

‘Ziek van mystiek. Woord en vlees bij Frans Kellendonk’

Bart Vervaeck

bron

Bart Vervaeck, ‘Ziek van mystiek. Woord en vlees bij Frans Kellendonk.’ In: *Dietsche warande & Belfort* 138 (1993), p. 349-358.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/verv024ziek01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Bart Vervaeck



Bart Vervaeck

Ziek van mystiek Woord en vlees bij Frans Kellendonk

⁺‘De wereld wordt steeds maar ouder. Je vader is ouder dan ik en jij bent weer ouder dan je vader. En alles vergaat tot stof en alle stof vormt weer lichaam. Zo gaat dat, tot de jongste dag. Evenveel stof vormt steeds meer lichaam, tot stof lichaam is en lichaam stof.’ Dat zegt Opa Van Zypflich tegen zijn kleinzoon Ernst. De zin komt uit Kellendonks debuutnovelle, *Bouwval* (1977) en geeft aan dat de tijd en het lichaam van in het begin een belangrijke plaats bekleden in het oeuvre van deze schrijver. Tegelijkertijd wordt hier de bron aangegeven van heel wat beelden en metaforen uit het werk van Kellendonk: de bijbel. Men hoeft geen theoloog te zijn om achter Opa's woorden het bijbelse stof en as te ontwaren. En de jongste dag is een al even bekend beeld, dat onder meer door Johannes gebruikt wordt om de dag des oordeels aan te duiden.

⁺Frans Kellendonk, *Het complete werk*. Meulenhoff, Amsterdam, 1992.

De woorden van Opa zijn niet zo eenvoudig. Ze bevatten een vreemde vermenging van een cyclische hernieuwing en een lineaire veroudering. De wereld wordt steeds ouder en ⁺uit het stof ontstaat steeds meer lichaam. Dat zijn twee rechtlijnige ontwikkelingen. Ze lopen parallel: hoe ouder de wereld wordt, hoe meer lichamen erop rondlopen. Ouder worden betekent dus: meer lichaam worden.

⁺uit het stof ontstaat steeds meer lichaam

Maar de lijnen worden cirkels. De wereld wordt maar ouder tot op de jongste dag. En uit evenveel stof ontstaat maar meer lichaam tot op diezelfde dag alle stof lichaam wordt en alle lichaam stof. Dan is alle voortgang voorbij omdat de tegengestelden elkaar ontmoeten.

Ondanks de bijbelse beeldspraak zit er in Opa's woorden weinig spiritualiteit. Het lichaam is hier louter een materieel ding. En de wereld evolueert niet naar een steeds hoger staande beschaving. Hij wordt slechts ouder. De laatste dag brengt ook geen wederopstanding: alles wordt stof en van de geest is geen spoor meer.

Dat is de materiële geschiedenis. Haar groei is in feite een veroudering, haar rechtlijnige voortgang in feite een terugval. Ze lijkt vooruit te gaan maar bijt uiteindelijk zichzelf in de staart, en dan valt alles stil. Waar is de geest in deze ontwikkeling? Oom Joop beweert dat die in de familietraditie te vinden is, en die traditie wordt concreet gesymboliseerd door het huis van Opa, een huis dat van vader op zoon overgedragen moet worden. Hij ‘mompelde iets vaags over traditie. Traditie, brabbelde hij, gaf vorm en richting aan de geschiedenis [...] en was het nu niet ontegenzeggelijk zo [...] dat de vorm die de traditie in deze familie had aangenomen, vorm, steengeworden om de eeuwen te trotseren, dit huis was, nietwaar, een monument waarin de Geest van de Familie zich geopenbaard had.’ (p. 91)

Tegenover de materiële geschiedenis van het lichaam staat de spirituele traditie van de familie. Maar Opa blaft oom Joop af, ‘met je vormeloze hoop kinderen! Ik moet toegeven dat jij je best gedaan hebt om de traditie in stand te houden, maar je bent zeker vergeten dat de spoeling wel erg dun wordt op die manier? Probeer me niet te lijmen met dat soort onzin.’ (p. 91) Zoals de mensen steeds talrijker en ouder worden, zo worden de afstammelingen van een familie steeds talrijker en vormelozer. De kwaliteit wordt minder.

