

Andreas Van Rompaey

De detective ontmaskerd



Gaia Chapbooks

Andreas Van Rompaey

De detective ontmaskerd

*Over de mogelijkheden en beperkingen
van het speurdersverhaal*

Gaia Chapbooks, 2025

De detective ontmaskerd, Gaia Chapbooks

Copyright © Andreas Van Rompaey, 2025

ISBN 978-1-300-42861-9

De detective ontmaskerd is deel 38 van de Gaia Chapbooksreeks

Inhoud

Woord vooraf	5
De detective ontmaskerd: Transformatie van een genre	8
<i>Gedaanteverandering</i> , een neomarxistische misdaadroman?	28
Het ectoplasma als bedreiging voor de steeds veranderende mens	39
Van rationalisering naar irrationalisering	44
‘Waarom? Er zijn zoveel waaroms.’ Over misdaad in Hugo Claus’ <i>De zwaardvis</i>	49
Plattegrond van een detectiveverhaal	58
<i>Het huis M.</i> , dertig jaar later: Gesprek over een VR-misdaadroman	63

‘Anti’ is zo slecht nog niet

Wie de verhalen met Auguste Dupin of Hercule Poirot leest, associeert ze onmiddellijk met Edgar Allan Poe of Agatha Christie. ‘Maar wie denkt tijdens het lezen van de Sherlock Holmes-canon aan Arthur Conan Doyle?’ vragen de filosofen Jean Paul Van Bendegem en Johan Braeckman zich af in hun inleiding op *De elementaire Sherlock* (2024), een overvloedig geannoteerde uitgave van zes korte verhalen. ‘Onze interesse gaat uit naar Holmes. We lezen niet zozeer verhalen over een detective die moordzaken en andere problemen oplost, maar genieten van de avonturen van de detective zelf. Het is het ultieme eerbetoon voor een auteur, al zag Conan Doyle dat zelf niet zo.’ Een schrijver die verdwijnt achter zijn personage, het blijft een bedenkelijke zaak.

Dit soort graafwerk werpt een schril licht op wat de lezer wil geloven: fictie is vaak aanvaardbaarder dan de werkelijkheid. Van Bendegem en Braeckman zijn niet de eersten die dat dilemma aansnijden, maar het zijn wel de ‘rari Nantes in gurgite vasto’ zoals Vergilius schreef, de zeldzame zwemmers die boven blijven in een wilde storm. In de Lage Landen is er amper aandacht voor de diepzinnige vragen die de triviaalliteratuur in al haar eenvoud opwerpt. Op academisch niveau is het hier te lande al helemaal de woestijn. In tegenstelling tot de bloedige ernst waarmee Britse geleerden, Rom Harré voorop, of Duitse exegeten, maar ook Stanisław Lem, Umberto Eco, Ernest Mandel of Susan Sontag zich storten op pulp en schund. Dit werkje, *De detective ontmaskerd*, brengt bescheiden soelaas, juist omdat het durft in te gaan op de denkwijze waarmee de gewone lezer zijn wereld aankleedt.

Andreas Van Rompaey bereikt daarmee een drietal onderliggende vraagstukken. Verschilt het werk van ‘grote’ auteurs eigenlijk wel

van de schematische genres als speurderromans, sciencefiction of romantische boekjes? Hij schrikt er niet voor terug Jacq Firmin Vogelaar, Hugo Claus, Hugo Raes en Sybren Polet mee in de rangen te schuiven van ook nobele onbekenden die het metier van spanning opbouwen imiteren. Bestaat er iets als een detective als die niet teniet gedaan wordt door een antidetective (een terminologie die Van Rompaey ontleent aan Jack van der Weide)? Hij raakt hier de onafwendbare zelfvernietiging van smaak, genre, geloof en hypothesen aan. ‘Als de roman een detectiveverhaal binnenhaalt om het daarna te ondermijnen, ontstaat de antidetective.’ Hoe kan dat? Omdat de detective drie kernbegrippen omvat: ‘de normbevestigende werking, het hoge zelfbewustzijn en de op kennisverwerving gerichte problematiek.’ ‘The little grey cells,’ zou Poirot opmerken. En ten slotte de ethische waarde van de misdaadroman, waar de loutering – vooral in de besloten ruimte (de ‘huis clos’) – het maatschappelijke waardenstelsel herstelt door ontmaskering en openbare biecht. Dat is ook het hachelijkste onderdeel, omdat vooral waarden aan slijtage onderhevig zijn, meer dan kennis en zelfbevraging.

Van Rompaey slaagt erin met een minimum aan theoretische onderbouw een geloofwaardig beeld te schetsen van een uitermate populair genre, het speurdersverhaal. De truc mag dan duidelijk zijn, ‘lezers bouwen verwachtingen op en de schrijver kan spelen met die verwachtingen,’ schreef René Appel in *Spanning in verhalen* (2007), maar de essentie van het speurdersthema drijft altijd op compositie van het verhaal, ‘tijdsdruk’ (voor de speurder), het raadsel, en vooral de personages.

De detective ontmaskerd is een nuttige verzameling topische beschouwingen over de fluïditeit van verhaalonderdelen, met name de spanning en de logica, wanneer ze tegen het licht van genrespecifieke kenmerken worden gehouden. Met een afsluitende impliciete waarschuwing voor het gebruik van AI en VR door Atte

Jongstra: ‘We komen tegenwoordig in aanraking met alternatieve realiteit, een veel gevaarlijker vorm van werkelijkheidsbeleving.’
En dát is geen nepnieuws.

Lukas De Vos
Lievele, november 2024

De detective ontmaskerd

Transformatie van een genre

Inleiding

Het naoorlogse Nederlandstalige proza bevat opmerkelijk veel antidetectives. Vooral auteurs die tot de neo-avant-garde en het postmodernisme gerekend worden, dragen bij tot dit verschijnsel. In de tweede helft van de twintigste eeuw ontstonden er benaderingen om de detective en de antidetective te analyseren. Door een overzicht hiervan te geven, probeer ik een bruikbaar theoretisch kader uit te werken. Naast een uitgebreide omschrijving, reik ik enkele interpretatiemodellen aan. De vraag dringt zich op waarom detectives zich zo gemakkelijk lenen tot de vorming van antidetectives. In dit essay ga ik tevens op zoek naar een antwoord op die vraag. De studie *Detective en anti-detective* (1996) van Jack van der Weide gebruik ik hierbij als leidraad. Als het gaat om een structuuranalytische aanpak van het detectivegenre, geldt dit boek nog steeds als het belangrijkste naslagwerk in ons taalgebied.

Omschrijving

De detective laat zich helemaal niet gemakkelijk in een eenduidige omschrijving vatten. Er bestaan van dit genre immers vele verwante, maar toch verschillende definities. In het *Lexicon van literaire termen* (1998) is de term ‘detective’ als trefwoord opgenomen: ‘Speciale vorm van misdaadroman [...] waarin de opheldering van de misdaad (meestal door een speurder) centraal staat.’ De Italiaanse literatuurwetenschapper Stefano Tani heeft daarentegen een iets genuanceerdere visie op het detectiveverhaal: ‘A conventional detective story is a fiction in which an amateur or

professional detective tries to discover by rational means the solution of a mysterious occurrence – generally a crime, usually a murder.’ De in Cuba geboren docent en schrijver Uri Eisenzweig vertrekt bij zijn definitie dan weer vanuit de verhaaltheorie: ‘[le roman policier est] un récit qui en recherche un autre.’ Geen enkele van deze definities doet volledig recht aan dit soort literatuur, vooral wegens de grote diversiteit binnen het genre zelf. Meestal worden in studies de Sherlock Holmes-verhalen van de Britse auteur Arthur Conan Doyle als ijkpunt genomen.

Het woord ‘detective’, als afkorting van ‘detectiveverhaal’ of ‘detectiveroman’, duikt voor het eerst in Nederlandse woordenboeken op omstreeks 1950. De langere variant hiervan werd reeds eerder gevormd naar voorbeeld van ‘detective story’. In de betekenis van ‘speurder’ bestond dit woord officieel zelfs al rond 1900 ten gevolge van een lexicale ontlending aan het Engels. Tijdens de negentiende eeuw hadden de Britten overigens de ‘Detective Police’ in het leven geroepen, een politieafdeling die zich met speciale onderzoeken bezighield. De beroepsnaam ‘detective’ verwees aanvankelijk alleen naar leden van deze specifieke eenheid, maar breidde zich qua betekenis later uit tot ‘speurder’ in het algemeen. Toen Edgar Allan Poe in 1841 het ‘eerste’ detectiveverhaal ‘The Murders in the Rue Morgue’ publiceerde, was de ‘Detective Police’ opmerkelijk genoeg nog niet opgericht. De etymologische oorsprong van ‘detective’ reikt echter verder dan het Engels. Het werkwoord ‘detect’ gaat immers terug op het Latijnse ‘dētegere’ dat ‘de bedekking wegnemen, onthullen’ betekent.

Eigenlijk is de detective een onderverdeling van de misdaadliteratuur. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw gingen sommige misdaadverhalen zich meer op het bijbehorende speurdersonderzoek toespitsen waardoor de detective als dusdanig ontstond. Dit genre vertakte zich na verloop van tijd zelf in een

aantal subcategorieën, zoals de ‘locked room mystery’, de ‘private eye’, de ‘hard-boiled detective’, de ‘police procedural’ en de ‘courtroom mystery’. De indeling hangt vaak af van het type speurder of de soort onderzoeksplaats. De ‘police procedural’ doorloopt achtereenvolgens de verschillende stappen van een regulier politieonderzoek. In de ‘private eye’ wordt er daarentegen een zelfstandige privédetective ingehuurd om het opsporingswerk te verrichten. Ook de ‘hard-boiled detective’ gaat over hetzelfde, alleen ligt de focus meer op geweld, seks en verval. De ‘locked room mystery’ toont dan weer een misdaad die schijnbaar onmogelijk op de desbetreffende locatie kon zijn gepleegd. Bij de ‘courtroom mystery’ ten slotte verplaatst het onderzoek zich naar de rechtszaal, waar een advocaat de schuld of onschuld van een beklaagde probeert aan te tonen. Een voorbeeld van deze voorlaatste variant is het eerder aangehaalde korte verhaal ‘The Murders in the Rue Morgue’, dat ondanks zijn vroege verschijnen reeds de belangrijkste kenmerken van de detective zou samenballen. In navolging van Edgar Allan Poe en de Angelsaksische traditie, neemt het speurdersavontuur bij vernieuwende auteurs als C.C. Krijgelmans en Hugo Raes eveneens de vorm van een kort verhaal aan.

Dikwijls wordt de detective als triviaalliteratuur bestempeld. In dit genre primeert de inhoud immers veelal op de vorm doordat de nadruk komt te liggen op onverwachte plotwendingen en intellectuele raadseltjes. Deze literatuur wil tevens een breed publiek aanspreken door de ontspanningsfunctie expliciet voorop te plaatsen. Verder imiteren detectiveschrijvers vaak buitenlandse voorbeelden zonder hiervan volledig los te komen. Er verschijnt vanaf de jaren zeventig en tachtig echter steeds meer kwaliteitsvolle misdaadliteratuur in Nederland en Vlaanderen, onder meer door de invloed van Jef Geeraerts. De publicatie van Geeraerts’ eerste ‘thriller’ *Kodiak* .58 (1979) wordt namelijk door

velen als een mijlpaal in de geschiedenis van de Nederlandstalige misdaadliteratuur beschouwd.

Bijgevolg steeg langzamerhand de waardering voor het misdaadverhaal en dus voor de detective. Gerard Reve abonneerde zich bijvoorbeeld op het tijdschrift *Thrillers & Detectives* (1981-1988) met een lovende brief: 'Ik heb altijd een groot (een beetje jaloers) respekt gekoesterd voor het genre. Officieel behoort men er op neder te kijken, maar een goede detective schrijven is heel wat moeilijker dan het neerpennen van romanties dekadente tobberijen met letterkundige pretentie.' Ook stelde Jef Geeraerts in een interview met Fernand Auwera uit 1985 de status van de misdaadliteratuur ter discussie: 'Een thriller schrijven is net zo moeilijk als een roman schrijven. Hoe maak je trouwens het onderscheid? [...] Waarom zou dat geen literatuur kunnen zijn?' De voorbije decennia wijdden tijdschriften als *Bzzlletin* (1986), *Kreatief* (1991), *Vlaanderen* (2004), *Deus Ex Machina* (2009), *nY* (2014) en *De Gids* (2022) een themanummer aan het genre. Tegelijkertijd werden de eerste professionele overzichten van misdaadliteratuur van eigen bodem gepubliceerd, zoals 'Misdaad in Holland' (1976) van Jan C. Roosendaal, *Les anarchistes de l'ordre. La littérature policière en Belgique* (1980) van Danny De Laet en *Schrillers. De stille, de stoere en de schoft* (2003) van Lukas De Vos. Een recent onderzoek toont aan dat maar liefst achtentwintig procent van de gelezen boeken in Nederland tot de 'spannende fictie' behoort.

De term 'Antikriminalroman' werd voor het eerst gebruikt in de studie *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans* (1960) van Gerda Zeltner-Neukomm om twee romans van Alain Robbe-Grillet aan te duiden. De Engelse variant, 'anti-detective story', introduceerde recensent William V. Spanos twaalf jaar later in het artikel 'The Detective and the Boundary'. Vroegere benamingen voor dit verschijnsel, zoals 'metaphysical detective story' en

‘inverted detective story’, verloren sindsdien hun gangbaarheid. Net als de traditionele detective, laat ook de antidetective zich zeer moeilijk van een goede omschrijving voorzien. In de bloemlezing *Ander proza* (1978) verklaart Sybren Polet dat het contraproza de heersende romanconventies doorbreekt of ermee de spot drijft. Hieruit valt een algemene definitie voor de antidetective af te leiden: de antidetective onttrekt zich aan de conventies van het traditionele detectiveverhaal of probeert die conventies belachelijk te maken. Stefano Tani legt in zijn omschrijving daarentegen de nadruk op het effect dat dit soort literatuur heeft op de lezer: ‘a high-parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective-novel expectations.’ Jack van der Weide hangt een specifiekere visie op dit genre aan. De antidetective staat volgens hem in het teken van de ondermijning van principes uit de realistische logica als lineariteit, causaliteit en chronologie. Andere literatuurwetenschappers beschouwen de antidetective slechts als een variant van het klassieke speurdersverhaal en minimaliseren zo het kritische potentieel ervan. Een oplossing is om deze verhaalvormen als een continuüm te benaderen.

In *The Doomed Detective* (1984) veronderstelt Stefano Tani dat elke traditionele detective drie elementen bevat: de speurder, het onderzoek en de onthulling. Dit laatste element, de oplossing van het raadsel, vindt hij het belangrijkste omdat deze stap het genre rechtvaardigt. Antidetectives proberen daarom om dit cruciale gedeelte van het verhaal te verstoren. Op basis hiervan onderscheidt Tani drie soorten antidetectives: de ‘innovatieve antidetective’, de ‘deconstructieve antidetective’ en de ‘metafictionele antidetective’. De ‘innovatieve antidetective’ geeft een oplossing weer die de lezer niet langer enige vorm van voldoening schenkt. In de ‘deconstructieve detective’ wordt er helemaal niets opgelost of blijkt de aangeboden oplossing rationeel onmogelijk. De ‘metafictionele detective’ verkent het

zelfbewustzijn van het verhaal door de gelijkenis tussen lezer en detective en tussen schrijver en dader voorop te plaatsen. Hoewel deze categorisering bruikbaar is, levert de derde categorie problemen op want de ‘metafictionele antidetective’ krijgt – zoals Van der Weide erkent – bij Tani wel een zeer brede invulling.

