

**LITERATUUR EN MAATSKAPPYKRITIEK: PROBLEMATISERING  
VAN SEKSUALITEIT IN TOM LANOYE SE 'MONSTERTRILOGIE'**

**deur**

**CHRISTIAAN JOHANNES JOUBERT**

**Voorgelê luidens die vereiste  
vir die graad**

**MAGISTER ARTIUM**

**in die vak**

**AFRIKAANS**

**aan die**

**UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA**

**STUDIELEIER: PROF HM ROOS**

**MAART 2010**

## **Bedankings**

Ek sou graag my dank wou betuig aan die volgende persone en instansies:

Professor H.M. Roos vir haar insiggewende kommentaar, ondersteuning en geduld

Die Van Ewijck – Stigting Beurs en UNISA vir hulle finansiële steun

Aan Jaco vir sy aanmoediging, geduld en opofferings

Soli Deo Gloria

## **Opsomming**

In hierdie verhandeling word verslag gedoen van die wyse waarop Tom Lanoye as hedendaagse eksponent van die Vlaamse versetprosa die seksuele identiteit van sy karakters binne die konteks van 'n postmodernistiese verwysingsraam dekonstrueer. Die manifestasie van hierdie dekonstruksieproses word beskryf binne die teoretiese paradigmas met betrekking tot die verband tussen seksuele identiteit en maatskappy van Michel Foucault en Judith Butler. Vir die doel van hierdie ondersoek is Lanoye se 'Monstertrilogie' geselekteer. Gesitueer teen die agtergrond van die Belgiese maatskappy in die laat negentigerjare van die twintigste eeu en gefokus op die morele ondergang van die Deschryver-patriargie, sny Lanoye se trilogie 'n verskeidenheid van aktuele gender-en sosio-politieke kwessies aan. Hierdie kwessies sluit in: politieke korrupsie; bloedskande; homoseksualiteit, rassisme; die seksuele misbruik van minderjariges; die verhouding tussen taal en identiteit; onbestendige ouer-kind-verhoudings; die ondermyning van gendernorme en die kwessie van seksuele transformasie.

### **Sleuteltermes:**

Vlaamse prosa; Literatuur en maatskappykritiek; Tom Lanoye; Michel Foucault; Judith Butler; Taal en identiteit; Ondermyning van gendernorme; Subversiewe ligaamshandelinge; Postmoderne magsverhoudinge; Patriargie.

## **Summary**

This dissertation is a report on how Tom Lanoye, a contemporary Flemish author who explores themes of social relevance, deconstructs the sexual identity of his characters within the context of a postmodernist culture. The manifestation of this deconstruction process is described within those theoretical paradigms of Michel Foucault and Judith Butler that link sexual identity and social mores. For the purpose of this research Tom Lanoye's 'Monster' Trilogy was selected. Set against the backdrop of Belgium society during the late nineties of the twentieth century and highlighting the moral downfall of the Deschryver patriarchy, Lanoye's novels address an assortment of contemporary gender and social political issues in his trilogy. These include the following: political corruption; incest; homosexuality; racism; the sexual abuse of minors; the relation between language and identity, volatile children-parent relationships; the subversion of gender norms and sexual transformation.

### **Key terms:**

Flemish prose; Literature and social critique; Tom Lanoye, Michel Foucault; Judith Butler; Language and identity; Subversion of gender norms; Post-modern relations of power; Patriarchy.

## INHOUDSOPGAWE

### Hoofstuk 1

#### Inleidend

<b>1.1 'n Oorsig van die geskiedenis van die Vlaamse versetprosa</b>	<b>4</b>
<b>1.1.1 Van die romantiek na die ekspressionisme</b>	<b>4</b>
<b>1.1.2 Die na-oorlogse generasie: maatskappy, roman en outeur</b>	<b>6</b>
<b>1.1.3 Die hedendaagse prosatoneel: Tom Lanoye</b>	<b>9</b>
<b>1.2 Probleemstelling</b>	<b>13</b>
<b>1.3 Hipoteses</b>	<b>15</b>
<b>1.4 Doelstellings</b>	<b>16</b>
<b>1.5 Metodologie en teoretiese invalshoek</b>	<b>16</b>
<b>1.5.1 Motivering vir die seleksie van die 'Monstertrilogie'</b>	<b>17</b>
<b>1.5.2 'n Verkenning van die primêre tekste</b>	<b>18</b>
<b>1.5.3 Die teoretiese invalshoek</b>	<b>19</b>
<b>1.5.4 'n Uiteensetting van die hoofstukke</b>	<b>20</b>

### Hoofstuk 2

#### Die postmodernisme as literêre fenomeen

<b>2.1 Die postmodernistiese bewussyn</b>	<b>22</b>
<b>2.2 Die poststrukturalistiese postmodernisme</b>	<b>25</b>
<b>2.3 Gender as postmodernistiese verskynsel</b>	<b>27</b>
<b>2.4 Die Foucault diskoers: maatskappy en gender</b>	<b>29</b>
<b>2.5 Die diskoers van geslagsidentiteit in die 'Monstertrilogie': 'n kursoriese blik</b>	<b>34</b>
<b>2.5.1 <i>Het goddelijke monster</i></b>	<b>34</b>
<b>2.5.2 <i>Zwarte tranen</i></b>	<b>36</b>
<b>2.5.3 <i>Boze tongen</i></b>	<b>39</b>
<b>2.6 Samevatting</b>	<b>41</b>

### **Hoofstuk 3**

#### **Teks en konteks**

<b>3.1 Inleidend</b>	<b>42</b>
<b>3.2 Die ontwikkeling van die verhaalverloop</b>	<b>42</b>
<b>3.3 Die sosio-politieke realiteit</b>	<b>48</b>
<b>3.4 Plek word ruimte</b>	<b>53</b>
<b>3.5 Samevatting</b>	<b>68</b>

### **Hoofstuk 4**

#### **Teks en taal: droom en dubbellewe**

<b>4.1 Inleidend</b>	<b>69</b>
<b>4.2 Illusies en delusies: die foto - en spieëlmotief</b>	<b>69</b>
<b>4.3 Die onderwêreld van Bruno: die homoërotiese motiewe</b>	<b>78</b>
<b>4.4 Fantome, fabels en raaisels: die droommotief</b>	<b>88</b>
<b>4.5 Steven se dubbellewe: die illusiemotief</b>	<b>98</b>
<b>4.6 Samevatting</b>	<b>101</b>

### **Hoofstuk 5**

#### **Teks en tema: revolusie en herlewing**

<b>5.1 Inleidend</b>	<b>102</b>
<b>5.2 Die voogmotief</b>	<b>102</b>
<b>5.3 Die vuurmotief</b>	<b>113</b>
<b>5.4 Die doodsmotief</b>	<b>119</b>
<b>5.5 Samevatting</b>	<b>124</b>

### **Hoofstuk 6**

#### **Samevatting, gevolgtrekkings en verantwoording**

<b>6.1 Inleidend</b>	<b>125</b>
<b>6.2 Tom Lanoye en die tradisie van Vlaamse versetprosa</b>	<b>125</b>

<b>6.3 Teks, theorie en identiteit</b>	<b>128</b>
<b>6.4 Waardebepaling</b>	<b>133</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>135</b>

## Hoofstuk 1

### Inleidend

#### 1.1 'n Oorsig van die geskiedenis van die Vlaamse versetprosa

##### 1.1.1 Van die romantiek na die ekspressionisme

Binne die sfeer van die Vlaamse romankuns bestaan 'n gevestigde tradisie van maatskappy-kritiese literatuur wat die outeur se meelewing met en betrokkenheid by aktuele sosio-politieke kwessies binne 'n fiksionele wêreld uitbeeld en verwoord.