Het cynisme van Opa blijkt realistischer dan de schijnheiligheid van oom Joop. De geest van de familie blijkt uiteindelijk gesymboliseerd op een schilderij van Willem, een jonggestorven broer van Opa. *Langueur* heet het doek, en Ernst herkent in die loomheid de demon die zijn hele familie ten gronde richt en die nu bij hem, de jongste erfgenaam, op de schouder zit. Een beetje in navolging van Dorian Gray, ontdekt Ernst op het schilderij zijn geestelijke tegenvoeter. Tegenover zijn lijfelijke leegte, ziet hij nu ‘de *idee* van doemenis’. (p. 63) Het doek is een ontluisterende spiegel: de materiële ontwikkeling leidt naar de vernietiging, en de spirituele naar de verdoemenis. ⁺Opnieuw gebruikt Kellendonk een bijbels beeld, en opnieuw is het een teken van verval en vernieling.

Wat op het eerste gezicht tegenpolen lijken, blijken in de ontluistering spiegelbeelden. Voor de spiegel staan de ‘banale’ figuren: het lichaam, de materie, de geschiedenis, het individu. Achter de spiegel staan de ‘verheven’ figuren: de familie, de geest, de traditie, de samenhang. De spiegel is het kunstwerk, in *Bouwval* het schilderij van Willem.

Maar ook verhalen kunnen fungeren als spiegels. Opa Van Zypflich vertelt voortdurend over zijn voorvaderen en het is in die verhalen dat Ernst voor het eerst zicht krijgt op de doom van de familie. In de eindeloos vervelende uiteenzettingen over lang gestorven voorlopers, ziet Ernst een eerste glimp van meneer Langueur, de familiedemon. De verhalen weerspiegelen de verdoemenis.

⁺Opnieuw gebruikt Kellendonk een bijbels beeld, en opnieuw is het een teken van verval en vernieling.

Het spiegelen gaat nog een stapje verder: Ernst die zich vóór de verhalen een kroonprins waande, voelt zich alsmaar kleiner worden door de ontluisterende vertellingen, terwijl Opa juist groeit in zijn vertelsels.

De kroonprins, die aanvankelijk bij iedere nieuwe zin een wilde hoop in zich had voelen opvlammen, vreesde nu ieder nieuw woord. Hoe zou hij zichzelf ooit kunnen herkennen in die straatarme analfabeten? De hoop op blauw bloed liet hij maar stilletjes varen. Er was een groot verschil tussen de sprekende en de zwijgende Opa. Aan zijn stem, die diep was en vol, leek zijn hele lichaam kracht te ontleen, maar nauwelijks zweeg hij of hij schrompelde ineen. (p. 44)

Er is dus blijkbaar een verschil tussen verteller en luisteraar. De verteller ontleent kracht aan zijn woorden, de luisteraar daarentegen voelt de grond onder zijn voeten wegzinken. [†]De illusies van de verteller zijn de ontgoochelingen van de luisteraar. Dat is het gevolg van de positie die beiden innemen ten opzichte van de spiegel. De verteller houdt de luisteraar de ontluisterende spiegel voor, terwijl hijzelf aan de achterkant van het glas blijft staan.

[†]De illusies van de verteller zijn de ontgoochelingen van de luisteraar.

Over de macht van het vertellen gaat Kellendonks tweede novelle, *De nietsnut* (1979). Niet toevallig is er hier een ik-verteller aan het woord. Frits Goudvis heet de man, en hij wil achterhalen hoe zijn vader aan zijn eind gekomen is. De officiële feiten zijn hem te gewoon: vrouw verlaat man, die komt terecht in een psychiatrische instelling, ontsnapt met een gevaarlijke medepatiënt en wordt door deze laatste gewurgd. ‘Het is het soort relaas dat je wel eens in de krant leest,’ zegt Frits, ‘en meteen weer vergeet. Onooglijke feiten, slordig bij elkaar geharkt. De verwerkelijking van een aantal overbodige mogelijkheden. Geen verhaal, niet iets dat je leunt onthouden. Het is allemaal te echt gebeurd. Misschien wordt het wel een verhaal als ik het tien, twintig keer heb verteld.’ (p. 124)