Veel genres uit de populaire cultuur, zoals in dit geval dus de spannende fictie, liggen in het verlengde van de roman. Zoals literatuurwetenschapper Bart Vervaeck in een nummer van *Spiegel der Letteren* uit 2014 stelt, komt dit omdat de roman geen sterk afgebakende grenzen heeft. Ook de drie hoofdkenmerken van het genre, narrativiteit, fictionaliteit en continuïteit, zijn enorm flexibel en vaag. De roman probeert zichzelf ook voortdurend te vernieuwen via interne of externe transformaties. Er ligt dus een zekere dynamiek ten grondslag aan dit genre: ‘de roman [is] een heteroog genre met een grote nabijheid en een vorm die zijn eigen tegenvorm in zich draagt.’ Als de roman een detectiveverhaal importeert om dat vervolgens onderuit te halen, ontstaat een antidetective. De traditionele detective blijkt voor import uiterst geschikt om drie redenen. Ten eerste is dit genre zowel inhoudelijk als vormelijk heel normbevestigend in vergelijking met de roman. Ten tweede spreidt dit soort literatuur al vanaf het begin een hoge mate van zelfbewustzijn tentoon. Ten derde representeert de detective de complexe manier waarop de mens kennis verwerft. De opkomst van de antidetective in Nederland en Vlaanderen begint niet toevallig ongeveer gelijktijdig met de heropwaardering van de traditionele detective in datzelfde taalgebied tijdens de jaren zeventig en tachtig. Ook is het geen toeval dat deze ontwikkeling samenvalt met de aanvang van het postmodernisme en de neergang van de neo-avant-garde. Soms beslaat de antidetective slechts een klein gedeelte van de hele roman, bijvoorbeeld in Ilja Leonard Pfeijffers *Het ware leven, een roman* (2006) waarin privédetective Sicario (‘sicario’ betekent in het Spaans ‘huurmoordenaar’, dus bijna het tegengestelde van

‘detective’!) slechts een van de vele opgevoerde ik-vertellers is. Tevens kunnen vernieuwende romans, zoals *De donkere kamer van Damokles* (1958) van Willem Frederik Hermans, *De nietsnut* (1979) van Frans Kellendonk en *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986) van H.C. ten Berge, die eigenlijk geen antidetectives zijn, wel zo worden gelezen, wat in het verleden dan ook is gebeurd.

Interpretatiemodellen

Literatuurwetenschappers als Peter Brooks beschouwen de detective als het ‘verhaal der verhalen’. Dit genre toont immers, om de woorden van Uri Eisenzweig te gebruiken, de ‘onmogelijkheid om te vertellen’ die later weer verholpen wordt. De detective bezit ook op andere vlakken een duidelijk zelfbewust karakter. Soms rapporteert de hoogste vertelinstantie in een schriftelijk verslag over een bepaald misdaadonderzoek. Het verhaal etaleert zich in dergelijke gevallen dus nadrukkelijk als een tekst. De meeste Sherlock Holmes-avonturen worden bijvoorbeeld verteld door Watson, die alles achteraf zagezegd heeft neergepend. In dit genre lijken lezer en auteur overigens sterk op speurder en dader vanwege de gelijkaardige onderlinge verhouding. De speurder leest eigenlijk de tekst die de dader heeft voortgebracht. Hierbij verschilt de goede lezer van de slechte lezer en dus de goede speurder van de slechte speurder. Bij gelegenheid krijgt de leesactiviteit ook een figuurlijke invulling, zoals in *De Cu Chi case* (1993) van Jef Geeraerts: ‘Vincke vroeg zich af of Nam ze al eerder had gezien. Hij bekeek ze in elk geval met grote interesse, maar van zijn gezicht was niets af te lezen.’ Dikwijls bevatten detectives ook intertekstuele verwijzingen naar boeken uit hetzelfde genre. In *De vijfde macht* (2002) van Pieter Aspe denkt inspecteur Van In tijdens het politieonderzoek aan de verhalen van Poe: ‘Het had iets Edgar Allan Poe-achtigs. De

sleutel van het mysterie paste op twee deuren maar niet op alletwee.’

Veel benaderingen uit de verhaaltheorie schenken aandacht aan de detective wegens de net vermelde reden. In 1929 publiceerde Viktor Sjklovski het artikel ‘Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle’, een van de eerste literatuurwetenschappelijke studies over dit genre. Tzvetan Todorov gebruikte in 1966 het onderscheid tussen ‘verhaalgeschiedenis’ en ‘tekstweergave’ bij zijn analyse van het detectiveverhaal. Dit soort literatuur veronderstelt volgens hem twee geschiedenissen: de ‘geschiedenis van het misdrijf’ enerzijds en de ‘geschiedenis van het onderzoek’ anderzijds. Juist doordat de ‘geschiedenis van het misdrijf’ aanvankelijk niet aanwezig is, komt de ‘geschiedenis van het onderzoek’ tot stand. De ‘geschiedenis van het onderzoek’ dient vervolgens ter opheldering van de ‘geschiedenis van het misdrijf’. Hieruit leidt Todorov af dat beide geschiedenissen louter bestaan door hun afhankelijkheid van elkaar. Bij de detective wordt de eerste geschiedenis wel niet rechtstreeks getoond, maar fungeert de weergave van de tweede geschiedenis als tusseninstantie.

In *Detective en anti-detective* (1996) verkiest Jack van der Weide de driedeling ‘geschiedenis-verhaal-vertelling’ boven de tweedeling ‘geschiedenis-tekstweergave’. Hij bouwt voort op het artikel van Tzvetan Todorov waardoor de analyses grotendeels met elkaar overeenstemmen. Ook hij deelt het detectiveverhaal op in verschillende lagen: de vertelling, het verhaal en de geschiedenis van het misdrijf enerzijds en de vertelling, het verhaal en de geschiedenis van het onderzoek anderzijds. De lezer krijgt in de detective alleen de vertelling aangereikt die het verhaal over de geschiedenis van het onderzoek vertelt. Het verhaal van de misdaad is hierbij ingebed in het verhaal van het onderzoek: ‘het (kunnen) representeren van de geschiedenis van het misdrijf in een verhaal [is] de inzet van het onderzoek van de detective.’ Hieruit

volgt dat Van der Weide de ingebedde geschiedenis van het misdrijf als motivatie beschouwt voor de primaire geschiedenis van het onderzoek.

Zoals Jack van der Weide op basis van Jonathan Culler concludeert, heeft een dergelijke structuur iets zeer paradoxaals. De speurder probeert de geschiedenis van het misdrijf te reconstrueren, maar hierbij botsen twee logica's met elkaar. Volgens de mimetische logica gaat de geschiedenis van het misdrijf steeds aan het onderzoek vooraf. Omdat de detective gelooft dat elk misdrijf het gevolg is van een bepaalde oorzaak, begint hij een zoektocht naar de dader en zijn motieven. De semiotische logica neemt echter aan dat de geschiedenis van het misdrijf uit het onderzoek zelf voortvloeit. Dit laatste heeft als implicatie dat de verhaalstructuur de schuld van de misdadiger juist veroorzaakt. Het principe van causaliteit functioneert bij de detective in twee schijnbaar tegengestelde richtingen: van oorzaak naar gevolg en van gevolg naar oorzaak. De speurder construeert de geschiedenis van het misdrijf via zijn onderzoek waarna hij erop vertrouwt dat de gebeurtenissen zich werkelijk zo hebben voorgedaan.

In de klassieke verhaaltheorie wordt het niveau van de geschiedenis opgesplitst in een reeks sequenties. Veel literatuurwetenschappers hebben in de loop van de jaren geprobeerd om dit ook voor het detectiveverhaal te doen. Viktor Sjklovski ontdekte negen sequenties in de Sherlock Holmes-verhalen van Conan Doyle die bij uitbreiding ook gelden voor andere detectives: 'expositie, optreden van opdrachtgever, aanbrengen van aanwijzingen, verkeerde duiding door Watson, onderzoek van de plaats van de misdaad, verkeerde oplossing door nevenpersonages, verwijzing naar het onbegrip van Watson, onverwachte oplossing, feitenanalyse door Sherlock Holmes.' Het aantal sequenties waarin een theoreticus de geschiedenis opdeelt,

hangt uiteraard af van zijn persoonlijke voorkeur. In *Le roman policier* (1974) kiest Josée Dupuy bijvoorbeeld voor een opeenvolging van slechts drie sequenties: ‘enigma + onderzoek (= diagnose van de gegevens + hypothesevorming + uitvoeren van test + resultaat van test + affirmatie van de hypothese) + opheldering van het enigma.’ Verder bestaan er een aantal oudere, regels voorschrijvende studies over de detective, zoals *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928) van S.S. Van Dine en *Histoire et technique du roman policier* (1937) van François Fosca, die ongeveer hetzelfde doen.

De Amerikaanse literatuurwetenschapper Peter Brooks hecht belang aan de dynamiek van de detective. Volgens hem probeert de mens om zijn omringende werkelijkheid te doorgronden via verhalen. De manier waarop verhaalelementen afgebakend en geordend worden, noemt hij de ‘plot’. Dit is een dynamisch proces aangezien de bijbehorende betekenisproductie zich ontwikkelt binnen het verhaal. Tijdens de ontknoping wordt de uiteindelijke betekenis aan de lezer of toehoorder geopenbaard. Brooks vindt de detective hier het extreme voorbeeld van omdat in dit genre alles om de geleidelijke onthulling van betekenis draait.

Kennisoverdracht, door Brooks aangeduid als ‘transmissie’, speelt hierbij een belangrijke rol. De goede speurder slaagt er immers in om de kennisoverdracht te activeren. Bij de slechte speurder lukt dit niet omdat hij niet over een productieve blik beschikt. Tijdens het onderzoek bedient de detective zich bij de kennisoverdracht van twee metonymische figuren, de ‘pars pro toto’ (één deel staat voor het geheel) en de ‘metalepsis’ (verwisseling van het voorafgaande met het volgende). De speurder reconstrueert namelijk vanuit enkele details de oorzaak van het misdrijf.

In het themanummer van *Kreatief* uit 1991 meent ook Julien Vermeulen dat de klassieke verhaaltheorie het dynamische aspect van de detective grotendeels verwaarloost. Hij richt zich, net zoals

Brooks, op de verspreiding van informatie in dergelijke verhalen: ‘ enerzijds is er de lijn die “detectorisch” te noemen is en die streeft naar een snelle opheldering van het mysterie, en anderzijds is er de retarderende lijn die het oplossingsalgoritme voortdurend onderbreekt, waardoor de finale ontknoping steeds achteruit geschoven wordt.’ Ten behoeve van deze tweede lijn worden bepaalde procedés gebruikt, zoals de ‘red herring’ (techniek om de lezer op het verkeerde been te zetten door de aandacht af te leiden) en de ‘cliffhanger’ (techniek om spanning op te bouwen door een verhaalgebeurtenis op een cruciaal moment te onderbreken). De geschiedenis van het misdrijf duidt Vermeulen aan als het ‘centrale enigma’. Hierbij brengt hij tevens een onderverdeling aan: ‘het raadsel (lezer noch personage kent het antwoord), de dreiging (lezer kent wel het antwoord, het personage echter niet) en het geheim (lezer kent niet het antwoord, het personage kent het wel).’ In het tweede geval valt er ook wel over ‘dramatische ironie’ te spreken. Hedendaagse deskundigen leggen, in vergelijking met hun voorgangers, dus meer de nadruk op het dynamische aspect. Toch is het opmerkelijk hoe weinig zij de antidetective als uitgangspunt nemen. Vooral voor de ‘onnatuurlijke verhaaltheorie’, die zich nadrukkelijk afzet tegen klassieke interpretatiemodellen, zou zoiets nochtans interessante resultaten opleveren.

Het postmodernisme beschouwt het verleden als een door de mens geconstrueerd verhaal. Volgens deze visie is de geschiedenis niet rechtstreeks kenbaar, maar wordt ze pas achteraf opgebouwd vanuit een bepaalde ideologie. Dit brengt enkele interessante consequenties met zich mee voor het detectivegenre. Gedurende het onderzoek probeert de speurder de ‘juiste’ mogelijke wereld te ontdekken tussen alle andere mogelijke werelden, maar dit blijkt niet meer dan een illusie te zijn. De mogelijke wereld die de detective ten slotte uitkiest, stemt immers nooit volledig overeen met de werkelijke geschiedenis van het misdrijf. Net zoals

iedereen, fictionaliseert hij het verleden tot een verhaal. Binnen het postmodernisme verwerven alle andere mogelijke werelden evenveel bestaansrecht als de uiteindelijk geselecteerde mogelijke wereld. Zo wordt in *Het huis M.* (1993) van Atte Jongstra geen definitieve keuze tussen de verschillende mogelijke werelden gemaakt waardoor de moord zich eindeloos blijft herhalen met telkens een nieuw personage als dader.

Ook vertoont de speurdersfiguur in de traditionele detectiveroman vaak veel clichématige kenmerken waardoor hij of zij gemakkelijk als navolgbaar scenario kan worden gebruikt. Als gevolg daarvan keert de detective als onderdeel van intertekstuele spelletjes terug in postmoderne literatuur, onder meer in *Maurits en de feiten* (1986) van Gerrit Krol en *De vadermoorders* (1989) van Willem Brakman. Hieruit vloeit voort dat de personages zich ‘schikken’ naar de omstandigheden en de bijbehorende rol op zich nemen, of dat nu die van speurder, hulpje, slachtoffer of dader is. Elk van deze posities vertegenwoordigt een ander aspect van het menselijke gedrag. Sybren Polet, een voorganger van de postmodernisten, gaat bijvoorbeeld in *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978) nog een stap verder door het onderlinge verschil grotendeels te laten wegvallen en allemaal dubbelgangers te creëren.

Volgens de sociologische literatuurstudie bevestigt de traditionele detective in zo goed als alle opzichten de heersende ideologie. De speurder belichaamt de rationalistische redeneertrant van de westerse mens na de verlichting. Deze figuur gelooft in een logisch gestructureerde werkelijkheid waarin elk eventueel probleem door middel van het verstand kan worden opgelost. De grondlegger van het genre, Edgar Allan Poe, sprak dan ook over ‘tales of ratiocination’, oftewel ‘verhalen over logisch nadenken’. Op het einde van het verhaal slaagt de speurder erin om de verstoorde orde te herstellen. Hierdoor lijken begin- en

eindstadium in detectiveverhalen bijna identiek aan elkaar. Dit aspect staat bijvoorbeeld centraal in *De coltmoorden* (1980) van Jef Geeraerts, waarin de direct betrokkenen bij een moordzaak uit de weg geruimd worden om de doofpot dicht te houden, en in 'De nieuwe speurders' (2014) van C.C. Krijgelmans, waarin het ontmenselijkte politieapparaat op een (in)efficiënte manier optreedt om afwijkend en crimineel gedrag in te tomen. In dergelijke gevallen gebruiken auteurs het detectivegenre dus om het functioneren van de overheidsdiensten en de omgang met kennis aan de kaak te stellen.

Slechts heel zelden biedt het genre echter een alternatieve kijk op de maatschappelijke problemen waarover dit soort literatuur eigenlijk handelt. Over het algemeen conformeert de traditionele detective zich aan de stand van zaken op een kritiekloze manier. Dit genre behoort daarnaast als handelsproduct tot de consumptieliteratuur die door de cultuurindustrie massaal verspreid wordt om de status quo in stand te houden. Toen in de jaren zestig kritische visies op het kapitalisme opgang maakten, kozen auteurs als Walter Margo en Jacq Firmin Vogelaar de detective net daarom als doelwit uit. De eerst vermelde auteur laat in zijn ongepubliceerde parodie op een 'police procedure' overigens niet alleen de sociale oorzaken, maar ook de sociale gevolgen van criminaliteit zien: *Er was eens een menseneter* (1964) biedt een unieke en vroege weergave van hedendaagse massahysterie. Door gelijktijdigheid na te bootsen, valt het verhaal te vergelijken met een van de 'eerste' moderne misdaadfilms, *The Boston Strangler* uit 1968.

Tevens leent de detective zich goed voor een interpretatie vanuit de psychoanalyse, onder meer door de vele gelijkenissen tussen beide. Bepaalde wensen uit de kindertijd liggen volgens deze theorie aan de basis van het genre. De speurder wordt tijdens zijn onderzoek van de moordplaats vergeleken met het nieuwsgierige

kind dat enerzijds zijn ouders begluurt in de slaapkamer en anderzijds zijn seksuele neigingen tegenover de moeder ten uitvoer brengt. In de detective treft de lezer ook dikwijls verborgen freudiaanse symboliek aan. De gesloten kamer als onderzoeksplaats zou de psychologische opzet weerspiegelen om orde in de chaos te scheppen. Peter Brooks ontwaart drie invalshoeken bij de psychoanalytische benadering van verhalen, in dit geval van de detective. De focus van dergelijke studies ligt steeds hetzij op de auteur, hetzij op de lezer, hetzij op het personage. Het eerste standpunt koppelt biografische informatie over de auteur aan de gebeurtenissen in het detectiveverhaal. Volgens het tweede standpunt beleeft de lezer onderdrukte oedipale fantasieën tijdens het leesproces. Door de gelijktijdige aanwezigheid van zowel nieuwsgierigheid als schuldgevoel identificeert de lezer zich niet alleen met de speurder, maar ook met de schuldige. De lezer moet zich daarenboven als detective tijdens de reconstructie van de misdaad verplaatsen in de positie van de dader. Het derde standpunt ziet de personages als fictieve individuen met hun eigen traumatische verleden.