Vir eeue lank het die suidelike Nederlande (vandag die staat België) onder verskillende vreemde regerings gestaan. Terwyl die Franssprekende gebiede op verskillende maniere bevoordeel is, het die Vlaminge op sosio-politieke en kulturele gebied veragter. Die Vlaamse 'Renaissance' breek betreklik laat aan en word vereenselwig met die Vlaamse beweging wat ná 1830 tot stand kom onder leiding van Jan Frans Willems (1793-1846). Hierdie beweging het aktief gestry vir die herlewing van 'n eie taal en letterkunde. Die invloedrykste figuur van die beweging was ongetwyfeld Hendrik Conscience (1812-1883); met die verskyning van sy roman, *In 't wonderjaer* in 1837, vind "die hergeboorte van die Vlaamse literatuur" plaas (Roos in Van der Elst 1988: 324). Van Vlierden (1969 : 24) het gelyk as hy sê: [...] "hij leerde zijn volk lezen." Uit Conscience se pen verskyn ook *De leeuw van Vlaanderen* (1838) en *Jacob van Artevelde* (1849). Sy magnum opus is ongetwyfeld *De leeuw van Vlaanderen*. Met die titel van dié roman wys Conscience heen na die trots van 'n volk wat kultureel herleef, asook die vasbeslote verset van die Vlaminge teen Franse oorheersing. Hierdie versetroman wat binne die kultuurstroming van die romantiek val, was in feite meer as net 'n fiksionele teks: vir die Vlaamse maatskappy het dit 'n simbool geword van sosio-



politieke bevryding en kulturele selfbeskikking. Roos (1991 : 9) wys daarop dat: “waar die romantiek in breë gekarakteriseer kan word as ’n kuns van die individualisme, die verheerliking van die natuur [...] slaan die Vlaamse romantici [...] ’n eie rigting in [...] Hulle voer ’n didaktiese element in die romantiese sfeer in, en skryf eintlik politieke prosa.”

Binne die sfeer van die realisme, ’n kultuurstroming wat streef na ’n objektiewe weergawe van ’n eietydse maatskappy, is Virginie Loveling (1834-1923) moontlik een van die uitstaande prosafigure. Die maatskappy-kritiese grondtoon van Loveling se oeuvre word duidelik deur Roos aangetoon: “Loveling spreek in haar prosa laat 19e-eeuse kwessies aan soos erflikheid, opvoeding, godsdiens en in Vlaandere ’n unieke teensin in die versmorende invloed van die (Katolieke) kerk” (Roos 1991: 10). Dit is betekenisvol dat die demoraliserende, maatskappy-kritiese grondtoon ook tekenend is van die Vlaamse skrywers wat tydens, maar veral na die beëindiging van die Eerste Wêreldoorlog debuteer.

Die vernuwende dimensie van die Vlaamse prosa, ’n uitvloeisel van die ekspressionistiese kultuurstroming,<sup>1</sup> kan bespeur word in die prosa van veral Maurice Roelants (1895-1966), Gerard Walschap (1898-1990), die latere werk van Willem Elsschot (1882-1960), Herman Teirlinck (1879-1967), Raymond Brulez (1895-1972) en Maurice Gilliams (1900-1982). “Die basis van die vernuwende prosa”, aldus Roos (1991 : 15), “word gekenmerk deur ’n toespitsing op beplande, bewuste vormgewing; die meerdimensionele en relativerende lewensbeskouing, die ironiserende toon en die dikwels anti-parogiale perspektief. In feite verteenwoordig Walschap die essensie van die

---

<sup>1</sup> . Die ekspressionisme, ’n kunsstroming wat kort na die wending van die twintigste eeu in Frankryk en Duitsland ontwikkel het, [...] wou tot die innerlike, die kern van ’n gegewe deurdring, wat dikwels meegebring het dat [byvoorbeeld] die skryfproses] uiterlik [en] ingrypend [...] vervorm is (Roos in Van der Elst 1988: 359).

vernuwende prosa. Temas wat dikwels aan bod kom in sy romans sluit in kerklike tirannie, kollaborasie en verset, kolonialisme en rassisme.”

### **1.1.2 Die na-oorlogse generasie: maatskappy, roman en outeur**

Te midde van ’n tydsges van ontgogeling en pessimisme na die Tweede Wêreldoorlog, tree ’n nuwe generasie Vlaamse skrywers na vore. Een van die belangrikste prosafigure van dié tyd was ongetwyfeld Louis Paul Boon (1912-1979). Dit blyk dat die oorlogsomstandighede ’n beduidende invloed gehad het op die skryfkuns van Boon. Die volgende uitsprake van Roos (in Van der Elst 1988: 386 ) is ter sake: “ By Boon het die oorlogsomstandighede as historiese raamwerk gedien waarbinne sy markante persoonlike ideologie verhaalvorm aangeneem het [...] Die hele oorlogsindroom het sy beskouinge oor die (sosialistiese) stryd van die onderdrukte proletariaat met die kerk, kapitalisme en burokrasie onderskryf”. Dit is betekenisvol dat Roos (1991: 50) ’n duidelike verband aantoon tussen Boon se unieke lewensbeskouing en sy literêre aktiwiteite: “[Boon se] oeuvre is gegrond op ’n intense weersin teenoor alle ingewortelde en onbuigsame sisteme- die selfverrykende staatsinstellings, die kerk, die behoudende klassestelsel, die hele tegnologiese en kapitalistiese omhulsel waarbinne die nietige enkeling vasgevang sit”.

In 1947 verskyn Boon se novelle, *Mijn kleine oorlog*. Wat die sentrale tematiek van hierdie werk betref, maak Brems (2006: 20 , 21) die volgende uitsprake:

Ook *Mijn kleine oorlog* is een boek dat helemaal gaat over de grandeur en de misère van de kleine mens, het individu dat met alle middelen probeert stand te houden te midden van het geweld en het verraad van macht, uniformen en systemen [...] Over de richting die de literatuur na de oorlog

zou moeten gaan, *staat de vraag naar 'de mens' centraal* [my eie kursivering]. De keuze voor de kleine mens, die geen houvast meer vindt in idealistiese konsepten als God en vaderland [...].