Een relaas is dus geen verhaal. [†]In een verhaal zit iets dat de feitelijkheid overstijgt: herhaling. Dat hoort aan de kant van de traditie, de achterkant van de spiegel dus. Wat vaak genoeg herhaald wordt, wordt traditie. Het relaas daarentegen staat aan de kant van de geschiedenis, de voorkant van de spiegel.

[†]In een verhaal zit iets dat de feitelijkheid overstijgt: herhaling.

Er is nog een verschil tussen het relaas en het verhaal. Het relaas is een weerspiegeling van de feiten, het verhaal een ordening van diezelfde feiten. ‘Er komt een rechtszaak,’ zegt Goudvis, ‘maar voor mij is dat niet genoeg. De feiten blijven in me rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet, begrijp je?’ (p. 125) Het verhaal ordent, en zorgt zo voor zingeving. Die ligt zeer dicht bij het verzinsel. Zingeven is verzinnen. Op het einde van de novelle zegt Goudvis dat hij ‘eindelijk dat verhaal gaa[t] vertellen in Nederschreven; met behulp van die wirwar van omstandigheden, waarin

ik geen genade had kunnen ontdekken, zou ik dat verhaal moeten verzinnen.’ (p. 197)

Aangezien het verhaal een spiegel is, hoeven we niet ver te zoeken naar de kern van het verzinnen: de projectie. Een spiegel projecteert het ene vlak in het andere. Frits projecteert zichzelf in zijn spiegelbeeld, zijn vader. ‘Over wat mijn vader had beziend had ik alleen wat kunnen fantaseren, of liever: projecteren.’ (p. 195) In zijn verbeelding beleeft Frits de moord op zijn vader terwijl hij letterlijk de plaats van de dode inneemt: ‘Het slachtoffer werd aangetroffen op de vloer van de woonkamer, halverwege de tafel en de openstaande deuren. De krijtonttrek was wat te ruim getekend. Mijn vader was kleiner. Ik strekte me uit op de vloer. Mij paste hij precies.’ (p. 193)

Zoals Opa Van Zypflich aan zijn verhalen macht en kracht ontleende, zo vindt Frits in zijn verhaal de mogelijkheid zich te bevrijden van zijn dode vader. Maar die mogelijkheid wordt slechts werkelijkheid als het verhaal ook daadwerkelijk opgevoerd wordt:

Doordat ik mijn voetstappen in mijn vaders spoor had gedrukt was zijn spoor verdwenen. Doordat ik mijn ervaringen over de zijne had geschoven had zijn tocht naar Mohrbach [waar hij gedood werd -BV] nooit plaats gevonden. Door in die krijtonttrek te gaan liggen had ik hem uit zijn eigen silhouet gedrukt en degene die uit het aldus ontstane gat was opgestaan was ikzelf, Frits Goudvis. (p. 196)

Het is de logica van de spiegel: wil je verlost worden van je reflectie achter de wand, dan moet je zelf de plaats van die reflectie innemen. Je moet achter de spiegel gaan staan, en dat blijkt mogelijk wanneer verzonden verhalen lijfelijk ten tonele gevoerd worden. Frits neemt letterlijk én lijfelijk de plaats in van zijn vader.

Natuurlijk zijn het niet zomaar wat verhalen. Ze moeten altijd gaan over de figuren die in elk verhaal van Kellendonk voor de spiegel staan: het lichaam, de materie, de geschiedenis en hun respectievelijke afspiegelingen, de familie, de geest en de traditie. *De nietsnut* is, net als *Bouwval*, een verhaal over de doem van een familie, een doem die van vader op zoon overgedragen wordt. Maar de bevrijdende macht van het woord, die in *Bouwval* gesuggereerd werd, wordt in *De nietsnut* gespecificeerd: ‘het woord bevrijdt slechts als het vlees wordt. Letters blijven dood als ze niet in lijfelijke activiteiten omgezet worden.’

