeken om te blijven. Claudes laatste woorden tijdens hun veel betekenend gesprek zijn een verklaring van zijn liefde voor Deedee:

‘Ik zou aan je voeten kunnen slapen [...] Je zal niet eens weten dat ik er ben, ik zal voor je bed liggen.’ (155)

Claudes behoefte aan een vader is onvervuld gebleven. De biologische vader bestaat in Claudes leven slechts als een schaduw. Zijn opvolger Albert is niet in staat deze functie adequaat te vervullen: hij is te somber en te zwak, en heeft zelf nauwelijks een vader als voorbeeld gehad. Alberts drankzucht en werkeloosheid belemmeren een goede relatie met Claude.

Ten slotte de rol van pastoor: in deze rol beantwoordt Deedee Claudes behoefte aan sympathie en liefde niet. Deedee accepteert zijn homoseksuele geaardheid niet en hij weigert tegemoet te komen aan zowel zijn eigen verlangens als aan die van Claude. Hij laat zijn masker van heteroseksualiteit hier niet vallen en verlaat en vernedert Claude. Deze afwijzing is de directe oorzaak van diens zelfmoord.

### **5.3.5 De vreemdeling moet genezen**

De personages vertellen elkaar, wat er in het voorbije jaar bij alle familieleden is gebeurd, en zo komt de lezer te weten, dat de belangrijkste informatie over Claude is, dat hij steeds ziek is (13). Deze toestand wordt nog enkele keren bevestigd (26, 32, 75, 87, 88). Pas in het voorlaatste hoofdstuk, waarin Claude zelf het geheim van zijn ‘ziekte’ bekent, wordt het de lezer duidelijk waaraan hij lijdt. Opvallend is ook dat in de loop van het verhaal voor Claudes ziekte verschillende omschrijvingen worden gebruikt.

Het best kent zij [= Natalie] Claude’s huid, strak en klam. Hij is vrijwel baardloos. Al is hij twintig. Het heeft verband met zijn, hoe zeg je het, zijn kwaal. Want ziekte is te sterk. (26)

Of:

[...] zij [= Natalie] kijkt naar achter om te zien of Claude niet bij het offerblok der missies blijft hangen. Hij kan er wel niets aandoen, die jongen, maar die kwaal van hem brengt rare afwijkingen mee, en je moet hem toch geen kans geven. (32)

En verder in Alberts verslag:

‘Dat is voor Graaf Zaroff [...] als hij komt vannacht, weet hij dat er ten minste iemand in dit huis aan hem heeft gedacht.’

Hij is niet genezen. (86)

Uit deze voorbeelden kan men concluderen, dat de familie niet precies weet, aan welke ziekte hij lijdt, en zelfs als ze weten dat hij homo is, hebben ze geen idee wat dat betekent en wat men van iemand die homo is, kan verwachten. Het ontbreken van baardgroei, een vermeende neiging tot diefstal en zijn fantasiewereld zijn voor hen symptomen van Claudes *ziekte*. Daaruit blijkt dat zijn homoseksualiteit een zwaar taboeonderwerp is. De lezer wordt ook lange tijd niet verteld om welk soort kwaal het gaat. Pas in het voorlaatste hoofdstuk vinden we omschrijvingen die ondubbelzinnig duidelijk maken om welke ‘kwaal’ het gaat:

‘Ik ben een tapijt [...] een chocoladestamper, één voor de achterdeur, een klokkeluiders’ (148).

Met al die denigrerende woorden voor ‘homo’ bekennt Claude dat hij zó is. In de jaren zestig, toen de roman geschreven werd, heerste er rond de kwestie van homoseksualiteit nog altijd een sfeer van zonde -in kerkelijke kringen- of was men ervan overtuigd dat het een soort psychische afwijking was, die men kon en moest genezen. Eén methode om homoseksualiteit te genezen, was gebaseerd op een soort psychotherapie, die reparatieve therapie werd genoemd. Dit idee kwam voort uit de overtuiging dat homoseksualiteit een verworven en niet aangeboren verschijnsel is. Het doel van deze therapie is makkelijk te raden: ongewenste (homoseksuele) gedragingen afleren en positieve (heteroseksuele) aanleren.<sup>104</sup>

De therapie, die Claude in zijn gesprek met Deedee beschrijft, is ongetwijfeld zo'n soort van behandeling:

---

<sup>104</sup> Naar: Górski T., ‘Cała prawda o leczeniu homoseksualizmu’ op <http://www.racjonalista.pl/kk.php?s=2742&k=2&PHPSESSID=3mud6ekka5q6tkurs9bhf2j3e2>. Ik bezocht deze site op 3.01.2010

‘Als je in die kamer komt is het er donker, alle gordijnen dicht, en in het donker spuiten ze in je in en moet je spuwen, keer op keer. En dan pas gaat het licht aan en brandt door je voorhoofd, mijnheer Deedee, en het licht schijnt over een affiche, neen, een grote vergrote foto van Lex Barker, Tarzan, als je ’t niet zou weten, en hij is naakt, en dan een foto van een geschminkte klokkenluider [...]. Een nacht daarop maken ze je wakker in je bed, om de twee uur [...] Foto’s komen er weer aan te pas, foto’s genoeg vergroot als affiches, maar dan met Marilyn en Brigitte die naar je gulp staren [...]’ (150)

In Claudes verslag ziet men duidelijk de klassieke elementen van de boven genoemde therapie. Deze bestaat uit twee delen: een sessie waarin de patiënt zijn verkeerde neigingen moet afleren en een sessie waarin hij zijn nieuwe geaardheid moet affirmeren. Maar de lezer weet: Claude is niet genezen. De jongen weet zelf heel goed dat hij beslist niet genezen is, sterker nog: in zijn woorden is een subtiele zinspeling voelbaar dat hij niet ‘gezond’ wil worden:

‘Je bent nu toch genezen.’

‘Neen’ zegt Claude. Hij heeft koorts. *‘Ik laat mij niet doen, door niemand’* (148)  
(cursief van mij, LL)

Claude spreekt, in tegenstelling tot de rest van de familie, over zijn homoseksualiteit zonder eufemismen, metaforen of zinspelingen. Dat blijkt uit zijn slotgesprek met Deedee. Zijn poging om Deedee te dwingen tot een coming out of hem misschien eventueel terug te winnen als minnaar, lukt niet. Claude blijft alleen in zijn anderszijn.

Hoewel hij van zijn seksuele geaardheid (als onscheidbaar deel van zijn identiteit) niet wil genezen, vinden we ook een aanwijzing dat Claude zich ervan bewust is, dat hij niet past in deze maatschappij, dat hij uitgesloten is.

‘Ik zal het nooit meer doen,’ zegt hij. ‘Pater Damiaan, de martelaar van de Molukken moet mij helpen.’ (131)

Pater Damiaan van de Molukken is onder andere beschermheilige van melaatsen, van ernstig zieke uitgeslotenen. Dat Claude van hem hulp hoopt te krijgen, wijst erop, dat hij zich bewust is van zijn uitgesloten zijn, dat hij niet kan voldoen aan de maatstaven die de wereld hem



oplegt, omdat deze in conflict zijn met zijn *ik*. Claude vindt zichzelf een dwaas en stelt zich voor dat hij ook door anderen zo gezien wordt:

Het spijt hem verschrikkelijk dat hij de charlatan heeft gespeeld voor de verzamelde familieleden. ‘Claude, de verdoemde,’ zegt hij en glimlacht. ‘Onder de sterren,’ begint hij te zeggen maar er is niet een ster in zicht.’ (129-130)

De situatie waarin hij zich bevindt in het voorlaatste hoofdstuk, in het hoofdstuk dat vanuit zijn perspectief verteld wordt, bevat een fantastisch element als in een droom of een hallucinatiescène. Zijn fascinatie voor donkere krachten, door geheimzinnige figuren als Dracula of dokter Orloff belichaamd, ontwikkelt zich tot een identificatie:

Zijn vaart op de landweg is niet te stuiten. Precies zo wiekt Dracula met de panden van zijn kontekletser het maanlicht tegenmoet, zo draaft de Dolle Dokter op zijn schimmel door Beierse bergen, het bloed van zijn slachtoffers druipt van zijn manchetten over de manen, zo snelt de weerwolf, met in zijn ogen regelrecht het witte licht ter wereld, naar het huis van een twaalfjarig schoolmeisje, het enige levend wezen dat hem in zijn vroegere staat kan terugbrengen.’ (131)

Claude wordt op verschillende plaatsen als vrouwelijk voorgesteld: hij is ‘vrijwel baardloos’ (26), bespreekt op een ‘wijverige’ manier vrouwelijke dingen met tante Jeanne (40), wordt een hoer genoemd (64, 95), ligt op de sofa ‘Als een dode jonge vrouw’ (60), heeft zijn haar laten verven (63, wat begin jaren zestig zeer onmannelijk was), en ‘Claude’s muziek’ wordt niet gezongen door mannen of vrouwen, maar door (geslachtloze) ‘engelen’ (107). Kortom: hij is homoseksueel én androgyn. Onder druk van de familie wordt hij behandeld, maar hijzelf wil helemaal niet anders zijn dan hij is. Hij, de androgyn, ziet zichzelf als volmaakt, als goddelijk: ‘Ik ben Claude Heylen, de zoon van God.’ (132). Is er in *De hondsdagen* en *De koele minnaar* nog sprake van latente homoseksualiteit, in *Omtrent Deedee* wordt over Claudes geaardheid niet moeilijk gedaan. Hij is homoseksueel en androgyn en ziet dat zelf als een goddelijke, dus per definitie ideale geaardheid.

Zijn familieleden zien dat anders:

[...] hij [=Albert] staat er weer alléén voor, voor het wezen, onbegrijpelijk als een kat, het dreinerig, onguur ding dat meer is dan het kind [=Claude] van die zuipschuit thuis, het

monsterlijk on-af ding waar nog alles aan te doen is [...], de schets van een onmens [...]  
(96)

En ook Lotte moet niet veel van Claude hebben:

Lotte denkt niet graag aan Claude. Hij is van een ander soort. (112)

Het hoofdprobleem van Claude is zijn anders zijn, in de eerste plaats door zijn androgyne geaardheid, maar ook doordat hij niet door verwantschap tot de familie Heylen behoort, omdat Albert zijn stiefvader is. Doordat hij met Albert geen normale vader-zoonrelatie heeft, ontwikkelt zich in hem een behoefte aan aandacht van de priester Deedee. Deze wordt voor Claude zowel een vaderfiguur als een minnaar. Hoewel alles erop wijst dat Deedee deze liefde beantwoord heeft (hij heeft Claude toch niet voor niets een dure Vespa gegeven), tracht deze zijn gevoelens te verbergen onder druk van de maatschappelijke en kerkelijke normen. Dat gedrag ervaart Claude als een uiterst pijnlijke afwijzing en hij kiest ervoor zich te verhangen.

### **5.3.6. Dienst Doende: de dubbelzinnige rol van de priester**

Zonder dat hij [Giacomo] enige uitleg geeft, is het duidelijk: hij is Deedee. Overal, altijd: Deedee. Omtrent Deedee is er niets te zeggen dat niet onmiddellijk bewaarheid kan worden. Ja, hij is gierig. Maar ook verspilziek. Denk aan de wijn, de drankjes, aan de relax-zetel waar een gewone zetel ook dienen kan. Omtrent Deedee? Opgewekt familiair, afstandelijk en wereldvreemd. Er is geen hoedanigheid en geen kwaal die hij niet tentoongespreid heeft in het jarenlang verkeer met Natalie. (136)

De titel van het boek geeft al aan hoe belangrijk dit personage is. Robert, priester, door de Heylen familiair Deedee genoemd, is zonder twijfel de centrale held. Zijn precieze leeftijd is niet precies vast te stellen, omdat er twee leeftijden gegeven worden, namelijk zesenvieftig (22: 'Hij is pas zesenvieftig') en vijftig (50: 'Hij is toch vijftig') is. In beide gevallen is het Natalie die deze informatie geeft.

Vanaf de eerste alinea's merkt men dat hij in de gedachten van alle personages een belangrijke plaats inneemt. Natalie, zijn huishoudster, heeft een buitengewoon positief beeld van hem. In haar ogen is hij knap (23, 25, 26) en beschaafd (20). Door projectie van haar eigen gevoelens jegens hem is ze ervan overtuigd dat de hele omgeving Deedee bewondert en

hoogacht. De negatieve opmerkingen van de andere familieleden stellen dat ideale beeld aanzienlijk bij.

Het is Deedees streven om een van de Heylens te worden. Behalve Natalie staan de familieleden daar kritisch tegenover. Antoine verwijt de priester dat deze geen afstand houdt, wat voor hem gebrek aan respect impliceert (67). De visie van Jeanne en Albert op Deedee is scherper, ze voelen in de eerste plaats een soort listigheid en valsheid in zijn familiariteit (51, 99, 101). Dit gevoel blijkt wel juist te zijn. Deedee, deze familievriend, die voor iedereen vriendelijk wil zijn, doet geen poging de ruzie tussen Jeanne en haar man de wereld uit te helpen, maar houdt het conflict in stand door te zwijgen en door passief te blijven. (61, 62, 63). Deedee zorgt er ook voor, dat Alberts glaasje altijd vol is, terwijl Alberts alcoholisme geen geheim is (93). Ook in de kwestie van Claudes 'ziekte' is Deedee weinig oprecht: hij toont zich zeer verheugd over zijn vermeende genezing (95, 109, 148), terwijl hij heel goed weet dat genezing niet mogelijk is.

Deedees homoseksualiteit wordt niet expliciet vermeld, maar wel zo sterk gesuggereerd dat de onbevooroordeelde lezer deze eigenschap van zijn persoonlijkheid niet kan ontgaan. Het meest betekenisvol is ongetwijfeld het slotgesprek tussen Claude en de priester. Claude komt in dat gesprek openlijk voor zijn homoseksuele gevoelens uit, iets wat meer lijkt op een provocatie dan op een vertrouwelijke mededeling. Zijn ietwat obscene gedrag heeft tot doel Deedee ook tot een dergelijke verklaring te brengen, wat echter niet lukt. Deedee onthult zijn ware gevoelens niet, maar verraadt zich wel een keer, althans volgens Claude. Deze zegt:

‘Drie weken heeft het geduurd,’ zegt hij [=Claude].

‘Kom binnen, Claude, maak het je gemakkelijk. Kom binnen, alsof het een cinema was en toen ik neerzat ging het licht aan, wit licht van een neonbuis recht in mijn ogen. Luister je?’

‘Ja,’ zegt Deedee die zijn kamerjas heeft dichtgetrokken, bang voor de tocht.

‘Je luistert niet. Je wil niet. –*Want anders zou je weten dat ik je voor zit te liegen*, want als je in die kamer komt is het er donker, alle gordijnen dicht, en in het donker spuiten ze je in en moet je spuwen, keer op keer. En dan pas gaat het licht aan en het brandt door je voorhoofd, mijnheer Deedee, [...] (cursief van mij, LL)

De cursief gezette zin in dit citaat betekent: ‘Want als je wel zou luisteren, zou je weten dat ik je voor zit te liegen.’ Kennelijk weet Claude, dat Deedee de methode-Simons kent. Hoe zou

Deedee dat kunnen weten? Er zijn twee mogelijkheden: de psychiater heeft Deedee tot in details over zijn methode verteld, of Deedee staat zelf bij hem onder behandeling.<sup>105</sup>

Deedees homoseksuele neigingen komen ook in enkele kleine details naar voren. Zoals Maarten Klein schrijft, kan de op bladzijde 15 genoemde ‘broer’ niet echt Deedees broer zijn.

Op een zwart-en-blauw-geruit wasdoek wordt het Chinees servies neergezet dat de broer van Deedee heeft meegebracht, jaren geleden. De broer, een Mongool met twintig grijze haren onder de kin, staat in een lijstje met een zwarte taftaband om boven op het tv-toestel. (15)

Natuurlijk is het niet mogelijk dat een Europeaan een broer heeft met een typisch Aziatisch uiterlijk, zoals Maarten Klein heeft opgemerkt.<sup>106</sup> Het lijkt uiterst waarschijnlijk, dat we hier niet te maken hebben met een broer, maar eerder met een vriend, met wie Deedee een homoseksuele relatie heeft gehad. Dat laatste wordt bevestigd door de vertederende bijnaam die Deedee aan deze Mongool geeft: ‘Onze Janneman.’ (15) De naam ‘Janneman’ is een volkse benaming voor het mannelijk geslachtsdeel<sup>107</sup>, zoals ook ‘Piet’ dat is, een benaming die gebruikt wordt door Antoine als hij de mop vertelt over Loemoemba en Sinterklaas (109-110: ‘Wie kent er het verschil tussen Sint Niklaas en Loemoemba?’ [...] ‘Er is geen verschil. Zij hebben alletwee [...] een zwarte Piet.’). Zoals gezegd, geldt dat ook voor de troetelnaam ‘Klootje’, die Deedee soms aan Claude geeft (19).

Een andere, even subtiele allusie vinden we op bladzijde 52, waar Deedee een perzik consumeert. Een perzik kan worden opgevat als symbool voor de zaadballen. In het voorlaatste hoofdstuk fantaseert Claude over twee perziken als symbool van het mannelijk geslachtsorgaan (150). Op de omslag van de roman staan deze perziken ook afgebeeld. Deedees homoseksualiteit wordt met zo vage tekens aangegeven, omdat dit overeenkomt met zijn angst dat men hem van homoseksualiteit zal verdenken. Deedee wil zich van dit aspect van zijn persoonlijkheid bevrijden. Dat moet ook de reden zijn waarom hij zichzelf met een zweep foltert.

[...] dikwijls, tijdens de mis of tijdens de besprekingen van de kerkfabriek en ook gisteren toen zij met haar familie voor Moeder bad in de kerk, ziet zij die rug met scharlaken en blauwe strepen die nooit, nooit kunnen genezen en hoe zal men [...] hem

---

<sup>105</sup> Klein (2010b: 23).

<sup>106</sup> Klein (2010b: 23).

<sup>107</sup> Op het internet zijn hiervan vele voorbeelden te vinden. Zie bijvoorbeeld <http://www.werkgroepgamma.nl/>. Ik bezocht deze site op 24 juli 2011.

op zijn sterfbed vinden? Als een heilige [...] Deedee valt voorover en steunt op zijn voorarmen, zijn kin raakt de gisteren nog geboende plankenvloer, zijn gekruiste handen met de duimen overgeplooid drukken tegen zijn kin, hij bidt met zijn blik op de Gekruisigde die zij niet kan zien, hij hangt boven het boekenrek, naast Deedee liggen de hondezweep en de karwats met vier lederen riemen [...] (162-163)

Dat hij zich schuldig voelt voor iets waaraan hij niets kan doen, stelt zijn persoon en zijn gedrag in een ander licht. Zijn angst dat anderen zijn geaardheid zullen ontdekken, maakt dat hij zich wel sluw of zelfs vals moet gedragen. Niemand mag weten, dat hij, de pastoor van het dorpje Memmel, homoseksueel is.

Dat brengt mij bij de vraag waarom de priester tijdens het feest zo graag de afstand tussen hem en de familie Heylen wil verkleinen en waarom hij het is die de tamelijk lichtzinnige Madame Tilly erbij wil hebben (8: 'Maar Deedee heeft haar zo graag in huis omdat zij zo'n spring-in-'t-veld is, een pretmaker.') Een verklaring daarvoor vinden we in de door Claude beschreven methode-Simons. Onderdeel van die methode is een confrontatie met vrouwen wier volumineuze borsten kennelijk geacht worden heilzaam te werken op homo's:

Foto's komen er weer aan te pas, foto's genoeg, vergroot als affiches, maar dan met Marilyn [Monroe] en Brigitte [Bardot] die naar je gulp staren want op die hoogte hangen hun ogen [...] (150)

Tijdens de orgie in de pastorie vervullen Jeanne, Lotte en Madame Tilly de rol die Marilyn en Brigitte hebben gedurende de sessies bij psychiater Simons. Zij gaan grotendeels uit de kleren, zodat hun borsten goed zichtbaar zijn.

#### **5.4. De zonde van de Heylens**

Door de hele tekst heen vinden we toespelingen op incestueuze relaties binnen de familie Heylen. In het eerste hoofdstuk wordt gesuggereerd dat dat er 'iets' tussen Natalie en Claude was. De familieleden roddelen over Natalie en Claude, een tante en een neef:

Natalie, hoogrood, laat de lange jongen evenwel niet los, zij wil hun allen (die lelijke dingen over haar en Claude hebben rondgestrooid toen hij hier logeerde een paar jaar geleden, maar nu ja, dat is vergeven en vergeten) zijn genegenheid voor haar in het gezicht duwen, dit ogenblik van verbondenheid tussen die bleke Claude en haar wil zij uitstallen, vastleggen, maar het duurt niet lang. (18)

De familie roddelt blijkbaar graag over de relatie tussen tante Natalie en neef Claude, maar woorden van afkeer zijn er niet gevallen en Natalie heeft de roddels vergeven en vergeten. In het laatste hoofdstuk komt dit motief terug. Bij het afscheid zoent Claude Natalie op de mond wat de naïeve Natalie als een symptoom van slaperigheid verklaart (161).

Even belangrijk maar aanzienlijk dieper is Claudes relatie met de tweede tante, Jeanne. Men weet al dat Jeanne in tegenstelling tot Natalie een aantrekkelijke vrouw is. Bovendien maakt haar onduidelijke genderidentiteit van haar iemand die gelijkenis vertoont met Claude. Hoewel het lang schijnt dat deze twee slechts door een sterke vriendschap verbonden worden, laten gebeurtenissen in het voorlaatste hoofdstuk, na de orgie, vermoeden dat Claudes emoties ook naar andere gebieden reiken. Veel elementen getuigen ervan dat Claudes houding tegenover Jeanne een enigszins gemaskeerde projectie van het Oedipusconflict bevat. Het duidelijkste voorbeeld is een plotselinge en onverwachte teleurstelling, die Claude beleeft als hij naar de scène van verzoening tussen Jeanne en haar man kijkt:

‘Ik wil weg, Giacomo, nu meteen’ stottert Jeanne; tot Claude’s wrevel zwijmelt zij, onder zijn ongelovige blik, in verlies, onmacht, tederheid, overgave. Ik niet, tante Jeanne, ik geef mij niet over. Hij wil lachen maar het gaat niet. Hij is alleen. (141)

Uit zijn verbazing over en afkeer van de bekeken scène komt een andere waarheid naar boven: hij voelt zich verraden. Verrassend is dat vooral omdat hij natuurlijk heel goed weet dat Jeanne getrouwd is en hij kent ook Giacomo. Dat lijkt dus precies op een situatie van de vroege kinderjaren: een naïef geloof dat de moeder uitsluitend tot het kind behoort. Zoals elke Oedipus moet ook Claude verdriet en vernedering door afwijzing dragen.

Tegenover hem staat Felina met de Schotse deken om haar lenden en nu zij met het naderend daglicht naar haar doodkist moet waar haar verzadigd lijf kalm zal neerliggen, heeft zij roodontstoken oogleden een een pruilend mondje. ‘Giacco,’ zegt zij en klemt haar broekje onder haar oksel en draait Claude een naakte onbeschermd rug toe, een volle, gouden huid die op haar beurt de tanden en de beet uitlokt. Claude durft niet lang te kijken.

‘Draai je om, tante.’ (143)

Jeanne verschijnt hier in Claudes ogen als een van de zijnen. Felina is waarschijnlijk te vergelijken met striga (Pools: strzyga), een vrouwelijke vampier in de Slavische folklore,

vooral in de Poolse volksverhalen, hier wordt ze echter gewoon vampier genoemd. Deze vergelijking is betekenisvol in het licht van Claudes fascinatie voor de wereld van dit soort demonen en eigen identificatie ofwel met een vampier ofwel met een weerwolf. Felina verschijnt dus symbolisch als zijn vrouw en de enige vrouw, die hij ooit zou kunnen accepteren. Die vrouw behoort echter een andere man toe. Claude merkt in Jeannes lichaam iets verleidelijks maar schijnt het ermee verbonden gevaar te merken en weigert deze kiem van begeerte.