Tussen 1953 en 1956 skryf Boon sy grootste werk, 'n tweeluik wat bestaan uit *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-muren*. Beide verhale verbeeld die aftakeling van die droom en die ontluistering van die Vlaamse idealisme; teen die agtergrond van sosio-politieke- en ekonomiese verval, aan die einde van die negentiende eeu tot met die periode voor die Eerste Wêreldoorlog, word die lotgevalle van Ondine verwoord en verbeeld. Ondine verander van vurige en hartstogtelike vrou of fee na 'n verwoede, verwese fee, terwyl die ontgogelde 'Boontjie-groep' die eens gekoesterde ideale van die Vlaamse maatskappy tot banale clichés meemaak. 'n Deurlopende tema in die oeuvre van Boon is die mens se nimmereindigende stryd teen die onderdrukkende ideologieë van sy/haar tyd.

Boon se maatskappy-kritiese werk is geensins eendimensioneel of narratologies eenvoudig aangebied nie. Die metafiksionele en die antirealistiese aard daarvan en selfs die terapeutiese interpretasies wat lesers daaraan toeskryf, dui daarop dat dit tekste is wat vanuit 'n postmodernistiese perspektief gelees kan word. In 'n essay 'De roman als therapeutische metode' in *Van In't Wonderjaer tot de Verwondering*, beweer Van Vlieden (1969: 164) dat:

In feite is Boon als ontgoochelde uit het sosiale engagement gekomen, en plooi die hij zich geleidelijk terug op zichzelf en zijn schrijverschap [...] In zijn groots tweeluik dat op het eerste gezicht werkelijkheid, verbeelding en bespiegeling nogal chaotisch door elkaar haspelt, ondervraagt de schrijver zichzelf over de zin van het schrijven [...]"

In navolging van Van Vlierden, voer Brems (2006: 250) aan: “Al in Boons tweeluik [...] zorgen metafictione, de vermenging van hogere en lagere genres, de verwarring tussen auteur, verteller, personage en lezer, en de quasi eindelose vermenigvuldiging van verhalens voor een grondige versterking van romanconventies, bijbehorende opvatting ower die relatie tussen tekst en wereld, en het geloof in die ideologieën van vooruitgang en socialisme.”

Binne die sfeer van die maatskappy-kritiese prosa klink ook die stem van Hugo Claus (1929-2008) op. Hy debuteer met *De metsiers* (1950), maar sy belangrikste werk is ongetwyfeld *Het verdriet van België* (1983). Dit is veral die sterk maatskappy-kritiese of ondermynende grondtoon van hierdie werk wat deur Brems (2006: 428) beklemtoon word:

*Het verdriet van België* (1983) [...] is niet alleen het magnum opus van Claus [...] hij verenigt ook die belangrikke strekking van het Vlaamse proza en overstijgt ze meteen. In Claus’ visie op die Vlaamse samenleving en op die collaboratie tijdens die Tweede Wereldoorlog is het een politieke roman [...] Het hoofpersonage, Louis Seynaeve, is een gefictionaliseerde versie van die jonge Claus in die jare 1939-1948, die opgroeit van kind tot aankomend skrywer en die zijn houding moet bepalen teenover familie, opvoeders, seksualiteit, ideologie en figuren die zich opwerpen als politieke en literaire vaders.

Net soos sy tydgenoot, Louis Paul Boon, word ook die prosa van Claus nie narratologies eenvoudig aangebied nie. Dat Van Vlierden (1969: 167) ’n terapeutiese interpretasie aan die werk van Claus toeskryf, dui daarop dat ook die werk van laasgenoemde outeur vanuit ’n postmoderne perspektief gelees kan word:

Voorbij de terapeutiek van het schrijven is Claus hier begaan met het experimenteel onderzoek zelf van de laatste zin van het schrijven, van de roman als scheppende vorm. Daarin komt het schrijven van een ‘verhaal’ voor als een inadequate metode om de werkelijkheid uit te beelden.

### **1.1.3 Die hedendaagse prosatoneel: Tom Lanoye**

Tom Emiel Gerardine Aloïs Lanoye word op 27 Augustus 1958 in Sint-Niklaas, België, gebore. Hy studeer Germaanse filologie aan die Universiteit van Gent, en voltooi sy studies met ’n skripsie oor die poësie van Hans Warren. Lanoye beheer ’n verskeidenheid van genres: hy is tegelyk rubriekskrywer, vertaler, literêre kritikus, digter en romansier. Sy oeuvre sluit in *Een slagerzoon met een brilletje* (1985), *Spek en bonen* (1994), *Alles moet weg* (1988), *Kartonnen dozen* (1991), en tussen 1998 en 2002 skryf hy die sogenaamde ‘Monstertrilogie’ wat bestaan uit: *Het goddelijke monster*, *Zwarte tranen* en *Boze tongen*. In 2007 verskyn uit sy pen *Het derde huwelik* en in 2009 *Sprakeloos*. Die ‘Monstertrilogie’ word beskou as Lanoye se belangrikste werk en verteenwoordig die essensie van Lanoye se skrywerskap.

Die parallele tussen die skryfkuns van Lanoye en veral die outeurs wat in paragraaf 1.1.2 bespreek is, is duidelik aantoonbaar. Dit blyk dat die skryftemas wat aan bod kom in die ‘Monstertrilogie’ ook gerig word deur ’n uitgesproke sosialistiese ideologie. Gesitueer teen die agtergrond van ’n problematiese sosio-politieke Vlaamse maatskappy van die jare negentig van die twintigste eeu, fokus Lanoye in sy drieluik op ondermeer die nimmereindigende stryd van die individu teen ’n onderdrukkende patriargie en ’n verdorwe Vlaamse kapitalistiese bestel, politiekery, homofobie, rassisme en vele meer. Hierdie kwessies word verbeeld in die morele verval en ondergang van die invloedryke familie Deschryver. ’n Belangrike

onderdeel van Lanoye se skrywerskap, naamlik die onkonvensionele of anti-konserwatiewe lewensbeskouing, wat sterk figureer in die ‘Monstertrilogie’, word as volg beskryf deur Frank Hellemans in ’n essay, ‘Hoe samenzweren met de werkelijkheid? Verzet en collaboratie’ in *Ons Erfdeel* (1998: 76):

In de jaren negentig profileerde hij zich meer en meer als het geweten van progressief Vlaanderen: geen racisme, geen discriminatie tegen homo’s of minderheden, een multiculturele samenleving, alstublieft.

Soos sy landgenoot, Boon, blyk dit dat ook die literêre aktiwiteite van Lanoye nou saamhang met ’n bepaalde lewensbeskouing. Die uitsprake van Jan Flamend in *Kritisch Lexicon van de Nederlandse literatuur* (1993: 5) is ter sake:

Lanoye wordt sterk gefascineerd door lelijkheid, leugen en agressiviteit. Zijn visie op de wereld is uitgesproken kritisch en heeft speciale aandacht voor bederf en verminking, het rotte leven dat reëler is dan de vermeende ‘rozengeur en maneschijn’. Lanoye heeft de wereld ‘doortrapt, gemeen, lasterlijk en spuuglelijk’ aangetroffen en zal hem ook zo achterlaten. De kunst vermag het niet een compenserende wereld te creëren, ook hier hebben haat en destructiedrang de bovenhand [...] Als gevolg van het belang dat Lanoye hecht aan formulering en presentatie, is het vaak moeilijk in zijn werk techniek, stijl en thematiek van elkaar te onderscheiden.