⁺het woord bevrijdt slechts als het vlees wordt

Vandaar ook de cultivering van het lichamelijke. Frits neemt alle lijfelijke trekken en eigenaardigheden van zijn vader over. Men kan zich afvragen of zo'n verregaande vorm van imitatie en navolging nog wel een bevrijding genoemd kan worden. Frits imiteert de stem van zijn vader, de manier van wandelen, zitten, lopen en liggen. ‘Het lijkt wel op een zielsverhuizing,’ zegt hij tegen de assistent-psychiater. Om zichzelf te worden, vertolkt hij de rol

van zijn spiegelbeeld: ‘En nu vertolkte ik de geest mijns vaders.’ (p. 157) In zijn lijfelijke gedragingen veruitwendigt hij de geest van zijn vader. Zijn verhaal is de brug tussen beide omdat het hem toelaat die geest te verzinnen. Dat is uiteindelijk zijn enige vorm van vrijheid: het verzinnen.

Als spiegel staat de taal van het verhaal dus tussen het lichaam en de geest. Daarover gaat het ook in *Letter en geest* (1982), de derde novelle van Kellendonk. Dat boek zou men de pendant van *De nietsnut* kunnen noemen. Dank zij de verbale én lijfelijke identificatie met zijn vader, slaagt Frits Goudvis erin zich te bevrijden uit de beslotenheid van het zelf: ‘Eén ding wist ik nu zeker: ik wilde niet meer vertoeven in de eenzaamheid van de ziel waar je ijl bent en vluchtig en elke gedaante kunt aannemen die je wordt voorgespiegeld door je ambitie of medelijden.’ (p. 196) Felix Mandaat, de hoofdfiguur uit *Letter en geest* wil zich ook uit die beslotenheid bevrijden. Hij neemt een job ‘om dienstbaar en solidair te zijn, om in liefde opnieuw geboren te worden,’ (p. 217) maar hij mislukt in zijn poging. Dat komt omdat hij de lijfelijke van Goudvis ontbeert. Mandaat is, letterlijk en figuurlijk, een spook. Het spook dat hij meent waar te nemen wanneer hij heel alleen in het magazijn ronddoelt, is zijn ontluisterend spiegelbeeld.

Dat Mandaat ⁺een geest zonder lichaam is, heeft meerdere oorzaken. Ten eerste moet hij op zijn werk meneer Brugman vervangen, iemand die hij nooit gezien of gekend heeft, een afwezige schim die toch altijd weer opduikt in de verhaaltjes van de secretaressen en de collega's. De bode vraagt aan Mandaat: ‘Jij bent toch de nieuwe meneer Brugman?’ (p. 239) Goudvis nam de plaats in van zijn vader, een man van vlees en bloed. Mandaat neemt de plaats in van een schim. Zijn naam spreekt hier boekdelen: hij is een gemandateerde, een vervanger wiens macht van een ander komt. Als die ander een geest blijkt, die dan ook nog in mysterieuze omstandigheden aan zijn eind komt, dan valt de basis van de macht weg. Mandaat neemt ontslag en keert terug naar de beslotenheid van het zelf.

⁺een geest zonder lichaam

Een tweede oorzaak voor Mandaats onlijfelijke ligt in zijn karakter besloten. Hij is een eenzaat, ‘en in die afzondering had hij zich een beeld van anderen geschapen dat geheel uit verlangen bestond.’ (p. 248) Het verlangen wordt verkozen boven de voldoening, het ideaalbeeld boven de ontluisterende realiteit. Vandaar dat Mandaats seksuele ervaringen beschreven worden in een hoofdstuk met de veelzeggende titel ‘Twee beschamende herinneringen’. Wat in de geest een heerlijkheid schijnt, blijkt in de lichamelijke voltooiing steeds een vernederende mislukking. Daardoor groeit Mandaats angst voor elk lichamen contact.