In een detectiveverhaal zijn meestal archetypische elementen terug te vinden. De grondlegger van de analytische psychologie, Carl Gustav Jung, omschrijft het begrip ‘archetype’ als ‘het geheel van latente beelden of psychische bereidvaardigheden die in de collectieve laag van het menselijk onderbewustzijn opgeslagen zijn’. Deze oerbeelden manifesteren zich wereldwijd in uiteenlopende vormen van cultuur. Detectiveromans sluiten aan bij een steeds wederkerende universele verhaalstructuur: tijdens een epische zoektocht naar een verscholen object komt de mens tot inzicht over zichzelf of over het leven. Dit soort literatuur voert ook de bijbehorende personages op, zoals de dappere held, het argeloze hulpje en de bedreigde jonkvrouw. Motieven die hiermee gepaard gaan, zijn bijvoorbeeld de tocht door de onderwereld en de test van het vernuft. Verder vallen er veel archetypische

opposities aan te treffen: held versus antiheld, bondgenoot versus tegenstander, goed versus kwaad, schijn versus werkelijkheid... Het hoeft niet te verwonderen dat de detective met de middeleeuwse queeste vergeleken wordt.

De feministische verhaalttheorie bestudeert verhalen vanuit verschillen in gender, geslacht en seksualiteit. Recente toepassingen van deze theorie zorgden voor interessante observaties over de rol van mannen en vrouwen in detectives. Vrouwelijke personages vertegenwoordigen in dit genre meestal natuur, emotionaliteit, lichamelijkeheid en dierlijkheid. Dit maakt hen tot een object van verlangen voor de mannelijke detective, die veeleer cultuur, intellect, rationaliteit en zelfbeheersing representeert. Omdat vrouwen vaak gereduceerd worden tot de bedrieglijke verleidster of het vermoorde slachtoffer, blijven zij gewoonlijk secundaire personages. Soms leren vragen over het vertelperspectief ons ook iets bij over het man-vrouwbeeld in dit soort verhalen: door wie worden de verhaalde gebeurtenissen verteld en waargenomen, en is er op dit vlak sprake van een hiërarchie? Afgaande op eerdere bevindingen lijkt het vanzelfsprekend te veronderstellen dat het mannelijke perspectief domineert in de traditionele detective. In de jaren tachtig veranderde dit gedeeltelijk door de prominentere positie van vrouwen in de socioculturele context. Vrouwelijke auteurs introduceren sindsdien uitgediepte vrouwelijke (hoofd)personages. De ongelijkheid tussen man en vrouw komt vanaf toen alsmaar meer op een geëngageerde manier aan bod in detectiveverhalen. Niet alleen op het vlak van geslacht, maar ook op het vlak van geaardheid, ras en milieu wordt er tegenwoordig een grotere diversiteit tentoongespreid. Deze evolutie brengt met zich mee dat misdaadschrijvers weer meer gebruik maken van reeksvorming, ditmaal om psychologische diepgang te creëren.

Conclusie

Als de roman een detectiveverhaal binnenhaalt om het daarna te ondermijnen, ontstaat een antidetective. De traditionele detective laat zich bijzonder gemakkelijk door de roman importeren om drie redenen: de normbevestigende werking, het hoge zelfbewustzijn en de op kennisverwerving gerichte problematiek. Net zoals zijn tegenhanger, blijkt de antidetective moeilijk te omschrijven wegens de enorme diversiteit. De keuze voor een interpretatiemodel hangt dan ook af van de desbetreffende tekst. De opkomst van de antidetective in Nederland en Vlaanderen valt samen met dezelfde periode waarin de traditionele detective binnen dit taalgebied meer prestige verwierf. Nieuwe detectives en antidetectives slagen erin om de vaste patronen uit speurdersverhalen te doorbreken, alleen gebeurt dat bij antidetectives op een veel radicalere en uitdagendere manier. Het leek me wenselijk duidelijkheid te scheppen in dit ogenschijnlijk gemakkelijk doorgrondbare doch uiterst complexe fenomeen. Het overzicht leent zich tot praktijkonderzoek waarbij het geschetste theoretische kader gebruikt wordt om concrete voorbeelden te bestuderen in een educatieve context.

Verschenen in *Ambrozijn* (jg. 37, nr. 3, 2019, p. 12-20).

Literatuur

Anoniem, 'Detective', in: etymologiebank.nl, geraadpleegd via <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/detective>.

Anoniem, 'Aantal en genre boeken gelezen', in: siob.nl, geraadpleegd via <http://www.sioob.nl/bibliotheekmonitor/trends-media-informatie/boeken/aantal-en-genre-boeken-gelezen/item164>.

Pieter Aspe, *De vijfde macht*, Antwerpen, 2002.

Fernand Auwera, *Engagement of escapisme?*, Antwerpen, 1985.

Marloes van Beersum, 'Een gefrustreerd verlangen om te vertellen. Frans Kellendonks *De nietsnut*: een vertelling als detective', in: *Vooy's*, jg. 20, nr. 1, 2002, p. 4-15.

H.C. ten Berge, *Het geheim van een opgewekt humeur*, Amsterdam, 1986.

Hans Bertens, 'Al is de leugen nog zo snel', in: *Vooy's*, jg. 20, nr. 3/4, 2002, p. 132-140.

Willem Brakman, *De vadermoorders*, Amsterdam, 1989.

Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford, 1984.

Peter Brooks, 'The Idea of Psychoanalytic Literary Criticism', in: *Critical Inquiry*, jg. 13, nr. 2, 1987, p. 334-348.

Johanna Bundschuh-van Duikeren, 'Het vrouwelijke lichaam in postmoderne prozateksten aan de hand van *Het huis M.* van Atte Jongstra', in: *Colloquium Neerlandicum*, nr. 16, 2007, p. 139-153.

Michael Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, Basingstoke/New York, 2011.

Dirk Delabastita, Rita Ghesquiere en Hendrik Van Gorp, *Lexicon van literaire termen*, Groningen, 1980 (1998).

S.S. Van Dine, 'Twenty Rules for Writing Detective Stories', in: *American Magazine*, september 1928.

Josée Dupuy, *Le roman policier*, Parijs, 1974.

Uri Eisenzweig, 'Le roman policier. Présentation du genre', in: *Littérature*, nr. 49, 1983, p. 3-15.

François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, Parijs, 1937.

Jef Geeraerts, *Kodiak .58*, Brussel, 1979.

Jef Geeraerts, *De coltmoorden*, Brussel, 1980.

Jef Geeraerts, *De Cu Chi case*, Antwerpen, 1993.

Hans Gomperts, 'De dubbele wereld van W.F. Hermans', in: *Het Parool*, 06.12.1958.

Luc Herman en Bart Vervaeck, *Vertelduivels*, Brussel/Nijmegen, 2001.

Willem Frederik Hermans, *De donkere kamer van Damokles*, Amsterdam, 1958.

W. Wolfgang Holdheim, 'Reflecties over het detective-verhaal', in: *De Vlaamse Gids*, jg. 71, nr. 1, 1987, p. 23-37.

Atte Jongstra, *Het huis M.*, Amsterdam/Antwerpen, 1993.

Frans Kellendonk, *De nietsnut*, Amsterdam, 1979.

C.C. Krijgelmans, 'De nieuwe speurders', in: C.C. Krijgelmans, *Schrappe Nelle*, Aalst, 2014, p. 67-104.

Gerrit Krol, *Maurits en de feiten*, Amsterdam, 1986.

Danny De Laet, *Les anarchistes de l'ordre. La littérature policière en Belgique*, Brussel, 1980.

Walter Margo, *Er was eens een menseneter*, ongepubliceerd, 1964.

Karin Molander Danielsson, *The Dynamic Detective. Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Series*, Uppsala, 2002.

Ilja Leonard Pfeijffer, *Het ware leven, een roman*, Amsterdam, 2006.

Edgar Allan Poe, *De moorden in de Rue Morgue en andere verhalen* (vert. Paul Syrier), Amsterdam, 2012.

Sybren Polet, *Ander proza*, Amsterdam, 1978.

Sybren Polet, *Xpertise of De experts en het rode lampje*, Amsterdam, 1978.

Hugo Raes, 'Het verdwenen geld', in: Hugo Raes, *Links van de helikopterlijn*, Amsterdam, 1957, p. 10-11.

Gerard Reve, 'Gerard Reve voor zijn huis in La Bégude-de-Mazenc, Frankrijk, augustus 1983', in: *Thrillers & Detectives*, jg. 3, nr. 4, 1983, p. 20.

Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Parijs, 1953.

Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Parijs, 1955.

Jan C. Roosendaal, 'Misdad in Holland. Een poging tot inventarisatie', in: Julian Symons, *Moord en doodslag. Een*

- geschiedenis van het misdaadverhaal*, Antwerpen/Utrecht, 1976, p. 215-265.
- Nico van Rossen, 'Geschiedenis als labyrint zonder middelpunt. De moderne detective bij Potter, Fuentes en Ten Berge', in: *De Revisor*, jg. 15, nr. 3, 1988, p. 81-95.
- Viktor Sjklovski, 'Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle', in: Jochen Vogt (red.), *Der Kriminalroman. Band I*, München, 1971, p. 67-93.
- Wilbert Smulders, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*, Utrecht, 1983.
- William V. Spanos, 'The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination', in: *Boundary 2*, jg. 1, nr. 1, 1972, p. 147-168.
- Stefano Tani, *The Doomed Detective*, Carbondale/Edwardsville, 1984.
- Tzvetan Todorov, 'Typologie du roman policier', in: *Paragone*, nr. 202, 1966, p. 3-14.
- Chris Vandenbroucke, 'Woord vooraf', in: *Kreatief*, jg. 25, nr. 3/4, 1991, p. 2-3.
- Julien Vermeulen, 'De detectiveroman. Componenten van een genrebeschrijving', in: *Kreatief*, jg. 25, nr. 3/4, 1991, p. 109-120.
- Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel/Nijmegen, 1999.
- Bart Vervaeck, 'Genre in verandering. Vernieuwingen in de naoorlogse Nederlandstalige roman', in: *Spiegel der Letteren*, jg. 56, nr. 1, 2014, p. 51-83.
- Jacq Firmin Vogelaar, *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval*, Amsterdam, 1968.
- Lukas De Vos, *Schrippers. De stille, de stoere en de schoft*, Gent, 2003.
- Jack van der Weide, 'Ontstaan en ontwikkeling van de anti-detective', in: *Forum der Letteren*, jg. 31, nr. 4, 1990, p. 291-301.
- Jack van der Weide, *Detective en anti-detective*, Nijmegen, 1996.

Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, Hamburg, 1960.

Tom Zwaenepoel, 'Het raadsel van de literaire speurder', in: *Vlaanderen*, jg. 53, nr. 302, 2004, p. 209-214.

Gedaanteverandering,
een neomarxistische misdaadroman?

In de uitgavereeks van het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL) verscheen in 2018 een boek getiteld *Woekering en weigering*, dat gewijd is aan de Nederlandse schrijver Jacq Firmin Vogelaar. Opmerkelijk genoeg komt de roman *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968), waarvan de publicatie nochtans als scharniermoment fungeert in zijn literaire ontwikkeling, hierin niet aan bod. Zoals literatuurwetenschapper Sven Vitse in een artikel uit 2011 aangeeft, onderging Vogelaars werk in de jaren zestig en zeventig invloed van de ‘nouveau roman’ en het montageproza. Dit boek geldt als overgang tussen zijn vroege, door de Franse vernieuwingsgolf geïnspireerde verhalen en zijn latere, relatief omvangrijke montage- oftewel collageromans. Het hoofdpersonage, de ietwat onbeholpen Clemens Muster, treedt als een soort privédetective op en krijgt de opdracht iemand nauwlettend te observeren. Onopzettelijk raakt hij verzeild in een bizarre samenzwering waarvan hij de ware toedracht niet kent. Volgens de flaptekst kan *Gedaanteverandering* dan ook gelezen worden als een ‘misdadroman’, al gaat het vooral om twee subcategorieën, namelijk om de detective- en de spionageroman. Ik benader het werk vanuit deze invalshoek en beschrijf hoe het bij dit genre aanleunt en ervan afwijkt. Dat een sterk door het neomarxisme beïnvloede auteur als Vogelaar hiervoor kiest, is opmerkelijk. Het genre staat bekend als commerciële ontspanningsliteratuur waarin complexe maatschappelijke problemen veelal gereduceerd worden tot een individueel, op een eenduidige manier oplosbaar geval. In een door Fernand Auwera afgenomen interview sprak Vogelaar zich daartegen uit: ‘voor men het weet gebruikt men geweld en macht nog enkel als esthetische

stoffering.’ Ironisch genoeg behaalde de auteur met deze versie van de misdaadroman een van zijn grootste commerciële successen want van het boek verscheen er in 1975 zelfs een tweede druk.

Vogelaar wil in zijn literaire werk tonen hoe machtsuitoefening precies voorkomt, onder meer op het vlak van sociale verhoudingen. Op het niveau van de inhoud voert hij dikwijls gemarginaliseerde figuren op die door hun omgeving gemanipuleerd en uitgebuit worden. Ook het hoofdpersonage van *Gedaanteverandering* laat vanwege zijn zwakke sociale positie misbruik van zich maken. Zijn mysterieuze werkgever Al Konnek belooft hem rijkdom en succes als hij het platteland verlaat: ‘Al is ’n goede vriend van me, [...] hij heeft gezegd dat ie hier ’n gemakkelijke en goeije baan kan krijgen en mij dan kan gebruiken als hulp.’ In de stad moet Clemens van zijn baas een bedrijfsleider bespioneren, maar niemand vertelt hem ooit ondubbelzinnig waarom. Ten slotte vraagt Al hem Omentes te liquideren. Zijn werkgever blijft zelfs dan valse voorwendselen gebruiken om hem te overtuigen: ‘och jongen ’t is zo voorbij, daarna begint ’n heerlike tijd, daar heb je geen voorstelling van.’ Noch het hoofdpersonage noch de lezer weet hoe Al Konnek en Charles Omentes zich tot elkaar verhouden en of zij werkelijk zo heten. Ook is het onduidelijk in welke mate Clemens zijn gebrek aan kennis compenseert door een beroep te doen op zijn fantasie. De toereikbaarheid van informatie wordt in het boek voortdurend geproblematiseerd. Het verhaal illustreert zo de ongelijke verspreiding van kennis in de samenleving. Doordat personen uit de lagere sociale klasse niet over voldoende informatie beschikken, kunnen zij tijdens hun leven minder gemakkelijk een hogere maatschappelijke positie bereiken. Om dergelijke wantoestanden aan te klagen, opteert de auteur voor het detective- en het spionageverhaal aangezien kennisverwerving centraal staat in deze onderverdelingen van de misdaadroman. Dat Vogelaar een

algemene situatie wil schetsen, valt eveneens af te leiden uit de naamkeuze: het boek handelt over de relatie tussen Clemens MUSTER en AL Konnek, over de relatie tussen een subject en de ander. Daarom blijft ook de locatie van de stad grotendeels onbepaald.