Die sterk invloed wat Boon uitoefen op die skryfkuns van Lanoye blyk uit ondermeer die uitsprake van Kaat De Loof in ’n artikel op *LitNet* (2003: 4-5) aanlyn: <<http://www.outlitnet.co.za/teater/lanoye.asp>>, ‘Van slagerzoon tot hofnar: De kleine oorlog van Tom Lanoye’: “Net als Louis Paul Boon, die de oorspronkelyke uitgawe van *Mijn kleine oorlog*, zijn dagboek over de kleine

mens tijdens de tweede wereldoorlog, besluit met de oproep “Schop de mensen tot ze een geweten krijgen”, wil Lanoye de mensen wakker schudden. In een interview met *Knack* (23-10-02) zegt hij daarover het volgende: De *Monstertrilogie*, *Ten oorlog* en mijn columnboeken passen allemaal in één groot project, dat iets wil zeggen over de tijd waarin we leven. Net als Louis Paul Boon probeer ik een seismograaf te zijn”. So byvoorbeeld, word daar in die ‘Monstertrilogie’ die verhaal vertel van die kolonel, Yves Chevalier-de-Vilder, wat ’n alleenstaande “veldslag” voer teen ’n korrupte sosio-politieke bestel, maar uiteindelik meegesleur word deur leuens en verraad. In *Mijn kleine oorlog* en tewens die ‘Monstertrilogie’, voer karakters ’n nimmereindigende, verlore stryd teen die maatskaplike euwels van hulle tyd.

Die ooreenkomste tussen Boon se tweeluk en Lanoye se ‘Monstertrilogie’ is onmiskenbaar. In die ‘Monstertrilogie’ word die lotgevalle van Katrien, dogter van die eks-politikus Herman Deschryver, gesitueer teen die agtergrond van ’n polities-korrupte Vlaamse maatskappy van die jare negentig. Soos Ondine, byna ’n eeu vantevore, is Katrien die slaaf van haar tyd en unieke omstandighede. Op die flapteks van *Het goddelijk monster* (1998) word Katrien beskryf as: “... de ultieme conformiste: zij wordt gedwongen te handelen volgens het beeld dat de wereld van haar heeft [...] Vooral omdat de wereld maar twee soorten rollen voor haar in petto heeft: fee, heldin of heks , en niets daartussenin”. Dit blyk dat Ondine en Katrien se drome en versugting na ’n geëmansipeerde identiteit verydel word deur die meedoënlose sosio-politieke omstandighede van hulle tyd. Waar Ondine egter die versukkelde arbeiderskind in die era van ’n agterlike Vlaandere is, is Katrien die rykmansdogter in ’n hedendaagse welvaartstaat. Binne hierdie konteks blyk dit dat problematiese genderkwessies as verset teen die konvensionele burgerlike norme en die onbestendige menseverhoudings wat daarmee gepaard gaan, temas is wat sterk figureer in die oeuvres van Boon sowel as Lanoye.

Die eksperimentele inslag t.o.v. struktuur en tematiek, wat reeds deur 'n na-oorlogse generasie skrywers soos Boon en Claus daargestel is, is ook opvallend aanwesig in die werk, en veral die 'Monstertrilogie', van Lanoye. Die eksperimentele of postmodernistiese aard van hierdie drieluik word duidelik aangetoon deur Gwennie Debergh in 'n essay 'Kermis in de hel' in *Ons Erfdeel* (2000: 269-271):

Net als *Het goddelijk monster* [beginnen] *Zwarte tranen*, met een *voice over*. Deze alomtegenwoordige stem op de achtergrond becommentarieert het reilen en zeilen van de familie Deschryver [...] de verteller [heeft] al de karakters een voor een in zijn vizier genomen, en hun uiteenlopende standpunten en verhalen op een Clausiaanse manier laten samenvloeien. Meestal gebeurt dit via interne monologen, die worden onderbroken door flashbacks [...] Het schema is duidelijk geconstrueerd in de vorm van een acht [...] De auteur past zijn trucs handig en met de nodige verve toe [...] Tegelijk zit Lanoye de actualiteit zo dicht op de huid, dat zijn roman uitmondt in een karikatuur van de bekende recente werkelijkheid [...] Het mengsel van fictie en realiteit heeft in eerder verschenen recensies al veel stof doen opwaaien.

Hierdie eksperimentele of dan postmodernistiese styl wat in feite die manifestasies van 'n antirealistiese bewussyn is, is geensins 'n niksseggende kunsgreep binne die fiksionele wêreld nie, maar wys altyd heen na eietydse sosio-politieke kwessies. Die nou samehang tussen die postmodernistiese styl en maatskappy-kritiese prosa — lank voordat die begrip 'postmodernisme' letterkundige gemeengoed geword het — word baie verhelderend deur Van Vlierden (1969: 142) belig. In dié verband aksentueer hy ondermeer die 'breuk' tussen die mens en die sosiale orde as reële fenomeen:



Het problematiese karakter van die werklikheid heeft ongetwyfeld regstreeks te maken met vraagstukken uit die eie opdringerige aktualiteit, als oorlog, repressie, kolonialisme, religieuse krisis enz [...] De probleemroman was die uitdrukking van die problematiese mens [...] Niet alleen die werklikheid werd tot probleem voor die mens, die mens werd self het grote probleem. Beide krisisherijnselen zijn met elkaar verbonden: [...] die mens leeft in een ‘gebroken wereld’, dat hij er niet in thuis is, dat hij zich in die wereld ‘geworpen’ voelt als in een vreemde werklikheid. De breuk tussen mens en werklikheid ligt aan die wortel van het problematiese karakter van die werklikheid, en van die problematiese dichotomie die die mens als subjek plaatste teenover die werklikheid als objek.

Dit blyk dat skrywers soos Boon en Claus, via hulle skryfkuns, weliswaar die weg sou baan vir die opkoms van Lanoye as romansier. Met verwysing na die veelsydige aard van sy werk, kan Lanoye op meer as een vlak beskou word as die hedendaagse “erfgenaar” van die tradisie van Vlaamse versetprosa. In ’n elektroniese boekresensie van Prometheus Uitgewers (s.j.), <http://www.uitgeverijprometheus.nl>, word daar van Lanoye gesê: “Als één auteur qua veelzijdigheid en weerklank die fakkel heeft overgenomen van Louis Paul Boon en Hugo Claus, is het wel Tom Lanoye. Hij verdiende zijn sporen in binnen- en buitenland [...] vooral met opmerkelijk proza [...]”