Een derde bron van het schimmenbestaan dat Mandaat leidt, ligt in de aard van het bedrijf waar hij tewerkgesteld is. Het gaat namelijk om een reusachtige bibliotheek die zo uit een verhaal van Borges lijkt te komen. *Letter en geest* is een erg cerebrale vertelling, een beetje dor en droog, zeg maar: een beetje onlichamelijk. Dat weerspiegelt ⁺de vergeestelijkte taal van de bibliotheek. De lezers spreken ‘alleen onder hun eigen schedeldaken - daarbuiten hoor je niets. [...] De taal leidt hier een ontlichaamd, postuum bestaan. Ze is hier ontstegen aan spieren, slijm, adem, aan alles wat vochtig en sterfelijk is.’ (p. 221) Mandaat, die alleen in woorden bestaat, vertoont de kenmerken van deze ontlichaamde taal.

⁺de vergeestelijkte taal van de bibliotheek

In *De nietsnut* is Frits Goudvis de ik-verteller. Zijn verhaal toont de macht van de verteller, en het fysieke vormt een essentieel onderdeel van die macht. In *Letter en geest* wordt over Mandaat verteld in de hij-vorm. Hij vertelt zelf niet, hij luistert. Als personage gehoorzaamt hij aan de wetten van de vertelling. Als luisteraar is hij het spiegelbeeld van Goudvis: was deze laatste een symbool voor de verteller, dan is Mandaat een symbool voor de lezer. Die identificeert zich immers met de hersenspinsels van een afwezige (de auteur voor de lezer, meneer Brugman voor Mandaat) en verkiest op dat moment de ijle wereld van de woorden boven de concrete wereld van de lijfelijke. ‘Het vergaat [Mandaat] zoals de lezer die in zijn linkerhand een flink papier houdt en tussen de vingers van zijn rechterhand nog maar een paar velletjes.’ (p. 277) Op dat moment wordt de lezer wakker: hij beseft dat hij ‘maar’ een boek aan het lezen is, en dat het nu wel gauw gedaan zal zijn. De realiteit lonkt weer, ⁺de banale werkelijkheid van het lichaam. Maar de lezer wil zich niet direct aan die fysieke zijde van het bestaan overgeven. Hij smeekt: ‘Nog niet! Laat die woordmagie nog even doorwerken! Laat nog even de taal mijn lichaam zijn.’ (p. 278) In de laatste zin moet ‘zijn’ gelezen worden als ‘vervangen’ of zelfs ‘uitgommen’.

⁺de banale werkelijkheid van het lichaam

De woordmagie blijkt zelfs in een cerebraal verhaal als *Letter en geest* een lijfelijke aangelegenheid. De magie bestaat er immers in, dat de taal het lichaam van de lezer wordt. Als de magie verbroken wordt, valt de lezer terug op zijn eigen lichaam: ‘De lezer klapt het boek dicht dat urenlang zijn lichaam is geweest en blaast zijn laatste adem uit. Zijn ziel is verhuisd naar een lichaam dat van hem alleen is. Alles wat hij nu gewaar wordt, wordt hij alleen gewaar.’ (p. 284) Frits Goudvis identificeerde zich met zijn lijfelijke vader, en hij werd daardoor bevrijd uit zijn eigen besloten lichaam. Felix Mandaat identificeert zich met een schim en wordt daardoor teruggeworpen op zijn lichaam. Dat is ook wat met de lezer gebeurt.

Goudvis wist al dat verhalen verzinnsels zijn. Mandaat noemt ze zelfs leugens. Goudvis had die verzinnsels nodig om de geest van

zijn vader te vertolken en om zo zijn eigen ziel te bevrijden. Ook Mandaat heeft de verhalen nodig om uit de beslotenheid van zijn binnenste te breken: 'Mandaat snapt niet wat die mensen zo belangwekkend vinden aan de waarheid. De waarheid kun je ook opzoeken in een encyclopedie. Maar in een leugen legt iemand zijn hele ziel bloot.' (p. 273) Helaas blijkt die ziel een schim, een geest zonder lichaam.