De eeuwenoude oppositie tussen stad en platteland keert eveneens in *Gedaanteverandering* terug. Het hoofdpersonage beschouwt zichzelf als minderwaardig vanwege zijn achtergrond als plattelandsarbeider: 'hij durft er zelf niet meer over te beginnen bang meteen afgebeekt te worden of voor stomme dorpskloot uitgemaakt te worden.' Dit inferieure zelfbeeld wordt alleen versterkt doordat zijn opdrachtgever hem voortdurend afsnauwt. Al Konnek, en bij uitbreiding Omentes, fungeert als een soort vaderfiguur of superego waarnaar hij opkijkt, maar waartegen hij zich tegelijkertijd wanhopig probeert af te zetten. Uiteindelijk krijgt Clemens van hem het bevel zich te gedragen als een toerist, de ultieme vertegenwoordiging van de buitenstaander: 'zorg dat ze er niks van merken doe maar net of je 'n toerist bent, trek morgen toch maar weer dat streepjeshemd aan dat staat goed lullig en koop vantevoren 'n zonnebril dat maakt 't echter.' De stad en haar inwoners hebben een bevreemdend effect op de hoofdfiguur waardoor hij zich er nooit helemaal thuisvoelt. Hij ervaart de stadsomgeving als een ondoordringbaar labirint: 'de verwarde doolhof van straten met op dode punten lange blinde muren en hoge gebouwen die hem in zullen sluiten.' Bovendien begint hij, mede door toedoen van Al, tekenen van paranoïa te vertonen, want hij heeft voortdurend de indruk dat anderen hem bespieden. In tegenstelling tot bij traditionele misdaadverhalen, lijkt daar geen reden toe te zijn. Hij ziet dus wel degelijk verbanden, alleen niet de juiste. Vooral de vele kenmerken van de 'nouveau roman' brengen een dergelijk ontoegankelijk wereldbeeld tot stand. Door de stads- en de dorpsbewoners met ieder hun eigen vooroordelen

tegenover elkaar te plaatsen, bekritiseert Vogelaar de gangbare maatschappelijke hiërarchie.

De ‘nouveau roman’ is een golf van prozaexperiment uit de Franse literatuur waaraan in de jaren vijftig en zestig schrijvers als Alain Robbe-Grillet, Michel Butor en Nathalie Sarraute bijdroegen. Veel auteurs uit Nederland en Vlaanderen die met de neo-avant-garde verbonden worden, lieten zich destijds hierdoor beïnvloeden. Naast Vogelaar, valt daarbij te denken aan Daniël Robberechts, Willem M. Roggeman en Michael Tophoff. Zoals literatuurwetenschapper Bart Vervaeck aangehaald heeft, valt de ‘nouveau roman’ te beschouwen als een vereniging van twee schijnbaar aan elkaar tegengestelde aspecten. Aan de ene kant krijgt de lezer toegang tot de gedachtewereld van het hoofdpersoon. Alle handelingen worden op een gedetailleerde manier beschreven vanuit dat specifieke standpunt. Net als detective- en spionageverhalen brengt dit soort roman, en dus niet verwonderlijk ook *Gedaanteverandering*, de kijkactiviteit soms heel expliciet naar voren: ‘hij kijkt op z’n horloge en staat van het bed op, doet een paar passen naar de wastafel, draait zich eerst nog eens half om, en kijkt dan in de spiegel, [...] stapt weer terug en kijkt nog eens in de spiegel [...] en hij kijkt nog eens naar z’n horloge.’ Clemens slaagt er niet in om, zoals een goede speurder, op deze manier de kennisoverdracht te activeren. De weergave van persoonlijke ervaringen is surreëel getint aangezien fantasie en realiteit plotseling in elkaar overgaan. In *Gedaanteverandering* dwalen de gedachten van de hoofdfiguur herhaaldelijk af naar ingebeelde voorstellingen. Aan de andere kant schept dit een afstandelijke wereld voor zowel het personage als de lezer. De gebeurtenissen ontfouwen zich via enkele verteltechnische ingrepen gelijktijdig voor alle actoren waardoor alles twijfelachtig blijft. In Vogelaars misdaadroman wordt daarvoor de tegenwoordige tijd gebruikt, hoewel de bijbehorende implicatie van gelijktijdigheid slechts een illusie is. De aanwezige ‘nouveau

roman'-kenmerken werken de verhaalontwikkeling tegen waardoor er een toestand van 'stilstand' ontstaat.

Gedaanteverandering beoogt dus een ander effect dan traditionele detective- en spionageromans waarin de spanning veeleer opgedreven wordt.

In het literaire werk van Vogelaar vallen niet alleen sporen terug te vinden van de Franse 'nouveau roman', maar ook van de uit het dadaïsme voortgekomen montage- en collagekunst. Door verschillende tekstsoorten met elkaar te combineren, ontstaat er een heterogeen geheel dat de werkelijkheid in al haar complexiteit probeert weer te geven. Teksten gaan verbanden aan met andere teksten waardoor nieuwe inzichten zich openbaren. In het montageproza zijn dan ook weinig elementen van een traditioneel verhaal herkenbaar. Schrijvers gebruiken een dergelijke techniek dikwijls om kritiek te leveren op de maatschappij. Binnen het oeuvre van Vogelaar speelt het montageproza een belangrijke rol in de 'Operaties'-trilogie, bestaande uit *Kaleidiafragmenten* (1970), *Raadsels van het rund* (1978) en *Alle vlees* (1980). De collagetechniek blijkt echter in *Gedaanteverandering* reeds aanwezig door de vele ingevoegde tekstfragmenten. Een gedeelte van de roman werd overigens opgenomen in de befaamde bloemlezing *Ander proza* (1978), waarin de samensteller een onderscheid maakt tussen het abstracte 'absolute proza' enerzijds en het collageachtige 'totale proza' anderzijds. Hoewel de functie van de in *Gedaanteverandering* voorkomende collage-elementen niet altijd duidelijk is, hebben ze meestal iets met misdaad en geweld te maken. Het lukt de lezer niet om, zoals bij een klassiek detectiveverhaal, alle puzzelstukjes uiteindelijk in elkaar te doen passen.

De roman bevat tevens intertekstuele verwijzingen naar *Het labirint van de wereld en het paradijs van het hart* (1631) van de Tsjechische geleerde Jan Amos Comenius, waaruit enkele citaten

zijn overgenomen. Verder krijgt de lezer delen aangeboden uit een boek dat het hoofdpersonage in zijn vrije tijd leest, namelijk een detectiveroman met als titel *De ratten*. De namen van de speurder en zijn hulpje, Grobes en Eppo, betreffen anagrammen van Jorge Luis BORGES en Edgar Allan POE. Niet toevallig hebben de twee auteurs een nauwe band met het detectivegenre. In deze fragmenten wordt de rationalistische redeneerwijze van de detective op de spits gedreven: ‘En doe je rat, wat op ’n foto staat moet al gebeurd zijn, fotoos bewaren immers alleen de verleden tijd en iemand die op deze foto dood is kan niet meer met ’n lijk op z’n rug door dit gebouw sjouwen én hij kan dus ook mij niet meer neerschieten, dat zijn de feiten, daar moet je je in schikken.’ Niet alleen in het ingebedde speurdersverhaal, maar ook elders doorbreekt Vogelaar de realistische verhaalverwachtingen bij het misdaadgenre door dode personages aan het woord te laten. Willem M. Roggeman last in de ongeveer gelijktijdig geconcipieerde, experimentele roman *De belegering van een luchtkasteel* (1990) eveneens fragmenten uit een fictieve detectiveroman in: ‘De man legde de detectiveroman naast zich neer [...]. Het boek boeide hem blijkbaar niet erg. Het was een aaneenschakeling van clichés, bijna een parodie op het genre, al was het zeker niet als dusdanig bedoeld.’

In zijn proefschrift ‘Sluiproutes en dwaalwegen’ (1991) komt Anthony Mertens, voornamelijk op basis van de referenties aan *Het labirint van de wereld*, tot de vaststelling dat Vogelaars misdaadroman ook gelezen kan worden als een initiatiegeschiedenis. Dit is helemaal niet verwonderlijk aangezien de detective dicht aanleunt bij een archetypische verhaalstructuur. Evenals in Comenius’ *Het labirint van de wereld*, maakt het jonge hoofdpersonage een tocht naar de stad om daar een aantal proeven te ondergaan onder begeleiding van enkele gidsen. Hierbij onttrekt hij zich aan het gezag van de ouders door zelf een eigen levenspad te volgen: ‘hij kan het zich nauwelijks voorstellen, dat hij hier nu

zit, alleen, zonder ouwelui die hem elke dag proberen te sturen, op zoveel kilometers van hen vandaan, op eigen kracht, op het punt belangrijke zaken te doen, z'n eigen gang te kunnen gaan.' In *Gedaanteverandering* duiken overigens herhaaldelijk bijpassende deur- en drempelsymbolen op. Clemens twijfelt er vaak aan of hij zijn schuilplaats wel zou verlaten. In tegenstelling tot de als vijandig en chaotisch ervaren stad, representeert de kamer veiligheid en overzichtelijkheid. Het niet passen van de sleutel verwijst niet alleen naar de intellectuele raadseltjes verbonden met het detectivegenre, maar ook naar het ontbreken van een eenduidige oplossing: '[hij] heeft geprobeerd om de sleutel om te drajen ging niet [...] en gaat de kamer uit, probeert nog eens maar nu van de buitenkant de sleutel om te drajen, staat even besluiteloos met de gele peer in de hand.' Tijdens zijn reis wordt de rol van gids vervuld door zowel Al als Omentes, al staan deze beheerders van kennis juist de verspreiding ervan in de weg.

De overgang van jeugd naar volwassenheid, en de hiermee gepaard gaande inwijding in de seksualiteit, komt in het boek op verschillende manieren aan bod. Clemens' omzwervingen door de stad houden mislukte pogingen in om toenadering te zoeken tot de vrouw. Meestal onderneemt hij geen actie omdat hij vreest geen mannelijke krachtadigheid uit te stralen. Nochtans krijgt hij door zijn werkgever wel een revolver overhandigd die eerder in het boek expliciet voorgesteld werd als fallussymbool: '[Al] liet hem 'n koud hard voorwerp voelen rond hard glad, even leek het op zijn geslacht als het stijf was en glad [...], nee het was niet warm, rond hard en koud, wat 'n revolver geweest moet zijn.' Het overhalen van de trekker, en bij uitbreiding het plegen van misdaad, verbindt Vogelaar tevens met het nemen van een foto. Hiermee refereert hij aan Walter Benjamin, bij wie foto's als bewijsmateriaal een politieke connotatie verkrijgen. Omgekeerd lijken seksuele handelingen vanuit een bepaald oogpunt op geweldplegingen: 'gestommel alsof er gevochten wordt, de

gesmoorde uitroep van 'n man [...], Al heeft z'n broek omlaaggeschoven en ligt bovenop, op 'n vrouw ziet Clemens en blijft met de hand aan de deurknop staan, bang hen met 'n onverhoedse beweging te storen (zodat de twee vechters zich op hém zullen storten).' Eros en Thanatos raken zo onlosmakelijk met elkaar verbonden. De initiatiegeschiedenis is wellicht een van de frequentst voorkomende, universele verhaalpatronen. In het geval van *Gedaanteverandering* blijft de hoofdfiguur op het einde grotendeels onwetend, dit in tegenstelling tot de meeste voorbeelden van het genre. Vogelaar speelt dus niet alleen met de conventies van het detectiveverhaal, maar ook met die van de hiermee verwante ontwikkelingsroman.

In *Gedaanteverandering* weigert Vogelaar te verbergen dat zijn literaire tekst een constructie is. Op de voor- en de achterkant van de eerste druk bevindt zich telkens een foto van de auteur, alleen wordt hij vooraan bijna onherkenbaar als een James Bondachtig personage afgebeeld. Behalve aan de intro van een James Bond-film, doet de afbeelding denken aan de nieuw-realistische gewertekeningen van Roy Lichtenstein, waarmee de verheerlijking van wapens en geweld onder de aandacht gebracht werd tijdens de jaren zestig. Het weergegeven hoofdstukkenoverzicht heeft weinig gemeenschappelijk met een traditionele inhoudsopgave. De relevantie ervan is niet altijd duidelijk. Ook wordt ingrijpend gespeeld met de typografie die bijna onophoudelijk verandert. Zoals eerder vermeld, liggen er over de hele roman allerlei vreemde collage-elementen verspreid. De lezer krijgt aan het slot overigens niet één, maar drie verhaaleindes aangeboden. Bij elk mogelijk einde sterft er iemand anders, afhankelijk van de wisselende omstandigheden: in het eerste geval wordt het hoofdpersonage door zijn opdrachtgever gedood vanwege zijn ongehoorzaamheid, in het tweede geval tracht Clemens zichzelf te redden door Al neer te schieten, in het derde geval voert hij een aanslag op zijn doelwit uit. Dit laat zien

hoe de sociale context iemand in de rol van slachtoffer of dader kan dwingen. In tegenstelling tot bij traditionele detective- en spionageverhalen, ligt de rolverdeling niet op voorhand vast. Het hoeft dus niet te verwonderen dat Clemens schrikt bij het horen van het met zijn naam verwante woord ‘clementie’. Hierbij sluit ook de implicatie aan dat het niet gaat om drie verschillende figuren, maar om (waan)beelden van een en dezelfde persoon. In dit opzicht vertoont de roman overeenkomsten met *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978) van Sybren Polet, waarin alternatieve identiteiten en werkelijkheden een nog grotere rol spelen. Dat het slot ontwricht wordt, is geen toeval. Volgens literatuurwetenschappelijke theorieën rechtvaardigt de eindonthulling immers het vertellen van een detectiveverhaal. Op het niveau van de vorm toont Vogelaar dus welke manipulaties ten grondslag liggen aan teksten, wat enigszins overeenstemt met de in het motto aangehaalde ‘anamorfose’. Naar zijn mening bevestigen vaste verhaalpatronen, zoals de detectiveroman, de heersende ideologie en wekken ze een valse schijn van werkelijkheidsgetrouwheid op. Ze vertegenwoordigen, met andere woorden, de realistische logica van het verlichtingsdenken die aan de basis zou liggen van de hedendaagse kapitalistische maatschappij. In plaats van zich hieraan te conformeren, kiest Vogelaar voor openheid en onbeslistheid.

Het merendeel van de detectiveromans heeft een vaste verhaalstructuur die de lezer stilaan in de richting van een ultieme oplossing stuurt. Wie in *Gedaanteverandering* op zoek gaat naar een eenduidige verklaring, komt echter bedrogen uit. In tegenstelling tot een gesloten geheel, creëert Vogelaar een verhaal vol beweeglijkheid en veranderlijkheid door middel van allerlei afwijkingen, verspringingen en onvoorspelbaarheden. Op de achterkant van het boek wordt dit aspect beklemtoond:

Dit boek terugbrengen tot een enkelvoudig verhaal is afbreuk doen aan het wezenlijke in het schrijven van Vogelaar. Als er een verhaal zou zijn, dan is er tegelijkertijd een andere geschiedenis die een omkering vormt van de eerste en die zelfs ongedaan maakt. Door de confrontatie van de verschillende verhalen ontstaat een duizelingwekkend geheel van betekenissen en nieuwe mogelijkheden: het begin van een “eindeloze” roman.

Met dit boek liep de schrijver enigszins vooruit op het postmodernisme, waarbij er eveneens aanzetten tot zo’n ‘eindeloze’ roman werden gegeven. Zoals de titel *Gedaanteverandering of ’n metaforiese muizeval* reeds impliceert, bestaan er volgens Vogelaar twee soorten literatuur: ofwel opteert een literair werk voor de flexibiliteit van de ‘gedaanteverandering’, ofwel blijft het gevangen zitten in het determinisme van de ‘muizeval’. De voorkeur van Vogelaar gaat uit naar de eerste variant omdat voor hem auteurs er alleen op die manier in slagen geëngageerde teksten voort te brengen en lezers tot kritisch denken aan te sporen. Met zijn ‘misdaadroman’ waagt de auteur alleszins een poging om dit potentieel te realiseren.

Verschenen in *Bühne* (jg. 8, nr. 14, 2021, p. 20-28).

Literatuur

Fernand Auwera, *Schrijven of schieten?*, Antwerpen, 1969.
Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (vert. Henk Hoeks), Amsterdam, 2008.
Hans Demeyer en Sven Vitse (red.), *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*, Gent, 2018.

Luc Herman en Bart Vervaeck, *Vertelduivels*, Brussel/Nijmegen, 2001.

Colette Krijl, 'Een perpetuum mobile. Over het vroege werk van Jacq Vogelaar', in: *Bzzlletin*, jg. 29, nr. 272, 2000, p. 26-34.

Anthony Mertens, *Sluiproutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*, Amsterdam, 1991.

Sybren Polet, *Ander proza*, Amsterdam, 1978.

Sybren Polet, *Xpertise of De experts en het rode lampje*, Amsterdam, 1978.

Willem M. Roggeman, *De belegering van een luchtkasteel*, Amsterdam/Antwerpen, 1990.

Bart Vervaeck, 'De Vlaamse romanvernieuwing en de nouveau roman. De visie van Jan Walravens', in: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck (red.), *Jan Walravens en het experiment*, Gent, 2011, p. 119-141.