Dit zijn niet de enige bewijzen voor deze interpretatie. Dat het Jeanne was, die Claudes kunstmatige oor heeft afgerukt, refereert aan een met het Oedipuscomplex verbonden symbolische castratie (139). Zoals vaak in Claus' werken, is het Oedipuscomplex nauw gekoppeld aan homoseksualiteit. De onmogelijkheid om zich te identificeren met de vader, die voor altijd concurrent blijft, is in deze roman bijna expliciet uitgedrukt in de verzoeningsscène tussen Claude en Albert, waarin de verzoening genezing betekent.

‘Claude, mijn jongen, je mag niet zo kwaad zijn op mij’. Tot zijn ontsteltenis zegt Albert deze woorden, en hij spreekt ze makkelijk, teder uit. ‘Natuurlijk niet.’ Claude glimlacht. [...] ‘Claude, je mag me geen oneer aandoen’ hoort Albert zich zeggen en hij wacht. Claude, de zoon van Taatje zegt: ‘Ik ben genezen, vader.’ (109)

Ook voordat hij naar de salon teruggaat, na het gesprek met Giacomo, weet hij dat hij zich van een deel van zijn leven moet losmaken:

Claude laat hem los, hij hoort niet meer in de melige wereld waarin hij te lang heeft rondgetold, een donzige wereld vol van ruzietranen en Winnetou's avonturen voorgelezen door Moeder, straatgelach, karnemelkpap, het lieflijk gelik van katten aan zijn wang, gekerm om genegenheid. Ik ben ouder geworden, ik heb hier geen deel meer aan. Waar nu naartoe? (138)

Uit de beschrijving blijkt duidelijk dat het om zijn verbondenheid met de moeder gaat. De symbolen van de kindertijd als Winnetou, karnemelkpap of katten onthullen de grond van Claudes gevoelens jegens Taatje. Jeanne is dan de projectie van een onopgelost probleem, een herhaling, een roep om bevrijding.

De bevrijding krijgt hier een negatieve afloop; het breken van de band met Jeanne of oorspronkelijk met de moederfiguur doet te veel pijn. Jaloezie en het gevoel van eenzaamheid blijken te groot te zijn om dat alles te kunnen dulden. Zijn geliefde Deedee zorgt er op deze

avond in het bijzonder voor dat hij als heteroseksueel beschouwd wordt. De wereld na de verandering is dus te vijandig om hier te blijven leven en het antwoord op de vraag: Waar nu naartoe? luidt: naar nergens.

Claudes probleem is onderdeel van een algemeen probleem, dat de familie beheerst. Behalve het Oedipus- en Elektracomplex, dat zich in het gedrag van de volwassen kinderen openbaart in verschillende vormen van obsessies of afwijkingen, kan men ook erotische verbindingen buiten de relatie ouders-kinderen vinden.

In een subtiele vorm vinden we ook een erotische band tussen Albert en Jeanne, die zich in de scène van liefkozing in het hoofdstuk vier openbaart (106), maar ook tussen Antoine en Jeanne. In Antoines herinnering van de scène van de kindertijd, toen Jeanne hem heeft bedrogen, kan men een soort fascinatie voor haar verraderlijke natuur zien. In zijn herinneringen verschijnt er geen ergernis, maar een stille bewondering voor haar tweevoudige persoonlijkheid: aan de ene kant het onschuldige meisje in witte kousen met een hoed op het hoofd, aan de andere kant een onverdraaglijke kleine demon (71).

Jeanne lacht en weer is Antoine gefascineerd, zij is altijd, ook toen zij tien jaar oud was, vooral toen zij vijftien jaar oud was, en nu nog, hier onder zijn ogen een vreemdelinge geweest. (75)

De toevoeging: ‘vooral toen zij vijftien jaar oud was’ is hier opvallend. Daarmee wordt waarschijnlijk bedoeld dat zij het meest fascinerend in de pubertijd was, toen ze aan het rijpen was. Deze zeer fijne allusie doet denken aan een seksuele samenhang.

Een volgende relevante en aanzienlijk rijkere verhouding bestaat er tussen Natalie en Albert. Natalie is ervan overtuigd dat ze niet alleen Alberts geliefde zus is maar ook het enige wezen op de wereld, dat hij volledig tolereert (30). De lezer verneemt dit vanuit Natalies perspectief, dat behoorlijk verwrongen is, Maar dat is voldoende om vast te stellen dat er van Natalies kant wel een gevoel is. Met een hoge mate van zekerheid kan men zeggen dat de oudere broer haar eerste jeugdige liefde was.

Naast haar schuift zijn profiel; getaand, afgestompt,-want gekwetst is hij; vroeger al als kind heeft zij in haar oudste broer steeds geheimen verondersteld die hij met niemand delen kon, iets in het genre van Alfred de Musset, wiens ziel ook duister was en hemzelf ondoordringbaar voorkwam. (29)



Natalie beschouwt Albert nog in die idealistische kaders uit de pubertijd: de geliefde broer, die haar als eerste verboden liefdesobject diende, zij ziet hem als een geheimzinnige, donkere en natuurlijk ongelukkige figuur, een echte minnaar uit de tijd van de Romantiek. Hun liefde is niet mogelijk, maar ze kan gerust zijn: ook bij andere vrouwen zal hij nooit geluk en vervulling smaken. Een volgend beeld dat in Natalies herinneringen terugkomt, maakt deze interpretatie sterker:

Zij was zestien, hij eenentwintig in een kaki pak met een muts waar een groene kwispel aan hing, hij rook naar paarden. Hij zei: ik moet nu echt weg, Natalietje, laat mij nu toch los.' En zij gilte: 'Je zal niet meer terugkomen, ik weet het.' Zij heeft avondenlang gehuild in haar bed.' (30)

Met alle zekerheid is dat geen beeld van een bezorgde zus. Dit beeld: een verliefd jong meisje, dat van haar lief afscheid moet nemen omdat hij naar de oorlog moet is een typisch tafereel uit liefdesverhalen en films. In de context van deze roman is dat een verwijzing naar incestproblematiek, dat aanwezig is in veel werken van Hugo Claus.

Aanleg tot incestverhoudingen binnen de familiebanden komt het duidelijkst aan het licht tijdens het tweede deel van de familiebijeenkomst na Natalies voorstel om zich uit te kleden. Het spelen van charades onttaardt in een orgie, waarvan het toppunt Jeannes striptease is (139). Het motief van uitwijzing van Giacomo, uitwijzing van een vreemde, geeft er een sterk primair karakter aan. Een vreemde betekent een gevaar, hij zou het intieme familiespel kunnen ontwrichten en vernietigen. Zoals Claude het opsomt: Jeanne heeft Giacomo met de zijnen verraden en een ander, meer letterlijk verraad is niet meer nodig, Giacomo hoeft niet jaloers te zijn op Schevernels of knappe mannen rondom zijn vrouw, de grootste verleiding heeft plaats tijdens 'onschuldige' familiebijeenkomsten.

Lotte weet het, het is vlakbij, iets vertrouwelijks, iets van de familie Heylen. (122)

De legende van de Mammelokker, voorgesteld door Tilly en Albert bevestigt de incestueuze banden binnen de familie Heylen, omdat de legende het noodlot van een oude man vertelt, die van de hongerdood gered wordt door zijn dochter, die hem met melk uit haar eigen borst voedt.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Naar 'Mammelokker', op <http://www.gent.be/eCache/THE/1/464.cmVjPTQ0Mjky.html>. Ik bezocht deze website op 16.02.2011



**Het beeld van de Mammelokker te Gent**

## Hoofdstuk 6

### Analyse van de roman *Jessica!* (1976)<sup>109</sup>

#### 6.1 Motto

##### 6.1.1 Herkomst van het motto en de interpretatie

Als motto heeft Claus gekozen voor de eerste twee regels uit het gedicht *Vitam impendere amori* ('het leven opofferen voor de liefde') (1918) van de Franse dichter Guillaume Apollinaire (1880-1918):

L'amour est mort entre tes bras  
Te souviens-tu de sa rencontre.

Letterlijk vertaald luiden deze regels in het Nederlands:

De liefde is dood tussen jouw armen  
Herinner jij je haar ontmoeting?

Het lijkt mij aannemelijk deze regels als volgt te interpreteren:

In je armen liggend voel ik dat er geen liefde meer is.  
Herinner je je nog hoe die liefde begon?

Paul Bekkers heeft zo'n negen, tien jaar geleden een liefde beleefd met Jessica Neyrinck. Na drie weken was deze liefde volgens zijn zeggen voorbij. De herinnering daaraan vinden we op blz. 527:

Na drie weken voelden Paul en Jessica niets meer.  
'Er is niets meer,' zei Jessica, 'ik hou niet meer van jou.'  
'Ik ook niet meer van jou,' zei Paul.  
'Toch wel,' riep Paul. 'Toch wel.'

De terugkomst van Jessica en de herinnering aan deze liefde brengt hem zodanig in de war, dat hij gedurende een avond en een nacht een ernstige crisis doormaakt. Aan die crisis hoeven we

---

<sup>109</sup> Ik verwijst naar de tekst van *Jessica!* zoals deze verschenen is in Claus (2004b).

niet te twifelen, ook niet aan zijn liefde voor Jessica, maar of Pauls liefde voor Jessica een ‘normale mannelijke’ liefde voor deze vrouw was, dat mogen we wel degelijk betwijfelen. Die twijfel wordt vooral gevoed door het feit dat Paul zich in hoge mate identificeert met Claus’ collega uit het fin de siècle: Louis Couperus, en wordt versterkt door de verwijzingen naar de gedichten van Ma'arri en naar *The Tempest* van Shakespeare.

## 6.2 Tijd en ruimte

De surrealistische roman *Jessica!* is zowel wat de tijd- als de ruimteaanduidingen ingewikkeld. Die complexiteit wordt vooral veroorzaakt door het feit dat een grote deel van de actie zich in de verbeelding van het hoofdpersonage, Paul Bekkers, afspeelt. Men kan dus twee lagen onderscheiden: een eerste laag van de werkelijke tijd en ruimte, en een tweede laag, die de door Paul verzonden wereld betreft.

Het verhaal begint op een dinsdagavond, kwart voor acht (blz. 483, 481) en eindigt op woensdag in de vroege ochtend. Het is lente (484, 488). Paul Bekkers heeft deze avond de voetbalwedstrijd Anderlecht-Hamburg (498) op de beeldbuis, een wedstrijd die Anderlecht verliest. Het moet het jaar 1977 zijn, want in dat jaar *verliest* Anderlecht de finale van de Europacup 2 (498). Anderlecht won de finale in 1976 en 1978, maar verloor die in 1977. De wedstrijd waar het om gaat, werd gespeeld op 11 mei 1977 in het Olympisch Stadion te Amsterdam.<sup>110</sup> Jean Dockx (498) was een beroemde Belgische voetballer, die in 1977 inderdaad bij Anderlecht zat.<sup>111</sup> We kunnen dus met zekerheid zeggen, dat Paul zijn fantasmagorie beleeft in de nacht van 11 op 12 mei 1977.

In zijn fantasie gaat Paul door verschillende periodes van zijn leven. Er is een flashback naar zijn jeugd (512), en veel herinneringen aan de tijd toen hij met Jessica was en aan het afscheid van haar (518). Daarnaast vindt de lezer ook gefantaseerde gebeurtenissen, die zich op verschillende momenten afspelen en die vaak niet samenhangen met de realiteit. Een ontmoeting met een non, die Pauls drie wensen belooft te vervullen, vindt in zijn verbeelding plaats tijdens de receptie bij Neyrinck, dus in de reële tijd, op de avond van 11 mei 1977 (511), maar de vergadering in Neyrincks directiekamer (521), de TV-show met vragen over Paul en zijn huwelijk (528), de ontmoeting met de prostituees (545) spelen zich in een abstracte tijd af. Het einde van het verhaal valt laat in de nacht op 12 mei 1977.

---

<sup>110</sup> Zie [http://nl.wikipedia.org/wiki/Europacup\\_II\\_\(voetbal\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Europacup_II_(voetbal)), waar een volledig overzicht te vinden is van alle Europacup II-finales. Ik heb deze site bezocht op 5 januari 2011. Op blz. 541 van *Jessica!* praten twee politieagenten, Paelinckx en Booimans, over deze wedstrijd na. De daar genoemde Rensenbrink, Vanderelst en Ressel waren destijds spelers van Anderlecht.

<sup>111</sup> Zie [http://nl.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Dockx](http://nl.wikipedia.org/wiki/Jean_Dockx). Ik heb deze site bezocht op 5 januari 2011.

Het echtpaar Paul en Nicole Bekkers woont op de derde verdieping van een flat in Ukkel en kijkt uit op een bejaardenhuis, dat in de roman ongetwijfeld geïnterpreteerd moet worden als symbool van de vergankelijkheid van het aardse bestaan. De mens is in dit zinloze bestaan op weg naar de dood. Vanuit hun flat kijken zij de naderende dood recht in het gezicht: ‘Nu kijkt Nicole recht in de snufferds van de oudjes die, meestal twee aan twee, geklemd zitten in de gaten van het bejaardenhuis. (481)

In zijn verbeelding ziet Paul ook andere ruimtes. Hij stelt zich voor hoe in het huis van de Neyrincks in Ukkel een partijtje gehouden wordt, waar vele gasten aanwezig zijn: de heer en mevrouw Neyrinck uiteraard, Kuppers, minister Mermans, Maertens, ‘de vroegere syndikalist’, en een zuster van het Heilig Graf, die ‘als twee druppels water’ lijkt op Celine, de secretaresse van Neyrinck (503). Tijdens dit verbeelde feest treedt ook de Arabische dichter Aboe al-ala al Ma'arri op (506). Hoofdstuk 8 speelt in de directiekamer van Neyrinck. Nadat Paul zijn werkgever Neyrinck heeft doodgeschoten en Jessica heeft heroverd, vluchten zij in zijn fantasie naar ‘een Middellandse-Zeelandschap’ (536). Maar dit zijn allemaal verbeelde ruimtes; de hoofdruimte, de ruimte waar Paul werkelijk verblijft, is van het begin tot het einde het appartement van het gezin Bekkers.

Dit appartement bevindt zich op de derde verdieping van de flat. Daarover wordt de lezer al in de eerste zin geïnformeerd. (481). Hoe triviaal deze informatie ook lijkt te zijn, zij is van groot belang voor het verhaal. Zowel Paul als zijn vrouw Nicole is ontevreden over deze derde verdieping en ze zouden beiden graag op de twaalfde verdieping wonen. Nicole, omdat ze het uitzicht op het bejaardenhuis niet erg attractief vindt en Paul omdat hij aan het getal ‘twaalf’ een symbolische zin toeschrijft:

In de oudheid [...] bouwde een van de koningen van Jemen een paleis van twaalf verdiepingen [...] En het plafond van de hoogste, de twaalfde verdieping, liet hij uitvoeren in doorschijnend alabast. Zodat de koning, achterover kon leunen en de vogels zien die over zijn hoofd vlogen. (448)

Dit is geen verzinsel van het hoofdpersonage, maar een bewerking van een tekst uit het Penguinboekje dat Paul op deze avond leest.<sup>112</sup> In dit boekje met poëzie van Arabische dichters wordt als motto de volgende tekst gebruikt:

---

<sup>112</sup> *Birds through a ceiling of alabaster*. (1975)

One of the ancient kings of the Yemen built a twenty-storied palace in the northern part of the country. The final ceiling was made of alabaster so that the king could lie and watch the birds flying overhead. (*Birds*, 8)

Deze opzettelijke verandering (Paul maakt van de twintigste verdieping de twaalfde verdieping) verschuift het verhaal van de koning uit de oudheid naar de realiteit van de roman.

Het verschil in motivatie van Paul en Nicole schetst vanaf het begin de grote afstand die tussen hen bestaat. Nicoles argument is eenvoudigweg, dat zij het vervelend vindt om halve bomen en halve gevels te zien. Ze geeft toe dat ze een flat op de twaalfde verdieping niet wilde nemen wegens haar hoogtevrees (481). Pauls ontevredenheid blijkt voort te komen uit zijn onvrede met het bestaan. De hoogste etage verbeeldt voor hem een geestelijk ideaal: nutteloos zijn, passief zijn en vooral vrij zijn. De ruimte van zijn flat op de derde verdieping met uitzicht op het bejaardenhuis symboliseert zijn leven dat ingeklemd geraakt is tussen de banale alledaagsheid van geld verdienen, vader en echtgenoot zijn, en zijn verlangen passief te zijn. Hij kan niet heerlijk doelloos, passief naar de overtrekkende vogels kijken, maar moet zijn aandacht besteden aan werk, kind en vrouw.

### **6.3 Analyse van de personages**

#### **6.3.1 Paul Bekkers**

De roman *Jessica!* is een verhaal vol turbulente gebeurtenissen die zich ‘gedurende één avond en nacht [afspelen] in het brein en voor de ogen van de hoofdpersoon die, op een breekpunt in zijn leven, omringd wordt door vrouwengedaanten, fantomen van vlees en bloed, en schrikbeelden uit het verleden.’ zoals op de achterkant van het boek te lezen is. De hoofdfiguur is Paul Bekkers, getrouwd met Nicole, een burgerlijke vrouw.

De turbulente gebeurtenissen worden in gang gezet door de terugkomst van Jessica Neyrinck, met wie Paul jaren geleden drie weken lang een relatie gehad had, voordat hij met Nicole trouwde. Haar terugkomst lijkt de oorzaak van Pauls crisis te zijn, maar in werkelijkheid is het slechts een aanleiding.

In tegenstelling tot Nicole heeft Paul Bekkers een brede belangstelling voor cultuur. Hij heeft een aanzienlijke kennis van klassieke muziek. Hij (her)kent het *Scherzo* [bedoeld moet zijn: *Scherzino*] voor hoorn en strijkers van Max Reger (483), weet dat Mozart 41 symfonieën geschreven heeft (485), kent de bijzondere toonreeks *c d es f fis gis a b* (532), noemt de componisten Buxtehude (504, 505) en Rossini (544) en het operakoor *Partiam, Partiam, Partiam* (Partiamo?), vermoedelijk uit *La forza del destino* van Verdi. Hij bezit een grote kennis van Couperus en diens werk en vertaalt enkele verzen van de Arabische dichter

Ma'arri (zie hieronder paragraaf 5.7). Hij citeert uit werk van Guillaume Apollinaire en Arthur Rimbaud, respectievelijk het gedicht *Vitam impendere amori* (511), waaraan ook het motto ontleend is en het gedicht *O seizoenen, o kastelen* (536).<sup>113</sup> Cesare Pavese wordt door hem geciteerd: 'De dood zal komen en jouw ogen hebben.'<sup>114</sup> (538) Hij kent Heines uitspraak 'Kein Talent, doch ein Character!' uit *Atta Troll* (1843) en de Duitse bevelhebber Von Moltke (1800-1891), die gezegd zou hebben: 'Getrennt marschieren, vereint schlagen' (522). Verder heeft hij Shakespeares *The Tempest* zo goed gelezen, dat hij daaruit kan citeren.

Hij werkt als publiciteitsmanager bij de Neyrinckgroep. Gezien de beschrijving van zijn werkzaamheden kan men concluderen, dat het werk van weinig niveau is. Dat is echter niet de ware reden waarom hij ermee wil ophouden. Die lijkt veel meer te liggen in zijn wens geheel passief te zijn. Geen getob, gezeur, gedachten' wenst hij zijn zontje toe.

Ooit zal Frederik zijn grijze vader dankbaar zijn om die onderontwikkelde linkerkant [van de cortex]. Om dat gebrek aan logica, aan woorden. Frederik zal alleen een blik zijn, een verrukte blik op alle dingen. Onschuld. Geen getob, gezeur, gedachten (490-491)

Verderop heet het: 'Geen gekakel meer, geen verlangens, geen passies.' (516) en 'Geen enkele passie meer?' [zegt Jessica] 'Geen namen meer,' zegt Paul, 'geen smaak, geen verleden, geen herinnering, geen geweten. Waarom lach je?' 'Dat zei je toen ook al, zegt Jessica.' (518)

---

<sup>113</sup> Het gedicht van Rimbaud wordt algemeen geïnterpreteerd als een liefdesverklaring aan Paul Verlaine, met wie hij een homoseksuele relatie had.

<sup>114</sup> Het gedicht van de suïcidale Pavese luidt in de vertaling van Willem van Toorn en Pietha de Voogd:

De dood zal komen en jouw ogen hebben - (538)

deze dood die altijd bij ons is  
van de ochtend tot de avond, wakend,  
doof, als een oud gevoel van spijt,  
of een dwaze ondeugd. En jouw ogen  
zullen een ijdel woord zijn,  
een verzwegen schreeuw, een stilte.  
Zo zie je ze elke ochtend  
als je je naar jezelf toebuigt  
in de spiegel. O dierbare hoop,  
die dag zullen ook wij weten  
dat je het leven bent en het niets.  
Voor iedereen heeft de dood een blik.  
De dood zal komen en jouw ogen hebben.  
Het zal zijn als stoppen met een ondeugd,  
als in de spiegel een dood gezicht  
opnieuw te zien verschijnen,  
als luisteren naar gesloten lippen.  
Stom zullen we afdalen in de stroom

Pavese pleegde zelfmoord na een korte affaire met de Amerikaanse actrice Constance Dowling.

Kortom: Paul zou niet door gedachten en driften voortgedreven willen worden. Het enige wat nog zin schijnt te hebben is een bevrijding van alle aardse armoede en van de tirannie van logica en verstand. Hier kan men een zekere invloed van boeddhistische filosofie vermoeden. Wat Paul wil bereiken is een toestand van een positieve leegte, vrij van gebondenheid aan het stoffelijke, van de dwang om lichamelijke, emotionele of intellectuele behoeften te bevredigen. Hoewel Claus nergens direkt het woord ‘nirwana’ gebruikt, lijkt zijn hoofdpersoon zo’n toestand van verlossing na te streven. De droom over observatie van vogels op de hoogste verdieping van het mythische paleis doet denken aan het nirwana-idee. Paul wil passieloos boven de middelmatigheid staan, boven de maatschappij, waarin het materialisme domineert.

Dat Paul dat idee meer als een ontsnappingstechniek behandelt, blijkt uit de betekenis van zijn fantasieën. De avonturen die hij in zijn verbeelding beleeft, zijn alle onderworpen aan zijn wil, zijn verlangen. De ontmoeting met de non, die bereid is om Pauls drie wensen te vervullen, wijst niet op een bevrijding van zijn aardse verlangens, maar integendeel: dat zijn ziel of zijn verstand onvoldaanheid over zijn leven ervaart. Het sprookjesachtige karakter van deze scène toont dat het personage zijn eigen dromen als onbereikbaar beschouwt in de dagelijkse realiteit. Zijn verstand laat slechts een vervulling van zijn wensen en dromen in een magisch ritueel toe.

Pauls volgende avonturen in de verbeelding zijn een poging om zich nog aan de normen van het heteroseksuele, van het toegestane te houden. Daarom ook beleeft hij, zou men kunnen zeggen, typische mannelijke avonturen als: bezoek aan het bordeel (547), het vermoorden van Neyrinck (524, 525). In deze scène overwint Paul alle moeilijkheden ten behoeve van de gedroomde vrouw. Dan volgt er nog een volgend mannelijk avontuur, namelijk de verdediging van de ‘ideale vrouw’ en eigen eer als man, wachtend op vijanden in een fort in de omgeving van een Middellandse-Zeelandse schip.

Tijdens de scène in de televisiestudio in hoofdstuk 9 stelt de presentator de vraag of Paul schizofreen is. Let wel: het is uiteindelijk Paul zelf die zich deze vraag stelt. Herkent hij symptomen van deze psychische aandoening in zichzelf?

Als we de omstandigheden kritisch bekijken, blijkt snel, dat deze vraag moeilijk positief of negatief te beantwoorden is. De quiz, die zich natuurlijk alleen in Pauls hoofd afspeelt, heeft een voor massacultuur karakteristieke sfeer van intellectuele leegte, domheid en ijdelheid. De quizmaster is een typisch tv-dier. Zijn opmerkingen zijn gericht op een groot publiek, hij glimlacht overdreven en zijn vriendelijkheid is aangeleerd. Alles wat hij doet is erop gericht het publiek te vermaken. Ook Nicole wordt voorgesteld als een echte huisvrouw,



wier uitspraken niet al te serieus genomen moeten worden. Beiden zijn typische vertegenwoordigers van de burgermansmentaliteit, voor wie alles wat buiten het vastgestelde patroon valt, een afwijking of een teken van waanzin is.