En toch hervalt de lezer na het lezen niet in de volledige afzondering. Het geheugen herinnert hem aan bepaalde magische momenten. Sommige verhaalelementen worden in de herinnering hernomen, en zo wordt het verhaal meerdere malen verteld. Dat zorgt voor de traditie, waarover Goudvis het al had wanneer hij zei dat hij de dood van zijn vader wel tien of twintig keer moest vertellen voor het een verhaal zou worden.

In het geheugen vloeit alles ineen én wordt alles mooier. Wanneer Mandaat na zijn ontslag terugdenkt aan zijn werk in de bibliotheek, worden al zijn collega's in zijn herinnering verheerlijkt. 'Ze vormen een Gemeenschap van Heiligen. Ze maken allen deel uit van hetzelfde Mystieke Lichaam.' (p. 285) Dat is het geidealiseerde lichaam van de dromer, de afzijdige die nergens toe behoort en die bang is van zijn eigen lijfelijheid. In die droomversie wordt de lichamelijheid niet alleen aanvaardbaar, ze wordt zelfs het heilige middel om contact te leggen met de anderen. Heilig, maar niet erg praktisch, want het blijft een hersenschim.

In *Mystiek lichaam* (1986) krijgt die schim een lijfelijke opvulling. De roman is gebouwd op de spiegelfiguren die we onderhand al kennen, maar nu wordt het lichaam de spil van de spiegeling. Dat is mogelijk omdat het lijfelijke in deze roman spirituele dimensies krijgt. In die zin is *Mystiek lichaam* de synthese van het lijfelijke uit *De nietsnut* met het cerebrale uit *Letter en geest*.

Magda, de dochter van de oude Gijselhart, wil een kind. Zo wil ze de familie voortzetten en een band smeden met haar allereerste voorvaderen. Die band is niet alleen lichamenlijk, hij kan zelfs beschouwd worden als een lichaam: 'Ongeborenen, levenden en doden, allemaal zijn we één familie, één lichaam.' (p. 399) Dat is het mystieke lichaam, dat ik verder met een hoofdletter zal schrijven.

Het Lichaam staat aan de kant van de traditie en de familie. Aan de kant ook van de verbondenheid. De tijd wordt hier geheiligd: het gaat niet meer om de individuele geschiedenis van ouder worden en sterven, maar om de collectieve Geschiedenis die het leven doorgeeft. Het individu wordt hier uitgedomd. Magda krijgt een baby, ze wordt een moeder, een schakel in de keten. Op zichzelf is zo'n schakel onbelangrijk. Niet meer dan een prul. Vandaar Magda's bijnaam: Prul. 'Ik ben van geen enkel belang meer,' zegt ze. (p. 449) [†]En ze verdwijnt in het moederschap.

[†]En ze verdwijnt in het moederschap.

Een echte bevrijding is dat niet. De vader palmt het kind in, en Magda verschrompelt in het besef van haar nietigheid: ‘Als een spin was ze gelaten weggekijnd.’ (p. 449) De geschiedenis haalt de bovenhand. Dat gebeurt ook bij Broer, in menig opzicht het spiegelbeeld van zus Magda. Broer is homo en wil zich losmaken van de traditie waar Prul zo verslingerd op is. Hij wil helemaal geen kindertjes, geen voortzetting van het leven en van de geschiedenis. Hij cultiveert ⁺de onvruchtbare mannenliefde, ‘want tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben gesticht.’ (p. 419) Dat wordt de dynastie ⁺de onvruchtbare mannenliefde van AIDS, de ziekte waaraan Broer ten onder zal gaan.