Bart Vervaeck, 'De nouveau roman in Nederland en Vlaanderen rond 1965. Cees Nooteboom en Hector-Jan Loreis', in: *Nederlandse Letterkunde*, jg. 18, nr. 2, 2013, p. 122-143.

Sven Vitse, 'Een kunst van het kijken. Het oeuvre van Jacq Vogelaar', in: *De Leeswolf*, jg. 11, nr. 8, 2005, p. 628-630.

Sven Vitse, 'Vogelaar tussen Robbe-Grillet en Wiener?', in: Lars Bernaerts, Carl De Strycker en Bart Vervaeck (red.), *Breuken en bruggen*, Gent, 2011, p. 45-59.

Jacq Firmin Vogelaar, *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval*, Amsterdam, 1968.

Jacq Firmin Vogelaar, *Kaleidiafragmenten*, Amsterdam, 1970.

Jacq Firmin Vogelaar, *Raadsels van het rund*, Amsterdam, 1978.

Jacq Firmin Vogelaar, *Alle vlees*, Amsterdam, 1980.

Het ectoplasma als bedreiging voor de steeds veranderende mens

De Nederlandse schrijver Sybren Polet publiceerde in 1978 de lijkige collageroman *Xpertime of De experts en het rode lampje*. Het literaire werk maakt deel uit van de Lokien-cyclus, waarin de steeds veranderende mens centraal staat. Toen de cyclus midden jaren tweeduizend eindelijk voltooid werd, besloot Polet dit deel gewijzigd heruit te geven: '*Dader gezocht. Play in* is een grondig herziene, sterk ingekorte en herschreven, en hier en daar weer aangevulde versie van het eerdere *Xpertime of De experts en het rode lampje*.' Zoals literatuurwetenschapper Bart Vervaeck in zijn Lokien-studie uit 2008 constateert, kwam de schrijver hierdoor tegemoet aan een aantal opmerkingen van critici: 'in *Xpertime* worden de toelichtende passages in de roman zelf opgenomen. Heel wat critici zijn daar niet echt blij mee. [...] In *Dader gezocht. Play in* worden de notities grotendeels geschrapt en enkele verhalen worden gekortwiekt of elders ondergebracht.' Met de nieuwe titel *Dader gezocht* komt de nadruk te liggen op de verhaallijn van de 'private eye', die grotendeels behouden bleef. Privédetective Perdox, een van de alter ego's van het hoofdpersonage Lokien Perdok, wordt ingehuurd om een moordenaar op te sporen. De detective, het speurdershulpje, de dader/opdrachtgever en het slachtoffer blijken echter dubbelgangers van elkaar te zijn waardoor het onderlinge verschil gedeeltelijk wegvalt: allemaal representeren ze verschillende aspecten van het menselijke gedrag. Op deze manier doorbreekt Polet de vaste rolverdeling in detectiveverhalen en toont hij hoe in ieder van ons een dader of slachtoffer schuilt. De verhaallijn bevat een opmerkelijke scène waaraan ik meer aandacht wil besteden. Tijdens het moordonderzoek wordt Perdox namelijk met een ectoplasma geconfronteerd. Hierbij maak ik gebruik van de

gewijzigde druk uit 2006, hoewel het fragment dus nauwelijks veranderingen onderging.

Het fenomeen dat zich in de scène voordoet, duidt Polet afwisselend met de termen ‘ectoplasma’ en ‘bioplasma’ aan. Vooraleer het romanfragment nader toe te lichten, leg ik kort uit wat deze begrippen precies betekenen. Opmerkelijk genoeg komen beide termen zowel in de biologie als in de esoterie voor. ‘Bioplasma’ is de levende inhoud van een cel en wordt bijgevolg als een basis van leven beschouwd. Enigszins hierbij aansluitend verwijst de term in de esoterie naar levensenergie. De buitenste laag van het bioplasma noemen biologen het ‘ectoplasma’. De term ‘ectoplasma’ heeft, net zoals ‘bioplasma’, nog een tweede betekenis: levensenergie die een materiële vorm aanneemt en door een medium voortgebracht wordt tijdens een seance. Er bestaan van dit verschijnsel uiteenlopende voorstellingen en al minstens even uiteenlopende interpretaties. Zo blijft de oorsprong van de gematerialiseerde energie onduidelijk: is de levensenergie afkomstig van het medium zelf of van een andere entiteit? Meestal komt het ectoplasma uit een lichaamsopening van het medium tevoorschijn, maar evengoed kan het op een kleine afstand van het medium verschijnen. Het manifesteert zich als een soort damp of heeft een klei-, membraan- of draadachtige textuur. Hoewel het vormloos is en snel verandert, kan het ectoplasma na enige tijd wel een specifieke vorm aannemen. Af en toe straalt het een witte gloed uit en laat het een indringende geur na, wat niet wegneemt dat het soms ook veel moeilijker waarneembaar zou zijn.

Ook een van de grondleggers van het klassieke detectiveverhaal, Arthur Conan Doyle, geloofde in het bestaan van ectoplasma en misschien is het dus geen toeval dat Polet zijn sherlockiaanse detective confronteert met dit bizarre fenomeen. Conan Doyle zou het verschijnsel van dichtbij hebben meegemaakt en ging in lezingen en teksten nader op het onderwerp in. Dat een boegbeeld

van het rationele denken zich hiervoor interesseerde, hoeft echter niet te verwonderen. Rond de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw zagen sommige wetenschappers zulke fenomenen als een nieuwe uitdaging. De meesten onder hen beschouwden ectoplasma als een stof die afgescheiden wordt door de irrationele vrouw tijdens een aanval van hysterie. Zoals L. Anne Delgado in een gendergerelateerd artikel aangeeft, werd die mythe door het vrouwelijke medium uitgebuit om meer macht en onafhankelijkheid te verwerven: ‘this supernatural stage allowed these women to transgress rigid sexual and social boundaries, improve their material conditions and, for better or for worse, achieve celebrity status.’ Tegelijkertijd ontstond bij paragnosten de noodzaak om tastbaar bewijs van het paranormale te voorzien. Na de jaren dertig van de vorige eeuw nam het opwekken van ectoplasma af en tegenwoordig komt dit verschijnsel bijna uitsluitend in horrorfilms uit de populaire cultuur voor. De vele gevallen van vervalsing die aan het licht kwamen, zijn wellicht de oorzaak hiervan. Dat het ectoplasma zagezegd alleen in de duisternis tot stand komt en vanwege veiligheidsredenen dikwijls niet aangeraakt mag worden, zorgt er samen met de erotische component voor dat de aandacht wordt afgeleid en bedrog kan plaatsvinden.

Het fragment uit Polets roman waarin een ectoplasma voorkomt, vangt aan als een clichématige detectivescène. Tijdens zijn overnachting in een motel krijgt detective Perdox plots het gevoel dat zijn leven in gevaar is. De speurder vermoedt dat een tegenstander het moordonderzoek wil dwarsbomen door hem met een sluwe truc uit te schakelen: ‘Iets had hem kennelijk tijdens zijn slaap gealarmeerd. Wat? Een binnengeglipte gifslang door een gat in de hor? :een door iemand gemaakt gat? – een scorpioen of tarantella? De truc was hem niet onbekend.’ Een gelijkaardig tafereel is bijvoorbeeld terug te vinden in de eerste James Bond-film *Dr. No* (1962), waarin het door Sean Connery gespeelde

hoofdpersonage in bed een tarantula aantreft. Polet kiest er mogelijk doelbewust voor om ‘tarantula’ te spellen als ‘tarantella’, een oorspronkelijk hysterische manier van dansen. Hetgeen de motelkamer binnendringt, blijkt echter geen spin, slang of schorpioen, maar wel een ectoplasma te zijn: ‘En toen zag hij het. Het. Achter de hor van het raam. Zijn blik werd erheen gezogen door de kracht van de uitstraling of van de instraling: onduidelijk van gedaante, maar duidelijk iets dat zich bezig was te vormen: een bioplasma, halfmaterie die nog kronkelde en wriemelde rond een onzichtbaar centrum of rond kernen, in slierten en kluwens van grijs, lichtgrijs en diepzwart, met hier en daar een lichte rossige gloed.’ De confrontatie met het ectoplasma beschouwt detective Perdox als de zwaarste beproeving die hij ooit moest doorstaan. Gelukkig voor hem lost het ectoplasma bijna meteen weer op nadat hij er een intense mentale strijd mee gevoerd heeft: ‘[Perdox zag] hoe de vorm zich opdeelde in vage nevelflarden; de flarden hielden zich nog even op in elkaars buurt, trachtten om een denkbeeldig centrum of om elkaar te kringelen en losten zich ten slotte op in vage mistigheid, in lucht, in niets.’

Op verscheidene vlakken stemt het uitgebeelde fenomeen overeen met wat ik eerder geschetst heb: een draadachtige, gloed uitstralende materie die voortdurend verandert en pas later een vaste vorm aanneemt, manifesteert zich in het donker. Desondanks zijn er ook enkele opvallende afwijkingen. Detective Perdox meent dat iemand het ectoplasma naar hem gezonden heeft via ‘een soort paranormale voodoocracht’. Doorgaans treedt een ectoplasma echter in de directe nabijheid van het medium op. Of zou het ectoplasma misschien een projectie afkomstig van Perdox zelf zijn, eventueel veroorzaakt door een hysterieaanval na het ontmoeten van zijn moordende dubbelganger? De relatie binnen-buitenwereld wordt in Polets romancyclus immers verkend: bij de mens bepaalt de buitenwereld de binnenwereld en omgekeerd de binnenwereld de buitenwereld. Het detectivegenre leunt bij deze

thematiek aan want een speurder is iemand die met zijn blik de omgeving interioriseert en een groot inlevingsvermogen heeft. De ectoplasmascène bevat overigens indicaties dat het hele voorval slechts een droom is, wat enigszins hierbij aansluit. Of het nu gaat om een reële of mentale/ingebeelde dreiging, het ectoplasma vormt een gevaar voor Polets identiteitsopvatting. Sommige critici stelden vast dat de te vaste identiteit bij Polet als negatief ervaren wordt, maar hetzelfde geldt eigenlijk voor de te snel veranderende identiteit. Het ectoplasma vertoont op het gebied van verandering geen enkele continuïteit meer en valt dus te beschouwen als ‘identiteitloos’. Door elementen uit het detectivegenre, de esoterie en het horrorgenre te combineren binnen hetzelfde tekstfragment, slaagt Polet erin enkele van zijn hoofdthema’s vanuit een andere invalshoek te benaderen. Deze combinatie komt niet uit het niets, maar gaat terug op de oorsprong van de detective als een aan de gotische roman verwant genre.

Verschenen in *Portulaan* (jg. 34, nr. 136, 2018, p. 32-34).

Literatuur

L. Anne Delgado, ‘Bawdy Technologies and the Birth of Ectoplasm’, in: *Genders*, nr. 54, september 2011.

Arthur Conan Doyle, *The Edge of the Unknown*, Londen/New York, 1930.

Sybren Polet, *Xpertise of De experts en het rode lampje*, Amsterdam, 1978.

Sybren Polet, *Dader gezocht. Play in*, Amsterdam, 2006.

Bart Vervaeck, *Op zoek naar een mens. Lokien en wij*, Amsterdam, 2008.

Van rationalisering naar irrationalisering

Aan de Amerikaanse auteur Edgar Allan Poe wordt de eer toegekend de eerste volwaardige detective te hebben geschreven. In 1841 verscheen van hem het korte verhaal 'The Murders in the Rue Morgue', dat letterlijk en figuurlijk te beschouwen valt als een 'locked room mystery'. In deze specifieke onderverdeling van het detectiveverhaal onderzoekt de speurder een misdaadmysterie waarvoor – zoals het woord 'mysterie' reeds impliceert – niet meteen een rationele verklaring te vinden is. Bij Poe buigt de gerespecteerde amateurdetective C. Auguste Dupin zich, samen met een vriend – de naamloze ik-verteller –, over een onopgeloste tweevoudige moord. De plaats delict betreft een van binnenuit afgesloten kamer. Uit aanwijzingen leidt Dupin af dat een mensaap verantwoordelijk geacht moet worden. Wanneer de eigenaar van een ontsnapte orang-oetang zich even later meldt, blijkt hij het bij het rechte eind te hebben. Poe duidde 'The Murders in the Rue Morgue' dan ook aan als 'a tale of ratiocination', oftewel 'een verhaal over logisch nadenken': met behulp van het verstand slaagt de mens erin om het schijnbaar onverklaarbare te verklaren. Hiermee verwijst de auteur naar een verandering in wereldbeeld, namelijk de opkomst van het verlichtingsdenken. Hoewel Poe met zijn literaire verwezenlijking faam verwierf, brachten tijdgenoten gelijkaardige verhalen voort die evenwel dichter bij de fantastiek dan bij het detectivegenre staan. Zo publiceerde J. Sheridan Le Fanu 'Passage in the Secret History of an Irish Countess' (1838). Gaston Leroux en Israel Zangwill zouden dan weer een van de eersten zijn bij wie de 'locked room mystery' zich uitspant over een hele roman. Ondanks het toekomstige succes van dit soort fictie stapte Poe al snel van het detectiveverhaal af omdat hij te zeer de beperkingen van het genre inzag.

In ‘Het verdwenen geld’ uit 1957 reageert Hugo Raes met behulp van de ‘locked room mystery’ op de maatschappelijke omwentelingen die zich in zijn eigen tijd voordeden. Deze prozatekst van slechts twee bladzijden behelst een nagebootste mondelinge vertelling (‘skaz’) waarin de naamloze ik-verteller, net als bij Poe, verslag doet van een opmerkelijk voorval. Om een eigen zaak – vermoedelijk een kunsthandel – te kunnen beginnen, leent hij via de notaris geld van een zekere ‘juffrouw V.’. De daarbij geschetste begrafenissfeer kondigt reeds het nakende onheil aan: ‘Terwijl ik luisterde en rondkeek in de nooit gebruikte begrafeniskamer... Hier zou ik dus om de drie maanden op de vervalldag de interest moeten betalen.’ Na het kopen van een doosje tabak, neemt hij de overgebleven biljetten mee naar de door hem bewoonde, afgesloten kamer. De dag erna doet hij bij het wakker worden een onaangename vaststelling: ‘Toen ik vanmorgen uit het bed ontstond, was het geld gestolen. Hoe ik het eerst dit ontdekte weet ik niet. De losse briefjes, het bedrag 290 000 fr., was gestolen.’ Aangezien bijna geen mogelijkheid tot diefstal bestond, acht hij het raadsel onoplosbaar. Aanvankelijk laat hij zijn gedachten afdwalen, maar vervolgens gaat hij toch naar mogelijke verklaringen op zoek: ‘Ik moest beseffen en nadenken en de mogelijkheden van de diefstal uitzoeken. En waar ik eerst dacht dat ik voor een slot stond, ontwaarde ik nieuwe grafische vormen.’ Hoewel het om een fantastische gebeurtenis lijkt te gaan, bevat het verhaal een autobiografisch aspect. Raes probeerde destijds zelf een kunsthandel op te zetten, wat ongetwijfeld financiële onzekerheid met zich meebracht. Zoals gewoonlijk, maakt de auteur dus gebruik van eigen ervaringen en emoties.