En Paul, die eerder geen symptomen van paranoia vertoonde, gaat gemakkelijk in dat spel mee:

‘Paul, waarom kom je niet naar huis?’ vraagt Nicole nasnikkend. (‘Ik kan toch niet vrouwen. Ons huis wordt dag en nacht door de politie bewaakt. Zie je die Mercedes niet aan de overkant?’)

‘Je zou toch kunnen telefoneren,’ huilt Nicole.

(De lijn wordt toch afgetapt, domme trut!) (530)

De ironie in Pauls toon wijst wel op enige kennis van schizofrene symptomen, maar zeker ook op zijn afstand daarvoor, die bij zieken afwezig is.

Ten slotte bevat de vorm van Max’ vraag een onernstig, ridicuul element: zijn vraag rijmt (‘Is, ja of neen, Paul Bekkers schi-zo-freen?’), waardoor deze meer op een kinderlijk woordspelletje lijkt dan op een serieuze vraag.

Tot andere, meer betekenisvolle, tekens behoren twee hoofdcomponenten van de roman: het onwerkelijke karakter van een groot deel daarvan en de aanwezigheid van Louis Koppers. Omdat Pauls verbeelding de inhoud van het verhaal vormt, blijven er twijfels over de vraag in hoeverre dat alleen een fantasie is, zoals een kunstenaar eerst over zijn werk fantaseert met verschillende varianten, en tot op welke hoogte dat alles pre-schizofrene hallucinaties zijn. Paul schijnt helemaal op te gaan in de door hem gecreëerde droombeelden, maar hij verliest het contact met de werkelijkheid niet: hij reageert op het roepen van Frederik (498) en voert gesprekken met Nicole (497, 549, 557).

Louis Koppers wordt van het begin af aan voorgesteld als een soort alter ego van het hoofdpersonage. Ook Koppers’ levensstijl lijkt Pauls ideaal te zijn. In gendercontext is Louis een stap verder dan Paul, omdat hij zijn homoseksualiteit schijnt te aanvaarden, terwijl dat aspect bij Paul onderdrukt is. Koppers zou dus als Bekkers ‘ideale ik’ kunnen optreden. Toch moet men vaststellen, dat er geen volledige identificatie van Paul Bekkers met dit personage is. Hij herkent hem wel als een gelijkgestemde, maar uit de interacties die tussen die twee helden plaatsvinden, moet men concluderen dat Paul zijn ideaal toch als een apart wezen beschouwt.

Het ligt dus voor de hand, dat een bevestiging of ontkenning van Pauls schizofrenie niet mogelijk is. Elk aspect dat ervoor kon pleiten, bevat ook een ontkenning daarvan.

Problematisch is ook het feit dat er sprake is van een fictief personage. Dat maakt het moeilijk uit te maken of een gegeven element een symptoom van waanzin of van een artistieke creatie is.

### **6.3.2 Huisvrouw contra droom. De geestelijke crisis van Paul Bekkers**

Paul en Nicole hebben elkaar ontmoet op 3 december 1969 en kennen elkaar dus zo'n acht jaar (529). Over Nicoles uiterlijk vindt de lezer weinig informatie. Ze heeft 'te blonde' haren en een onderlip zoals Brigitte Bardot had. Ze is vierendertig. De informatie over Nicole heeft vooral tot doel haar neer te zetten als een zeer burgerlijke vrouw:

Kwart voor acht. Er is niets te doen. Ze heeft de *Viva* uitgelezen, en twee keer de rubriek van de ingezonden brieven met o.a. de klacht van het meisje dat al te uitpuilende schaamlippen had. Nicole heeft het bij zichzelf nagekeken met een handspiegeltje. Alsof ze tijdens de lectuur, beïnvloed door de lectuur, uitgegegroeid waren. Daarna heeft zij ongeoliede pinda's gegeten, en te veel gerookt. De burens die lachen. De lift die aanslaat. Vrachtwagens. De tv mag nog niet aan, anders slaapt Frederikje niet. (481)

We leren Nicole dus kennen als een typische huisvrouw uit de jaren zeventig. Ze neemt kritiekloos alles over wat de burgerlijke cultuur te bieden heeft; ze werkt niet (495), brengt dus de meeste tijd thuis door, waar zij op haar man wacht, het kind opvoedt en modieuze damesbladen als de *Viva* leest (481). Als er in huis niets meer te doen is, verveelt ze zich. Ze heeft weinig belangstelling voor dingen die buiten haar rol als moeder en echtgenote valt. Als burgerlijk huisvrouwje is zij blij als haar man na zijn werk thuiskomt en als ze voor hem een drankje kan bereiden (482) en zijn geliefde muziek kan laten spelen (486). Ze hoopt ook dat ze voor de juiste vervulling van deze rol beloond wordt: dat hij haar meeneemt naar een receptie bij zijn baas (494) of met haar naar bed gaat (483, 486).

In hun relatie zijn de mannelijke taken en vrouwelijke taken duidelijk verdeeld. Nicoles taak is de opvoeding van het kind en zorgen voor het huis. Zij vergelijkt zich graag met andere vrouwen (vooral met Jessica), is zorgzaam en seksbelust. Een ideaal vrouwelijke vrouw moet ervoor zorgen dat de familie uitgebreid wordt, al was het maar om haar rol als moeder belangrijker te maken. Ze koestert ook weinig belangstelling voor Pauls werk. Hij is 'iets' bij Neyrinck, wat precies weet ze niet omdat zij altijd hoofdpijn krijgt als hij haar over zijn bezigheden wil vertellen (482). Ze deelt ook niet zijn belangstelling voor de kunst en literatuur. Hoewel Nicole af en toe wel pogingen doet om haar ontwikkelde man te begrijpen, blijft ze een dom blondje. Een duidelijk voorbeeld daarvan vinden we in de scène na Pauls

terugkomst van het werk, aan het begin van de roman. Nicole weet wel dat hij van Mozart houdt (484), maar als ze een plaat met een van de symfonieën laat spelen, merkt ze pas na een poosje, dat ze die in de omgekeerde volgorde opgezet heeft.

Nicole vindt dat Paul zijn rol als vader serieuzer moet nemen. Op dat gebied, vindt zij, is hij bepaald geen ideale vader. Ze verwijt hem dat hij te weinig tijd met hun zoon Frederik doorbrengt. Volgens haar heeft de jongen op zijn leeftijd een mannelijk voorbeeld nodig (549, 550), wat ook weer een voorbeeld van haar sterk heteronormatief denkpatroon is. Nicole verwacht dus van Paul dat hij zich ook volledig met zijn cultureel en maatschappelijk bepaalde taken identificeert. Ze merkt met een zekere ongerustheid dat Paul daar voortdurend aan probeert te ontsnappen. Zij denkt dat hij in ‘de mannelijke menopauze’ verkeert (533), hoewel Paul pas drieëndertig jaar is en dus nog ongeveer vijftien jaar te jong is voor deze levensfase.

Een andere verklaring voor zijn ‘raar gedrag’ is de aanwezigheid in zijn leven van een andere vrouw. Als jaloezieobject kiest zij Pauls ex-vriendin, Jessica, die -blijkbaar- uit de Verenigde Staten naar Europa op bezoek is gekomen (484, 523). Voordat Paul en Nicole elkaar hebben leren kennen, heeft hij een relatie met Jessica gehad die drie weken geduurd heeft. Van Jessica komen we te weten dat zij voor die tijd verloofd was met iemand ‘die ze al vanaf school kende’ (518), maar die relatie is na zes maanden beëindigd (518), onder meer omdat die verloofde ‘op mijn [=Jessica’s] tennisleraar lijkt, van vroeger.’ en omdat hij ‘zelfingenomen’ was (519). Die verloofde moet Adriaens zijn, want dat is ‘de zelfgenoegzame sales-manager [bij de firma Neyrinck] die op haar vroegere tennisleraar leek’ (526).

Na haar korte relatie met Paul is Jessica naar Amerika gegaan (484), naar Iowa (524), en daar getrouwd met een zekere Jefferson, want ze wordt door de commissaris aangesproken met ‘mevrouw Jefferson-Neyrinck’ (539).

Of Jessica Neyrinck echt is gekomen, komt de lezer niet te weten. Zij verschijnt uitsluitend via Pauls verbeelding in de roman. Paul beweert dat hij haar op zijn werk niet heeft gezien (484, 550) en Nicole is haar ook niet in levenden lijve tegengekomen. Ze weet dat alleen van haar hartsvriendin, Denise (484), en waar deze die informatie vandaan heeft, weet men ook niet. Het zou allemaal best een roddel of een misverstand kunnen zijn.

Maar: of ze echt is gekomen of niet, dat maakt voor de interpretatie van de roman niet veel uit. Belangrijker is dat zowel Paul als Nicole gelooft, dat Jessica zich deze nacht in dezelfde stad bevindt. Voor Paul betekent dat een confrontatie met het verleden en met de waarheid over zichzelf. Voor Nicole: jaloezie en teleurstelling.

### 6.3.3 Paul de zoon, Paul de vader. Een bijzondere Oedipus

Pauls relatie met zijn vader is opvallend sterk. Zonder overdrijven kan men stellen, dat de vader het leven van zijn zoon vanuit zijn graf probeert te regelen. In de tekst verschijnt hij alleen als herinnering (499, 516, ) en als geest in Pauls fantasmagorie (500, 510, 523, 547). Pauls moeder is vrijwel volledig afwezig. Ze wordt slechts op één plaats in de tekst genoemd, namelijk in hoofdstuk elf, als zijn rondspokende vader hem in het bordeel van Kuppers opzoekt (548). ‘Je mag je dode moeder niet beledigen’ zegt hij en dat Pauls moeder niet meer leeft, is eigenlijk de enige informatie die de lezer over haar krijgt. Daaruit kan men dus concluderen dat zij niet de belangrijkste heldin van Pauls kindertijd was.

In de loop van het verhaal verschijnt de vader als raadgever of leraar. Hij symboliseert het superego, het hogere Zelf, die de kinderlijke, dwaze en vooral verboden dromen van het Es bewaakt. Het meest letterlijk lezen we dit in de scène in het bordeel:

‘Ken je je vader niet meer?’ vraagt de dode man. ‘Wat kom je doen?’ vraagt Paul.

‘Jou in de gaten houden. Ik ben verantwoordelijk voor jou. Ik heb jou gemaakt.’ (548)

Afgezien van het feit dat de vader niet wil dat Paul met een prostituee seksueel contact heeft, omdat dit in de maatschappij als minderwaardig beschouwd wordt en dat hij misschien ook niet wil dat Paul met Jessica een erotische relatie heeft en zijn vrouw Nicole ontrouw is, laat zijn dominante vader Paul hier vooral voelen, dat hij van mening is, dat een kind het eigendom van de ouders is. Voor Paul is het dus blijkbaar zo, dat zijn vader de macht over hem wil behouden, zelfs nu hij al lang volwassen is. Sterker nog: de vader wil deze macht behouden ook na zijn dood.

Een ander betekenisvol fragment vinden we in hoofdstuk acht. Paul komt als een ongewenste gast naar een vergadering bij de firma van Neyrinck om hem de hand van Jessica te vragen. Omdat deze scène zich in Pauls verbeelding afspeelt, kan men vermoeden dat hij van zo’n ogenblik van moed en zelfbevestiging droomde, van een moment dat hij de heersende regels (in dit geval die van Neyrincks firma) bewust kan overtreden. Hij komt binnen en gaat zitten tussen invloedrijke, welgestelde heren, die hoger in de hiërarchie staan dan hij. Zonder iets te vragen gebruikt hij sigaretten en de aansteker van een van hen, een Duitser, alsof hij tot dit gezelschap behoort.

Nog meer symbolisch wordt deze situatie door het feit dat de vergadering op de voor Paul zo begerenswaardige twaalfde verdieping plaatsheeft. En als hij eindelijk het doel van

zijn komst aankondigt, namelijk de hand van Jessica, verschijnt zijn vader met de volgende woorden:

‘Je hebt nooit willen deugen, Paul. Je plaats is negen verdiepingen lager, niet hier, niet op de twaalfde verdieping!’ (523)

Hier komen in Pauls hoofd dus twee belangrijke kwesties samen: de mogelijkheid de onbereikbare liefde in zijn bezit te krijgen én zijn plaats op de maatschappelijke ladder. Het bericht dat Pauls vader doorgeeft, is dus duidelijk. Hij vindt zijn zoon niet genoeg goed voor Jessica en niet goed genoeg voor de twaalfde verdieping!

Het motief van het gevoel ondergewaardeerd te zijn, komt echter al eerder. In hoofdstuk vier fantaseert Paul over Frederik, zijn zoon, die in zijn verbeelding geen kind meer is, maar een puber. Op het einde verandert Frederik in Paul:

‘Je moet toch maar eens met de trainer praten, vader. Ik ben helemaal niet geschikt voor het middenveld, als verdeler.’ Nijdig, met overslaande stem: ‘Waarom zet hij mij niet in als linkerspits? Ik ben verdomd snel als het moet!’

[...] Paul zegt zacht, dreigend: ‘Wat wil je van mij?’

‘Een Harley-Davidson’ zegt de lange jongen. [...]

‘Ik zal je een cheque uitschrijven’ zegt Paul. [...]

Paul schrijft een cheque uit. ‘Aan toonder?’

‘Hoe haalt je ’t in je hoofd ? Ik ben geen toonder. Ik heb een naam. Ik ben ook iemand, Bruno!’ (499)

De jongen is in de werkelijkheid niemand anders dan Paul zelf. Dat gesprek speelt zich toch alleen in Pauls hoofd, zijn zoon is nog te klein om lid van van een voetbalploeg te zijn of om een Harley-Davidson te vragen. De hele scène is dus een mengsel van herinneringen, frustraties en wensen. Daardoor krijgen we een beeld vol van elementen die karakteristiek zijn voor de logica van dromen. In deze projectie is Paul tegelijkertijd zijn eigen zoon en vader, wat aantoont, dat hij de vader-zoonrelatie als problematisch ervaart. Paul voelt zich door zijn vader onderschat. Die onderschatting is al in de eerste uitspraak voelbaar, in de ontevredenheid met zijn functie in de voetbalploeg. Hij voelt dat hij geen spits is omdat de trainer zijn talent niet opmerkt, hij is dus gedwongen om beneden eigen mogelijkheden te functioneren. De trainer, een oudere man die wel macht heeft, spelers beoordeelt en regels vaststelt, is een metafoor voor de vader.

De vader-zoonrelatie is in deze scène tot een koele, afstandelijke en bijna zakelijke verhouding geworden. De vaderfiguur lijkt onwillig en onvriendelijk, alsof de aanwezigheid van zijn zoon hem stoort. De vraag van de vader of hij een cheque aan toonder mag uitschrijven, wordt door de zoon begrepen als een aanval op zijn identiteit. In de laatste woorden: ‘ik ben ook iemand, Bruno!’ (499) komt een minderwaardigheidsgevoel jegens de vaderfiguur aan het licht. Dat gevoel overheerst Pauls relatie met zijn vader.

In het laatste hoofdstuk komen de moeizame vader-zoonrelatie en de verwijten van Pauls kant terug. Als Pauls geestelijke crisis een hoogtepunt bereikt in de vorm van zelfmoordpogingen, gaat zijn aandacht juist in de richting van de vader:

Paul staart naar de foto van zijn vader boven het kerselaren buffet. Pauls vader lacht. (Hij heeft mij alles gegeven, dat zei hij vaak. Zijn haarimplant, zijn slecht gebit, zijn strenge maar voor vrouwen aantrekkelijke blik, voldoende tantièmes bij de Groep Neyrinck, opvoeding...) (555)

Er verschijnt hier een contrast tussen vaders verbeelding over eigen verdiensten en Pauls mening daarover. In de opsomming domineert ironie en bitterheid. Alles wat hij van de vader heeft gekregen is nutteloos of negatief en is een oorzaak van Pauls drama geworden. Ook het werk bij Neyrinck wordt door Pauls vader geïdealiseerd; hij schijnt dankbaar te zijn voor het feit dat hij bij Neyrinck mocht werken. In zijn verhouding tot zijn werkgever kan de lezer onderdanigheid voelen. Om zijn baas tevreden te stellen, laat hij hem bij het tennissen winnen (493), en Neyrinck pocht nog lang na Bruno Bekkers' dood op zijn overwinningen (487). Zelfs nadat hij ontslagen is met als reden: ‘Je bent het vijfde wiel aan onze wagen’ (493), verdedigt hij zijn baas tegenover Paul. Hij zou ontslagen zijn ‘Op mijn eigen verzoek’ (516), wat natuurlijk ver van de werkelijkheid is. Sterker nog: de vader blijft ervan overtuigd dat Neyrincks firma een ideale werkplaats voor Pauls is (516).

Neyrinck behoort tot de hogere maatschappelijke kringen; hij organiseert feesten in zijn villa, waar men vertegenwoordigers van de overheid en buitenlandse gasten tegenkomt (522). Neyrinck zelf poogt minister te worden (555). Of dat alles werkelijk waar is of zich slechts in Pauls hoofd afspeelt, is minder van belang. Als het om zijn aanpak tegenover Neyrinck gaat, is Paul het niet met zijn vader eens dat Neyrincks firma een droomwerkplaats voor hem is (516). Hij droomt ervan ontslag te kunnen nemen (485, 495). Er is dus geen sprake van bewondering en onderdanigheid, die karakteristiek voor de relatie van Pauls vader met Neyrinck waren.

Paul merkt wel dat zijn werkgever hem (en vroeger zijn vader) als een minderwaardig iemand behandelt. De lezer wordt daarover al geïnformeerd in hoofdstuk drie, als Paul tegen Nicole zegt dat hij niet naar Neyrinck gaat omdat ze alleen voor de receptie zijn uitgenodigd en niet voor het diner (494). Er is dus een karakteristieke tegenstelling tussen vader en zoon: alles wat de vader gunstig acht voor zijn zoon, wordt door Paul als negatief ervaren.

De herinneringen aan zijn eigen moeilijke relatie met zijn vader hebben invloed op zijn houding tegenover zijn zoontje Frederik. Hoe oud Pauls zoon is, is niet precies gegeven. Men kan hem op een jaar of vijf, zes schatten (553), omdat hij al te groot is om in bed te plassen, maar wel al groot genoeg is om de regels van het dominospel te begrijpen (500).

Pauls contacten met Frederik worden gekenmerkt door afstand en passiviteit. In de ogen van Nicole verwaarloost Paul de jongen:

‘Toch vind ik [=Nicole] jou een lul [...] omdat je helemaal niet naar Frederikje omkijkt. Die jongen heeft op deze leeftijd een vader nodig, een kameraad. [...] Een voorbeeld heeft hij nodig. Je praat nooit eens ernstig met hem’ (549)

Deze uitspraak, die bijna aan het einde van het verhaal gedaan wordt, is echter niets nieuws voor de lezer. Op deze avond, als hij met de zoon alleen blijft, behandelt hij hem als een overbodig detail dat hem stoort in het beleven van zijn drama (482, 498).

De meest bijzondere eigenschap van Oedipus, een te sterke gehechtheid aan de moederfiguur, ontbreekt in *Jessica!* als het om het hoofdpersonage, Paul Bekkers, gaat. In dit verhaal ontbreekt de moederfiguur vrijwel geheel. Veroorzaakt deze toestand bij de potentiële Oedipus, Paul dus, geen trauma?

Pauls zoon, met wie hij geen volledige vader-zoonrelatie kan opbouwen, omdat hij in hem zichzelf ziet en in zichzelf zijn eigen vader herkent, verraadt alle eigenschappen van het Freudiaanse zoontje, dat verliefd is op de moeder. Weliswaar weten we niet hoe oud hij precies is, maar uit Nicoles uitspraken is het duidelijk dat hij te groot is om in bed te plassen en vooral om zo'n sterke band met zijn moeder te hebben. Nicole zelf merkt dat hij meer dan haar mannelijk gezelschap nodig heeft (549). Daarom lijkt Frederik het moment bereikt te hebben, waarop hij de liefde tot zijn moeder moet opgeven en zich moet gaan identificeren met zijn vader. De Freudiaanse theorie, die Claus in veel werken redelijk consequent volgt, geeft aan, dat dit een garantie voor een juiste ontwikkeling is. En Paul is in Frederiks leven een onaantastbaar en misschien al abstract object, daarom zoekt hij steun bij de moeder. De moeizame relatie met zijn afstandelijke vader vertaalt zich bij Frederik in een angst voor een slang, die bij hem door zijn anus naar binnen kruipt.

In een flat op de derde verdieping is een dergelijke angst meer dan waanzinnig. De betekenis is natuurlijk zuiver symbolisch. Op dit moment wordt Nicoles beeld van een beperkte huisvrouw ontkend. Juist zij, niet de belezen Paul, merkt in Frederiks angst een verborgen seksueel symbool:

‘Je zoon denkt dat er een boa constrictor in zijn bed zit (...)

En dat de slang bij hem naar binnen zal kruipen.’

‘In zijn mond.’

‘Nee. Van onderen. Van achteren.’

[...]

‘Het zal wel een symbool zijn voor het een of ander,’ zegt Nicole.

Paul verlaat de nauwe koelte en komt in de woonkamer.

‘Symbool?’ vraagt hij.

‘Ja. Dat hij verliefd is op mij bijvoorbeeld. Of op jou.

[...]

Of dat hij mij haat. Of jou,’ zegt Nicole (484)

Nicole volgt hier een typische psychoanalytische interpretatie. Ze is niet heel ver van de waarheid, omdat in het Oedipuscomplex gevoelens van liefde en haat vaak samenkomen. De slang symboliseert de fallus en in deze context verwijst hij naar een homoseksueel anaal contact. We kunnen hierin een onmogelijkheid zien om zich van de moeder los te maken, veroorzaakt door een figuurlijke afwijzing door de vader, een afwijzing die in de toekomst tot homoseksuele neigingen leidt.

Het feit dat Frederik aan het ver ontwikkeld Oedipuscomplex lijdt, heeft natuurlijk een aanzienlijke invloed op Pauls beeld. Als er al een link werd vastgesteld tussen de teleurstelling over zijn relatie met zijn vader en zijn passiviteit in vervulling van de vaderrol voor zijn eigen zoon, kunnen we tot de conclusie komen, dat Pauls relatie met zijn zoon een versterkte vorm is van zijn relatie met zijn eigen vader. We zouden nog een stapje verder kunnen gaan en kunnen stellen dat Frederik een weergave van Paul is toen hij nog een kind was.

#### **5.3.4 Toch de droom: analyse en betekenis van het personage van Louis Koppers**

De gegevens over Pauls erotische gevoelens voor vrouwen zijn doorgaans negatief en verraden eveneens passiviteit. Zijn zeer lichamelijke echtgenote Nicole wil graag met hem vrijen (486), maar hij wil niet. Als reden geeft hij op, dat een half uur te kort is. Op blz. 487 zegt hij echter nog een vluggertje met haar te willen maken. ‘Zij proest het uit. Dit is zij niet



gewend: Zij lacht, *onwennig*, koket.’ (487, cursief van mij, LL) Maar: Paul blijft onbewegelijk zitten! Dan roept hun zoontje Frederikje, Nicole wordt boos, want haar erotische lusten worden wederom niet bevredigd. Kortom: Paul doet louter verbaal stoer over een vluggertje.

Vroeger zoende Paul haar vinger als zij zich bevingerd had (486). Dat doet hij dus nu niet meer. Het bevingeren kunnen we interpreteren als een ontbreken van de normale seksuele gemeenschap. Pauls passiviteit maakt dat zij masturbeert. Hij heeft er geen bezwaar tegen als Nicole haar charmes aan rijke, oudere heren zou verkopen (495). Paul wil niet nog een kind maken bij Nicole (500). Om Pauls driften een beetje op gang te krijgen, kan Nicole ‘niet smerig genoeg zijn’ (533). Haar gevoelens jegens haar ‘sekseloze’ Paul worden onderstreept door de titel van het liedje dat Anna Plurabel zingt na afloop van het door Paul verbeelde tv-optreden van Nicole: *Ik wou dat je wou*.<sup>115</sup> (533) Er is geen twijfel mogelijk: Paul weet heel goed, dat hij haar tekort doet.

Pauls passieve houding maakt Nicole in zijn fantasie jaloers op zijn ex Jessica.