Zowel Magda als Broer gaan ten onder aan de dynastie die zij willen voortzetten. Dat komt omdat ze alletwee de complementariteit miskennen die zo essentieel is voor een familie. Man en vrouw moeten complementair zijn in de dynastie, en dat is noch voor Magda noch voor Broer het geval. Magda verheerlijkt de rol van de vrouw en negeert het belang van de man. Mannen noemt ze dwazen die ‘niet weten hoe bijkomstig ze zijn en afhankelijk van ons vrouwen die de ware traditie de stevigheid de ruggegraat van het mensengeslacht zijn.’ (p. 367) Broer doet juist het omgekeerde, hij probeert een dynastie te stichten zonder vrouwen en zo hoopt hij los te komen van de beperkingen van moeder aarde. ‘Mannenliefde is ruimtevaart, seksuele ruimtevaart. Schilder de utopie van de biologische onafhankelijkheid.’ (p. 350)

Op het einde moeten ze hun vergissing erkennen. Magda erkent dat ze voor het kind niet belangrijker is dan de vader, integendeel. En Broer ziet dat hij een illusie nastreefde: ‘Mannen en vrouwen hebben samen het verbond van God met zijn volk. Daarvan kon ik geen deelgenoot zijn. Ik verzon zelf maar wat, een krakkemikkige doe-het-zelf-metafysica, een levensvijandige bovendien.’ (p. 389)

In *Letter en geest* was het mystieke lichaam een hersenschim van een eenzame. In *Mystiek lichaam* is het al even onbereikbaar maar helaas heeft het nu, door de lijfelijkheid, wel een veel concretere basis. Het Lichaam waarin Magda opgaat, is dat van de prulmoeders. Het Lichaam waarin Broer opgaat, is dat van de AIDS-slachtoffers. Het leven achter de spiegel blijkt ook geen lachertje.

Misschien blijft een mens dan maar het beste aan deze zijde van de spiegel. Aan de kant van de geschiedenis en het lichaam - beide met kleine letter. Dat is, zoals bleek uit de novellen, de kant van het materiële en het individuele. Kern van de Geschiedenis is de familie die het leven doorgeeft. Kern van de geschiedenis is het gezin dat het materiële welzijn vrijwaart en doorgeeft. Het gezin hoort niet in de symbolische orde van een dynastie, maar in de economische orde van een bedrijf.

De figuur die deze materiële orde symboliseert is de oude Gijselhart. Hij is een geldzieke man die het sociale lichaam verkiest boven het mystieke: ‘Geld is het bloed van het sociale lichaam, het brengt het voedsel naar de hongerende leden. Bloed is liefde, geld is liefde.’ (p. 304) Gijselhart ziet alles wat hij doet en voelt als een vorm van investering (wellicht een ironische verwijzing naar Freud en diens libido-investering). Als Prul met haar baby in zijn huis woont, bekeert hij zich schijnbaar tot het mystieke lichaam. Hij heft lofzangen aan op de dynastie van het leven en op de Geschiedenis. Maar al gauw blijkt dat hij ook dit ziet als een investering: ‘Zijn leven lang was Gijselhart in de weer geweest om met zijn manisch-depressieve gereken de aarde naar de hemel te brengen en nu had Prul voor hem de hemel op aarde gebracht, achteloos, uit Prulse balorigheid. Vlees geeft de hoogste rente.’ (p. 400) Zelfs in zijn mystiekste momenten blijft Gijselhart een materialist. Hij blijft veilig aan deze kant van de spiegel.

Waar staat de kunst, die Kellendonk toch van in zijn debuut als spiegel had voorgesteld? In *De nietsnut* werd ze een verzinsel genoemd, in *Letter en geest* zelfs een leugen. Dat blijkt ook het geval in *Mystiek lichaam*, maar nu wordt het negatieve aspect van die leugen benadrukt. Het gaat daarbij wel niet meer om de kunst van het vertellen, maar opnieuw, zoals in *Bouwval*, om de schilderkunst. Broer heeft als criticus én kunsthandelaar een belangrijke plaats in het New-Yorkse wereldje van avant-garde schilders. De kunst die hij groot gemaakt heeft, wil de mannenliefde als onafhankelijke dynastie grondvesten. Elk schilderij veruitwendigt de seksuele ruimtevaart waarover zojuist gesproken werd. De school die rond hem ontstaat, heet de Wild Boys. Maar al gauw geraakt die uit de mode: de prijzen storten ineen en met hen de illusie van de mannelijke dynastie.