## **1.2 Probleemstelling**

Die ontluistering van die beskouing dat die mens se geslagsidentiteit ’n tydlose, koherente entiteit is wat onafhanklik is van eietydse sosio-politieke instellings en diskoerse van die maatskappy, is by uitstek ’n postmodernistiese verskynsel wat sterk neerslag vind in die oeuvre van Lanoye. Met die lees van Lanoye se tekste word die leser onwillekeurig gekonfronteer deur ’n baie

belangrike vraagstuk, naamlik: Bestaan daar 'n verband tussen die vorming van die mens se seksuele identiteit en maatskaplike faktore? Indirek beantwoord Fokkema (2003: 10) hierdie vraag, as die bewering dat:

[...] postmodernisme benadrukt dat identiteit gefragmenteerd is, in meerdere plekke geworteld kan zijn en gevormd word deur allerlei maatschappelijke faktore. Een humanisties, essentialisties konsept van die 'self' is immers deur een keur van filosofe en kritici verworpen ten gunste van een model waarin identiteit talig en diskursief is (Lacan, Foucault), nomadies en vertakt as een 'rizoom' of wortelstok (Deleuze en Guattari), performatief (Judith Butler), hibridies (Homi Bhabba) of in diaspora (Stuart Hall). Die gemeenskaplike noemer is dat identiteit geonstrueer word 'within, not outside, discourse' [...].

Binne die sfeer van 'n komplekse sosio-politiese werklikheid, en veral die konvensionele waardesisteem van die Vlaamse patriargale bestel waarin die mens se versugting na antwoorde op eietydse komplekse ideologiese kwessies steeds sterker opdring, neem die verhaal van die familie Deschryver vorm aan in die 'Monstertrilogie'.

Hierdie drieluik word gekenmerk deur veral 'n ontluisterende bespotting van die Deschryver-patriargie en van die paternalistiese ingesteldheid van die tradisionele Vlaamse gesin. Te midde van 'n beklemmende patriargale bestel voer karakters in die 'Monstertrilogie' 'n oorwegend eksistensialistiese bestaan: die lewens van karakters word bepaal deur leuenagtige, bekrompe geloofsisteme, noodlot en toeval. In feite voer die karakters 'n nimmereindigende, verlore stryd teen die maatskaplike ewels van hulle tyd. Kortom, ontredding oorheers die gevoelslewe van hierdie karakters. Binne die kader van die postmodernistiese styl, gee Lanoye gestalte aan die relativerende, gefragmenteerde identiteit en gepaardgaande lewensbeskouing

van sy karakters. Lanoye probeer geensins om universele, geldige uitsprake via sy karakters te maak nie, maar belig eerder die afstand of die breuk tussen die mens en die sosiale orde as sogenaamde reële fenomeen. In feite vervleg Lanoye die problematisering van die fiksionele en eietydse genderkwessies met mekaar, om die leser bewus te maak van enersyds die illusionêre, gemaakte aard van letterkunde, en andersyds die fabelagtige, selfs leuenagtige aard van eietydse ideologieë en veral die patriargale bestel in die Vlaamse maatskappy. Hierdie assimileringsproses blyk uit veral die volgende sitaat in *Boze tongen*:

Zoals de puber-dichter, bij gebrek aan talent en vakmanschap, meteen maar de dood afroept over het rijm, de roman, het grote verhaal, en zelfs de godganse literatuur, omdat hij zelf niet één goedlopende zin op papier krijgt. Dat einde van het grote verhaal wordt, net als het einde van alomvattende ideologieën, uiteraard naar voren geschoven als een loutere constatering. Terwijl het in essentie gaat om een dogma van ontmachtigden en scrupulelozen die te laf zijn om hun toestand van onmacht en (scrupuleloosheid te erkennen” (Lanoye 2002: 66).

### **1.3 Hipoteses**

In die ‘Monstertrilogie’ dekonstrueer Lanoye die geslagsidentiteit van sy karakters binne ’n postmodernistiese verwysingsraam. Die waarheidsaansprake en geykte opvattinge wat die patriargale bestel huldig rondom eietydse genderkwessies, word ontluister en ondermyn. Die onbestendige aard van die mens se seksuele identiteit en die problematiek van menslike verhoudings word uitgebeeld as ’n regstreekse gevolg van ’n onderdrukkende patriargale bestel, en word gekoppel aan verzet teen die norme van die konvensionele maatskappy.

Die manifestasie van hierdie dekonstruksieproses kan binne die raamwerk van Foucault se teorieë met betrekking tot die verhouding tussen identiteit en maatskappy, en Butler se idees rondom geslagsidentiteit beskryf en interpreteer word.

#### **1.4 Doelstellings**

- Om vanuit 'n literêrhistoriese perspektief die ontwikkeling van die Vlaamse versetprosa oorsigtelik te beskryf met besondere verwysing na die parallele tussen die skryfkuns van Louis Paul Boon, Hugo Claus en Tom Lanoye.
- Om 'n beskrywing te gee van die poststrukturalistiese postmodernisme as literêre fenomeen — veral met verwysing na die teorieë van Michel Foucault en Judith Butler rondom genderkwessies. Binne hierdie konteks word die invloed wat maatskaplike faktore uitoefen op die vorming van karakters se identiteit breedvoerig beskryf. Hiër word daar in die besonder gefokus op die fragmentariese aard van karakters se identiteit en die onbestendige aard van menseverhoudings wat daarmee gepaard gaan.
- Om 'n beskrywing te gee van die postmoderne inslag wat Lanoye se oeuvre kenmerk, met besondere verwysing na die uitbeelding van die onbestendige aard van die menslike identiteit en hoe dit deur 'n talige en diskursiewe konteks beïnvloed word.
- Om vanuit 'n genderperspektief 'n verskeidenheid van eietydse geslagskwessies wat Lanoye in die 'Monstertrilogie' aansny, te identifiseer en te beskryf. Kwessies wat aan bod kom sluit in: gender-stereotipes, manlike chauvinisme, seksisme, misoginie, paternalisme, die ideologie van die volksmoeder, die ontmaskering van tradisionele genderrolle, homoseksualiteit en bloedskunde.
- Om die literêre waarde en relevansie van dié ondersoek te beskryf

#### **1.5 Metodologie en teoretiese invalshoek**

### 1.5.1 Motivering vir die seleksie van die ‘Monstertrilogie’

Tom Lanoye is geensins ’n onbekende literêre figuur in Suid-Afrika nie. Reeds in 1996 word sy opspraakwekkende roman, *Kartonnen dozen* (1985), deur Daniel Hugo in Afrikaans vertaal. In 2008 verskyn die Afrikaanse weergawe van Lanoye se *Een slagerzoon met een brilletje* (1985), ook vertaal deur Daniel Hugo. Benewens hierdie prosatekste word Lanoye se drama *Mamma Medea* (2001) wat deur Antjie Krog vertaal is, opgevoer op die ANK in 2002 en aangewys as wenner van *Die Beeld Plus* Aartvarkprys.