‘Wat heeft zij wat ik [= Nicole] niet heb? Is zij zoveel mooier...slanker? Is zij zoveel beter in bed? Ik heb je toch ook goed verzorgd in bed, ik kon niet smerig genoeg zijn, zei je....’ (533)

Maar jaloers hoeft Nicole helemaal niet te zijn. Ook in zijn relatie met Jessica was Paul passief. Hij wenst haar terug (513), maar als zij dan verschijnt, wil hij haar weer niet (515). De relatie heeft destijds maar drie weken geduurd. Pauls passiviteit blijkt ook uit een korte herinnering die hij heeft op blz. 533.

(Jessica's dunne, gebronsde armen. Jessica neemt Paul's vingers en legt ze op haar borsten. Met Paul's duim en wijsvinger tussen haar duim en wijsvinger knijpt zij heel hard in haar tepels. ‘Nog, nog,’ zegt zij hees. ‘Ja,’ kermt zij.)

In zijn herinnering moet hij geweldig zijn best doen om Jessica seksueel te bevredigen. Jessica krijgt nooit genoeg van het vrijen, maar voor Paul is het zwoegen:

Paul knijpt in Jessica's tepels met zijn vingernagels. Hoelang nog? Hoelang nog zoals vroeger? Hoeveel kussen nog, hoeveel strelingen, likjes vóór en achter, rechts en links en omgekeerd en schuin, hoelang moet de zwetende ruit haar nog berijden, bevrijden,

---

<sup>115</sup> Dit is de titel van een Vlaams liedje van Danny Fabry uit 1975. De A-kant van deze single is ‘Mamma mia’, de B-kant is ‘Ik wou dat je wou’. (Arcade 5162)

hoeveel stroop en zaad en gefluisterde nonsens moet er nog uit hem geperst worden, vóórdat zij vindt, Jessica, dat hij genoeg betaald heeft voor een glimlach van haar? (534)

In een enkel geval geeft Paul hoog op over zijn seksuele potentie. Hij ziet zichzelf 'begaafd met een hengsteroede', maar Jessica (zo herinnert hij zich) corrigeert hem: 'Neen, begaafd met vermogen tot liefde voor drie weken'. (537) Jessica wilde een kind van hem (526), maar Jessica is niet zwanger geworden. Haar vraag: 'Heb je er nieuwe seksuele afwijkingen bijgekregen?' (518) lijkt mij veelzeggend. Dat is ook het feit dat Paul fantaseert dat hij bij de hoer Leonie -denkend aan Jessica- niet klaarkomt: Leonie 'constateert met een lichte verbazing dat Paul's lid opgericht blijft.' (546).

Zoals ik al gezegd heb: het verhaal is grotendeels een creatie, binnen de roman, van Paul. Hij is de bedenker van vrijwel alles wat verteld wordt, met name van het deel dat niet vanuit Nicole verteld wordt (het begin). In zijn fantasie krijgen de boeken die hij aan het lezen is, een plaats, in het bijzonder Couperus' werken en de poëzie van Aboe al-ala al Ma'arri, wiens poëzie Paul gelezen heeft in het Penguinboekje *Birds through a ceiling of alabaster* (1975).

Maar ook: zijn werk bij Neyrinck, zijn overleden vader, die hem als geest nog steeds zegt wat hij moet doen, en natuurlijk zijn liefdesrelaties, komen uitvoerig aan de orde. Het is duidelijk dat hij geen normale seksuele relaties met vrouwen heeft, maar er is nergens expliciet sprake van een verhouding met een man. Toch, door Couperus<sup>116</sup> in zijn fantasmagorie te introduceren, en met name door *De berg van licht* te noemen, stelt hij wel het onderwerp androgynie/biseksualiteit/homoseksualiteit aan de orde. Zonder overdrijving kan men stellen, dat in de roman *De berg van licht* (1905/06) van Louis Couperus dit onderwerp meer dan in welke andere Nederlandse roman rond 1900 aan de orde gesteld wordt. De kindkeizer Helegabalus, die even mannelijk als vrouwelijk is, moet van zijn leermeester, de priester Hydaspes, ernaar streven de mannelijke en vrouwelijke kant van zijn persoonlijkheid in evenwicht, in harmonie te houden. Dat lukt niet. Het Romeinse keizertje wordt uiteindelijk homoseksueel. De Romeinse bevolking komt tegen hem in opstand en hij sterft na vier jaar aan de macht geweest te zijn een gruwelijke dood.<sup>117</sup>

In de roman *Jessica!* leest de hoofdfiguur Paul Bekkers de roman: 'In de kamer leest Paul in *De Berg van Licht*, drinkt lange teugen uit de campari-fles, sluit de ogen.' (498) Eén bladzijde verder is Paul al uitgelezen: 'Paul gooit het boek van Couperus weg, het valt met een

---

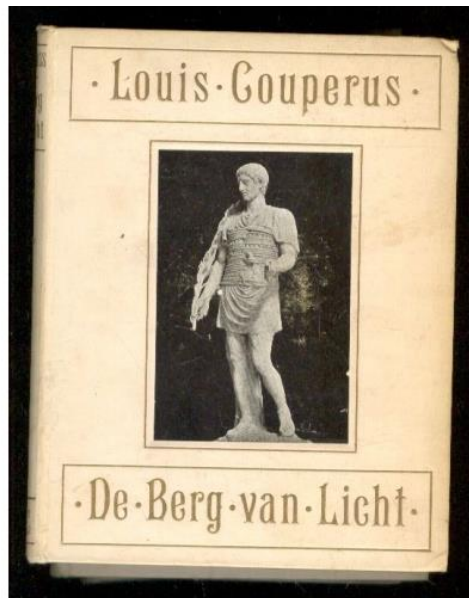
<sup>116</sup> Dit is niet de enige maal dat Claus de naam Couperus gebruikt heeft. Samen met Freddy de Vree heeft hij een thriller geschreven, waarvoor zij het pseudoniem 'Conny Couperus' gebruikt hebben. Het gaat om *Sneeuw witje en de leeuwerik van Vlaanderen* (De Arbeiderspers, 1985).

<sup>117</sup> Zie in dit verband Goedegebuure (1987: 72-105) en Klein (2000: 163-175).

flappende smak tegen de poot van het voetstuk waarop een schilferachtig gepolychromeerd borstbeeld van een Chinese krijger staat.’ (499) Uit tal van citaten blijkt dat Paul het werk van Couperus goed kent. Sterker nog: één van de romanfiguren is een personage à la Couperus. Zijn naam, Louis Kuppers, doet sterk denken aan de grote schrijver (de naam Couperus en de naam Kuppers hebben dezelfde etymologie, ze verwijzen beide naar een werkmans die kuipen/vaten maakte), en zijn achternaam heeft evenveel letters als die van Paul, namelijk zeven, waarvan de laatste drie dezelfde zijn: *Bekkers/Kuppers*. Deze overeenkomst in naam geeft aan, dat Paul zich in hoge mate met Couperus/Kuppers identificeert. Kuppers wordt als dandy/homoseksueel geïntroduceerd op de tennisbaan:

In Paul’s gezichtsveld verscheen, verschijnt een kale vijftiger in een muisgrijs pak. Hij lijkt op een chirurg, zijn pafferig gezicht vertoont tekenen van ergernis en tegelijkertijd minzame attenties als hij zich stram vooroverbuigt, en de vernederde Celine overeind trekt. Zij wil haar redder omhelzen maar diens aandacht wordt getrokken door een havenarbeider of bootman die met getatoeëerde naakte torso op de lege tribune zit, onverklaarbaar opgericht vóór de douchehokken van het clubgebouw. De dandy fluistert iets, het is niet te begrijpen, toch wel, doe een inspanning, hij fluistert als of hij een 1900-boek voorleest: ‘O, mijn achteloosheid! O, de achteloosheid zal hevig gestraft worden.’ (489)

De fantasie van Paul Bekkers gaat blijkbaar zo ver, dat hij zijn kennis van Couperus en zijn romans gebruikt om de figuur van Kuppers te creëren. Hij gaat er -geheel volgens gangbare opvattingen- van uit, dat Couperus homoseksueel was en dat verklaart Kuppers’ belangstelling voor de havenarbeider of bootman met getatoeëerde naakte torso in het citaat hierboven. Ook het woord ‘dandy’ kan men in veel literatuur over Couperus vinden. Op blz. 501 duikt Kuppers weer op: ‘Kuppers zeker, een man van een misplaatste elegantie, van wie de vrouw nog nooit in het openbaar werd gezien.’ Dat laatste is niet waar, Couperus' vrouw werd veelvuldig met hem in het openbaar gezien, maar deze opmerking suggereert wel, dat er iets mis is met Kuppers’ relatie tot zijn vrouw. Heeft hij wel een normaal huwelijk? Het ligt voor de hand nu ook te denken aan het huwelijk van Paul Bekkers en Nicole.



## 6.4 Intertekstuele verwijzingen

### 6.4.1 Citaten uit het oeuvre van Louis Couperus

Claus heeft *in Jessica!* op tal van plaatsen citaten uit het werk van Louis Couperus opgenomen. Ik geef hiervan nu eerst een volledig overzicht.

*Claus (Jessica!, 489)*

De dandy fluistert iets, het is niet te begrijpen, toch wel, doe een inspanning, hij fluistert als of hij een 1900-boek voorleest: 'O, mijn achteloosheid! O, de achteloosheid zal hevig gestraft worden.' (489)

*Couperus (Wereldvrede, VW 9, 179)*

Als wij ons blind overgeven aan de Macht, aan hare schaakwetten, en ons laten leven, ons laten spelen, wordt dat *een achteloosheid, die hevig gestraft wordt.*

-----

*Claus (Jessica!, 502)*

Kuppers lacht zijn *sekseloze*, hoge lachje.

*Couperus (De berg van licht, VW 24, 28)*

-[Jij, Bassianus, moet vergeten] wàt je bent, en terugstreven, in metamorfoze na metamorfoze, tot een Oorsprong, die, inheilig, was *sekseloos*...

-----

Claus (*Jessica!*, 502)

'Misschien,' zegt hij, 'dat die uiterste bloem ons noodlottig zal zijn. En ons vergiftigen. Ons en allen die zij bekoorde.'

Couperus (*De berg van licht* VW 24, 80)

Week als een vrouw, vroolijk blij als een kind; mystiek-helder als een priester des Lichts -zoo zoû hij altijd blijven; onbewust artistiek en veelvuldig in zijne ziel, die niet anders was dan *de uiterste bloem* eener uitbloeïende overbeschaving, en alleen in deze atmosfeer, hem sympathiek, deze atmosfeer van het sensueel-mystiek-geurige Oosten, dat hem begreep en dat hij begreep, zoû *die uiterste bloem* nog in pracht hebben kunnen ontluiken in de toegestane vervolmaking van hoe ook bizondere eigenschappen: *òvergeplant zoû zij noodlottig, kort maar hevig, vergiftigen zich, en allen, die zij bekoorde....*

-----

Claus (*Jessica!* 502)

Ach dierbare mevrouw, die *geamberde bléékheid* daar [...]

Couperus (*Eline Vere*, VW 3, 164)

Een koorts van gelukzaligheid, nu zij hem weêr zien zoû, had de *geamberde bleekheid* harer wangen getint met een lichten blos, als van een donzige perzik;

---

Claus (*Jessica!* 502)

Paul had de bleke blik opgevangen die hem vastpinde, die hem veranderde in een notitie voor Koppers' dagboek die avond: 'een verzengende jonge god, een god zonder gedachten.'

Couperus (*De stille kracht*, VW 17, 77)

Maar als Addy wilde, zoû haar vader toegeven, omdat zij, Doddy, anders zoû sterven. Voor dat kind van liefde was die jongen van liefde de wereld, het heelal, het leven. Hij maakte haar het hof, hij zoende haar stilletjes op den mond, maar niet meer dan hij, gedachteloos, andere deed; hij zoende andere meisjes ook. En kon hij, dan ging hij verder, natuurlijk weg, *als een verzengende jonge god, een god zonder gedachte.*

---

Claus (*Jessica!* 504)

Koppers is over zijn sterven heen, hij verwijdert pluisjes van de revers van de programmadirecteur bij de BRT en zegt: 'Wij hebben in ons gekregen iets vreemds..'

‘De venkel?’

‘Nee,’ zegt Kuppers. ‘Nee. *Iets nog vreemder dan ons gehele onzinnige leven en dat vreemde is niets anders dan een stille glimlach om alles wat we doen en zijn, een glanzende vonk die wij liefde noemen...*’

*Couperus (Ongebundeld werk VW 49, 649)*

*Wij hebben in ons gekregen iets heel vreemds, nog vreemder dāt vreemde dan ons geheele, onzinnige leven, en dat vreemde is niet anders dan een stille glimlach om alles wat wij doen en zijn, en een zacht glanzende vonk die wij liefde noemen [...]*

---

*Claus (Jessica! 505)*

‘Ik neem, ik neem,’ zegt Kuppers wellustig over zijn gilet strijkend, *een afgrondelijke duik in het levende, gloeiende heden.*’

*Couperus (Korte Arabesken, VW 28, 197)*

Dweep en droom niet met de schim van het Verleden, en wees niet bang voor het spook van de Toekomst, *maar sla de verliefde armen vast om het levende, gloeiende Heden [...]*

---

*Claus (Jessica! 505)*

*Wij mensen, wij tedere vage zielen, wij laten ons niet genoeg leven.*

*Couperus (Korte Arabesken VW, 191-192)*

Claus' zin is een combinatie van *wij, vage, tedere zielen* en *Maar is het dan zoo een moeite om te leven, om u te laten leven?*

-----

*Claus (Jessica! 509)*

En wat God betreft, ach, *hij blies ons in het leven met een onverschillige adem. Hij dacht misschien aan iets anders toen hij ons blies...*

*Couperus (Korte Arabesken, VW 28, 191)*

*De goden bliezen ons in het leven, met onverschillige ademen: zij dachten misschien aan iets anders, terwijl zij ons bliezen....*

-----

*Claus (Jessica! 516)*

Kuppers zegt dromerig: ‘*Zo is er ook plotseling een ogenblik in mijn denkleven geweest -ik geloof dat ik dag en datum en uur en minuut zou kunnen opgeven- een ogenblik dat ik mij bewust werd met al mijn denken geen stap verder te zijn gekomen, noch relatief met mezelf, noch absoluut voor de mensheid, wat betref anarchisme, socialisme, filosofie, kunst, mens of God. Toen, toen heb ik een besluit genomen.*’

*Couperus (Korte Arabesken VW 28, 104-105)*

*Maar toen, o vriend Jan, moet ik bekennen, dat er plotseling een oogenblik in mijn denkleven is geweest -ik geloof dat ik dag en datum en uur en minuut zou kunnen opgeven- een oogenblik dat ik mij bewust werd met al mijn gedachten geen stap verder te zijn gekomen, noch relatief voor mijzelf, noch absoluut voor de menschheid, wat betref anarchisme, socialisme, filosofie, kunst, mensch of God. Toen heb ik een groot besluit genomen.*

-----

Op één plaats geeft Claus ook een fraaie bewerking van een beroemd Couperusfragment uit het eind van *De stille kracht*:

*Couperus (De stille kracht, VW 17, 225)*

Zij voelden het beiden, het onuitzeggare: dat wat schuilt in den grond, wat sist onder de vulkanen, wat aandonst met de verre winden meê, wat aanruischt met den regen, wat aandavert met den zwaar rollenden donder, wat aanzweeft van wijd uit den horizon over de eindeloze zee, dat wat blik uit het zwarte geheimooog van den zielgeslotenen inboorling, wat neêrkruipt in zijn hart en neêrhurkt in zijn nederige hormat, dat wat knaagt als een gift en een vijandschap aan lichaam, ziel, leven van den Europeaan, wat stil bestrijdt den overwinnaar en hem sloopt en laat kwijnen en versterven, heel langzaam aan sloopt, jaren laat kwijnen, en hem ten laatste doet versterven, zoo nog niet dadelijk tragisch dood gaan: zij voelden het beiden, het Onuitzeggare.

*Claus maakt hiervan (Jessica! 527):*

‘Zij voelden het beiden,’ reciteert Kuppers, ‘datgene dat krioelt in modder en zand, wat ritselt in de schichten van de aarde, wat met de windkracht meekomt uit de zee, de geur van tonijn en vrouwen, wat tikt tegen de albasten koepel van de twaalfde verdieping, wat blaft in de ribbenkast van teckels, wat vanuit de Turksblauwe bergen over de zeilers zweeft, wat glimt in

de monocles van gesneuvelde kapiteinen, wat kietelt in het kippevel van de liezen, wat bijt als maagzuur en het lijf doet dansen, wat soms vijandig is als een inboorling, zij voelden het beiden...’

Naast deze citaten zijn er nog andere referenties aan Couperus’ romans. Zo verwijzen de namen van de twee hoeren, Leonie en Ottilie (545), naar respectievelijk *De stille kracht* en *Van oude mensen, de dingen, die voorbij gaan...* Leonie van Oudijck is in *De stille kracht* een zeer lichtzinnige dame, die graag vreemd gaat, en de drie Ottilies in *Van oude mensen* zijn alle drie zeer hete dames. Ook *Uit blanke steden onder blauwe lucht* (1912-1913) wordt nog genoemd en *Langs lijnen van geleidelijkheid* ((1900), beide op bladzijde 516. Het eerste boek is een boek over Italiaanse kunst en het tweede een roman die voor het grootste deel in Italië speelt. Op blz. 548 vinden we een verwijzing naar *Iskander*, Couperus' laatste grote roman over het leven van Alexander de Grote uit 1920. Algemeen wordt aangenomen, dat Alexander de Grote biseksueel was.

Als naturalistisch auteur is Couperus zeer geïnteresseerd in erfelijkheid en vermeldt hij in veel van zijn boeken op wie een romanfiguur lijkt: de dromerige Eline Vere lijkt op haar vader, haar bitsige zuster Betsy heeft meer van haar moeder. Claus volgt Couperus hierin, zij het vaak op groteske wijze. Volgens Pauls vader lijkt zijn zoontje Frederik op hem. ‘En op jou,’ zegt Paul meteen. Pauls vader antwoordt na enig nadenken: ‘Maar de handen zijn van Ginette, mijn schoonmoeder.’ (500) Jessica herkent in zichzelf bepaalde eigenschappen van haar moeder (‘Ik heb dat van mijn moeder!’ 519) en dat zij hypergevoelig is, dat ‘heeft zij van haar moeder’ zegt vader Neyrinck tegen commissaris Vandeloo (543). Ook mevrouw Neyrinck maakt zo'n naturalistische opmerking. Niemand mag meer aan haar komen als zij voor het slapen gaan schoon ondergoed aangetrokken heeft. ‘Het is mijn natuur. Mijn dochter is ook zo.’ (554)

In Pauls verhaal speelt Couperus en zijn werk dus een belangrijke rol. Dat geldt ook voor de Arabische dichter Aboe al-Ala al-Ma'arri.

#### **6.4.2 De poëzie van Aboe al-Ala al-Ma'arri.**

De dichter Aboe al-Ala al-Ma'arri werd geboren in Ma'arra, in 973. Toen hij vier was, kreeg hij pokken, ten gevolge waarvan hij blind werd. Paul leest een Penguinboekje met gedichten van Ma'arri (488, 506) Onder de titel *Birds through a ceiling of alabaster* is in 1975 een



Penguin  Classics

## BIRDS THROUGH A CEILING OF ALABASTER



bundel Arabische poëzie verschenen. Naar de titel van deze Penguin Classic<sup>118</sup> verwijst Paul als hij Nicole vertelt, zoals ik hierboven heb laten zien, dat een van de koningen van Yemen een paleis van twaalf verdiepingen had, waarvan de twaalfde in doorschijnend albast uitgevoerd was, zodat de koning achterover leunend naar de vogels kon kijken. De lectuur van het Penguinboekje maakt op Paul zo'n diepe indruk, dat hij Ma'arri als blinde dichter laat optreden in zijn fantasmagorie. Twee gedichten die Ma'arri voordraagt in de roman, staan in het Penguinboekje. Op blz. 507 van *Jessica!* staat:

---

<sup>118</sup> ISBN 0 14 044 305 3

Als de geest onzeker is  
dan wordt hij overweldigd door de wereld,  
een weke man, gekust door een hoer.  
Als de geest zelfzeker is geworden  
dan is de wereld een voorname dame  
die de strelingen van haar minnaars afwijst.

Dit is Claus' vertaling uit het Engels van Ma'arri's vers:

If the intellect is unstable  
It is overwhelmed by the world,  
A weak man embraced by a whore.

If the mind becomes disciplined,  
The world is a distinguished woman  
Who rejects her lover's advances. (*Birds*, 105)

Het tweede vers van Ma'arri vinden we op blz. 534-535:

Als ik doodga, kan het mij niet schelen  
wat God met de aarde doet.  
Laat haar verbranden. Laat haar verdrinken.

De aarde weet niet  
wat zij vreet en verteert,  
geraamten van schapen en van leeuwen.

In het Penguinboekje lezen we:

When I die I don't care how God  
Treats the earth; let it parch, let it flood.

The earth doesn't know what it consumes:  
skeletons of sheep, carcasses of lion. (*Birds*, 119)

Pauls Ma'arri draagt nog een derde vers voor, maar dat vers is Pauls eigen creatie van enkele regels in de *Introduction* van het Penguinboekje. Claus schrijft:

Ik woon in drie nachten  
Ik woon in het donker van mijn ogen.  
Ik woon in dit huis  
en ik woon in een wereld zonder God. (509)

Dit staat er in de *Introduction*:

Bound by blindness and four walls he was known as the man of two prisons. When Ma'arri added his lack of religion to these two privations he referred to himself as a person who experienced 'three nights'. (*Birds*, 26)

Het gesprek over Arabische poëzie dat Koppers met Ma'arri voert, komt ook uit de *Introduction*. Vergelijk:

'Achtbare collega [...] is het niet zo dat in de dichtkunst van uw volk de verzen in twee complementaire helften zijn verdeeld? De eerste helft [...] is naar ik meen de *sadar* en zou als het ware de borst van het kunstwerk voorstellen, en de tweede helft [...] die even belangrijk is, zo niet meer, en die men, naar ik vernam de *ajz* noemt, zou dan verwijzen naar de bilpartij.' (508-509)

An Arab verse line is usually divided into two complementary halves. The first is called *sadar*, the breast; and the second is called *ajz*, the buttock. (*Birds*, 29)

De poëzie van Ma'arri wordt gekenmerkt door pessimisme. Religie, in welke vorm dan ook, wijst hij af en de dood is iets om naar uit te zien. De mens zou af moeten zien van de voortplanting, want het is een zonde om mensen op deze wereld te zetten.<sup>119</sup>

### 6.4.3 Verwijzingen naar Shakespeares *The Tempest*

Behalve naar Couperus en naar Ma'arri vinden we in *Jessica!* ook verwijzingen naar *The Tempest* van Shakespeare, een toneelstuk dat in de tekst van *Jessica!* niet met name genoemd

---

<sup>119</sup> Zie voor meer informatie [http://nl.wikipedia.org/wiki/Abdel\\_Al-Ma'arri](http://nl.wikipedia.org/wiki/Abdel_Al-Ma'arri)

wordt. Op twee plaatsen vinden we min of meer letterlijke citaten. Kaban citeert op blz. 509 het monster Caliban: 'Vaarwel, meester, vaarwel. Ban, Ban, Kakaban heeft een nieuwe meester.' Shakespeares Caliban zegt in de tweede akte, tweede scène van *The Tempest*: 'Farewell master; farewell, farewell' en een paar regels verder: 'Ban, Ban, Caliban has a new master'. De naam Kaban kunnen we dus opvatten als een inkorting van de naam Caliban (*Caliban* minus *li* = *Caban* = *Kaban*). Zowel bij Shakespeare als bij Claus gaat het om monsterachtige personages.

Een tweede citaat vinden we op blz. 517: 'Kaban zegt tegen haar ongeloofig gezicht dat hij haar zal brengen waar de krabben groeien, dat hij met zijn lange nagels kastanjes voor haar zal opgraven, dat hij een snel aapje voor haar zal vangen.' Ook dit zijn woorden van Caliban uit de tweede akte, tweede scène:

[I prithee,] let me bring thee where crabs grow;  
And I with my long nails will dig thee pignuts;  
[Show thee a jay's nest and] instruct thee how  
To snare the nimble marmoset;

De naam Caliban komt op twee plaatsen voor in *Jessica!*, en wel op blz. 528 en 554. In beide gevallen gaat het om een mannelijke bewoner van het bejaardenhuis aan de overkant van het appartement van het gezin Bekkers.