Kunst neemt dus ook nu weer een tussenpositie in. Enerzijds weerspiegelt ze de materiële logica van vraag en aanbod. Anderzijds weerspiegelt ze de spirituele hang naar transcendentie. De twee komen samen in de neergaande beweging die de titel vormt van het hoofdstuk waarin over kunst gefilosofeerd wordt: ‘A la baisse’. (p. 343) Alles loopt af, niks blijft overeind.

Dat is niet bepaald een optimistische visie voor een schrijver die zich in vele essays een religieus man noemde. God is voor hem ook geen Messias, Hij is ‘bovenal de Schepper, de Kunstenaar’. (p. 842) ‘En kunstenaars, dat zijn leugenaars, ze spiegelen de mens iets voor maar dat is niet meer dan een illusie. Kunstenaars veinzen en dat moeten ze niet onder stoelen of banken steken. Ze moeten de toeschouwer of de lezer laten voelen dat ze maar doen alsof. Dat kan door de ironie. Als Kellendonk zegt dat Mandaat hetzelfde overkomt als de lezer, dan verstoort hij daarmee de illusie van het

⁺En kunstenaars, dat zijn leugenaars

verhaal. En dat is ook noodzakelijk: ‘Van ironie moeten onze beelden doordeesemd zijn,’ zegt hij. ‘Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn.’ (p. 859)

Als de literatuur toont dat ze onecht is, dan houdt ze zowel de schrijver als de lezer op een afstand. Ironie voorkomt dat men al te zeer opgaat in de taal. De woorden blijven woorden, ze nemen niet de plaats in van het lichaam van lezer en schrijver. Als het woord vlees wordt, kan dat wel een mystieke ervaring schenken, maar telkens weer blijkt hoe ziek die mystiek wel is. Magda wordt een prul, Broer is ten dode opgeschreven. Wie echt opgaat in de wereld achter de spiegel, vindt daar maar zelden de verlossing. Ernst vond er de doemenis van zijn familie, Mandaat het spookachtige van zijn bestaan. Ook de zogenaamde bevrijding van Goudvis is dubbelzinnig. Ten eerste steunt ze op een slaafse navolging van de vaderfiguur. En ten tweede is het gevoel van verlossing misschien niet meer dan een kortstondige illusie. Het optimisme komt helemaal op het einde van het boek zodat de lezer niet kan achterhalen of Goudvis nu écht een nieuw mens geworden is. Het verhaal eindigt ermee dat hij door de politie wordt tegengehouden omdat hij voortdurend auto's inhaalt die er helemaal niet zijn. Misschien heeft hij ook zijn vader niet echt ingehaald en was het slechts een schim die hij achter zich gelaten heeft.

Als het woord vlees wordt, kan de mens in de spiegel stappen en krijgt hij toegang tot de ‘hogere’ waarden: de familie, de traditie, de geest. Dat lijkt positief, maar in feite zijn die waarden aangetast door de ‘banale’ elementen waar ze een afspiegeling van zijn: het gezin, de geschiedenis, het lichaam. In Kellendonks wereld is er wel een groot verlangen naar de mystieke versmelting van woord en vlees, maar tegelijkertijd is er het besef dat er iets zieks is aan die vereniging. De ironie is hier de balans: zij laat het verlangen toe en relativeert het tegelijkertijd. ⁺Zonder ironie geen mystiek.

⁺Zonder ironie geen mystiek.

Hierdoor wordt de ironie ontdaan van haar vrijblijvendheid. Ze is verbonden met de transcendentie. Met ernstige zaken als lichaam en geest, geschiedenis en traditie. In het werk van Kellendonk wordt de ironie ernstig genomen. Dat ziet men in de uitgekiende manier waarop de auteur zijn grote thema's behandelt. Men heeft hem wel eens een cerebraal schrijver genoemd, een formalist, maar het is juist in de vormperfectie dat hij zijn cerebrale bespiegelingen een lijfelijke en ironische vorm heeft gegeven. De ontmoeting van geest en lichaam in de ironische letter, dat is Kellendonks literatuur.