Met die verskyning van die ‘Monstertrilogie’ verwoord Lanoye die kompleksiteit van ’n baie aktuele kwessie, naamlik die realitiewe aard van die mens se geslagsidentiteit. In dié triptiek rig Lanoye ’n openlike uitdaging tot die patriargale bestel se heersende eensydige konsepsies rondom genderkwessies en die seksistiese identiteitskategorieë wat daarmee gepaard gaan. Binne ’n fiksionele wêreld jukstaponeer Lanoye die identiteit van die sogenaamde “ek” (die Westerse patriargale bestel) met die “ander” (randfigure soos vrouens, homoseksueles, en etniese minderheidsgroepe), en só word die leser gekonfronteer met aspekte van die genderdiskoers soos seksisme, homofobie, geslagsgelykheid en menswaardigheid. In ’n essay getiteld ‘Travestie en gay identiteit in “Volmink” (1981) van Hennie Aucamp’ in *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* (2004: 8), konstateer Andries Visagie die aktuele aard van Lanoye se prosa as hy beweer dat Lanoye uitgesproke krities is t.o.v. die marginalisering en “patologisering” [sic] van almal wat hulself buite die invloed sfeer van die huwelik as patriargale instelling bevind. Om sy bewering te staaf, siteer Visagie die volgende uitspraak van Lanoye (2001: 29): “U! Vrijgezellen en samenwonenden! Uit de echt gescheiden, weduwen en weduwnaars! Trio’s, quatro’s en communes! Hebt u ook uw buik vol van de lofzangen van al dat

zelfverheerlijkende huweliksvee? Ik begryp dat zij, en zij alleen, de hoeksteen zijn van een maatschappij waaraan u en ik net so goed bijdragen”.

### **1.5.2 'n Verkenning van die primêre tekste**

Soos reeds aangetoon, bestaan die ‘Monstertrilogie’ uit *Het goddelijke monster* (1997), *Zwarte tranen* (1999) en *Boze tongen* (2002). Reeds 'n kursoriese blik op die ‘Monstertrilogie’ laat blyk dat Lanoye met hierdie verhale die patriargale bestel van sy vaderland, België, genadeloos aan die kaak stel.

In hierdie drieluik word die hoofprotagonis, Katrien Deschryver, dogter van die invloedryke Herman Deschryver, 'n voormalige politikus wat betrokke is by grootskaalse korrupsie, geteken as 'n anargis van haar tyd. Deur haar eggenoot, Dirk Vereecken, per abuis dood te skiet, erken Katrien, moontlik onbewustelik, haar gegriefdheid teenoor 'n onderdrukkende patriargale bestel. Katrien keer na afloop van hierdie moord terug na haar ouerhuis in Vlaandere waar sy deur die paranoïese ondersoekregter, Willy De Decker, gearresteer en na die gevangenis gebring word. In die ‘Monstertrilogie’ word die fokus gerig op die vereensaamde, ontredde, en gefragmenteerde aard van die menslike bestaan. Deur tydens haar gevangenskap haar gesig onherkenbaar te skend, word Katrien byna identiteitloos en negeer so die geykte patriargale opvatting dat skoonheid en sensualiteit inherent gelyk is aan vroulikheid. Katrien se moeder, Elvire, word uitgebeeld as 'n verwese depressielyer en drankverslaafde. In feite verpersoonlik Elvire die ontluistering van die Vlaamse ‘volksmoeder-ideaal’.

Katrien se broers, Bruno en Steven is albei homoseksueel. Steven gaan te midde van die vooroordele van sy familie, 'n skynhuwelik aan met Alessandra

wat van Kubaanse afkoms is. Hierdie skynhuwelik het ten doel om Steven se ware seksuele identiteit te verbloem.

Met die karikatuuragtige uitbeelding van Katrien se drie tantes: Marja, Madeleine en Milou, parodieer Lanoye weereens die ideaalbeeld van die Vlaamse volksmoeder en die geyskte opvatting dat skoonheid inherent vroulik is. So byvoorbeeld word die tantes beskryf as:

Van schouders tot heupen bestonden ze uit een ineenzakkende pilaar van vlees. Zelfs hun boezem begon op te gaan in de gezellige ronde vorm die ze zo betreurden en die ze bestreden met mislukkende diëten”(Lanoye 1997: 86).

Herman se broer, Leo, word geteken as ’n naywerige, hebsugtige ‘controle freak’ wat ’n hedonistiese bestaan voer; Leo kan beskou word as ’n eksponent van die verdorwe Vlaamse maatskappy. Herman het gelyk as hy van sy broer sê: “In hem [Leo] komen alle kwalen van ons volk tot bloei. Najiver. Kleingeestigheid” (Lanoye 1997: 71).

### **1.5.3 Die teoretiese invalshoek.**

Uitgaande van die postmodernisme as literêre fenomeen, en gegrond op die uitsprake van ondermeer Hans Bertens en Theo D’haen in *Het postmodernisme in de literatuur* (1988), en tewens Barker in *Cultural Studies: Theory and practice* (2002), word ’n betoog gebou rondom die opbou van ’n ondermynende tematiek in die ‘Monstertrilogie’. Met betrekking tot die genderkwessies sal daar hoofsaaklik gefokus word op die teorieë van Judith Butler in *Gender Trouble* (1990), *The Judith Butler Reader* (2004) en *Feminist Theory: A Reader* (2005), en Michel Foucault se teks: *The History of Sexuality : 1* (1978). Foucault fokus in sy werk hoofsaaklik op die

ondergang van die patriargale ideaal en die gepaardgaande begrensing van seksuele praktyke. Butler weer, benadruk in haar werk die sogenaamde “postmodern relations of power” wat hoofsaaklik verband hou met die ondermyning van geïkonneerde beskouings rondom ’n stabiele geslagsidentiteit. In hoofstuk 2 word hierdie teoretiese paradigma nader omskryf.

#### **1.5.4 Uiteensetting van die hoofstukke**

##### **Hoofstuk 1**

In die inleidende hoofstuk word daar kursories gefokus op die geskiedenis van die Vlaamse versetprosa en Tom Lanoye as erfgenaam van die tradisie van ’n eietydse maatskappy-kritiese skrywerskap. Vervolgens word die probleemstelling, hipoteses, doelstellings, metodologie en raamwerk van die hoofstukke uiteengesit.

##### **Hoofstuk 2**

In hierdie hoofstuk word daar eensyds gefokus op die postmodernisme as literêre fenomeen, die poststrukuralistiese denkstroom en op aspekte van Foucault en Butler se teorieë rondom genderkwessies. Andersyds word daar kursories verwys na die postmodernistiese aard van die “Monster” romans.

##### **Hoofstuk 3**

In dié hoofstuk, “Teks en konteks”, word ondersoek ingestel na die dinamiese wisselwerking tussen die verhaalwêreld en die sosio-politieke landskap van die hedendaagse België. Aspekte van die narratiewe struktuur, en veral die besondere funksie van die ruimtelike dimensie, word in hierdie verband betrek.

##### **Hoofstuk 4**



In die opbou van die ondermynende tematiek word daar binne die kader van die postmodernistiese idioom gefokus op die volgende motiewe: die speel-en fotomotief, homoërotiese motiewe, die droommotief en illusionêre motiewe. Benewens hierdie motiewe val die klem ook op die hoogspanning tussen die aktuele werklikheid en karakters se irreële meelewing met hulle geslagsidentiteit.