Dan zijn er nog 'kleine' verwijzingen naar Shakespeares toneelstuk. Op blz. 489 is sprake van een 'boatsman'. *The Tempest* begint met enkele zinnen van 'the boatswain'. Op blz. 544 vinden we de woorden *monsterachtig*, *storm* en *eiland* bij elkaar:

In het Park, in de natte straten, zocht hij Jessica. Tussen de anderen, die grimmig, haastig voorbijkwamen. Zoals Kaban, het *monsterachtig* gevaarte in de *storm*, de reus uit de sprookjes, de torenhoge vader voor een driejarige Paul.

'Kaban,' zegt Paul, 'heb je een meisje gezien, laatst gezien op een *eiland*, met wijde, grijze ogen? Soms heeft zij een transistor bij zich, die Radio Veronica speelt.'

'Vrouwen,' zegt Kaban. 'Week, bleek.' Hij eet een rauwe paling. 'Nat, gat,' zegt hij.  
(cursief van mij, LL)

Een belangrijke overeenkomst tussen *The Tempest* en *Jessica!* is voorts, dat in beide kunstwerken een 'geest' voorkomt, respectievelijk Ariel en de vader van Paul. De geest van Pauls vader is in *Jessica!* bijna op iedere bladzijde voelbaar.

## 6.5 Functie van de intertekstuele referenties: seksloosheid als ideaal

Onder het verhaal van de suicidale Paul Bekkers en zijn ex Jessica ligt dus een indrukwekkend netwerk van verwijzingen naar bestaande literatuur, met name naar Couperus, Ma'arri en *The Tempest* van Shakespeare. De vraag is nu: wat is de functie van deze verwijzingen voor de interpretatie van de figuur van Paul Bekkers, die deze schrijvers en hun werk oproept?

Laten we beginnen met de figuur van Couperus. In de letterkunde staat deze schrijver vooral bekend als homoseksueel.<sup>120</sup> Weliswaar was hij getrouwd met zijn nichtje Elisabeth Baud, maar dit huwelijk wordt doorgaans als een schijnhuwelijk beschouwd. *De berg van licht*, de roman die Paul Bekkers in *Jessica!* leest, gaat over de androgyne keizer Helegabalus. Androgynie en homoseksualiteit spelen een belangrijke rol in dit werk. We hebben hierboven al gezien, dat Paul in erotisch opzicht zeer passief is, dat hij eigenlijk niet als een heteroseksuele man vrijt met vrouwen, noch met Nicole, zijn echtgenote, noch met Jessica, zijn ex. De lezer kan deze twee gegevens nu met elkaar verbinden: Pauls identificatie met Couperus/Kuppers verklaart zijn passiviteit jegens vrouwen. Die identificatie én zijn passiviteit wekken de gedachte op, dat Paul in wezen dezelfde seksuele geaardheid heeft als Couperus/Kuppers. We zouden van latente homoseksualiteit kunnen spreken. Deze wordt door Paul zo verdrongen, dat seksloosheid, een leven zonder passie, zijn ideaal wordt. Die veronderstelling lijkt redelijk, te meer omdat in de slotscène zijn passiviteit zichtbaar gemaakt wordt. Paul ziet in deze scène de slang, waarvoor zijn zoontje Frederik zo bang was, de kamer binnenkomen.

Paul kan de beweeglijke gespleten tong zien glinsteren, de driehoekige kop zien deinen. Zonder enig geluid trekt Paul de lakens van zich weg, begraaft zijn heet gezicht in het natte hoofdkussen, draait zich op zijn naakte buik en spreidt zijn knieën. (558)

De slang kunnen we opvatten als symbool voor de gewenste dood. Maar tegelijkertijd herinneren wij ons het gesprek dat Paul en Nicole over Frederiks angst hadden:

‘Je zoon denkt dat er een boa-constrictor in zijn bed zit.’

‘Zo,’ antwoordt Paul in zijn koele nis.

‘En dat de slang bij hem naar binnen zal kruipen.’

---

<sup>120</sup> Althans volgens de, ook in 1977, gangbare opvatting. Klein (2000: 9-10) heeft twijfels bij die veronderstelling. Zijn argument is, dat er tot heden geen echt bewijsmateriaal voor Couperus' seksuele gevoelens gevonden is. Wel zijn er natuurlijk altijd roddels geweest.

‘In zijn mond.’

‘Nee. Van onderen. Van achteren.’

‘Nee toch.’

‘Het zal wel een symbool zijn voor het een of ander,’ zegt Nicole.

Paul verlaat de nauwe koelte en komt in de woonkamer.

‘Symbool?’ vraagt hij.

‘Ja. Dat hij verliefd is op mij bijvoorbeeld. Of op jou.’

Paul gaat zitten.

‘Of dat hij mij haat. Of jou’ zegt Nicole. (483-484)

Vertalen we deze uitleg van de symboliek van de slang naar de slotscène van *Jessica!*, dan moeten we concluderen, dat Paul ofwel verliefd is op Nicole ofwel haar haat. Gezien alles wat we hierboven over Pauls ideaal van passieloosheid en over zijn latente homoseksualiteit gezegd hebben, komt alleen de laatste interpretatie in aanmerking. De slang moeten we in deze scène interpreteren als fallisch symbool<sup>121</sup> en de manier waarop Paul gaat liggen doet sterk denken aan anale seks:

Zonder enige geluid trekt Paul de lakens van zich weg, begraaft zijn heet gezicht in het platte hoofdkussen, draait zich op zijn naakte buik en spreidt zijn knieën. (508)

Ma'arri en zijn werk geven een tweede aspect van Pauls persoonlijkheid weer. In het eerste vers dat Paul te binnen schiet, wordt ‘de wereld’ gezien als een hoer (voor een onzekere man) óf als een dame die haar minnaars afwijst (voor de zelfverzekerde man). In beide gevallen is er van werkelijke liefde geen sprake. De wereld, het leven blijft in beide gevallen koud.

In het tweede vers vinden we evenzeer een afwijzende houding tegenover de wereld, de aarde. Het kan me niet schelen wat God met de aarde doet, zegt de Arabische dichter, want zij vreet uiteindelijk alles wat leeft op. Of je vreedzaam bent als een schaap of roofzuchtig als een leeuw, dat maakt niet uit, uiteindelijk gaat iedereen dood en wordt opgevreten door de aarde.

Kaban vertegenwoordigt in *Jessica!* de oermens, de Neanderthaler, die nog niet bezoedeld is door cultuur. Kaban boert (502), eet rauwe paling (544) en spreekt soms nog een soort oertaal: ‘Vrouwen [...]. Week, bleek.’ ‘Nat, gat’. (544). Hij heeft lange nagels om kastanjes uit de grond te halen, weet ‘waar de krabben groeien’ en vangt snelle aapjes. (517)

---

<sup>121</sup> Hall (1979: 285).

Deze verwijzingen naar de androgyne Couperus met zijn sekseloze lachje (502), naar Ma'arri's koude wereld waarin de dood als een bevrijding gezien wordt, en naar de oermens Caliban tonen de lezer het ideaal van Paul Bekkers: een seksloze, passieloze oermens te zijn, die geen weet heeft van cultuur en religie. Maar dit ideaal is onbereikbaar: Paul moet leven in een wereld vol cultuur en religie, een wereld waarin vrouwen seks met hem willen hebben. Dat hij zelfmoord wil plegen, wordt begrijpelijk.

Paul Bekkers kan en wil niet voldoen aan de eisen die de maatschappij aan hem stelt. Iedereen die in onze maatschappij wil leven, moet de normen en waarden daarvan in redelijke mate aanvaarden. De strengste regels betreffen natuurlijk het gebied van de seksualiteit. De dominante, meest geaccepteerde relatie is die tussen man en vrouw, de relatie die voor nakomelingen zorgt. Paul Bekkers leefde tot de avond van 11 mei 1977 volgens dat patroon, maar dat was bepaald niet zijn ideaal.

De roman, die zich grotendeels in zijn geest afspeelt, toont ons de crisis die hiervan het gevolg is. Paul leeft in een wereld, waarin een man de zin van het bestaan moet vinden in zijn rol van echtgenoot en vader. Dat blijkt een norm te zijn waar hij niet aan kan voldoen. De vrouwen in zijn leven, zijn echtgenote Nicole en zijn ex-geliefde Jessica, verwachten van hem dat hij een minnaar is, dat wil zeggen een man die streeft naar seksuele gemeenschap, hun lusten bevredigt en hun kinderen schenkt. Maar Paul is een man die liever passief zou willen blijven, wat zijn vrouwelijke partners ergert.

Claus gebruikt in *Jessica!* tal van interteksten die een oplettende, geletterde lezer de mogelijkheid biedt Pauls ideaal te achterhalen. De schrijver Louis Couperus speelt hierbij een sleutelrol. Zijn roman *De berg van licht* met zijn androgyne thematiek en het personage van de androgyne Louis Koppers vormen een duidelijke aanwijzing voor Pauls androgyne aard en homoseksuele neigingen.

Belangstelling voor schilderkunst, muziek of literatuur is in Claus' proza vaak kenmerkend voor zijn homo- of biseksuele figuren. Een goed voorbeeld daarvan is de homoseksueel en travestiet Hensen uit *De hondsdagen*. De kunst, een wereld gevormd door dromen, wensen en fantasieën, is een soort toevluchtsoord als de vijandige werkelijkheid te beklemmend wordt. Pauls extreme behoefte de werkelijkheid te ontvluchten wordt door nog andere verwijzingen voelbaar gemaakt, bijvoorbeeld door Ma'arri's gedichten. Het beeld van de koning die op de hoogste verdieping van zijn paleis door een plafond van albast naar de vogels ligt te kijken, drukt een verlangen naar vrijheid uit, maar ook een verlangen om boven de werkelijkheid verheven te zijn, ver van aardse plichten, zonder 'getob, gezeur, gedachten' (22), geen passie meer, 'geen smaak, geen verleden, geen herinnering, geen geweten'.

Paul is, zoals we gezien hebben, niet de eerste van Claus' helden die genderproblemen ervaart en een conflict met de heteronormatieve waarden beleeft. Net als Philip de Vogel in *De hondsdagen* koestert hij de wens seksloos te zijn, of zoals Philip het zegt: 'een neutraal iemand zonder sexe en zonder hoofd en hart zou *ik* moeten zijn, voor *ik* moeten spelen.' (*De hondsdagen*, 232)



## Hoofdstuk 7

### Androgynie in ander proza van Claus

#### 7.1 Inleiding

Uit de analyse van vier van Claus' romans in de voorgaande hoofdstukken is onomstotelijk vast komen te staan, dat 'de onmogelijke liefde' een belangrijk thema in zijn werk is. In deze liefdesgeschiedenissen speelt androgynie/homoseksualiteit een belangrijke rol. Philip de Vogel in *De hondsdagen* ziet in de manvrouwelijke Hensen zijn grote ideaal: zo zou hij ook willen zijn ('Ik wilde dat ik Hensen was', *De hondsdagen*, 248). Maar dat ideaal durft hij niet te verwezenlijken en hij past zich aan de normen en waarden van de heteronormatieve maatschappij aan. Hij brengt Bea terug naar haar kostschool en gaat terug naar Lou, die zwanger van hem is en geen abortus kan krijgen. Ironisch genoeg is het in zijn verbeelding zijn labiele, enigszins gestoorde vriend Tsjecho die het manvrouwelijke ideaal wel bereikt: 'Een dunne, maar schelle, niet meer mannelijke of vrouwelijke stem riep zijn naam, de belachelijke naam: Philip, Philip de Vogel' (248). De stem is die van Tsjecho. In deze stem is dus volgens Philip de tegenstelling mannelijk-vrouwelijk opgeheven.

In *De koele minnaar* zien we iets soortgelijks. Edward Herst tracht een relatie op te bouwen met een lesbisch meisje. Hoewel hij met Carla en Maria de genoegens van een heteroseksuele relatie ervaren heeft, kiest hij voor een relatie met een lesbisch meisje, aan wie hij weinig seksueel plezier beleeft, iets wat hij kennelijk niet als een probleem ziet ('Eigenlijk was hij opgelucht geweest toen het meisje geweigerd had, en hij niets te vervullen had, geen dromen, geen lichaam te stillen.', *De koele minnaar*, 71) Net als Philip in Bea, ziet Edward in Jia het androgyne ideaal, een jongensachtige vrouw die van hem geen seksuele activiteiten vraagt. Hij voelt zich daarom 'opgelucht'.

Ook Paul Bekkers in *Jessica!* gedraagt zich in seksueel opzicht passief, zowel tegenover zijn vrouw Nicole als tegenover zijn oude liefde Jessica. Pauls passiviteit gaat in zekere zin verder dan die van Philip en Edward, doordat Paul Bekkers anders dan de twee andere protagonisten suïcidale neigingen heeft. Hij hoopt dat zijn zoontje later alleen een goed ontwikkelde rechterhersenhelft heeft, die van de visuele ervaringen, zodat Frederikje 'alleen een blik [zal] zijn, een verrukte blik op alle dingen. Onschuld. Geen getob, gezeur, gedachten.' (*Jessica!* 490-491) De linkerkant, de kant van de logische en verbale ervaringen, moet onderontwikkeld blijven. In soortgelijke bewoordingen antwoordt hij Jessica, als deze hem vraagt: 'Geen enkele passie meer?' 'Geen namen meer,' zegt Paul, 'geen smaak, geen verleden, geen herinnering, geen geweten.' (*Jessica!* 518)

De (latente) homoseksuele geaardheid van Philip, Edward en Paul wordt door de auteur niet expliciet aangegeven, de lezer moet die uit de tekst afleiden. Bij Claude in *Omtrent Deedee* ligt dat anders; zijn geaardheid wordt op niet mis te verstane wijze aangegeven. Hij komt rond voor zijn homoseksualiteit uit. Psychiater Simons heeft getracht van hem een hetero te maken, maar dat is mislukt. Claude wil ook helemaal niet anders worden dan hij is. De boodschap van deze roman is: een homo is niet te veranderen, die is zoals hij is. Maar: in de tekst wordt sterk gesuggereerd, dat ook de priester Deedee homoseksueel is en een relatie (gehad) heeft met Claude. De priester zou wel van zijn ‘ziekte’ af willen komen, en daartoe foltert hij zich dagelijks met een karwats, maar tevergeefs. Ook de priester is niet te veranderen, hoezeer maatschappij en kerk dit ook verlangen.

We zien dus, dat in alle vier de romans homoseksualiteit/androgynie een kernthema is. Opvallend is, dat de mannen- en vrouwenliefde nooit negatief behandeld worden. In *De koele minnaar* wordt het homo- en biseksuele filmvolk gezien als het Ras van de Glimlach. Let wel: het is een ras, een mensenras, een ras dat niet door droefheid gekenmerkt wordt, maar door een Glimlach. De leden van dit ras zitten in hotel Eden, een naam die verwijst naar de hof van Eden, het paradijs. Het Ras van de Glimlach met zijn androgyne/biseksuele levensstijl is dus gelijk te stellen aan de situatie vóór de zondeval. Heteroseksualiteit, zo lijkt Claus ons te suggereren, is van na de zondeval!

Mijn analyse van deze vier romans heeft dus aan het licht gebracht, dat androgynie en bi- en homoseksualiteit in Claus’ werk een belangrijk thema is. In dit hoofdstuk zal ik deze uitkomst van mijn onderzoek toetsen aan enkele andere romans van Claus. Vinden we ook in andere ‘onmogelijke liefdes’-romans dit thema terug?

## 7.2 De verwondering (1962)<sup>122</sup>

In de buitengewoon gecompliceerde roman *De verwondering* treft de hoofdfiguur Victor-Denijs de Rijckel, leraar Engels-Duits, op het Bal van de Dode Rat een mooie vrouwelijke vrouw, die Alesandra genaamd is. Zij woont op het kasteel Almout, maar als De Rijckel daar een hoofdstuk verder is, draagt zij mannenkleren (115, 120) en heeft zij soldatenhanden (152). Ook van haar mooie kastanjebruine haar is niet veel meer over: ze heeft kort stekelig haar (166), egelstekels (118), en zij past dus helemaal in de androgyne reeks Bea (*De hondsdagen*), Jia (*De koele minnaar*), en Toni (uit *Het jaar van de kreeft*, 1972, zie hieronder 7.3).

De leraar is in erotisch opzicht passief. Zijn ex-vrouw Elizabeth is een leerlinge van hem en het is duidelijk dat zij op vrouwelijk-geraffineerde wijze het initiatief neemt: ‘[...] zij

---

<sup>122</sup> Claus (1962). Voor uitvoerige analyses van *De verwondering*, zie Duytschaever (1979) en Klein (2004). Nogal oppervlakkig is Fens’ bespreking in *De Tijd-Maasbode* (Fens 1962).

hakkelde: 'Ik wil het niet, meneer' en nam mijn hand en drukte die tegen haar tepel onder de zwarte jerseytrui.' (50) Een geweldig erotisch festijn was het huwelijk tussen De Rijckel en Elizabeth niet: 'Zij wou geen kind. Frunniken met handen meestal.' (132)

Maar het meest androgyn is toch wel Fredine, de verzorgster in de psychiatrische inrichting waar De Rijckel zijn verhaal op schrift stelt. Deze vrouw is in haar jeugd onvruchtbaar gemaakt, zodat zij geen vrouwelijke vormen heeft: 'Haar lichaam is zonder één zwelling. De heupen zoveel smaller dan haar schouders.' (85). De Rijckel omarmt haar 'als een minnaar bijna' (239).

Niet onvermeld mag blijven, dat de leraar zich voorstelt dat zijn leerlingen voor hem, net als voor andere leraren, een bijnaam bedacht hebben, maar hij weet niet welke bijnaam dat is. Een goede bijnaam zou, volgens hem, 'Lul de Rijckel' zijn. Klein maakt in zijn analyse van *De verwondering* aannemelijk, dat De Rijckel impotent is, mogelijk ten gevolge van oorlogshandelingen, maar er zijn ook aanwijzingen dat De Rijckel geen liefde voor vrouwen koestert en latent homoseksueel is. Zijn bijnaam doet natuurlijk denken aan Philip de Vogel ('Philip de Lul').

### 7.3 Het jaar van de kreeft (1972)<sup>123</sup>

Dit verhaal lijkt in veel opzichten op *De koele minnaar*. Ook nu een man, Pierre, die met verschillende vrouwen het bed deelt of gedeeld heeft, maar die geobsedeerd wordt door een vrouw, Toni, die bijna mannelijke contouren heeft. 'Het meisje had kortgeknipt, slordig zittend zwart haar, een breed gezicht met koortsvlekken en groefjes om de ogen, plooiën van een dubbele kin.' (9) Ze is over de dertig en haar lichaam is uitgezakt (11). Zij heeft 'te dunne benen, te dikke knieën en holle dijen' en 'nogal platte borsten' (16). Nergens wordt iets positiefs over haar lichaam gezegd. Ze is lelijk en onvrouwelijk, maar blijkbaar is die lelijkheid en onvrouwelijkheid juist aantrekkelijk voor Pierre, die veertien jaar geleden gescheiden is en bij zijn moeder woont. Het Oedipoes-thema is dus ook in deze roman over een onmogelijke liefde weer aanwezig.

Pierre hertrouwt met Antje, maar het is duidelijk dat dit niet zijn grote liefde is. Dat is de onvrouwelijke, androgyne Toni.<sup>124</sup>

### 7.4 Het verlangen (1978)<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Claus (1972).

<sup>124</sup> Voor een uitvoerige bespreking van *Het jaar van de kreeft* verwijs ik naar Wildemeersch (2003: 108-145).

<sup>125</sup> Claus (1978).

Het begin van *Het verlangen* is gesitueerd in het Gentse café De Eenhoorn, waar een groep kaartspelers voor grote bedragen zit te gokken. Een van deze spelers, Michel, is op een bepaald moment het gezeur over Rikkebot beu, een overleden speler die door iedereen als een held wordt beschouwd. Michel kondigt aan naar Las Vegas te gaan en nodigt Jaak uit mee te gaan.

Op het vliegveld worden zij uitgezwaaid door verschillende cafégenoten, onder wie drie homo's, die worden aangeduid als de drie Gratiën: Markske, Salomé en dr. Verbraecke. Dit is de eerste groep homo's in het boek en het is niet onbelangrijk dat zij geassocieerd worden met drie Griekse godinnen. Een tweede groep homo's komen Michel en Jaak tegen in Los Angeles: het is een groep nuchtere motorrijders die zich Aryans noemen. Een derde groep homo's zijn de artiesten in Circus-Circus, die als engelen langs ladders naar de top van het gebouw klimmen. Tijdens hun klimnummer hoort Jaak een hemelse stem.

Uit de motto's die aan de tweede druk van *Het verlangen* door Claus zijn toegevoegd, blijkt dat we Jaak in verband moeten brengen met aartsvader Jacob, die in de bijbel een gevecht voert met een onbekende man, die in de kunst niet zelden als engel wordt geïnterpreteerd. 'Jacobs gevecht met de engel' is talloze malen het onderwerp geweest van schilderijen. Ook Jaak raakt in gevecht met een van de engelen van Circus-Circus, ten gevolge waarvan deze engel overlijdt.

Drie groepen homo's dus: de drie Gratiën, de Aryans en de engelen in Circus-Circus. De eerste groep wordt geassocieerd met drie godinnen uit de Griekse mythologie, de tweede groep met een ras, de derde groep met hemelse figuren uit de joodse mythologie. Jaak ervaart in het laatste geval het androgyne als iets van een hogere orde, van een hemelse orde, als iets van engelen. In deze wezens is de tegenstelling tussen het mannelijke en het vrouwelijke opgeheven. Hoewel het vrouwelijke ook in hem zit –zijn sopraanstem is daar het bewijs vandedraagt hij zich als een superhetero. Doordat hij gehoord heeft, dat Markske zijn dochter in het ongeluk gestort heeft, raakt hij in gevecht met een van de engelen.

In deze roman vinden we dus wederom het androgyne voorgesteld als iets goddelijks, iets hemels, iets van engelen. De overeenkomst met het Ras van de Glimlach, dat in het begin van *De koele minnaar* in het hotel Eden vertoeft, is treffend. Ook hier vinden wij een ras dat met het paradijs, met een hemelse staat van zijn geassocieerd wordt. De suggestie is duidelijk: de androgyne mens moet gezien worden als een hoger wezen dan de heteroseksueel.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Voor een analyse van *Het verlangen* zie Goedegebuure (2005).

## 7.5 Het verdriet van België (1983)

Van Thienen heeft in een omvangrijk artikel laten zien, hoezeer de karakters in Claus' grote familieroman *Het verdriet van België* proberen te ontsnappen aan de ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid die hun door de maatschappij zijn opgelegd.<sup>127</sup> Van Thienen:

Het androgyniemotief manifesteert zich overigens niet alleen in vrij traditionele representaties van dubbelslachtigheid, maar ook in vaak metaforische voorbeelden van gendervervaging, genderambigüiteit, transgenderisme en travestie. De vele sprekende details laten in dit verband over de opzettelijkheid van dit thema bij Claus maar weinig misverstanden bestaan.<sup>128</sup>

Van Thienen geeft vervolgens een uitgebreid, maar zeker niet volledig overzicht van vrouwelijke eigenschappen of gedragingen bij mannelijke personages en mannelijke bij vrouwelijke. Een paar voorbeelden van de talloze die te noemen zijn: Marnix de Puydt lijkt wel een vrouw (146); hij heeft een gezwollen vrouwengezicht (324, 448). Louis loopt aan zijn arm als een verloofde (572). Daels, de leraar Nederlands, verdrijft tabakswalmen als een Chinese hofdame (385). Louis' vader rookt als een meisje (131) en lijkt, met een broekje van Laura op zijn hoofd, op een grootmoeder uit vroegere tijden. Louis' vriend Raf beweegt als een meisje (251). Vuile Sef is een travestiet (415, 597) en wil graag 'een vrouwmens' zijn (708). De Zusters van de kostschool hebben namen die zowel voor mannen als voor vrouwen gangbaar zijn en vertonen genderoverschrijdend gedrag.<sup>129</sup>

## 7.6 De zwaardvis (1989)

In deze korte roman van Claus is Sibylle de hoofdpersoon. De lezer krijgt via een droom al na een paar bladzijden de informatie dat Sibylles seksuele voorkeur naar vrouwen uitgaat:

Sibylle droomt steeds dezelfde droom over Irene die een onbekende kamer met pluchen gordijnen en wijkende wanden binnenkomt, zich achteloos uitkleedt als voor het slapen gaan in haar eigen, eenzaam eenpersoonsbedje, zij heeft ragfijn perzikkleurig ondergoed aan, zij buigt zich voorover en wacht als op een nekslag, met haar handpalmen op haar

---

<sup>127</sup> Van Thienen (2004).