Een poging om het schijnbaar onverklaarbare te verklaren, leidt bij Raes alleen tot meer onduidelijkheid. Hoewel een speurder meestal weloordacht te werk gaat, laat de hoofdfiguur uit ‘Het verdwenen geld’ zijn fantasie de vrije loop. Nochtans omschrijft

hij zichzelf als ‘steeds nuchter’ en blijkt hij als liefhebber van genealogie te beschikken over de vaardigheid om terug te redeneren. De uitleg die hij aan de situatie geeft, wordt steeds ongeloofwaardiger: ‘De dader kon een vogel zijn, een papieretende reuzenvlieg, of het kon een droom geweest zijn. Misschien was er nooit geld geweest. Wellicht was het geld weg maar niet gestolen. Ik had misschien vannacht geslaapwandeld, was misschien opgestaan, had lucifers genomen. [...] Misschien was het geld onbestaand geworden, plots gepulveriseerd.’ Terwijl C. Auguste Dupin de schuld bij een mensaap legt, beschouwt hij ‘een vogel [of] een papieretende reuzenvlieg’ als mogelijke dader. Door dit alles maakt Raes duidelijk dat de in de detective aangeboden oplossingen vaak heel vergezocht en weinig plausibel zijn, een mening die critici als Yvan De Maesschalck delen over de verhalen van Poe. Veel misdaadauteurs passen de verhaalplot aan nadat de onverwachte afloop ervan vaststaat. Iets wat voorgesteld wordt als ‘rationeel’ en ‘objectief’, is daarom niet rationeel en objectief. Dit inzicht geldt overigens voor publieke vertogen in het algemeen. De manier waarop een speurder zijn bewijsvoering opbouwt, hangt af van zijn eigen kijk op de zaak. In ‘Het verdwenen geld’ valt de speurder samen met het slachtoffer en misschien zelfs met de dader. De door hem tentoongespreide onbetrouwbaarheid houdt in dat hij mogelijk zijn schuld probeert te verbergen. Ondanks het voorval blijft geld voor hem ‘iets om mee te spelen’: ‘Ik lachte zachtjes in de kamer. Met geld moet men nooit ernstig of tragisch doen had ik sinds kort ontdekt, want geld is iets om mee te spelen.’ Volgens deze interpretatie raakt de lezer als ‘toehoorder’ betrokken bij de list van een geldverkwister om zichzelf een alibi te verschaffen. De ‘mondelinge’ vertelling wordt aangedreven door de met de afgesloten ruimte verbonden, innerlijke opwellingen, maar misschien dus ook door de neiging om in het openbaar de schijn hoog te houden.

Zoals eerder aangehaald, ligt de ‘locked room mystery’ aan de basis van de detective. Met ‘Het verdwenen geld’ valt Raes dus eigenlijk de kern van het genre aan. Het door hem uitgedragen mensbeeld staat dan ook haaks op dat van de detective. Voor hem is de mens niet in de eerste plaats een rationeel, probleemoplossend wezen, maar een dierlijk schepsel met wanen en driften dat zich probeert te handhaven in een chaotische wereld. Met de orang-oetang uit Poe’s verhaal bestaat er weinig verschil; veel verder is de mens niet geëvolueerd. Volgens de naamloze ik-verteller houdt het daarom geen steek om ‘de twintigste eeuw slimme eeuw te noemen’. Ook heeft Raes kritiek op de uit het verlichtingsdenken voortgekomen, kapitalistische maatschappij, waarin bijna alles om materieel en financieel bezit draait. Niet verwonderlijk laten veel figuren uit misdaadverhalen zich leiden door hebzucht en jaloezie. De hoofdfiguur uit ‘Het verdwenen geld’ komt echter tot het besluit dat geld er niet toe doet, wat als de moraal van het verhaal opgevat kan worden. Dit personage slaagt erin de dingen in extreme mate te relativiseren en keert zelfs de gangbare economische overwegingen om: ‘En plots moest ik weer zachtjes en vreemd met schokjes lachen in de kamer: al goed, dacht ik, dat ik gisteravond een doos Ierse tabak ben gaan kopen met 18 fr. van het geleende geld. En moest ik ooit een schilderijenhandelaar kunnen worden, dan zie ik dit: (o humor haha) ergens buitenkomend, zeggend, op een dij kloppend, die man heb ik gehad: een Kandinsky die 190 000 fr. waard is, opgedrongen en verkocht voor 18 000 fr.’ Via een opnieuw meer fantastische, groteske invulling van de ‘locked room mystery’ geeft Raes uiting aan een naoorlogs scepticisme ten opzichte van de westerse verworvenheden.

Verschenen in *Portulaan* (jg. 39, nr. 153, 2022, p. 8-11).

Literatuur

- Michael Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, Basingstoke/New York, 2011.
- Gaston Leroux, *Le Mystère de la Chambre Jaune*, Parijs, 1908.
- Yvan De Maesschalck, 'Charles Darwin voorbij? Over de mensaap als homo sapiens in een paar (post)romantische verhalen', in: Rik Van Daele (red.), *Tiecelijn. Jaarboek 3 van het Reynaertgenootschap*, Sint-Niklaas, 2010, p. 55-83.
- Edgar Allan Poe, *De moorden in de Rue Morgue en andere verhalen* (vert. Paul Syrier), Amsterdam, 2012.
- Hugo Raes, 'Het verdwenen geld', in: Hugo Raes, *Links van de helikopterlijn*, Amsterdam, 1957, p. 10-11.
- Israel Zangwill, *The Big Bow Mystery*, Londen, 1892.

‘Waarom? Er zijn zoveel waaroms.’

Over misdaad in Hugo Claus’ De zwaardvis

Hugo Claus was de derde Vlaamse auteur die van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB) ooit de kans kreeg om een Boekenweekgeschenk te schrijven. Dit leverde de novelle *De zwaardvis* op, waarvan tijdens de Boekenweek van 1989 meer dan 500 000 exemplaren in de handel verschenen. Aan de Franse vertaling door Alain Van Crugten werd datzelfde jaar nog de tegendraadse ‘Grand Prix de l’humour noir’ toegekend. Toch verschillen de besprekingen enorm in aantal ten opzichte van andere literaire werken uit het oeuvre van Claus. Het boek geeft desondanks een mooi beeld van de steeds wederkerende thema’s en technieken bij de auteur. Recensent Pieter Steinz noemde *De zwaardvis* dan ook ‘een typische Claus-roman’. De tekst op de achterflap zinspeelt op een lezing als misdaadverhaal: ‘Tijdens het verloop van een idyllische zomerdag op het land kruisen de lotsbestemmingen van vier mensen elkaar: een jonge, gescheiden vrouw [Sibylle], haar grillige zoontje [Maarten], een aan lager wal geraakte veearts [Richard] en een dorpsonderwijzer [Willy]. Een redeloze misdaad wordt begaan.’ Hoewel de novelle geen volledige (anti)detective is, kan het verhaal wel degelijk zo worden gelezen. Terwijl de meeste misdaadverhalen zich in de stad afspelen, kiest Claus net als Agatha Christie voor het platteland, al doet hij dat vooral om de menselijke hypocrisie te ontmaskeren. De setting is het gedeeltelijk op Nukerke geïnspireerde dorp Zavelgem, waar een aanvankelijk niet nader genoemd misdrijf gepleegd werd.

In verscheidene literaire werken, zoals *De Metsiers* (1950) en *Omtrent Deedee* (1963), laat Claus zich beïnvloeden door een modernistische realiteitsweergave in de lijn van het kubisme. Ook

de vertelstructuur van *De zwaardvis* valt binnen dezelfde traditie te situeren. De novelle heeft een alwetende verteller, maar die zorgt niet langer voor enige zekerheid. Elk hoofdstuk wordt afwisselend gefocaliseerd door een ander personage dat telkens zijn perspectief op de gebeurtenissen rond het misdrijf weergeeft. Hierdoor krijgt de lezer een fragmentarisch wereldbeeld aangeboden waarin alles afhangt van subjectiviteit en willekeur. Hij komt, om de woorden van Claus' collega Willem Frederik Hermans te gebruiken, terecht in een 'sadistisch universum'. De speurder in het boek, een commissaris bij de politie, vertegenwoordigt louter zijn eigen standpunt. Zijn waarheid is bijgevolg slechts een van de vele waarheden: 'Hij bleef luisteren naar de leugens, de afgebroken zinnen, de zinloze uitweidingen, uit gewoonte, omdat daaruit de fragmenten van de politiewaarheid te sprokkelen waren.' Een alles overkoepelend geheel waarin de juiste toedracht aangewezen wordt, ontbreekt in het verhaal

Uiteraard zijn sommige visies op de werkelijkheid meer of minder betrouwbaar dan andere. Wanneer Maarten Ghyselen als gezichtspunt dienstdoet, ziet de lezer tijdelijk de gebeurtenissen vanuit het perspectief van een kind met veel fantasie. Dit personage herinnert aan de jongste zoon van de familie Bundren uit William Faulkners *As I Lay Dying* (1930), die sommige dingen verkeerd interpreteert. Zowel Maarten Ghyselen als Vardaman Bundren leeft overigens met zijn familie op een boerderij volledig afgescheiden van de buitenwereld. Beide personages associëren daarnaast bepaalde omstandigheden met vissen. De vis staat in *De zwaardvis* niet verwonderlijk vooral symbool voor Jezus Christus: 'De Katholieken waren de vissers en Jezus de vis.' Hoewel literatuurwetenschappers iets gelijkaardigs geconstateerd hebben bij Faulkner, is de verwijzing naar het geloof in het geval van de vis veel minder expliciet. Indicaties voor de verhoogde onbetrouwbaarheid van Maarten duiken herhaaldelijk in de tekst op, onder meer door taalfouten zoals 'eland' (in plaats van

‘Heiland’) en ‘metaalfoor’ (in plaats van ‘metafoor’). Omdat de jongen nog niets afweet van pedofilie, kan hij Richard niet vrijpleiten van beschuldigingen hieromtrent. Lerares Dora kiest dan ook een gemakkelijk beïnvloedbaar individu als hij uit om tot het katholieke geloof te bekeren. De hierdoor bezeten Maarten zet indirect een reeks gebeurtenissen in gang die tot een moord leiden. Claus toont zo de oorzaken en gevolgen van maatschappelijk gefundeerd religieus extremisme.

De chronologie in *De zwaardvis* wordt ontwricht doordat heden en verleden naast elkaar voorkomen zonder duidelijke overgangen. De hoofdstukken waarbij de politiecommissaris als waarnemer optreedt, vinden plaats tijdens de ondervraging van Richard Robion. Alle andere hoofdstukken spelen zich voor het gepleegde misdrijf af, hoewel ook hiervan afgeweken wordt door enkele flashbacks en een flashforward. De flashforward in het boek blijkt heel belangrijk aangezien de lezer op deze manier eindelijk de identiteit van het vermoorde slachtoffer ontdekt: ‘Maarten vroeg zich toen af, drie dagen en drie nachten na de gruwelijke daad van Richard, of Richards vrouw Julia, in de hemel [...] straks Juffrouw Dora zou ontmoeten.’ Daarnaast dwalen de gedachten van de personages soms af naar vroegere gebeurtenissen die de lezer door middel van het vertelperspectief gepresenteerd krijgt. Een dergelijke voorstelling van het verleden is echter niet altijd even betrouwbaar: “‘Je kunt het ook niet helpen.’ Zei hij dat? Was het niet eerder: “‘Je bent niet te helpen’?” Iedereen heeft bepaalde herinneringen aan voorvallen uit het verleden, maar de werkelijke gebeurtenissen van toen blijven voor altijd onachterhaalbaar.

Het gedeelte waarin de politiecommissaris als speurder fungeert, onderscheidt zich qua tijd van het overige verhaal. De chronologische ontregeling brengt enkele opmerkelijke gevolgen met zich mee. In tegenstelling tot de traditionele detective, weet de lezer reeds vanaf het begin wie het misdrijf precies pleegde. Op

geen enkel moment twijfelen de speurders aan de schuld van Richard: “Dit keer ben je te ver gegaan, vriend,” zei de commissaris.’ Omdat hij in het verleden vrouwen van hun ongewenste zwangerschap afhielp, heeft Richard immers geen goede reputatie in de conservatieve dorpsgemeenschap. Het abortusthema is mogelijk weer een verwijzing naar het werk van Faulkner, waarin deze kwestie voor het eerst op een dergelijke manier aan bod kwam. Tijdens het politieonderzoek, maar ook in de rest van de novelle komen meermaals verschillende stijlen en genres met elkaar in aanraking. Richard gedraagt zich tegenover de politiecommissaris zoals tegenover een cafébaas: “‘Mijnheer,’ zei de man, ‘kan ik hier geen druppelke krijgen? Ik zal het direct betalen.’” Wat er werkelijk gebeurd is en welke motieven de dader daarvoor had, wordt gedurende het verhaal beetje bij beetje onthuld. De verspreiding van informatie gebeurt bijgevolg in een omgekeerde volgorde ten opzichte van de traditionele detective. Tegen alle verwachtingen in ligt er geen duidelijk motief aan de oorzaak van het misdrijf: ‘Waarom? Er zijn zoveel waaroms.’ Richard heeft zijn vrouw vermoord wegens de jarenlange opstapeling van frustraties: ‘Mijn melk liep over. Al mijn koleire van die jaren. Geen koleire tegen haar, zeker niet tegen mijn zoetje, daar steek ik mijn hand voor in ’t vuur.’ Toen hij zijn werkgeefster Sibylle Verhegge betrapte met schoolleraar Willy Goossens, werd alles hem even te veel.

De vegetatiemythen uit *The Golden Bough* (1890) van James George Frazer dienen bij Claus dikwijls als een soort onderliggend ordeningsprincipe, bv. in *De verwondering* (1962) en *De geruchten* (1996). Leerkracht Willy Goossens heeft in *De zwaardvis* een toneelstuk geschreven met als titel ‘Cybele’ omdat hij heimelijk gevoelens koestert voor Sibylle Verhegge. Binnen de mythologie fungeert Cybele als de godin van de vruchtbaarheid die haar priesters opdraagt zich te castreren. Ook de korengod Attis ontdeed zichzelf van zijn geslachtsdeel uit liefde voor

Cybele, maar stierf door het bloedverlies. De gescheiden vrouw Sibylle vertoont niet alleen qua naam overeenkomsten met de net vermelde vruchtbaarheidsgodin. Vele passages illustreren de vruchtbaarheid van Sibylle door bepaalde lichaamsdelen als de dijen en de heupen te accentueren. Ze is niet toevallig omgeven door symbolische natuurelementen, zoals bloemen en korenvelden. Tevens wil ze al haar mannelijke aanbidders onderdanig aan haar maken: 'In de kamer zei zij: "Kniel, kniel, voor je meesteres!" en hij deed het, met een imbeciel, onmondig geschater en klauwde naar haar enkel. Zij stapte opzij. "Ga op het bed liggen," beval zij toonloos. "Ogen dicht, slaaf!"' Hierdoor keert ze de gangbare hiërarchische verhouding tussen man en vrouw om in haar eigen voordeel. Sommige leden van het mannelijke geslacht, zoals haar voormalige echtgenoot Gerard, kunnen echter niet tegen een dergelijke machteloosheid: "'Het was om mij uit te lachen. Zoals je dag in dag uit doet. Ik ben niet van plan nog langer mijn leven te vergallen met iemand die mij zo minacht.'" Nadat Richard zijn werkgeefster seksuele handelingen heeft zien verrichten, vermoordt hij bij thuiskomst zelfs zijn vrouw.

Een van de vele figuren in het oeuvre van Claus die mentaal en fysiek achteruitgaat, is de politiecommissaris uit *De zwaardvis*. Volgens een mythologische interpretatie representeert hij de aftakelende korengod: 'Hij zag de stroeve kinkel Lippens denken: onze chef is dezelfde niet meer; hij [...] is nu verminderd, gehandicapt.' Het personage wordt voortdurend omringd door dood en vernietiging: een zieke vrouw, een in elkaar geslagen verdachte, een afgebroken gebouw... Hij is zich hiervan meer bewust dan hij eigenlijk zou willen: 'ik kan niet tegen dingen die vervallen, verrijzen.' Als politieagent streeft hij voor iedere misdaad een oplossing na, alleen vindt hij deze nu niet meer zo snel. De afname van zijn speurdersvaardigheden heeft een beangstigend effect op hem: 'Vroeger kon hij uit dat richtingloze

gezwets een geordend verhoor opbouwen, bewijzen vergaren, hoofdlijnen trekken in de wanordelijke materie van de misdaad, de winst en het verlies van een ondervraging onderscheiden.’ De commissaris vreest dan ook dat zijn onbezonnen hulpje, Florent Lippens, binnenkort zijn positie zal overnemen: ‘In zijn verbeelding zag de commissaris Lippens een rapport tikken op de tekstverwerker van zijn eigen bureau. “Ter attentie van de hoofdcommissaris. Confidentieel. De inzet en de discipline van het corps worden bedreigd door de laksheid van de chef.”’ Deze situatie sluit eveneens aan bij de theorie die Sigmund Freud ontwikkelde over de vadermoord in *Totem und Tabu* (1913).