### **Hoofstuk 5**

In hierdie hoofstuk kom die voogmotief, die vuurmotief sowel as die doodsmotief onder bespreking. Binne hierdie konteks val die klem op die ondermyning van patriargale magsverhoudinge, die nabootsing van gendernorme en karakters se fisiese en geestelike transformasie.

### **Hoofstuk 6**

'n Samevattende oorsig van die voltooide navorsing kom in hierdie hoofstuk aan bod, asook 'n verantwoording vir die gebruik van bepaalde teoretiese paradigmas en 'n waardebeplanning van die insigte wat wel bereik is.

## Hoofstuk 2

### Die postmodernisme as literêre fenomeen

#### 2.1 Die postmodernistiese bewussyn

Soos reeds aangedui as 'n hipotese in hoofstuk 1, paragraaf 1.5, lewer Lanoye binne 'n postmodernistiese denkraam in die 'Monstertrilogie' sosiale kommentaar op 'n verdorwe Vlaamse patriargale bestel. Om vir die doel van hierdie ondersoek tot 'n toepaslike beskrywing te kom van die postmodernisme as literêre fenomeen, is dit belangrik om terug te gaan na bepaalde aspekte van die ontstaansgeskiedenis van die term "postmodernisme". Hierdie kwessie word insiggewend belig deur Bertens en D'haen in *Het postmodernisme in de literatuur* (1988: 12-36). In die VSA is die term "postmodernisme" reeds in die vyftigerjare deur die digter Charles Olson aangewend om sy poësie sowel as dié van die Black-Mountain digters mee te beskryf. Ofskoon Olson hierdie term nie duidelik omskryf in sy essays nie, blyk dit dat sy beskouing van die postmodernistiese bewussyn die weg gebaan het vir die kritiese beoordeling van ondermeer kontemporêre Amerikaanse poësie. Dit is insiggewend dat literêre kritici soos Charles Altieri en Jerome Mazarro, aspekte van Olson se teorieë oor die postmodernisme in verband bring met die antihumanistiese of anti-essensialistiese lewensbeskouing van die Duitse filosoof, Martin Heidegger (1889-1976). Altieri (in Bertens et al, 1988: 13), beskryf dit as volg: "[...] Postmodern poets have been seeking to uncover the ways in which man and nature are unified, so that value can be seen as the result of immanent processes in which man is as much an object as he is an agent of creativity [...] the [postmodernists] seek to have the universal concretized, they see the particular as numinous, not as representative". In aansluiting by Altieri, beweer Bertens et al (1988: 13) dat by die postmodernistiese denker "[v]oorwaarde is dat de werkelijkheid, in al haar toevalligheid en onbegrijpelijke onsamehangendheid, concreet wordt ervaren en geaccepteerd,

en niet wordt geïntellectualiseerd en onderbracht in schema's en systemen".

Olson se landgenoot, Irving Howe, verruim die betekenis van die postmodernisme binne die kader van veral die prosakritiek. In sy insiggewende artikel, 'Mass society and postmodern fiction' in *Partisan review* (1959), beskryf Howe die Amerikaanse samelewing van die jare vyftig as stuurloos, gefragmenteer, anargisties en tradisieloos. Dit blyk dat 'n bewuswees van die postmodernisme ten nouste saamhang met die besondere toestande wat in die sestigerjare in die VSA, en trouens die hele Westerse maatskappy, geheers het. Williams (in Barker 2000: 152) sluit by Howe aan as hy beweer dat die postmodernisme geassosieer word met "a sense of the fragmentary, ambiguous and uncertain nature of living; an awareness of the centrality of contingency; recognition of cultural difference; an acceleration in the pace of living."

Volgens Howe weerspieël die vervaging van grense tussen genre-vorme en literêre konvensies in die prosakuns — so karakteristiek van postmodernistiese literatuur — die fragmentariese aard van die Amerikaanse maatskappy. Hy stel dit as volg: "It was if our guidelines of social thought and literary conventions were being erased" (Howe in Bertens et al, 1988 : 14).

Die kritikus Leslie Fiedler benadruk in sy artikel 'Close the border — close the gap' (1975: 270- 294), die eklektiese of die intertekstuele aspek van postmoderne literatuur. Bertens et al (1988 : 15), lewer so kommentaar:

Fiedler zag in het postmodernisme een nuwe, aardse spontaniteit die zich verzette tegen het dodelijk serieuze humanisme van moderne [auteurs] [...] De postmoderne roman zoals hij zich die voorstelde zou zijn materiaal lenen van de western, van science-fiction, van de pornoliteratuur en van ander genres die door 'serieuze' schrijvers als sublitteratuur werden beschouwd en zou de kloof weten te dichten die de modernisten hadden gecreëerd tussen de literatuur voor de massa en voor de culturele elite.

Die implikasie van Fiedler se beskouing is dat tekste/diskoerse allermins tydloos en universeel is; resente tekste/diskoerse word voorafgegaan of gekonstitueer deur gevestigde tekste/diskoerse, sekere diskoerse assimileer mekaar, terwyl ander diskoerse mekaar naboots om verskynsels aangaande die sosiale werklikheid te parodieer. Die intertekstuele aspek van die postmodernistiese styl word baie verhelderend beskryf deur Roland Barthes (1915-1980), 'n Franse filosoof en literêre teoretikus:

[A] text is not a line of words, a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God), but a multi-dimensional space in which a variety of writing, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture ( Barthes in Barker 2000: 72).

Gegronde op die uitsprake van Bertens et al (1988: 28-36), blyk dit dat Ihab Hassan uitgesonder kan word as dié teoretikus wat in die VSA en internasionaal die weg gebaan het vir die vestiging van die postmodernisme as rigtinggewende denkstroom — veral binne die vakgebied van die literatuurteorie. In sy vroeë publikasies wat ondermeer *The dismemberment of Orpheus: towards a post-modern literature* (1971a) insluit, beskryf hy die postmodernisme as 'n anargistiese en antiformalistiese “impuls” wat geïnspireer word deur 'n “will to unmaking”. Hierdie term wat hy ontleen aan die Europese avant-garde, is gerig op postmodernisme (Bertens et al. 1988: 28).

[...]stilte, een stilte die via twee wege kan word bereik; deur middel van een zichzelf vernietigend, demonisch, nihilistich gebruik van taal, of deur middel van een positief zwijgen, “self-transcendent, sacramental, plenary”. Deze laatste stilte lijkt aan te sluiten bij het mystieke karakter van veel van de culture en producten van de counterculture [...]. De stilte die het gevolg is van een taal die zichzelf vernietigd heeft, is echter belangrijker in Hassans

Hassan se beskouing van taal stem ooreen met dié van poststrukuralistiese skrywers, naamlik dat die verhouding tussen die werklikheid en taal/diskoers arbitrêr is, m.a.w. die waarheid aangaande sosiale verskynsels wat via taal/diskoers geartikuleer word, is nooit universeel of tydloos nie, maar verskil na gelang van kultuur, persoonlike persepsies en heersende ideologieë.