<sup>128</sup> Van Thienen (2004: 55)..

<sup>129</sup> Van Thienen (2004: 55, 56).

knieën, en in de spiegelkast, hoger, donkerder en met meer ornamenten dan die in Sibylles slaapkamer verschijnt een vrouw die alleen een zeer kort T-shirt draagt en rijglaarsjes, de vrouw heeft geen gezicht maar wel Sibylles overvloedig kastanjekleurig haar. De vrouw wordt overweldigd door een mateloos gevoel van deernis en vlijt zich tegen Irenes magere rug en snikt tot haar mond Irenes linkertepel vindt. (12)

Of zij zich bewust is van haar anders zijn, is nog maar de vraag. Haar man Gerard heeft dat wel in de gaten, gezien zijn woorden: ‘Je kunt het ook niet helpen’ of ‘Je bent niet te helpen’ (14). Verderop in de roman blijkt waarom Gerard dat gezegd heeft. Na een avondje uit komt Sibylle met haar dronken echtgenoot thuis. Ze legt hem op bed en doet hem vrouwenkleren aan:

‘Stil,’ zei zij alhoewel hij geen geluid gaf. Omdat zij meende dat zijn gehoorzaamheid grenzen kende bond zij, ongeduldig nu, een satijnen Indiase sjaal voor zijn ogen en maakte toen, bezig, bijna dartzel haar huiswerk af met haar blonde pruik van zeven jaar geleden, de gouden oorbellen, de laag Ruby-red over zijn trillerige mond even zorgvuldig aangebracht als bij haarzelf, de pancake die de moedervlek op zijn schouder dekte, het zwartkanten broekje dat haar geluidloos deed proesten, het netwerk van het gordeltje absurd nauw en snijdend in zijn bekken waardoor zijn heupen uitstulpten, de gouden sandalen die te klein waren, zij perste er zijn opgekrulde tenen in en snoerde de riempjes hard aan zodat hij knorde en ten slotte, als een bijgedachte, drapeerde zij een doorschijnend paars tuniekje dat tot zijn navel reikte.

Toen, als een bruidegom, trok zij hem uit bed, haar handen waren even klam als de zijne, door de toch nog te bruuske beweging scheurde de mouw van het tuniekje, en toen leidde zij hem voor de spiegel zodat hij in zijn zonderling geheel te zien was terwijl zij zich achter hem verborg, een weerloos geblinddoekt wezen dat hij nooit geweest zou zijn zonder haar ingreep, haar schepping. ‘Je bent mooi,’ zei zij. Zij was doodmoe alsof zij drie kwartier heuvels op en af had gelopen. ‘Heel mooi,’ zei zij. Buiten was het gegraas van de schapen te horen. Ook een duif op het dak. Toen knoopte zij de blinddoek los die nat was van het zweet. Zij dacht dat zij zijn ogen had moeten schminken. Zij schikte achter zijn rug de blonde klissen.

‘Nee,’ zei hij stilletjes. ‘Nee, Sibylle.’

‘Toch wel,’ zei zij. ‘Waarom niet?’

Hij stootte een rochelgeluid uit alsof hij zou overgeven.

Sibylle maakt dus van haar man een vrouw, zij ont-mant hem. En daarmee doet zij precies wat de Griekse godin Cybele eiste van haar priesters: zij moesten zich ontmannen, vervrouwelijken, en daartoe castrerden zij zichzelf.

De schoolmeester Goossens schrijft in *De zwaardvis* een declamatorium Cybele en hij vertelt Sibylle daarin over deze metamorfose van man tot vrouw. ‘Haar priesters verplichtte zij zichzelf te castreren.’ ‘Of rond te lopen verkleed als vrouwen.’ (69) Sibylle voelt de parallellie met haar eigen gedrag: ‘Hoe wonderlijk,’ begint zij, haar mond lijkt voller, gezwollen, zij wil iets over dat wonderlijke vertellen, maar zij stokt.’ (69)

Ook in deze roman vinden we dus het thema van de androgynie. En ook nu wordt deze androgynie in verband gebracht met het goddelijke, in dit geval met de moedergodin Cybele, wier rituelen alleen door gecastreerde priesters en vrouwen bijgewoond mochten worden. De androgynie staat wordt dus ook hier gezien als een hogere staat van zijn. Dat de schoolmeester Goossens aan het einde van het verhaal onder Sibylles djellabah mag komen, lijkt hiermee in tegenspraak te zijn, maar is dat niet, ‘Want soms voelt Meester Goossens een neerslachtigheid die hij niet kan tegenhouden, *alsof hij in het verkeerde lichaam zit*, in een verkeerde wereld verkeert, in een vijandige tijd moet dwalen.’ (30; cursief van mij, LL) Meester Goossens heeft dus ook iets manvrouwelijks!

## 7.7 Het laatste bed (1998)

Twee lesbiennes, Emily Hopkins en Anna, logeren in een Belgische badplaats, in het chique hotel Luxor. Zij zijn daar gekomen om zelfmoord te plegen. Het verhaal speelt in ieder geval na 1 juli 1997, de sterfdag van Robert Mitchum, die op blz. 33 als ‘wijlen Robert Mitchum’ aangeduid wordt. De pianiste Emily Hopkins vertelt het verhaal en verwijst daarbij nadrukkelijk naar *Mommie Dearest*, het boek waarin de dochter van Joan Crawford, Christina Crawford, haar afschuwelijke jeugd vertelt (8). Joan Crawford was volgens haar een verschrikkelijk slechte moeder, die haar ook misbruikte. Of Claus dit boek werkelijk gelezen heeft, betwijfel ik, want hij meent dat *Mommie Dearest* gaat over ‘de griezelige verhouding van Joan Crawford met haar moeder.’ (8) Dit is onjuist. In werkelijkheid gaat het boek over de verhouding van Joan Crawford met haar dochter Christina. Emily identificeert zich met Joan Crawford: ‘Ik verbeeldde me dat ik een beetje op Joan Crawford leek, maar vooral dat zij mijn vriendin zou zijn.’ (8)<sup>130</sup> Emily’s bewondering voor Joan Crawford verdwijnt op het moment

---

<sup>130</sup> Wat, gezien de intrige van *Het laatste bed*, bijzonder vreemd is. Het had meer voor de hand gelegen dat Emily zich geïdentificeerd had met Christina Crawford, Joans dochter die zo geleden heeft onder de terreur van haar moeder. Nu identificeert Emily zich met de verschrikkelijke moeder die Joan Crawford in *Mommie dearest* is. Het kan haast niet anders dan dat Claus zich hier vergist heeft. Zie ook [http://en.wikipedia.org/wiki/Mommie\\_Dearest](http://en.wikipedia.org/wiki/Mommie_Dearest)

dat de filmster reclame ging maken voor Pepsi-Cola (9), door haar huwelijk met David Steele. Dat was in 1955.

Het idee om zelfmoord te plegen, is bij de beide vrouwen gerezen, doordat hun liefde niet geaccepteerd werd door de maatschappij. Claus associeert hun zelfmoord met Egypte, onder andere door de naam van het hotel, Luxor, waarin gravures voorkomen van ‘om een obelisk in profiel dansende Egyptenaren’ (12), ‘een fresco dat Egyptische mannen in profiel voorstelde die schalen voor zich uitdroegen als offeranden voor een sfinx’ (24) en een Egyptische stoel (32), en door ‘een Arabische ober die op het punt stond in de draaideur te verdwijnen met een zilveren stolp als een offerande’ (37). Het laatste beeld doet natuurlijk aan de Egyptische mannen in profiel denken: in beide gevallen is er sprake van een offerande. In het hotel verblijven ook zes deurwaarders.

Alles in dit verhaal ademt de naderende dood. Anna is al dood, noodlottigerwijs vermoord door haar geliefde Emily, die zelf nog even een pauze ingelast heeft om dit verhaal aan haar gehate moeder te vertellen. In het verleden heeft de relatie tussen de pianiste en de werkster in de pers veel stof doen opwaaien, reden waarom de gerant haar ’s avonds laat nog verzoekt het hotel weer te verlaten. Binnen drie uur moet zij weg zijn. Maar aan het eind van het verhaal komt de zon op en we moeten er dus van uitgaan, dat die drie uur al lang voorbij zijn en dat Anna’s lijk ontdekt is. Als Emily naar het hotel terugkeert, komen de deurwaarders in haar verbeelding met ‘houtbijlen, handzagen, vleeshaken’ op haar af (76), als willen zij het doodvonnis executeren. Wat precies het verdere lot van Emily is, komen we niet te weten, maar het lijkt uiterst onwaarschijnlijk dat zij nog in staat zal zijn het vergif tot zich te nemen en zich bij haar ‘bruid’ (77) te voegen.

Het verhaal is in zekere zin te vergelijken met de ruim dertig jaar eerder geschreven roman *Omtrent Deedee*: zelfmoord omdat de liefde tussen leden van hetzelfde geslacht door de maatschappij niet geaccepteerd wordt. Dat is naar mijn smaak niet zo geloofwaardig: in de jaren negentig van de vorige eeuw was homoseksualiteit in Nederland en Vlaanderen veel meer geaccepteerd dan in het begin van de jaren zestig, de tijd waarin *Omtrent Deedee* speelt.

## **7.8 Conclusie**

Alle romans met als thema ‘een onmogelijke liefde’ hebben een Oedipus- of Elektrathema en gaan over mannen en vrouwen wier seksuele identiteit onzeker is of die homoseksueel zijn. Van enige afkeur jegens deze vorm van seksualiteit is nergens sprake. Integendeel: gezien de associatie met het paradijs, met goden en met engelen, moeten we androgynie, in welke mate dan ook, hoger inschatten dan heteroseksualiteit. Het is dus zeker niet overdreven te stellen,



dat androgynie als ideaal van *De hondsdagen* (1952) tot *Het laatste bed* (1998) een vast thema is in het werk van Hugo Claus.

## Hoofdstuk 8

### Androgynie bij Hugo Claus

#### 8.1 Claus' androgynie

Bij Claus vinden we gedachten over androgynie die sterk doen denken aan wat we in de vorige hoofdstukken beschreven hebben. Philip en Lou maken van het vrouwelijke wezen Bea 'een Spaanse jongen zonder sexe', een 'hermafrodiet'<sup>131</sup>. Philip zou 'iemand zonder sexe'<sup>132</sup> willen zijn en de androgyne Hensen is zijn ideaal. Edward Herst is opgelucht als hij het lichaam van Jia niet hoeft te stillen, geen gemeenschap met haar hoeft te hebben. Hij wordt gefascineerd door dit jongensachtige lesbische meisje. Onderdrukking van liefdesgevoelens voor leden van het eigen geslacht leidt tot zelfmoord, zoals in het geval van Claude in *Omtrent Deedee* of de vrouwen in *Het laatste bed*, of tot pogingen tot zelfmoord, zoals bij Paul Bekkers in *Jessica!*.

Claus associeert de manvrouwelijkheid met een oorspronkelijke staat van zijn. Het Ras van de Glimlach in *De koele minnaar* vertoeft in het begin van de roman in het hotel Eden, een duidelijke verwijzing naar de Hof van Eden. Jaak, de hoofdfiguur in *Het verlangen*, ervaart het hogere, het goddelijke in Circus-Circus, waar vrouwelijke mannen, die elkaar aanduiden als 'engel' langs een ladder omhoogklimmen, een ladder die sterk doet denken aan de ladder in het verhaal van Jacob (Genesis 28: 10-16).<sup>133</sup> Engelen zijn androgyne, hemelse wezens.

Ook andere personages worden gerelateerd aan mythologische figuren. Edward Herst wordt op het einde van *De koele minnaar* verbonden met de biseksuele god Hermes.<sup>134</sup> Drie homoseksuele bezoekers van café De Eenhoorn in *Het verlangen* worden 'de drie gratiën' genoemd, drie godinnen uit de Griekse mythologie.<sup>135</sup> De voornaam van de lesbische Sibylle Verheggen in *De zwaardvis* verwijst naar Cybele, de moeder der goden, voor wie de heren der schepping zich ontdeden van hun mannelijkheid en aldus vervrouwelijkten. We kunnen dus stellen, dat voor Claus androgynie iets positiefs is.

Uit de analyse van Claus' romans kunnen we niet anders concluderen dan dat Claus van *De hondsdagen* (1952) af altijd een buitengewoon progressieve opvatting over homoseksualiteit/androgynie heeft gehad. In *De hondsdagen* ziet het hoofdpersonage Philip in de travestiet en homoseksueel Hensen zijn grote voorbeeld. Zo zou hij ook willen zijn. In de roman is geen woord van afkeuring jegens Hensen te vinden. Er staat nergens dat hij ziek is of

---

<sup>131</sup> Claus (2004a: 180).

<sup>132</sup> Claus (2004a: 232).

<sup>133</sup> Bijbel (1963: 34).

<sup>134</sup> Claus (1956: 188).

<sup>135</sup> Claus (1978: 50).

een psychische afwijking vertoont, wat zonder twijfel wel het standpunt was van de meerderheid van de Nederlandse en Vlaamse bevolking destijds.

Nog duidelijker heeft Claus zijn visie op homoseksualiteit verwoord in *Omtrent Deedee* (1963): homoseksualiteit is geen ziekte of kwaal, iemand is gewoon zo. De androgyne Claude wil ook helemaal niet anders worden dan hij is. Hij noemt zichzelf ‘de zoon van God’ (132). De gedachte dat de homoseksueel genezen zou moeten worden, het officiële standpunt van de katholieke kerk in de tijd waarin de roman geschreven werd, wordt ontkend. Het feit dat de pastoor in het verhaal ook homoseksueel is en zich, uiteraard tevergeefs, foltert om genezen te worden, maakt dat standpunt alleen maar ongeloofwaardiger.

Over de oorzaak van homoseksualiteit laat Claus zich niet expliciet uit, maar gezien het feit dat zijn mannelijke helden bijna zonder uitzondering een sterke moederbinding hebben en de vaderfiguur haten of in ieder geval de vader als een dominante persoonlijkheid ervaren van wie zij zich willen bevrijden, ligt het voor de hand aan het Oedipuscomplex te denken. Philip de Vogel wil zich bevrijden van zijn dominante vader. Edward Herst heeft een sterke moederbinding en haat zijn vader, wiens plaats aan het ziekbed van zijn moeder hij ingenomen heeft. Claude in *Omtrent Deedee* heeft zich nooit met een vader kunnen identificeren. De vader van Paul Bekkers domineert diens leven, zelfs na zijn dood. De leraar Victor-Denijs de Rijckel heeft een sterke moederbinding. Is een vrouw de hoofdfiguur, dan zien we het omgekeerde: Emily Hopkins in *Het laatste bed* haat haar zeer dominante moeder en koestert een grote liefde voor haar vader.

Kortom: Claus suggereert sterk dat de oorzaak van de androgyne gevoelens in de jeugd ligt, in een onvolkomen oplossing van het Oedipus- of Elektra-complex. De hoofdfiguren verlangen terug naar een paradijselijke staat van zijn, een bestaan zonder sekse, een pre-oedipaal bestaan óf kiezen ervoor zich van het leven te beroven, althans een poging daartoe te ondernemen. Van *De hondsdagen* (1952) tot *Het laatste bed* (1997) is dat Claus’ visie.

## **8.2 Claus en de eeuw der transgressie**

Androgynie is zeker niet alleen maar het domein van filosofie en religie. In de ons omringende werkelijkheid treffen we niet zelden een mengeling van het vrouwelijke en het mannelijk aan.

Puur genetisch bestaan er slechts twee mogelijkheden: de vrouw (met XX-chromosomen) en de man (met XY-chromosomen). Andere geslachtskenmerken, zoals beharing, stemhoogte en lichaamsbouw kunnen zeer verschillend zijn, wat ook geldt voor het object van seksuele begeerte. Het biologisch geslacht heeft als enige functie de voortplanting; alle andere kenmerken kunnen per individu verschillen.

Margaret Mead heeft in haar studie over rolpatronen die verbonden zijn met het geslacht het relatieve karakter daarvan aangetoond. Bij drie zogenaamde ‘primitieve stammen’ in Nieuw Guinea zijn de opvattingen over wat vrouwelijk en mannelijk is niet alleen anders dan de Europese inzichten daaromtrent, maar die opvattingen verschillen ook bij deze drie volkeren.<sup>136</sup>

Er bestaat dus niets universeels op dit gebied. Het gedrag dat aan de man of de vrouw wordt toegeschreven en de rollen die hij of zij bij voorkeur moet vervullen, worden door de cultuur bepaald. Deze stelling vinden we ook in de psychoanalyse van Freud en Lacan. Met name de tweede psychoanalyticus benadrukt de betekenis van culturele invloeden op het individu: voordat het kind in staat is om de lichamelijke verschillen op te merken en te beseffen, krijgt hij of zij eerst de informatie daarover van de omgeving: ouders, voogden, broers of zussen (in Lacans terminologie: van de Ander).<sup>137</sup> De gedrags- en rolpatronen worden doorgegeven door de opvoeding (in het gezin) en door het socialisatieproces (in scholen, in de maatschappij) met behulp van beloningen en straffen.

In de Europese cultuur spelen de christelijke waarden de belangrijkste rol. Hoewel bij de eerste christenen niet zelden de harmonie tussen het mannelijke en het vrouwelijke benadrukt werd, toont de geschiedenis van de maatschappelijke structuren in de Europese landen iets anders. In de joods-christelijke traditie wordt het opperwezen gezien als een man. Adam verliest ook zijn status van androgyn. Deze eerste mens wordt voorgesteld als de man uit wie de vrouw gecreëerd wordt (‘En de Here God bouwde de rib, die Hij uit den mens genomen had, tot een vrouw, en Hij bracht haar tot den mens’, Genesis 2: 22). Zij wordt nadrukkelijk beschouwd als ‘hulp’ (Genesis 2: 20). Zij schendt het goddelijke verbod, wat niet alleen voor Adam en Eva de eerste zonde is, maar ook voor alle menselijke wezens die wanneer dan ook geboren worden.<sup>138</sup>

Tot de ‘typische’ mannelijke waardigheden rekenen we dus: dominantie, kracht, actief zijn, macht, verstand, kennis, trouw aan ideeën, moed. De man voert publieke taken uit. Behalve als man en vader, als vervanger van de Vader in de hemel, is hij ook geschikt als koning, een geromantiseerde voorstelling van de heerser of ridder die voor abstracte idealen vecht, zoals het vaderland of de religie. Tot de negentiende eeuw, toen onder invloed van de romantiek het paradigma van de kunst veranderde, was de man ook degene die tot dat ‘ambacht’ toegang had.

---

<sup>136</sup> Mead (1986: 37-40, 175-190, 257-260).

<sup>137</sup> Komendant (2007), Mandal (2003: 33, 41).

<sup>138</sup> Sanday (1981: 215); Bem (2000: 52-56).

In het gepolariseerde wereldbeeld staat de idee van het vrouwelijke in contrast met het mannelijke. Het uitgangspunt is dat de vrouw tot de privésfeer behoort. Ze is niet bezig met politiek, ideologie of kunst, maar ze zorgt voor alle familieleden die in het huis verblijven. In eerste instantie zijn dat de kinderen en de man, maar ook de grootouders behoren daartoe. In hogere kringen, vorstelijke en adellijke families, waar de huishoudelijke taken door bedienden worden overgenomen, wordt ze beschouwd als een aanvulling op de man. Het vrouwelijke betekent dus: onderdanigheid, zorgzaam zijn, zwakheid, passiviteit, gevoeligheid, ijdelheid (zij moet seksueel aantrekkelijk zijn), zonde, nieuwsgierigheid (zoals Eva in de Hof van Eden) en domheid. De vrouw is moeder óf maagd (naar het voorbeeld van Maria, Gods moeder) óf prostituee.

Claus goochelt bij de creatie van zijn androgyne helden vaak met die traditionele clichés van het vrouwelijke en mannelijke. Een heel duidelijk voorbeeld is Edward Herst in *De koele minnaar*, die passief en kwetsbaar blijft en van Jia zowel financiële als lichamelijke zorg verwacht. Claude neemt in *Omtrent Deedee* de ‘vrouwelijke’ ijdelheid en belangstelling voor het uiterlijk over, en Hensen in *De hondsdagen* verkleedt zich graag als vrouw. Sommige vrouwelijke personages krijgen van Claus een mannelijke gestalte, bijvoorbeeld door ze kortgeknipt haar te geven of kleine borsten. De androgynie wordt vooral voelbaar gemaakt door de de homo- of biseksuele geaardheid van de personages. Dat betekent een overschrijding van de patriarchale patronen. De traditionele geslachtsrollen worden zodanig vervaagd, dat de polarisatie verdwijnt, wat tot de ontwikkeling van nieuwe, gemengde mensen leidt.

Pas in de twintigste eeuw werd, vooral door de Tweede Feministische Golf in de jaren zeventig, de aandacht gericht op de problemen die de te sterke polarisatie, het dominante idee van het patriarchaat en androcentrisme, hadden opgeleverd.<sup>139</sup> De maatschappelijke ruimte opende zich langzaam voor andere individuen, niet alleen voor vrouwen, maar ook voor homo- en biseksuelen, travestieten en transseksuelen. De bekende zinnen uit Simone de Beauvoirs werk *The second sex* (1949) ‘We worden niet als vrouwen geboren. We worden tot vrouwen gemaakt’<sup>140</sup> bevestigen het relatieve karakter van de verdeling naar geslachten. Judith Butler in *Gender Trouble* (1990), noemt de realisatie van de traditionele rolpatronen een *performance*.<sup>141</sup> Er wordt een spel met de traditie en conventie gespeeld en in een extreem

---

<sup>139</sup> In Nederland werd de androgyniegedachte sterk gepropageerd door de ‘gelijkheidsfeministe’ Joke Kool-Smit in haar spraakmakende artikel ‘Het onbehagen van de vrouw’. (Kool-Smit 1967). Zie ook het artikel van Elisabeth Kool (Kool 2006).

<sup>140</sup> Gardner (2006: 83, 84).

<sup>141</sup> Butler (2008: 211).

geval, zoals bij Irigaray, komt het zelfs tot een parodie op door de traditionele cultuur ingeprinte patronen.<sup>142</sup>

Hugo Claus was actief als schrijver juist in die tijd van de grote verandering van zeden. Vanaf de late jaren veertig, toen zijn eerste roman *De Metsiers* verscheen, tot het einde van de jaren negentig (*Het laatste bed*) beschreef hij dus een heel actueel onderwerp. In zijn werken is deze breuk en overgang naar een nieuw evenwicht tussen het mannelijke en vrouwelijke echter niet zichtbaar. Zijn personages worden geschapen volgens vaste patronen van zijn eigen wereld(beeld).

De presentatie van homoseksuele romanfiguren als Hensen of Claude, die duidelijk van de traditionele mannelijke rollen afwijken, is in Claus' oeuvre van de jaren vijftig en zestig wel vernieuwend en een zekere moed kan hem niet ontzegd worden. Het probleem met de acceptatie van de seksuele geaardheid van zijn personages als gevolg van de heersende maatschappelijke heteronormatieve regels blijft decennialang een belangrijk onderwerp, ondanks het feit dat er op het gebied van de seksualiteit in de maatschappij veel verandert.. Sybille in *De zwaardvis* (1988) of Emily in *Het laatste bed* (1999) worstelen met dezelfde problemen als Philip de Vogel, Edward Herst en Claude Heylen in Claus' vroege romans. In zijn oeuvre verschijnen er ook geen echt geëmancipeerde vrouwen. Het feministisch gedachtegoed van de jaren zeventig en later lijkt hem nauwelijks aangeraakt te hebben. Het zijn altijd óf stereotype huisvrouwen (Nicole in *Jessica!*, Liliane in *De zwaardvis*) of vrouwen die iets mannelijks in zich hebben: Bea (*De hondsdagen*), Jia (*De koele minnaar*), Jeanne (*Omtrent Deedee*), Toni (*Het jaar van de kreeft*), Sandra (*De verwondering*), óf prostituees (Madame Micky en de meisjes van Titanic in *De hondsdagen*, Madame Tilly in *Omtrent Deedee*, de bordeelmeisjes in *Jessica!*, Rachel in *Het verlangen*).