Binnen dezelfde context wordt vaak het zondebokmechanisme van de antropoloog René Girard toegepast op de verhalen van Claus. In *De zwaardvis* onderscheiden zich twee verschillende soorten zondebokken van elkaar. Maarten, de onrechtstreekse moordenaar, vertegenwoordigt de onschuldige zondebok die als martelaar moet boeten voor andermans fouten. Richard, de rechtstreekse moordenaar, vertegenwoordigt de schuldige zondebok die het volk opoffert om de gemeenschap te zuiveren. Beide personages voelen zich daarom op een unieke manier met elkaar verbonden. Uiteindelijk belanden Maarten en Richard samen in het konijnenhok: “‘Wij zitten alle twee in de bak,’ zegt Maarten.’ Deze donkere, lugubere plek lijkt enigszins op de onderwereld doordat de dood er nadrukkelijk aanwezig is: ‘De beestachtige geur van het konijnenhok is reeds merkbaar bij de kerselaars [...] en dat terwijl de konijnen al maanden dood zijn.’ Vooral Maarten, maar ook Richard, laat zich karakteriseren door referenties aan het christendom. Gedurende de novelle speelt Maarten de lijdensweg van Christus na: ‘Hij hijst die planken op zijn rug en sjokt verder, hij is verkleed als een oude man of een tovenaars en praat in zichzelf.’ Zijn naam verwijst bovendien naar de heilige Sint-Maarten, oftewel Martinus van Tours, met wie dit personage enkele kenmerken gemeenschappelijk heeft. Richard, die een

moord heeft gepleegd, wordt daarentegen beschreven als een zondaar en eenmaal zelfs als een judas. Personages als hij krijgen tevens iets grotesks doordat hun beschrijving uit dierlijke aspecten bestaat. Ironisch genoeg wordt de voormalige veearts vergeleken met een paard, een vis, een kat en een varken.

Als Boekenweekgeschenk 1989 publiceerde Claus een voor hem kenmerkend werk waarin een speurdersverhaal omvat zit. Door een populair genre als de detective in een ‘hoogwaardig’ genre als de novelle te incorporeren met toevoeging van volkse en religieuze elementen, plaatst hij twee cultuurvormen schijnbaar probleemloos naast elkaar. Zoiets zou typerend zijn voor de hedendaagse westerse samenleving en getuigt van een bijna postmoderne insteek. Niet alleen de formaliteit, maar ook de doeltreffendheid van het politieonderzoek wordt ondermijnd. De perspectiefwisselingen zorgen er, samen met de ontregeling van de chronologie, voor dat de subjectiviteit zegeviert. In tegenstelling tot de traditionele detective, ligt de focus niet op het onthullen van de dader, maar op het onthullen van het motief. Claus reikt echter een oplossing aan die de lezer normaal weinig voldoening schenkt. Traditionele kennisbronnen verliezen hierbij hun gezag en geloofwaardigheid. De speurder die meestal met een verklaring voor de dag komt, heeft in dit geval geen heldere kijk op de zaken meer. Ook de alwetende verteller verschaft niet langer enig inzicht. Zoals de flaptekst aangeeft, blijkt het dus inderdaad om een ‘redeloze misdaad’ te gaan. De auteur schept een verhaalwereld waarin de ‘waarheid’ zowel voor de personages als voor de lezer onkenbaar gemaakt wordt. In een dergelijk universum bepalen toevalligheden hoe de meeste dingen, zoals de aanleiding tot een moord, precies verlopen: “‘Wij zijn geen beesten, overgeleverd aan het toeval.’ ‘Toch wel,’ zegt [Sibylle] hees.’ Desondanks brengt Claus op functioneel vlak nog een zekere orde aan, onder meer door te verwijzen naar de vegetatiemythen van Frazer. Negen jaar na de publicatie van *De*

zwaardvis keerde de schrijver met *Onvoltooid verleden* (1998) nog eens naar het misdaadgenre terug.

Verschenen in *Toverberg* (jg. 17, nr. 67, 2022, p. 38-42).

Literatuur

Achille van den Branden, 'De *zwaardvis* - Hugo Claus', in: <http://achillevandenbranden.blogspot.be/2008/04/de-zwaardvis-hugo-claus.html> (april 2008).

Paul Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, Amsterdam, 1984.

Hugo Claus, *De Metsiers*, Brussel, 1950.

Hugo Claus, *De verwondering*, Amsterdam, 1962.

Hugo Claus, *Omtrent Deedee*, Amsterdam, 1963.

Hugo Claus, *De zwaardvis*, Amsterdam, 1989.

Hugo Claus, *De geruchten*, Amsterdam 1996.

Hugo Claus, *Onvoltooid verleden*, Amsterdam, 1998.

Barbara M. Cross, 'Apocalypse and Comedy in *As I Lay Dying*', in: *Texas Studies in Literature and Language*, jg. 3, nr. 2, 1961, p. 251-258.

Gwennie Debergh, 'Mythologie en antropologie', in: Mathijs Sanders en Tom Sintobin (red.), *Lezen in verwondering*, Nijmegen, 2014, p. 157-167.

Frank van Dijl, 'Een detective zonder dat je er erg in hebt', in: *Het Vrije Volk*, 06.03.1989.

Marcel Janssens, 'Hugo Claus en William Faulkner: een beknopte receptiegeschiedenis', in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jg. 107, nr. 2/3, 1997, p. 155-176.

Carel Peeters, 'De kunst van de herhaling', in: *Vrij Nederland*, 04.03.1989.

Pieter Steinz, 'Een zwaard scherper dan Zorro', in: *NRC Handelsblad*, 04.11.2006.

Bart Vervaeck, 'Genre in verandering. Vernieuwingen in de naoorlogse Nederlandstalige roman', in: *Spiegel der Letteren*, jg. 56, nr. 1, 2014, p. 51-83.

Marc Vuylsteke, 'Hugo Claus in Nukerke', in: *Businarias*, jg. 12, nr. 35, 2008, p. 13-23.

Plattegrond van een detectiveverhaal

Door sceptici wordt het detectiveverhaal als een gemakkelijk toepasbare succesformule afgebeeld: aan de hand van een ‘receptje’ hopen misdaadauteurs succes te kunnen behalen. Enkele klassieke studies over de detective droegen hiertoe bij door het genre te reduceren tot min of meer vaste verhaalelementen. Aan het zevende nummer van het West-Vlaamse tijdschrift *Kruispunt* werkte Daniël Dewulf mee met een stuk proza dat hij letterlijk als een ‘web voor een detective story’ voorstelt. De tekst draag niet alleen deze titel, maar neemt ook de vorm ervan aan. ‘Web voor een detective story’ opent met de onomwonden aankondiging van een moord: ‘Op een van de drie eilanden nabij de Vlaamse kust werd een man dood aangetroffen. [...] Die man had de eigenschap – toen hij nog leefde – “gevaarlijk” te heten. Hij had ongetwijfeld flink kunnen presteren bij het leggen van een pipe-line in een Arabische woestijn, in Brazilië of in China, maar de omstandigheden brachten hem in de onbegrensde wereld van deze kleine eilanden, en daar liep het mis.’ Hoewel de uitkomst vaststaat, wordt de verdere invulling van het misdrijf gedeeltelijk opengelaten. De rest van de tekst bestaat louter uit de uiteenzetting van mogelijkheden. Net als de achterliggende omstandigheden, hangt de identiteit van het slachtoffer af van de in het ‘bouwplan’ gevolgde stappen. De lezer raakt verstrikt in een ingewikkeld kluwen van intriges waaruit dus sowieso een moord voortvloeit: ‘En zo gebeurde het dat agent Schuifel, die in de morgen van de tweede dag [...] toevallig dienst moest doen op Midden tuin, daar het lijk van een man aantrof.’

De verkiezingen die op de eilandengroep gehouden worden, staan in elk mogelijk scenario centraal. Telkens blijkt de moord politiek gemotiveerd te zijn. In het politieke landschap van Drieduinland is er verandering op til: ‘Traditioneel wordt Drieduinland bestuurd

door de Nieuwe Partij, doch sedert enkele jaren heeft de Volkspartij een sleutelpositie veroverd in Grootkerke. [...] [De kopstukken] van de Nieuwe Partij zaten lelijk in de nesten, en de oorzaak hiervan was niet ver te zoeken: de Volkspartij dreigde de meerderheid te behalen bij de verkiezingen, die over een maand moesten plaatsvinden.' Er staat dan ook veel op het spel: wie de verkiezingen wint, krijgt namelijk inspraak in de uitbreiding van een industrieel complex. De Volkspartij is aanvankelijk fel tegen het project gekant, maar zodra ze er zelf voordeel uit blijkt te kunnen halen, past ze haar standpunt aan. Om de koerswijziging te verantwoorden, wordt een publiciteitscampagne opgestart: 'Hoe hij dat het volk diets meende te kunnen maken, nu nog maar pas in 25 000 brochures het standpunt van de Volkspartij over die gronden werd uiteengezet? Met voorlichtingsvergaderingen en een nieuwe brochure, te drukken op 50 000 exemplaren.' De Nieuwe Partij zet zelfs nog meer principes opzij: ze wil een potentiële nederlaag afwenden door de noodtoestand uit te roepen en de verkiezingen op te schorten. Tussen beide partijen bestaat uiteindelijk dus weinig verschil. Op deze manier verschuift de aandacht naar het maatschappijkritische aspect en roept de tekst vragen op bij wat er in de politiek allemaal achter de schermen gebeurt: 'Het volk kan niet begrijpen voor welke problemen de partijleiding kan geplaatst worden. Dit was zo in het verleden en zal altijd zo zijn. Hogere belangen dwingen tot beslissingen die men geenszins wenst, maar er wordt geen keuze gelaten.' Elke figuur die het plan van de Nieuwe Partij in gevaar brengt, bevindt zich 'in staat van vermoordheid'. De door de Nieuwe Partij beraamde moordaanslag lokt, onafhankelijk van de identiteit van het slachtoffer, publieke verontwaardiging uit. Dewulf reikt de lezer een soort 'bouwdoos' aan waarmee hij zelf een misdaadverhaal kan samenstellen.

Aangezien het slechts om een ontwerp gaat, schemert de artificialiteit voortdurend in de tekst door. De gebeurtenissen

spelen zich niet op een echt bestaande, maar op een fictionele locatie af: 'Die eilanden moet ge op de kaart niet zoeken, om de eenvoudige reden dat ze niet bestaan.' De personages worden gereduceerd tot de letter, nummer of functie die overeenstemt met hun plaats in de hiërarchie. Enkele figuren met een sleutelrol hebben wel een naam, al is deze telkens vrij banaal en onnatuurlijk. Ze gedragen zich hiernaar en slagen er als 'vage' antihelden uiteindelijk niet in om de verwachtingen waar te maken. Soms zijn ze zelfs volledig inwisselbaar: 'En die man en die vrouw in die auto, zo het Alfa en Jongman niet zijn, dan is het een variante.' Een uitzondering hierop vormt de ambitieuze politieagent Schuifel, die met behulp van een wiskundige formule de dader identificeert: 'Toen loste agent Schuifel dé algebräische equatie van zijn leven op: $A+B+C+X D+E$ worden $B+E A+D$. Blijft over: $C+X$. De conclusie lag er: C was de moordenaar.' De op logica gebaseerde deductietechnieken van de detective krijgen ditmaal wel een heel letterlijke invulling. Ook de ontdekking van verliefdheid wordt teruggebracht tot een formeel stappenplan: 'De conclusie lag voor het grijpen, hij was verliefd. [...] Om dit vast te stellen paste Jongman drie methodes toe: de analyse, de electrolyse en de controle op de gevolgen.' Met de hierdoor ontstane abstractie loopt de tekst vooruit op de narratieve experimenten van de neo-avant-garde. 'Web voor een detective story' doet denken aan de onpersoonlijke 'dekors' (1969) van Julien Weverbergh, aan de puzzelachtige 'multiepel' *362.880 x Jef Geys* (1970) van Walter van den Broeck en misschien nog het meest aan de dynamische antidetective *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978) van Sybren Polet. Net als Dewulf, beklemtoont Polet de artificialiteit en schept hij verschillende mogelijkheden. De experimentele tekst valt internationaal dan weer te verbinden met Gertrude Steins *Blood on the Dining-Room Floor* (1948), dat eveneens niet meer dan een aanloop vormt voor verschillende mogelijke misdaadverhalen.

Over de auteur van ‘Web voor een detective story’ is weinig informatie terug te vinden. Vlak na de Tweede Wereldoorlog verleende Daniël Dewulf zijn medewerking aan jongerenbladen als *De Faun* en *Het Westen*. Hij wierp zich kortstondig op als pleitbezorger van een internationale culturele oriëntatie, maar verdween al snel van het literaire podium. Toch liet hij een indruk achter op Paul de Wispelaere, die hem bijna vijftig jaar na hun ontmoeting nog steeds herinnerde: ‘In januari 1945 – ik zat toen in de poësisklas – zocht ik contact met een pas opgericht jongerentijdschrift *Het Westen*, dat uitgegeven werd in Oostende. De hoofdredacteur, een zekere Daniël Dewulf van wie ik later nooit meer iets heb gehoord, sprak mij vol vuur over Paul van Ostaijen, de avant-gardekunst, en de leidersrol van Jan Walravens, die de jonge, naoorlogse Vlaamse generatie de weg naar het modernisme en het existentialisme wees.’ In een later gepubliceerd artikel over Paul de Wispelaere en *Het Westen* onderkent Renaat Ramon de invloedrijke positie van Dewulf. Uit de hier besproken tekst valt af te leiden dat hij niet alleen als literatuurpromotor, maar ook als schrijver potentieel bezat. ‘Web voor een detective story’ getuigt immers van inzicht in het speurdersverhaal en in de literatuur in het algemeen. In het tiende nummer van *Kruispunt* verscheen een vervolg dat vooral op vormelijk vlak minder ingenieus en inventief van aard is. In ‘Muziek en water. Een immoreel verhaal’ komt de besluiteloze politiecommissaris in aanraking met vooraanstaande figuren die als reactie op het wanbeleid een staatsgreep willen plegen en een ‘dictatuur van de vrijheid’ willen installeren. Alle alternatieven zijn even slecht, oftewel ‘immoreel’, want net als in ‘Web voor een detective story’ leiden ze tot misdrijven: ‘[Heb] je je al eens afgevraagd wat er met de tegenstanders van het regime zal gebeuren? Een bloedbad de dag zelf, gevangenis en vernederingen die veel erger zijn dan de apisten-behandeling, en geregeld een of ander persoon die de “orde” ondraaglijk vindt en hopeloos in opstand komt.’ Terwijl de meeste misdaadverhalen zich toespitsen op het herstellen van de

orde, wordt in dit geval dus zowel de orde zelf als de versterking ervan geïmpliciteerd. Opmerkelijk genoeg toont Dewulf door de mogelijkheden te vergroten net de onontkoombaarheid van de macht. Een van zijn verhaalfiguren, de hoofdinspecteur uit het eerste deel, concludeert dan ook dat het allemaal weinig verschil maakt. Dit personage houdt zich liever bezig met aangename zaken, zoals de schoonheid van de vrouw: ‘Het fruit van zo’n creatie doet hem watertanden. En of iemand vermoord zou zijn, waar, hoe of waarom, kan men zich daarover zorgen maken?’

Verschenen in *Art04* (jg. 18, nr. 72, 2023, p. 44-46).

Literatuur

Walter van den Broeck, *362.880 x Jef Geys*, Brussel/Den Haag, 1970.

Daniël Dewulf, ‘Web voor een detective story’, in: *Kruispunt*, nr. 7, 1960, niet gepagineerd.

Daniël Dewulf, ‘Muziek en water. Een immoreel verhaal’, in: *Kruispunt*, nr. 10, 1961, niet gepagineerd.

Kris Humbeeck en Georges Wildemeersch (red.), *Paul de Wispelaere. Tekst en context*, Antwerpen, 1992.

Sybrene Polet, *Xpertise of De experts en het rode lampje*, Amsterdam, 1978.

Renaat Ramon, ‘Vreugden komen als papavers. Het Westen en De Wispelaere’, in: Koen D’haene en Paul Rigolle (red.), *Jaarwerk MMXXI. West-Vlaamse auteurs 2020-2021*, Aalst, 2021, p. 161-175.

Gertrude Stein, *Blood on the Dining-Room Floor*, Pawlet, 1948.

Julien Weverbergh, *Blauw rapen*, Amsterdam, 1969.