---

<sup>142</sup> Gardner (2006:.. 118-121).

## Hoofdstuk 9

### Conclusies

In de romans van Hugo Claus waarin een ‘onmogelijke liefde’ een belangrijk thema is, vinden we vrijwel zonder uitzondering personages die eigenschappen bezitten die kenmerkend zijn voor leden van het andere geslacht. Mannen hebben vrouwelijke eigenschappen, vrouwen hebben mannelijke eigenschappen. (Latente) homoseksualiteit speelt daarbij een belangrijke rol. In de roman *De hondsdagen* (1952) is een jongensachtig meisje, Bea, een sleutelpersonage bij de (her)ontdekking door het hoofdpersonage van zijn eigen seksuele identiteit. Philip de Vogel wordt gefascineerd door de minderjarige Bea, die mager is, kort zwart haar heeft en nog geen tekenen van naderende puberteit. Hij zou haar het liefst tot een hermafrodit willen maken. Zijn ideaal is te zijn als Hensen, travestiet en homoseksueel. Bea en Hensen zijn de enige personages die zich duidelijk niet door burgerlijke waarden laten leiden en niet anders dan zichzelf willen zijn. Wat Philip in Hensen aantrekt, is diens bewuste poging het mannelijke en vrouwelijke in zich te verenigen. Iedereen in de stad weet dat Hensen homo is en travestiet. Hijzelf lijkt daar ook geen enkel probleem mee te hebben en hij probeert niet iemand anders te spelen dan hij in werkelijkheid is.

Hensen vormt in zijn gedrag een duidelijk contrast met Philip, die tracht aan de heteronormatieve eisen te voldoen. Hij heeft een vriendin, Lou, die voor de tweede keer van hem zwanger is en die burgerlijke rolpatronen en waarden koestert. Philip gedraagt zich bij Lou als hetero, maar diep in zijn hart haat hij de moederlijke Lou en verlangt hij naar een wereld waarin de tegenstelling tussen het mannelijke en vrouwelijke is opgeheven, naar een androgyne staat van zijn. Hij wil geen vader worden en eist van zijn vriendin een tweede abortus. De ontmoeting met Hensen en Bea is een keerpunt in zijn zielenleven, een soort terugkomst naar zijn echte Ik, maar of die terugkeer ook werkelijk gerealiseerd wordt, is uiterst twijfelachtig, omdat hij op het einde van de roman besluit terug te keren naar de zwangere Lou, dus symbolisch naar het leven volgens heteronormatieve patronen.

Edward Herst in *De koele minnaar* (1956) ontmoet in het begin van de roman een nieuwe geliefde, het filmsterretje Jia Venturi. De jonge actrice introduceert hem in het biseksuele gezelschap van een filmploeg. Het vermoeden rijst, dat Edward zelf ooit tot een soortgelijke kring moet hebben behoord omdat tot tweemaal toe wordt gezegd dat hij veel van het gedrag en de gewoontes van Jia's vrienden en collega's herkent. Edwards homo- of biseksualiteit is minder duidelijk dan in het geval van Philip de Vogel. Het sleutelpersonage in

*De koele minnaar* is weer een jongensachtige vrouw. Gezien Edwards negatieve houding tegenover vroegere minnaressen, Carla en Maria, moet Jia een bijzondere aantrekkingskracht op hem hebben. Dat is des te opvallender omdat Edward vanaf het begin van hun kennismaking weet dat Jia lesbisch is. Ze heeft, net als Bea in *De hondsdagen*, onvrouwelijke vormen: ze is mager, heeft kleine borsten en kortgeknipt zwart haar. In de relatie met Edward neemt ze vaak mannelijke rollen over: zij is degene die het geld verdient en maatschappelijk actief is. Edward weigert al die taken. Hij blijft passief en teruggetrokken, Jia is degene die het geld verdient en actief naar werk zoekt. Zo'n rolverdeling leidt tot genderwisseling. Hoewel Edwards verleden niet duidelijk is, kan men concluderen dat hij vroeger ook een artistieke baan heeft gehad; misschien was hij ook acteur, misschien danser. In de tweede helft van de twintigste eeuw zijn dat beroepen die bij mannen vaak met homoseksualiteit geassocieerd worden. Niet alleen het feit dat Edward liever een onmannelijke rol vervult, laat vermoeden dat zijn geaardheid niet zuiver heteroseksueel is, maar vooral zijn fascinatie voor een duidelijk homoseksuele, onvrouwelijke vrouw. Waarschijnlijk is zijn gevoel voor Jia een soort compromis tussen zijn latente homoseksualiteit en de eisen van de maatschappij. Deze gedachte wordt bevestigd door Edwards sterke moederbinding en vaderhaat.

De romans *De hondsdagen* en *De koele minnaar*, hoe verschillend ook, behandelen een soortgelijk thema. De belangrijkste personages zijn jonge mannen die op de drempel van de volwassenheid staan. Ze proberen de schijn van heteroseksualiteit op te houden door relaties met verschillende vrouwen aan te gaan. In werkelijkheid zijn ze latente homo's, eventueel biseksuelen. Ze weigeren het cultureel bepaald mannelijke beeld te volgen en hun gevoelens richten zich op androgyne wezens, vrouwen die zeker voor een deel mannelijke eigenschappen hebben. Die verbeelden de vrijheid van keuze, in tegenstelling tot het andere type: vrouwen die conventionele patronen volgen en burgerlijke waarden koesteren die typisch zijn voor heteroseksuelen.

In de volgende roman, *Omtrent Deedee* (1963), komt de homoseksuele identiteit van twee personages aan de orde: de priester Deedee en de jongeling Claude. Deze personages worden voorgesteld als tegenstellingen: Claude is jong, Deedee is in de buurt van de vijftig, Claude is gefascineerd door demonen en fantastische wezens uit de wereld van de zwarte magie, Deedee is een katholieke priester. Ook de wijze waarop zij omgaan met hun homoseksualiteit is wezenlijk verschillend. Claude komt er rond voor uit dat hij homoseksueel is, de priester probeert dat angstvallig geheim te houden. Al in het eerste hoofdstuk komt de lezer te weten dat Claude aan een geheimzinnige ziekte lijdt en dat hij daarvoor onder behandeling is. De hele familie Heylen (inclusief de priester die formeel niet tot de familie behoort) is benieuwd



naar de resultaten daarvan. In een later stadium krijgt de lezer meer informatie en blijkt dat Claudes 'ziekte' zijn homoseksuele geaardheid is.

Door de wijze waarop het thema homoseksualiteit behandeld wordt, wijkt deze roman opvallend af van *De hondsdagen*, *De koele minnaar* en *Jessica!* Er is geen sprake van latente homoseksualiteit die (her)ontdekt moet worden. Integendeel: Claude maakt van zijn geaardheid geen geheim, ook al is zijn omgeving bepaald niet bereid die als normaal te aanvaarden. *Omtrent Deedee* behandelt 'homoseksualiteit' derhalve ook als sociaal probleem: de familie, symbool voor de samenleving, wijst deze vorm van liefde af en wil dat de 'zieke' genezen wordt.

Ook de priester Deedee kan niet gerekend worden tot de latent homoseksuelen. Deedee is zich pijnlijk bewust van zijn geaardheid en daarvan getuigt niet alleen het feit dat hij zich foltert met een karwats, maar ook zijn enigszins onduidelijke relatie met Claude. De dure Vespa die hij de jongen heeft gegeven, of zijn opmerkingen over Claudes 'genezing' in het slotgesprek laten de conclusie toe dat de relatie tussen Claude en de priester een erotische achtergrond heeft. *Omtrent Deedee* is ook een roman waarin het verband tussen het ontbreken van een positieve relatie met de vader en het Oedipuscomplex op een duidelijke wijze wordt beschreven. Claude heeft eigenlijk nooit een vader gekend: zijn biologische vader heeft hij nooit gekend, met Albert, zijn stiefvader, heeft hij een complexe en moeizame relatie. Deedee zou die vaderrol wellicht hebben kunnen spelen, maar tussen hem en Claude is een erotische relatie gegroeid.

Ook in dit werk is homoseksualiteit gekoppeld aan androgynie. Vooral Claude heeft veel eigenschappen van het andere geslacht. Hij zorgt op een vrouwelijke manier voor zijn uiterlijk, heeft verstand van mode, is dol op babbelen bij de koffie (het liefst met tante Jeanne) en hij ligt er 'als een hoer' bij. Claus geeft met dit verhaal een allesbehalve opwekkende visie op het individu dat volgens eigen normen en waarden probeert te leven. De omgeving heeft een destructieve uitwerking op hem. Hij moet genezen, maar hij kan niet genezen worden. Het resultaat is dramatisch als in een klassieke tragedie: hij pleegt zelfmoord.

In *Jessica!* (1976) hebben we weer een terugkeer naar de onderdrukte vorm van homoseksualiteit. Het hoofdpersonage, Paul Bekkers, is echter een stap verder dan Philip of Edward. Hij is vader van een zoontje, zijn leven is geheel conform de eisen van de conventionele maatschappij waarvan de heteroseksuele relatie en de familie de basis is. De 35-jarige Paul Bekkers heeft een vrouw, Nicole, en een zoon die ongeveer zes jaar oud is, Frederik. Hij heeft een baan als communicatiedeskundige bij Neyrinck en leidt een heel burgerlijk en keurig bestaan als vader en echtgenote.

Maar vanaf de eerste pagina van de roman blijkt dat dit fatsoenlijke bestaan meer schijn is dan werkelijkheid. Op de avond die in de roman wordt beschreven, beleeft Paul een diepe psychische crisis. Oppervlakkig bezien lijkt het alsof de gedachte aan de terugkeer uit Amerika van zijn ex-geliefde Jessica hem in de war brengt. In werkelijkheid is zij alleen een brug die hem met zijn diepste probleem verbindt: onaangepast zijn aan de heteronormatieve werkelijkheid. Pauls belangstelling en kennis van kunst, muziek en letterkunde moeten we interpreteren als een poging om in een eigen wereld te vluchten. Het ideale leven waarvan hij droomt is de volledige passiviteit, vrij van herinneringen, passies, emoties.

Ook in deze roman is het conflict vader-zoon een bijkomend onderwerp bij de kwestie van de seksuele geaardheid van Paul Bekkers. In *Jessica!* heeft het conflict echter twee gezichten, omdat het hoofdpersonage ook zelf vader is, wat in de andere romans (nog) niet het geval is. Ook anders dan in het geval van Claude, Philip of Edward, is Pauls band met de vaderfiguur vrij sterk en nauw. Pauls vader domineert zijn leven in hoge mate –zelfs na zijn dood- en doet constant pogingen om Pauls vrijheidsdrang te onderdrukken.

Paul doet er alles aan om de vaderrol niet te hoeven vervullen. Uit angst dat hij als zijn eigen vader zou kunnen worden, koestert hij weinig belangstelling voor zijn zoon Frederik. Het personage van Pauls zoon verbeeldt hemzelf maar is ook een klassiek voorbeeld van een jongen die eronder lijdt dat er in zijn leven geen echte vaderfiguur is. Aan het begin van het verhaal ligt Frederikje in zijn bedje, maar hij kan niet slapen, omdat hij bang is dat een slang in zijn bedje zal sluipen en bij hem door zijn anus naar binnen zal komen. De slang als fallisch symbool verbeeldt in deze visie de homoseksuele gemeenschap. De verbinding tussen het personage van Paul en zijn zoon is des te sterker doordat in de slotscène Paul de slang in zijn verbeelding naar zijn eigen bed laat kruipen, waar hij op zijn buik ligt met zijn benen gespreid om de slang bij hem naar binnen te laten kruipen. *Jessica!* is dus weer een verhaal over onderdrukte homoseksualiteit die door het hoofdpersonage (her)ontdekt moet worden en vooral geaccepteerd. De crisis van deze avond doet hem inzien dat zelfs zijn geliefde uit het verleden, Jessica, in hem geen erotische gevoelens opwekte. Hij bleef en blijft ook tegenover haar een koele, passieve minnaar.

In zijn gedachten vormt hij zijn eigen androgyne ideaal. Hij leest *De berg van licht* (1905-06), de grote, driedelige roman van de beroemde Nederlandse schrijver Louis Couperus (1863-1923), een grote historische roman over de Romeinse keizer Helegabalus, die van de priester Hydaspes de opdracht krijgt mannelijkheid en vrouwelijkheid in evenwicht in zich te realiseren. Couperus wordt in zijn verbeelding Louis Koppers, wiens voor- en achternaam duidelijk verwijzen naar Louis Couperus en wiens achternaam in hoge mate overeenkomt met zijn eigen achternaam Bekkers. In zijn verbeelding wordt hij het object van aanbidding van de

dandyachtige Louis. Paul stelt zich voor dat de indruk die hij op Kupperts maakt, zo diep is dat hij over hem in zijn dagboek schrijft en hem ‘een verzengende jonge god’ noemt, ‘een god zonder gedachten’. Let wel: een *god*. De zonder twijfel homoseksuele Louis Kupperts symboliseert, zoals Hensen en Bea in *De hondsdagen*, en Jia en het Ras van de Glimlach in *De koele minnaar*, ongebondenheid en vrijheid, en een verlangen naar een werkelijkheid die niet gebonden is aan heteronormen en -waarden.

De grondwet in de heteronormatieve cultuur is dat biologisch mannelijke wezens seksueel verlangen naar biologisch vrouwelijke wezens. Mannen en vrouwen worden ook geacht zich mannelijk, respectievelijk vrouwelijk te gedragen, maar dit gedrag wordt voor een groot deel door culturele normen en waarden gedictieerd. Het besef van scheiding tussen het mannelijke en het vrouwelijke is zo diep geworteld in de werkelijkheid waarin de personages van Claus’ romans leven dat het overschrijden van de grenzen vaak een moeilijke ervaring is. Opvallend duidelijk is echter dat de homo-erotische verlangens in geen van de romans als iets verwerpelijks gezien wordt, als iets zondigs, zoals de kerk predikte in de tijd dat deze romans geschreven werden, integendeel: het wordt door de hoofdpersonages als iets normaal ervaren, ondanks de tegenwerking van maatschappij en kerk. Claude in *Omtrent Deedee* wil niet ‘genezen’ worden, Philip de Vogel in *De hondsdagen* ziet in de manvrouwelijke Hensen zijn ideaal. Homoseksualiteit wordt door de maatschappij tot een probleem gemaakt. De meest tragische gevolgen van pogingen om mensen die niet heteroseksueel zijn te ‘bekeren’ of te ‘genezen’ vindt de lezer natuurlijk in de roman *Omtrent Deedee*. Het motief van zelfmoord in een homoseksuele context verschijnt ook in *Jessica!*. en in een van Claus’ laatste verhalen, *Het laatste bed*.

De androgynie in Claus’ werken betreft echter niet alleen de keuze van het liefdesobject (dus het overnemen van het verlangen toegeschreven aan het tegenovergestelde geslacht) maar ook een aantal gedragspatronen en psychische eigenschappen van de personages. Mannen krijgen ‘vrouwelijke’ trekken: gevoeligheid, psychische of lichamelijke zwakheid, belangstelling voor mode en uiterlijk of passiviteit. Vrouwen worden vaak dominant, onafhankelijk of agressief.

De vrouwelijke figuren worden bovendien verdeeld in twee groepen: de androgyne vrouwen en vrouwen die zich identificeren met algemeen aanvaarde rollen. De mannelijke hoofdfiguren hebben contacten zowel met de eerste groep als met de tweede, maar voelen zich blijkbaar meer aangetrokken tot jongensachtige meisjes of vrouwen, zoals Bea in *De hondsdagen*, Jia in *De koele minnaar*, Alessandra in *De verwondering* en Toni in *Het jaar van de kreeft*. Dat zijn vrouwen die de ideale, want androgyne werkelijkheid verbeelden. Hun

uiterlijk, gedrag en psychische eigenschappen bevatten elementen die volgens de geldende normen eerder thuishoren bij mannen. Deze ideale vrouwen in Claus' romans zijn ook vaak onbereikbaar: Bea wegens haar leeftijd, Jia wegens haar gehechtheid aan Violet. Ze leiden de hoofdpersonages tot (her)ontdekking van hun eigen seksuele identiteit.

Die personages vormen altijd een tegenstelling met andere vrouwelijke personages, die klassieke rolpatronen realiseren. Die zijn dan heel aards, seksbelust en niet zelden ook dom, zoals Nicole Bekkers in *Jessica!*, Maria en Carla in *De koele minnaar*, en Liliane Goossens in *De zwaardvis*). Deze personages vertegenwoordigen burgerlijke waarden in het kader van de patriarchale orde.

Hoewel alle vrouwelijke personages duidelijk genoeg zijn om onder een of andere categorie te vallen, zijn er twee ambivalente gevallen. Het eerste is Lou in *De hondsdagen*, die oppervlakkig beschouwd alle eigenschappen van de 'klassieke huisvrouw' heeft. Ze wilde echter vanaf haar pubertijd een jongen zijn. De relatie met Philip behandelt ze ook als een soort Freudiaans compromis: zolang zij zich gelukkig bij hem voelt, verdwijnt haar wens om zelf een jongen te zijn. Maar op het moment dat ze zich bij hem ongelukkig voelt, komt deze wens terug. Samen met Philip probeert zij van Bea een hermafrodiet te maken en het lijkt er dus op, dat ook zij een soort androgyn ideaal heeft. Mogelijk heeft haar jongenswens ook te maken met de voor vrouwen ongelijke maatschappelijke kansen van de jaren veertig en vijftig, toen een vrouw nog niet de beschikking had over de anticonceptiepil.

De tweede onduidelijke figuur is Jeanne in *Omtrent Deedee*. Ze wordt voorgesteld als een heel aantrekkelijke vrouw, zonder twijfel een echte beauty, voor wier charmes zelfs mannelijke familieleden (haar broers en vader) en homoseksuelen (Claude, Deedee) niet ongevoelig zijn. Haar relatie met de sterk patriarchaal georiënteerde Italiaan Giacomo doet vermoeden dat ze haar vrouwelijke rol volledig accepteert. Haar diepe vriendschap met haar homoseksuele neef Claude en het feit dat ze zich in zijn gezelschap pas vrouwelijk voelt, laten ruimte voor de conclusie dat ook zij tot de wezens behoort die op de grens van mannelijkheid en vrouwelijkheid bestaan.

\

De androgynie en homo- of biseksualiteit wordt niet alleen niet negatief voorgesteld maar men kan duidelijk merken dat Hugo Claus de gnostische en theosofische visie daarop volgde. Hij associeert manvrouwelijkheid niet zelden met een hogere werkelijkheid: het androgyne Ras van de Glimlach vertoeft in het begin van de roman *De koele minnaar* in een hotel dat de naam Eden draagt en Jaak in *Het verlangen* ervaart een hogere werkelijkheid tijdens een bezoek aan het gokcentrum Circus-Circus, waar androgyne jongens, die elkaar als 'engel' aanspreken, via een ladder naar boven klimmen. *Het verlangen* is deels geïnspireerd op het

verhaal van Jacob in Genesis. In *Jessica!* wordt Paul door de androgyne en homoseksuele Koppers 'een verzengende jonge god' genoemd. Let wel: een *god*. Claude in *Omtrent Deedee* beschouwt zichzelf als 'de zoon van God'.

De volgende gemeenschappelijke eigenschap van die vier romans is dat de hoofdpersonages niet (meer) willen deelnemen aan de voortplanting. Het meest duidelijke voorbeeld is zonder twijfel Philip de Vogel die van zijn zwangere vriendin tot tweemaal toe een abortus eist. Ook Edward Herst drukt twee keer zijn negatieve houding tegenover het vaderschap uit: een keer in het kader van spel en grap met Jia en de tweede keer in verband met de zwangerschap van Maria, die waarschijnlijk een kind van hem krijgt. In beide gevallen weigert hij verantwoordelijkheid te nemen voor de mogelijke ontwikkeling van de situatie. Paul Bekkers in *Jessica!*, die al een kind heeft, probeert toch aan zijn vaderlijke rol te ontsnappen. Hij wil Frederikje niet nog een broertje of zusje geven.

Deze houding bewijst en verdiept het beeld van onaangepast zijn bij de in de cultuur heersende waarden. Vader zijn betekent hier de acceptatie van de mannelijke rolpatronen in het kader van de heteronormatieve werkelijkheid. De voortplanting staat in nauw verband met de begeerte/liefde tot het tegenovergestelde geslacht, dus met de idee van polarisatie van het mannelijke en vrouwelijke.

In de drie voorgestelde gevallen wordt de afkeer om de vaderrol te vervullen ook verbonden met de moeilijke relatie met de eigen vader, die meestal te dominant was. In de roman *Omtrent Deedee* komt de kwestie van vader *worden* niet aan de orde, maar het probleem met de vervulling van deze rol wordt uitgebreid voorgesteld aan de hand van drie verhalen. Het basisverhaal is dat van de afwezige vader Heylen, wiens afwezigheid tot een sterk matriarchaat heeft geleid. Het tweede betreft de complexe relatie tussen Claude en zijn stiefvader Albert en het derde -heel symbolisch- stelt het probleem van Deedee in de (figuurlijke) vaderrol voor.

De conclusie kan dus niet anders zijn dan dat het vaderschap en de vaderrol in geen van de geanalyseerde romans positief of zelfs neutraal beschreven wordt.

Opvallend is in Claus' werken de inspiratie van de Freudiaanse psychoanalyse. De homoseksuele geaardheid wordt uitgelegd aan de hand van de verkeerde relaties met de ouder van hetzelfde geslacht. In bijna alle romans legt Claus een relatie met het Oedipus- of Elektra-complex. De hoofdfiguur heeft een sterke moederbinding (Edward Herst in *De koele minnaar*) en/of wordt gedomineerd door een sterke vaderfiguur (Philip de Vogel, Edward Herst, Paul Bekkers). Bij androgyne vrouwelijke personages vinden we een zeer dominante moeder, zoals bij Emily Hopkins in *Het laatste bed* en bij Sibylle Verhegge in *De zwaardvis*.

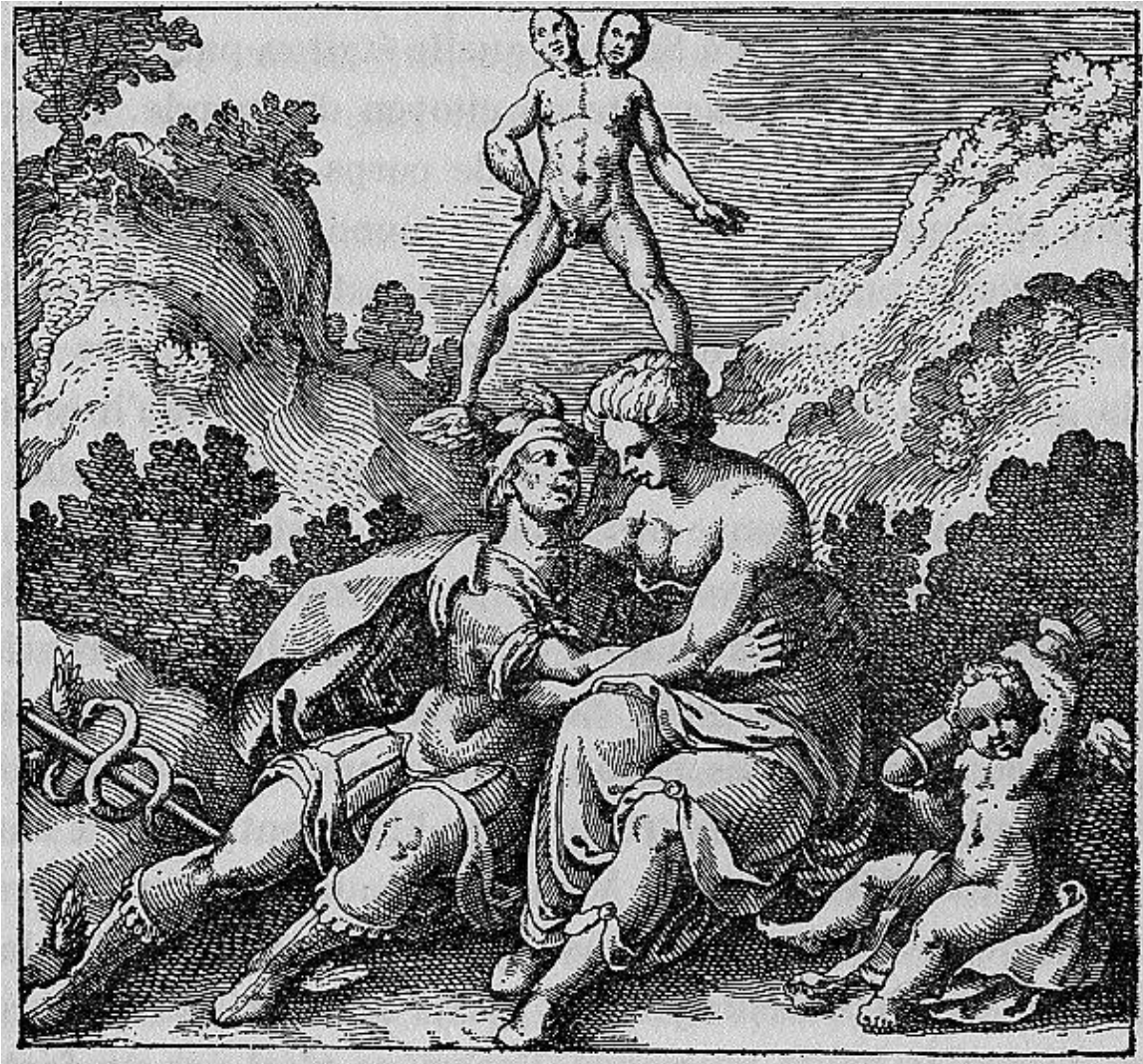
Tegenwoordig wordt de kwestie van homoseksualiteit niet meer op die manier benaderd en Freuds theorie wordt beschouwd als discriminerend en sterk heteronormatief. Claus, die bijna vijftig jaar als schrijver bezig was, veranderde echter nooit zijn aan Freud ontleende visie en bleef trouw aan het vaste schema.

Ook het onderwerp van de androgynie verschijnt in Freuds gedachtegoed. In ‘Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschiede’ (1925), probeert hij aan te tonen dat de zuivere mannelijkheid en zuivere vrouwelijkheid theoretische constructies zijn met een onbepaalde inhoud, waardoor de basis voor de traditionele genderindelingen vervalst. De aangeboren androgynie, die het hele leven aanwezig blijft, zag hij als de oorzaak van de grenserving van het mannelijke en het vrouwelijke.<sup>143</sup>

Behalve door Freuds werk liet Claus zich ook inspireren door het aloude geloof dat de mens oorspronkelijk een manvrouwelijk wezen was. In Genesis vinden we die gedachte, bij Plato in zijn *Symposion* en in gnostische geschriften. Die gedachte vinden we ook terug bij de gnostici en in de alchemie, waardoor Claus, getuige zijn *De vliegende Atalanta* (1977), ook geïnspireerd lijkt te zijn.

---

<sup>143</sup> Van Thienen (2004: 67).



**Androgyn in *Atalanta Fugiens* van Maier uit 1617. Claus heeft deze gravure opgenomen in zijn novelle *De vluchtende Atalanta* (1977: 48).**

De androgyn in Claus' oeuvre is precies de oorspronkelijke mens, een paradijselijk wezen.<sup>144</sup> De androgyn, het wezen waarin de tegenstelling tussen het mannelijke en het vrouwelijke opgeheven is, symboliseert deze paradijselijke staat van zijn. Het is naar deze staat dat Philip de Vogel, Edward Herst en Paul Bekkers verlangen en Het Ras van de Glimlach verblijft in *De koele minnaar* niet voor niets in een hotel dat Eden heet.

In Claus' werkelijkheid is de mens een androgyn wezen dat zich onder druk van de heersende normen en waarden laat dwingen zich anders te gedragen dan hij is, namelijk als heteroseksueel (Philip de Vogel, Edward Herst, Paul Bekkers). Een enkeling aanvaardt zijn androgynie aard volledig, maar verkiest uiteindelijk de dood (Claude, Emily Hopkins).

---

<sup>144</sup> Hoewel het onderwerp 'androgynie' in Wildemeersch' studie over Hugo Claus ontbreekt, is de ondertitel 'Oedipus in het paradijs' treffend. (Wildemeersch 1973)

## Summary

In the novels of Hugo Claus in which an 'impossible love affair' is an important topic, we find, almost without exception, characters having characteristics typical for members of the opposite sex. Men have feminine characteristics, women have male characteristics. (Latent) homosexuality plays an important role.

In none of Claus's novels homosexuality/androgyny is considered as something objectionable or as something sinful, as the church is preaching it: it is experienced by the main characters as something quite normal, despite the stubborn resistance of church and society. Claude in *Concerning Deedee* (*Omtrent Deedee*) does not want to be healed, Philip de Vogel in *The dog's days* (*De hondsdagen*) considers the androgynous Hensen to be his ideal. He wishes to become like him. Claus often associates androgyny with a higher reality: the androgynous Race of the Smile dwells, in the beginning of *The cool lover* (*De koele minnaar*), in a hotel that bears the name Eden, and Jaak in *The desire* (*Het verlangen*) experiences a heavenly reality during a visit to the Circus-Circus, a gambling centre where androgynous boys call each other 'angel'. *The desire* is partly inspired by the story of Jacob in Genesis. The (latent) homosexual characters do not want to participate in procreation, such as Philip de Vogel in *The dog's days* and Paul Bekkers in *Jessica!*, Other fictional characters experience it as a kind of relief that they don't need to give sexual satisfaction anymore (Edward Herst in *The cool lover*) or wish to have no passions or desires at all (Paul Bekkers in *Jessica!*). Even Philip de Vogel prefers it to be a 'sexless me'.

What causes homosexuality or the desire to be androgynous? In almost all novels, Claus presents main figures having an Oedipus or Electra complex. They have a strong mother fixation (Edward Herst) and/or are dominated by a strong father figure (Philip de Vogel, Edward Herst, Paul Bekkers). In the case of androgynous female characters we find a very dominating mother, like Emily Hopkins in *The last bed* (*Het laatste bed*) and Sibylle Verhegge in *The swordfish* (*De zwaardvis*). Emily Hopkins also has a strong father fixation. The Oedipus or Electra complex has not been assimilated in a balanced way. Claude in *Concerning Deedee* has known no regular father figure in his life, a father who could serve as an example for him, Edward Herst in *The cool lover* hates his father because of his ruthless attitude towards his ill mother.



The male protagonists often focus their erotic feelings on boylike girls or women. Bea in *The dog's days*, Jia in *The cool lover*, Alessandra in *The wonder (De verwondering)*, Toni in *The year of the lobster (Het jaar van de kreeft)* are all unfeminine women, having short hair and no or small breasts. Real feminine women are generally extremely bourgeois or fond of sex (Nicole Bekkers in *Jessica!*, Liliane Goossens in *The swordfish*). They are obviously no object of sexual desire for the male protagonists.

In short: the world of Claus's novels is populated with androgynous characters and it can't be doubted that this is a major theme in Claus's novels. There are actually no male main characters having no female elements in them.

The novels by Claus show a special relationship to the reality surrounding us. At first reading they seem very realistic, but after rereading it is striking how much the characters differ from average human beings in reality. Particularly in sexual matters, Claus' characters are different: although they are reluctantly sexually active, they long to a sexless state, a life without passion, as if they were living a life without sexual desire, without the urge to procreation. They act as heterosexuals, being oppressed by the prevailing norms and values (Philip de Vogel, Edward Herst, Paul Bekkers). Only a few characters accept their androgynous nature completely, but prefer ultimately to commit suicide (Claude, Emily Hopkins).

The androgyny theme is the main theme in most of Claus' novels. There are two sources to be found for this theme. Firstly, that is Freud, the founder of psychoanalysis, who claimed pure masculinity and pure femininity to be theoretical constructions with an indefinite content, so, in his view, there is no basis for the traditional gender classifications. The innate androgyny, which persists throughout life, he considered to be the cause of the blurring of boundaries of the masculine and the feminine.

The other source is the ancient belief that man is an androgynous being, originally. In Genesis, we find this idea and Plato discussed it in his Symposium. This idea is also found in gnostic readings and in alchemy, a "science" with which Claus was quite familiar, as we can see in his version of *The fleeing Atalanta*, inspired by one of the most famous alchemical works, *Atalanta Fugiens* of Maier (1617).

The androgynous man or woman, the human beings in which the contrast between male and female characteristics are disappeared, are often associated with a heavenly state of being. It is

this state that Philip de Vogel, Edward Herst and Paul Bekkers are longing for. A kind of paradisiac state of being that Claus is referring to by calling the hotel in *The cool lover* 'Eden'. In that hotel the Race of the Smile, a homo- and bisexual film company, is staying in the very beginning.

## Bibliografie

Bem, S. (2000) *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne

Bijbel (1963) *Bijbel*. Vertaling in opdracht van het Nederlandsch Bijbelgenootschap bewerkt door de daartoe benoemde commissies. Amsterdam: Het Nederlandsch Bijbelgenootschap

*Birds through a ceiling of alabaster. Three Abbasid Poets*. (1975) Arab poetry of the Abbasid Period translated with an Introduction by G.B.H. Wightman and A.Y. al-Udhari. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Blok, W. (1960) *Verhaal en lezer. Een onderzoek naar enige structuuraspecten van 'Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan' van Louis Couperus*. Groningen: J.B. Wolters

Bost, F. van (1990) *Het ganzenbord in Vlaanderen*. Gent: Koninklijke Bond der Oostvlaamse Volkskundigen i.s.m. Studiecentrum voor Speelgoed en Volkskunde Mechelen

Brems, Hugo (2006) *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker

Brems, Elke, Geert Claassens en Jan Lensen (red.) (2003) *Ken ik u niet? Over het vreemde en de vreemdeling in de Nederlandse literatuur*. Leuven: Peeters

Broek, Roelof van den, en Gilles Quispel (1991) *Corpus Hermeticum*. Derde, herziene druk. Amsterdam: In de Pelikaan

Butler J. (2008) *Uwiktani w płeć*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej

Claes, P. (1984) *De mot zit in de mythe*. Amsterdam: De bezige bij

- Claus, Hugo (1956) *De koele minnaar*. Amsterdam: Uitgeverij De bezige bij
- Claus, Hugo (1962) *De verwondering*. Literaire Reuzenpocket no. 32. Amsterdam: Uitgeverij De bezige bij
- Claus, Hugo (1963) *Omtrent Deedee*. Amsterdam: De bezige bij
- Claus, Hugo (1972) *Het jaar van de kreeft*. Amsterdam: De bezige bij
- Claus, Hugo (1977) *De vluchtende Atalanta*. Antwerpen: Pink Editions & Productions
- Claus, Hugo (1978) *Het verlangen*. 2e druk. Amsterdam: De bezige bij
- Claus, Hugo (1980) *De pen gaat waar het hart niet kan*. *Samengesteld door Gerd de Ley*. Amsterdam/Borsbeek: Loeb & van der Velden, uitgevers, Uitgeverij Baart
- Claus, Hugo (1989) *De zwaardvis*. Een uitgave van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek ter gelegenheid van de Boekenweek 1989. Amsterdam: De bezige bij
- Claus, Hugo (1996) *De geruchten*. Amsterdam: Uitgeverij De bezige bij
- Claus, Hugo (1998) *Het laatste bed*. Amsterdam: De bezige bij
- Claus, Hugo (2004a) *De hondsdagen*. In: *De romans*. Deel 1. Amsterdam: De bezige bij, 113-249 (1<sup>e</sup> druk 1952)
- Claus, Hugo (2004b) *Jessica!* In: *De romans*. Deel 3. Amsterdam: De bezige bij, 481-556 (1<sup>e</sup> druk 1976)
- Couperus, Louis (1988a) *Reis-impressies*. *Volledige Werken Louis Couperus* 8. Utrecht/Antwerpen: Veen, uitgevers
- Couperus, Louis (1988b) *Dionyzos*. *Volledige Werken Louis Couperus* 23. Utrecht/Antwerpen: Veen, uitgevers

- Couperus, Louis (1989) *De stille kracht. Volledige Werken Louis Couperus* 17. Utrecht/Antwerpen: Veen, uitgevers
- Couperus, Louis (1990a) *Noodlot. Volledige Werken Louis Couperus* 4. Utrecht/Antwerpen: Veen, uitgevers
- Couperus, Louis (1990b) *Korte Arabesken. Volledige Werken Louis Couperus* 28. Utrecht/Antwerpen: Veen, uitgevers
- Couperus, Louis (1991) *Wereldvrede. Volledige Werken Louis Couperus* 9. Amsterdam/Antwerpen 1991
- Couperus, Louis (1992) *Psyche. Volledige Werken Louis Couperus* 14. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen
- Couperus, Louis (1993) *De berg van licht. Volledige Werken Louis Couperus* 24. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen
- Crawford, Christina (1979) *Mommie Dearest*. London etc.: Granada Publishing
- Dupuis, M. (1976) *Hugo Claus*. Antwerpen/Amsterdam: Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel
- Dütting, Hans. (ed.) (1984) *Over Hugo Claus Via Bestaande Modellen. Beschouwingen over het werk van Hugo Claus*, Baarn: Hadewijch/de Prom
- Duytschaever, J. *Over De verwondering van Hugo Claus*. Synthese. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij b.v.
- Fens, Kees (1957) 'Kunnen wij niet meer liefhebben'. In: *De Linie*, 26 januari 1957. Ook te vinden op [http://www.niekvanbaalen.net/fens/publ\\_image\\_new\\_ps\\_ps.php?jaar=1957&id=5236&ext= 2](http://www.niekvanbaalen.net/fens/publ_image_new_ps_ps.php?jaar=1957&id=5236&ext= 2)

Fens, Kees (1962) 'De kleine oorlog van een leraar. "De Verwondering" van Hugo Claus'. In: *De Tijd-Maasbode*, 20 oktober 1962. Ook te vinden op <http://www.niekvanbaalen.net/fens/publ.php?Nummer=6605>

Fens, Kees (1963) ' "Omtrent Deedee" van Hugo Claus'. In: *De Tijd-Maasbode*, 18 mei 1963. Ook te vinden op <http://www.niekvanbaalen.net/fens/publ.php?Nummer=7001>

Freud, S. (2010) *Wstęp do psychoanalizy*. Antyk Marek Derewiecki

Gardner C.V. (2006) 'The feminist movement and the feminist philosophy' in: *Historical Dictionary of Feminist Philosophy*. Lanham, Maryland-Toronto-Oxford: Scarecrow Press Inc.

Geest, Johan de, en Etienne van Neygen (1978) 'Humo sprak met Hugo Claus'. In: Hugo Claus (1980), 210-228

Gelre, Quirien van (1957) [Bespreking van] *De koele minaar*. In: *Vriendschap. Orgaan van het C.O.C.* 12, 117-118. Ook te vinden op: [http://www.ihlia.nl/uploads/Digitale%20Collectie/Vriendschap/1957/1957-07\\_\\_08.pdf](http://www.ihlia.nl/uploads/Digitale%20Collectie/Vriendschap/1957/1957-07__08.pdf)

Gelre, Quirien van (1964) [Bespreking van] *Omtrent Deedee*. In: *Vriendschap, maandblad gewijd aan de homofilie* 19, blz. 141. Ook te vinden op: <http://www.ihlia.nl/uploads/Digitale%20Collectie/Vriendschap/1964/64-07-08.pdf>

Goedegebuure, Jaap (1987) *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers

Goedegebuure, Jaap (2005) *De veelvervige rok: de Bijbel in de moderne literatuur*. Ongewijzigde herdruk. Amsterdam: Amsterdam University Press

Hall, James (1979) *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Introduction by Kenneth Clark. Revised Edition. New York etc.: Harper & Row, Publishers

Hargreaves, Tracy (2005) *Androgyny in Modern Literature*. Palgrave Macmillan

Jongen, Ludo (2005) *Heilig in de Lage Landen*. Leuven: Davidsfonds

Jung, C.G. (1944) *Psychology and Alchemy* (2nd ed. 1968, *Collected Works* Vol. 12. London: Routledge.

Klein, Maarten (2000) *Noodlot en wederkeer. De betekenis van de filosofie in het werk van Louis Couperus*. Maastricht: Shaker Publishing

Klein, Maarten (2002) 'Oidipous tussen Brugge en Gent. Bij de vijftigste verjaardag van Claus' *De Hondsdagen*', in: *Spiegel der Letteren*, 44, 205-230

Klein, Maarten (2004) 'Twee in één: een doodgevaande fascist en een leraar Duits-Engels. Over *De verwondering* (1962) van Hugo Claus' in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- & Letterkunde*, 120, 1-30

Klein, Maarten (2009) 'Een onmogelijke liefde', in: *vakTaal, tijdschrift van de Landelijke Vereniging van Neerlandici*, 22/1, 7-11

Klein, Maarten (2010a) 'Een Vespa voor Claude. Over *Omtrent Deedee*' (1). In: *vakTaal, tijdschrift van de Landelijke Vereniging van Neerlandici* 22/2, 14-15

Klein, Maarten (2010b) 'Een Vespa voor Claude. Over *Omtrent Deedee*' (2). In: *vakTaal, tijdschrift van de Landelijke Vereniging van Neerlandici* 22-3/4, 20-24

Komendant, Anna. (2007) 'Płec u Lacana' in: *Albo Albo. Cywilizacja i Płec*. Eneteia 2/2007

Kool, Elisabeth (2006) 'Het ideaal van androgynie. Een kwart eeuw zonder Joke Smit'. In: *De Groene Amsterdammer*, 29-11-2006

Kool-Smit, Joke (1967) 'Het onbehagen bij de vrouw'. In: *De Gids* 130, 9/10, blz.267-281

Koole, Boudewijn (1986) *Man en vrouw zijn een. De androgynie in het Christendom in het bijzonder bij Jacob Boehme*. Utrecht: HES uitgevers

Koper, S. (1998) *Miłość, seks i polityka w starożytnych Grecji i Rzymie*. Warszawa: DW Bellona

- Lampo, H. (1953-1954) 'De jongste generatie getuigt voor onze tijd', in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 8, (1953-1954), 404-437
- Lang, H. (2005) *Język i nieświadomość, podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, Przel. P. Piszczatowski. Wstęp P. Dybel. Gdansk
- Lech, Laura (2010) 'Edward Herst in de Hof van Eden', in: *vakTaal, tijdschrift van de Landelijke Vereniging van Neerlandici* 23-1/2, 23-26
- Lech, Laura en Maarten Klein (2011a) 'Ik wou dat je wou', I. In: *vakTaal, tijdschrift van de Landelijke Vereniging van Neerlandici* 24/2, 6-10
- Lech, Laura en Maarten Klein (2011b) 'Ik wou dat je wou', II. In: *vakTaal, tijdschrift van de Landelijke Vereniging van Neerlandici* 24/3, 9-11
- Lech, Laura en Maarten Klein (in voorbereiding) 'Androgyny as an ideal in Louis Couperus and Hugo Claus'
- Legrand, Francine-Claire (1986) 'Das Androgyne und der Symbolismus'. In: Prinz (1986: 75-112)
- Lensen, Jan (2003) 'Vluchten om thuis te komen', in: Brems e.a. (2003)
- Mandal E. (2003) *Kobiecość, Meskość. Popularne opinie a badania naukowe*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.
- Mead, Margaret. (1986) *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Multatuli (1862). *Ideen*. Deel I. Amsterdam: R.C. Meijer
- Oliver, Paul (1965). *Conversation with the blues*. London: Cassell
- Plato (1962) *Dialogen. Symposium, Apologie, Crito, Phaedo*. Tweede druk. Utrecht/Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum.



- Praz, Mario (1970) *The Romantic Agony*. Translated from the Italian by Angus Davidson. Second edition. With a new foreword by Frank Kermode. London, New York: Oxford University Press
- Prinz, Ursula (ed.) (1986) *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Quispel, Gilles (2005) 'De vrouw in de Gnosis', in: Gilles Quispel (red.) *Gnosis. De derde component van de Europese cultuurtraditie*. Haarlem: Rozekruis Pers
- Roob, A. (1997) *Alchemie & Mystiek*. Keulen: Taschen
- Raat, Gerard (1980) Over *De hondsdagen* van Hugo Claus. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij
- Raat, Gerard F.H. (1996) 'De stem van de vitale mens. Het proza van Hugo Claus tussen 1950 en 1955', in Wildemeersch, Georges (1996), 235-252
- Raat, Gerard (2009) 'Een danser op het koord van zijn roman? *De hondsdagen* van Hugo Claus'. In: *Boelvaar poef: kwartaaluitgave van het Louis Paul Boongenootschap*, 9, 37-52
- Sanday P.R. (1981) *Female power and male dominance on the origins of sexual inequality.*, Cambridge: Cambridge University Press
- Shakespeare, William (z.j.) *The Leopold Shakespere*. London Paris & Melbourne: Cassell & Company Limited
- Sloet, A.J.W. (1887) *De dieren in het Germaansche volksgeloof en volksgebruik*. Den Haag: Martinus Nijhoff [zie [http://www.archive.org/stream/dediereninhetge00beelgoog/dediereninhetge00beelgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/dediereninhetge00beelgoog/dediereninhetge00beelgoog_djvu.txt) , bezocht op 1 december 2010]
- Stokvis, Willemijn (1974) *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de Kunst na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam: De bezige bij

- Tegtmeier, Ralph (1986) 'Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle'. In: Prinz (1986: 113-119)
- Thienen, Jos van (2003) 'Louis & Co. Identiteit en gender in *Het verdriet van België* van Hugo Claus.' In: *Spiegel der Letteren* 45/1, 49-73
- Vanheste, Bert. (1992) 'De hondsdagen: te honds om existentialistisch te zijn?' In *De Gids* 155, juli 1992, 519-532. Ook in DBNL:  
[http://www.dbnl.org/tekst/\\_gid001199201\\_01/\\_gid001199201\\_01\\_0080.php](http://www.dbnl.org/tekst/_gid001199201_01/_gid001199201_01_0080.php)
- Verhaeghe, Annie (1983) 'De hondsdagen van H. Claus of de onderwereld revisited' In: *Hermeneus* 55, 4 (1983) 280-287
- Vree, Freddy de (1984) 'Hugo Claus: Een dubbele chronologie', in: *BZZLLETIN* 113, 3-16
- Vree, Freddy de (1996) 'Hugo Claus, schilder'. In: Wildemeersch, Georges (red.)(1996), 253-265
- Wesselo, J.J. (1974) *Het tijdsbeeld*. Ingeleid door Paul de Wispelaere. Brugge: Orion
- Wildemeersch, Georges (1973) *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs. Triagnose van een mythe: deel 2*. Brugge/'s-Gravenhage: Sonnevile/Nijgh & Van Ditmar
- Wildemeersch, Georges (red.) (1996) *Het teken van de ram 2*. Antwerpen: Uitgeverij Kritak
- Wildemeersch, Georges (2003) *Vrome wensen. Over De Oostakkerse gedichten, Vrijdag en Het jaar van de kreeft* van Hugo Claus. Amsterdam: De bezige bij

### **Curriculum vitae**

Laura Lech werd op 2 april 1985 geboren in Wrocław, waar zij in 2004 aan het IX Liceum Ogólnokształcące im. Juliusza Słowackiego eindexamen deed. In 2007 behaalde zij het licentiaatdiploma Nederlandse filologie aan de Universiteit van Wrocław en in 2009 het masterdiploma Nederlandse filologie aan dezelfde universiteit. Vanaf september 2009 is zij als assistent werkzaam aan de KU te Lublin. Zij volgde in 2010 en 2011 cursussen die verzorgd werden door de Nederlandse Taalunie. In deze jaren publiceerde zij een drietal artikelen over *De koele minnaar* en *Jessica!* van Hugo Claus in *vakTaal. Tijdschrift van de landelijke vereniging van neerlandici*. Een lang artikel over *Androgyny in the novels of Couperus and Claus* is in voorbereiding.