Het huis M., dertig jaar later

Gesprek over een VR-misdaadroman

Dertig jaar geleden publiceerde Atte Jongstra de roman *Het huis M.*, waarin het hoofdpersoonage Murk betrokken raakt bij een vreemde moordzaak. Hij probeert zichzelf vrij te pleiten door een beroep te doen op zijn enorme geheugen, maar doet daardoor alleen meer verwarring en twijfel ontstaan: ‘Logica, nuchter redeneren. Beide hebben nooit zo mijn belangstelling gehad. Zeker niet sinds ik besloten had de paden in mijn geheugen te bewandelen. Daar is niets logisch of nuchters aan. Het is “niet lineair”, dat betekent chaos.’ Omdat de geest geen logica kent, komen tegenstrijdigheden schijnbaar probleemloos naast elkaar voor en vallen sommige dingen samen: het vrouwelijke slachtoffer wordt meermaals vermoord door verschillende doch gelijkaardige mannelijke daders. Voor de verdachte vormt de associatieve, onbetrouwbare werking van het geheugen echter geen bron van ergernis, maar juist een bron van creatief-artistieke schoonheid. Toch gaat Murk uiteindelijk op noodlottige wijze aan zijn geestelijke preoccupaties ten onder.

Vanwege zijn grilligheid viel het boek aanvankelijk een gemengd onthaal te beurt, al zag *NRC*-recensente Janet Luis het als Jongstra’s meest gebalanceerde werk tot dan toe. *Het huis M.* ging achteraf de literatuurgeschiedenis in als een ‘bijna prototypische postmoderne roman’. Zo vangt Hugo Brems het hoofdstuk van *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) over postmodern proza aan met de beschrijving ervan. In ‘Terreur en geweld postmodern verteld’ (2004) gebruikt Bart Vervaeck *Het huis M.* dan weer om de postmoderne fascinatie voor misdaad en geweld te illustreren. Volgens hem zou dit literaire werk ‘alle conventies en trucs van het [detectivegenre etaleren en onderuithalen]’. Ter

gelegenheid van de dertigste verjaardag van het boek nodigde ik Atte Jongstra uit om enkele vragen te beantwoorden over deze grensverleggende benadering van het speurdersverhaal.

Voor Bart Vervaeck geldt Het huis M. als een ‘praktische toepassing van alle kennis omtrent het detectivegenre’. Wat waren uw voornaamste bronnen? Eerder wijdde u een artikel aan Edgar Allan Poe, een vertegenwoordiger van de zwarte romantiek die het ‘eerste’ detectiveverhaal voortbracht. Bestaat er een verband?

Heb ik voor *Het huis M.* detectives gelezen? Nauwelijks. Het genre kende ik voornamelijk van tv. Edgar Allan Poe? De naam Auguste Dupin kende ik vanzelfsprekend, maar ik was meer geïnteresseerd in Poe's essays. Met name dat over Maelzels schaakspeler. Buñuels film *El ángel exterminador* (1962) heeft wel een rol gespeeld in de ontstaansgeschiedenis van de roman. In de film komen herhalingen voor. Je zou die als continuïteitsfouten kunnen zien, maar Buñuel deed het met opzet. Zoiets vind ik raadselachtig en spannend.

Hoe bent u dan bij de detective terechtgekomen? Volgde u een andere weg?

In 1992-1993 was ik nog niet op het internet aangesloten. Ik verkeerde toen nog bijna dagelijks in de wereld van de bibliotheek, een labyrint van uiteenlopende werkelijkheden, vol alternatieve feiten en meningen. Ik was daarin de speurneus, met een voorliefde voor het mogelijke en het afwijkende. Dat kun je ook een soort ‘virtual reality’ noemen, een nieuwe term in die dagen. Krijgt Murk aan het einde van mijn boek geen VR-bril op de neus? Ik zou het eens moeten nakijken... *Het huis M.* is inderdaad al dertig jaar oud en ik maak van het herlezen van eigen werk geen gewoonte.

Het hele boek is trouwens als VR-roman opgevat. Steeds weer worden nieuwe opties aangeboden. In die zin is de term ‘detectiveroman’ misschien een wat al te nauwe typering. Het recherche-aspect speelt in bredere zin wel een overwegende rol bij de personages Murk en Mark, die samen een soort janusfiguur vormen. Dit hangt samen met mijn manier van schrijven, zonder schema vooraf. Tijdens het creatieve proces ben ik, net als Murk, een speelbal van de avonturen die min of meer onbewust ontstaan. Tegelijkertijd ben ik, net als Mark, voortdurend op zoek naar de overkoepelende waarheid in alle ont- en verwickelingen. De janus Murk/Mark ben ik als schrijver zelf.

In hoeverre hebben de antidetectives van geestverwanten als Willem Brakman en Gerrit Krol bijgedragen tot het ontstaan van Het huis M.? Waarom is de (anti)detective zo populair bij Nederlandstalige auteurs die met het postmodernisme geassocieerd worden?

Van Brakman had ik voor 1993 enkele romans enthousiast gerecenseerd voor *De Gooi- en Eemlander*. Ik herinner me daar geen detectivevariant van. Pas na *Het huis M.* heb ik voor een Brakman-essay de eerste helft van zijn oeuvre verslonden. Hij is een tijdlang een inspiratiebron geweest. Van Gerrit Krol heb ik geen enkel boek gelezen. Ik heb me als lezer vooral beperkt tot grote internationale auteurs, zoals Multatuli, Flaubert, Sterne, Gontsjarov, Zola enz.

En wat de antidetective betreft... De detective heeft doorgaans een gesloten einde: de dader wordt aangewezen. Het doel ervan is de benoeming van de uiteindelijk enig mogelijke waarheid. Postmoderne schrijvers mikken op de mogelijkheid als onderwerp. Om dat duidelijk te maken, is het genre van de detective met zijn doorgaans strakke wetten en zijn interne logica aantrekkelijk om om te keren. Het idee hierachter: de werkelijkheid beantwoordt

niet aan redeneerschema's. Vandaar ook de aandacht voor Cicero's redevoeringen in *Het huis M.*

Op welke manier weet u dit effect te bereiken in 'De zaak Nemesis' (1988) en Aan open zee (2016), twee werken waarin u eveneens een eigen invulling aan de detective geeft?

Mijn hoorspel 'De zaak Nemesis' gaat over een detective die terecht komt in een moordzaak zonder slachtoffer, en dat uiteindelijk zelf blijkt te zijn. *Aan open zee* gaat over een auteur die zich voorneemt zijn 'grote werk' te schrijven. Hij ontmoet een detective die zich voorneemt zijn 'grote zaak' op te lossen. Beiden moeten het materiaal vanaf punt nul bij elkaar rapen. Het loopt onbedoeld op een drama uit. Over verdere detectivevarianties heb ik nog geen idee.

De debuutroman van Ilja Leonard Pfeijffer, Rupert (2002), vertoont overeenkomsten met Het huis M. Zowel bij u als bij Pfeijffer probeert de hoofdfiguur zichzelf vrij te pleiten met behulp van de klassieke retorica en krijgt de binnenwereld een ruimtelijke representatie. Bent u hiervan op de hoogte?

Nee, ik ken van Pfeijffer slechts zijn verrukkelijke *Baggerboek* (2004) en een aantal gedichten. Mij is weleens verteld dat hij mijn werk lijkt te hebben gelezen, maar ik heb het hem nooit gevraagd. Ik vermoed dat hij later een wat politiekere weg heeft ingeslagen. Ik gun hem alle roem die hem ten deel is gevallen, want het is een aardige man, maar als schrijver zijn we heel verschillend, meen ik. Ik beschouw hem als een gewaardeerd collega, maar ik lees zelden het werk van collega's voordat ze zijn overleden, een moment waarop ik overigens niet zit te wachten.

Bart Vervaeck merkt terecht op dat u het geweld niet verdoezelt. In Het huis M. beeldt u het misdaadgenre af als een

aaneenschakeling van vrouwenmoorden. Is de kritische onthulling van femicide verzoenbaar met de tegelijkertijd getoonde herhalingsdwang en ritualiteit?

In *Het huis M.* wordt dezelfde vrouw steeds opnieuw vermoord. Het is een virtuele moord. 'Femicide' is in dit verband een zware term. Het rituele schuilt in de nauwkeurigheid en toewijding waarmee haar einde in scène wordt gezet. Had het een man kunnen zijn? Nee, ik had een vrouw nodig voor het seksuele element, waarzonder ik me, net als in het dagelijkse bestaan, stierlijk ga vervelen.

Bijna elk mannelijk personage ontpopt zich tot een moordenaar. Mark meent dan ook dat iedereen in bepaalde omstandigheden een misdaad zou kunnen plegen: 'Tegenwoordig denk ik dat men beter van "schuldigen" zou kunnen spreken. Iedereen draagt schuld met zich mee zodra hij het rijk der mogelijkheden betreedt. Jij ook, ik zeker niet minder.' Deelt u deze visie?

In een virtuele wereld is ook misdaad virtueel en zijn er hieraan geen consequenties verbonden. Iedereen is dan tot moord of doodslag in staat. De 'schuld' ligt in de overweging iemand om het leven te brengen. In die zin ben ik schuldig aan de herhaalde moord in *M.* Sterker: ik ben de dader.

In Het huis M. staan de mogelijkheden en niet de oplossing centraal. Johan Diepstraten stelt dat u er niet in slaagt de aangeboden selectie te rechtvaardigen: 'Het probleem van Het huis M. is toch dat die rechtvaardiging nergens is terug te vinden. De roman had [Jongstra] tot de helft kunnen indikken, of uitbreiden tot de dubbele omvang: het zou niets uitmaken.' Hoe bepaalde u de duur der mogelijkheden?

Ik schrijf net zo lang door tot mijn personages zijn uitgepraat. Zij bepalen de lengte van het verhaal. Je hebt als schrijver vanaf hun eerste optreden in een boek al weinig meer in te brengen. Aan conclusies hebben mijn romanfiguren weinig boodschap, zo heb ik gemerkt. Ze zijn vaak dankbaar voor een open einde want dan kunnen ze weer verder. Wat dat betreft, lijken ze wel wat op schrijver dezes.

Op het einde houdt de beschuldigde een publieke toespraak: '[Ten slotte wilde men] niet meer naar me luisteren. Omdat men het allemaal al meende te weten. De geschiedenis leert – mijn geschiedenis maakt daar geen uitzondering op – dat het spreken voor ongelovigen een onmogelijke opgave is.' Draagt Murk dan toch een duidelijke boodschap uit? Schemeren uw eigen opvattingen hierin door?

Ja, men dient te blijven proberen om on- of andersgelovigen te overtuigen van hun dwalingen. Ik probeer ze al vanaf mijn eerste boek te leren dat de werkelijkheid een chaotisch karakter heeft, non-lineair is en vol herhaling zit. In die zin ben ik een onderwijzer. Ontregeling is mijn lesmethode, als je zoiets tenminste nog pedagogie kunt noemen. Je staande houden in een steeds chaotischere wereld. De urgentie van die boodschap lijkt alleen groter te worden. Kijk wat er in Amerika gebeurt!

De steeds opnieuw vermoorde vrouw sleurt Murk na het slotpleidooi letterlijk mee de diepte in. Waarom lijkt deze daad in geen enkel opzicht op een wraakactie? Waarom blijft zij, zoals Johanna Bundschuh-van Duikeren in een artikel over genderrelaties aanhaalt, te allen tijde een statisch personage?

De zeemeerminachtige die me de diepte insleurt, is een van de terugkerende dromen uit mijn puberteit. Pre-seksueel inderdaad, ik beleefde die droom stervensgraag. Letterlijk: ik snakte steeds naar

adem als ik wakker werd en de droom eindigde altijd inktzwart. Ik zou er eens een heel verhaal over moeten schrijven, in *Het huis M.* staat alvast het halve.

In *Het huis M.* hoeft de vrouw geen wraak te nemen, ze is immers een soort Lazarus. Maar een statisch personage? Een ‘sjabloon’ zou ik haar noemen. *Het huis M.* is geen psychologische roman. In heel mijn werk vindt men eerder psychiatrische gevallen dan fijngetekende psychologische portretten van mensen die een leven lang keurig binnen de lijntjes kleuren. En leren we Murk of Mark goed kennen? Ik denk het niet. Ze hebben hun rol in *Het huis M.* eerder omwille van het doen of het lezen dan vanwege hun redelijke denken. Dat laatste trekt me zeer in beiden aan.

Enkele van de door u opgevoerde ordehandhavers gebruiken de virtual reality als een wapen in de strijd tegen criminaliteit: ‘Eens in de maand moet iedereen zich melden bij Noordervliet om aan het computerscherm al die dingen te doen waar het Wetboek van Strafrecht sancties op stelt. De politie is op die manier elke misdaad van betekenis te snel af. [...] Van herhaling van de al gedane daad gaat de lol af. Virtual reality, dat is onze toekomst!’ Gaat hierachter een reële aanpak schuil?

De virtual reality stond dertig jaar geleden nog in de kinderschoenen. Dit citaat is een gedachte-experiment. Was het maar waar! We komen tegenwoordig in aanraking met alternatieve realiteit, een veel gevaarlijkere vorm van werkelijkheidsbeleving.

Samen met Groente (1991) en Cicerone (1992) maakt Het huis M. deel uit van uw ‘moderne geheugenlexicon’. Waarom stapte u daarna van uw oorspronkelijke voornemen af?



Mijn geheugenlexicon stopte omdat ik verveeld raakte door het

overkoepelende thema: het memoriseren. Ik wilde andere dingen proberen en heb het een zachte dood laten sterven.

In verscheidene literatuuroverzichten komt Het huis M. prominent aan bod. Welke plaats en waarde kent u zelf aan dit werk toe?

Samen met *Groente* is *Het huis M.* mijn favoriete werk uit de jaren negentig. Achteraf bekeken is het ook mijn ultieme bibliothecair-encyclopedische roman. Het woord ‘computer’ duikt er voor het eerst in op. Drie jaar later zat ik zelf op het internet. Vanaf toen gaat het er tijdens het schrijven pas echt encyclopedisch aan toe.

Verschenen in *Streven* (30.03.2023).

Literatuur

Willem Brakman, *De vadermoorders*, Amsterdam, 1989.

Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, Amsterdam, 2006.

Johanna Bundschuh-van Duikeren, ‘Het vrouwelijke lichaam in postmoderne prozateksten aan de hand van *Het huis M.* van Atte Jongstra’, in: *Colloquium Neerlandicum*, nr. 16, 2007, p. 139-153.

Johan Diepstraten, ‘Twee prettig gestoorde literatoren’, in: *De Stem*, 12.11.1993.

Atte Jongstra, ‘De steelse machinerie van Edgar Allan Poe’, in: *Yang*, jg. 26, nr. 148, 1990, p. 53-56.

Atte Jongstra, *Groente*, Amsterdam/Antwerpen, 1991.

Atte Jongstra, *Cicerone*, Amsterdam/Antwerpen, 1992.

Atte Jongstra, *Het huis M.*, Amsterdam/Antwerpen, 1993.

Atte Jongstra, *Aan open zee*, Amsterdam, 2016.

Gerrit Krol, *Maurits en de feiten*, Amsterdam, 1986.

Janet Luis, ‘Atte Jongstra’s grote geheugenlexicon. Woekeren met een lijk’, in: *NRC Handelsblad*, 15.10.1993.

Ilja Leonard Pfeijffer, *Rupert*, Amsterdam, 2002.

Ilja Leonard Pfeijffer, *Het grote baggerboek*, Amsterdam, 2004.

Bart Vervaeck, 'Terreur en geweld postmodern verteld: de zaak Jongstra en Verhelst', in: *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 149, nr. 6, 2004, p. 818-831.

Bart Vervaeck, 'De kleine Postmodernsky. Ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman', in: Eva Brems, Hugo Brems, Dirk De Geest en Eveline Vanfraussen (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, Leuven, 2007, p. 133-167.

Bart Vervaeck, 'Een kwestie van doorverwijzen. Encyclopedische monsters in het werk van Atte Jongstra', in: Gunther Martens (red.), *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*, Gent, 2009, p. 9-30.

Over de auteur

Andreas Van Rompaey studeerde taal- en letterkunde aan de Katholieke Universiteit Leuven. Op verscheidene vlakken blijft hij zich sindsdien bezighouden met de naoorlogse Nederlandstalige literatuur. Ook heeft hij belangstelling voor de klassieke en de postklassieke narratologie. Hij publiceerde de biografie *Paul de Wispelaere. Bruggenbouwer* (2020), de essaybundel *Verhalen in perspectief* (2021), de poëzieverzameling *Letaal* (2022) en het interviewboek *De literaire roeping* (2023).