## **2.2 Die poststrukuralistiese postmodernisme**

Dat Hassan homself hoofsaaklik op die poststrukuralistiese postmodernisme<sup>1</sup> toegespits het, is nie blote toeval nie; as student in Egipte en Beiroet het hy vertrouwd geraak met die werke van poststrukuralistiese skrywers soos Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault en Jean- François Lyotard. In sy artikel, ‘The question of postmodernism’ (in Garvin 1980b: 117-126, soos aangehaal in Bertens et al), neem Hassan die beskouings van strukuralistiese sowel as poststrukuralistiese skrywers krities onder die loep. Dat Hassan die intertekstuele en veral die literêr-kritiese dimensies van die postmodernisme verruim het, blyk duidelik uit die volgende sitaat:

Op literaire vlak annexeerde hij de zogeheten ‘non-fiction novel’, het Amerikaanse ‘New Journalism’, science-fiction, het in de vs [sic] populaire genre van de ‘fantasy’ en de metafictionele, naar zichzelf verwijzende [...] roman. In Frankrijk zag hij de *nouveau roman* en ‘the linguistic novel of Tel Quel’ als producten van zijn internationale postmodernisme, hij introduceerde het postmodernisme zelfs in de literaire kritiek [...](Bertens et al, 1988: 30).

Hassan was die eerste literêre kritikus wat die postmodernisme verhef het tot ’n

---

<sup>1</sup>. Poststrukuralistiese postmodernisme: “The variety of postmodernism defined by its reaction against [...] structuralism in France, and associated with writers like [...] Derrida, [...] Foucault [...]” (Blackburn 2005: 285). “Post structuralism rejects the idea of a stable meaning [...] meaning is always deferred, in process and intertextual” (Barker 2000: 389).

sogenaamde “foucauldiaans episteam” — vgl. Bertens et al (1988: 34) — en só word ’n nuwe tydvak ingelui vir veral die prosakuns wat gekenmerk word deur ’n bevraagtekening van universele, tydlose waardes en ’n ontluistering van die invloed van die Westerse idealisme. In paragraaf 2.4 word daar meer breedvoerig ingegaan op hierdie aspek — met besondere verwysing na Foucault se diskoersanalise van die maatskappy.

Dat die poststrukuralistiese postmodernisme sterk neerslag vind binne die Nederlandstalige prosa in België, blyk duidelik uit die aannames van die literator, J.J. Wesselo (in Van der Elst 1988: 402-403). Volgens Wesselo was Vlaamse skrywers — in teenstelling met hul Nederlandse tydgenote — altyd meer vindingryk ten opsigte van taalgebruik en narratiewe strukturering. In Vlaandere is die vernuwing van prosa veral gekoppel aan die tydskrif *Ruimte* (1920-1921), en die aansluiting by die ekspressionisme. Gedurende hierdie periode was daar geen Nederlander wie se eksperimentele prosa met Van Ostaijen (1896-1928) se avant-gardistiese vertellings kon vergelyk word nie. Vanaf die dertigerjare was dit hoofsaaklik Gilliams wat vernuwend ten opsigte van vorm en taalgebruik geskryf het. Soos reeds aangetoon in hoofstuk 1, het naoorlogse skrywers soos Boon met die radikale vormvernuwing binne sy oeuvre die weg gebaan vir die vestiging van postmoderne prosa in België. Deur die invloed van die *nouveau roman* wat gedurende die laat vyftigerjare vanuit Frankryk op die voorgrond getree het, is hierdie vernuwendende tendens voortgesit deur skrywers soos Ivo Michiels (1923), René Gysen (1927-1969), Willy Roggeman (1934), Hugo Raes (1928) en Paul de Wispelaere (1928).

Dit is veral die romans van Hugo Raes, en spesifiek *De vadsige koningin* (1961), wat die tipiese postmodernistiese kenmerke vertoon van onsamehangende intriges en ’n gefragmenteerde en meerdimensionele vertelinstantie. In *Het smaran* (1973) word die lotgevalle van die mens — met narratologiese vormvernuwing as uitgangspunt — gesitueer teen die agtergrond van ’n sedelose burgerlike orde. Ivo Michiels se werke, *Het boek alfa* (1963), *Orchis militaris* (1968), *Exit* (1971), *Sameul, o Sameul* (1973) en *Dixi(t)* in 1979, openbaar ’n bindende

motief van komplekse taalgebruik en die kritiese blik op maatskaplike kwessies. Dit blyk dat al die genoemde skrywers se werke gekenmerk word deur eksperimentele taalgebruik, die dekonstruering van taalkonvensies en maatskappy-kritiese temas. Roos (in Van der Elst 1988: 404) stel dit as volg. “Dit is egter opvallend dat by al die genoemde skrywers die tema van maatskaplike betrokkenheid en sosiale kritiek in hierdie uiters [ingewikkelde] teksvorm ondersoek word. [...] By Raes [byvoorbeeld] dien die gefragmenteerde strukture as refleksie van [’n] gefragmenteerde [hedendaagse] bestaan [...]”.

### 2.3 Gender as postmodernistiese verskynsel

Een van die invloedrykste teoretici op die gebied van genderkwessies,<sup>2</sup> is Judith Butler (1956). Sy is verbonde aan die Universiteit van Kalifornië, Berkeley, waar sy ’n leerstoel beklee in ondermeer die Literatuurwetenskap. Butler se bekendste boekpublikasies tot op hede sluit in: *Precarious life: Powers of Mourning and Violence* (2003) en *Undoing gender* (2004). In haar essay “Variations on Sex and Gender: [de] Beauvoir, Wittig, Foucault” (1987) in *The Judith Butler Reader* (2004: 21-37), verruim Butler die betekenis van die begrip “gender” via die uitsprake van postmodernistiese denkers soos Simone de Beauvoir (1908-1986),<sup>3</sup> Wittig en Foucault. Die verreikende implikasie van Butler se teorieë oor gender is dat die mens se seksuele identiteit nie ’n statiese entiteit is nie, maar ’n sosio-kulturele konstruksie wat voortdurend verander na gelang van ’n maatskappy se waardes, norme en subjektiewe persepsies. Salih

---

<sup>2</sup> . “[...] Gender is not necessarily correlated with [biological] sex. This specification underlies the choice of gender over sex as the critical term that designates sexual identity and its associated characteristics [...] Culture, society, history define gender, not nature” (Jehlen 1995: 263).

<sup>3</sup> . Beauvoir, Simone de (1908-1986), French feminist philosopher and novelist [...] she wrote the classic study of women’s oppression *Le Deuxième Sexe* (1949, trs. as *The Second Sex*, 1953). This is the first influential work of feminist philosophy to distinguish between biological sexual difference and the socially imposed categories of gender” (Blackburn 2005: 38).

(2004: 22) beskryf dit as volg:

Reading de Beauvoir through Monique Wittig and Michel Foucault, in 'Variations on Sex and Gender', Butler provides what she calls a schematic outline of a theory of gender invention, although throughout the article she is careful to emphasize that to talk in terms of gender's inventiveness, is not to imply that it is a radical act of creation. Rather, gender is an originating activity incessantly taking place, a construct, a process, a project occurring in a culture [...] Butler [argues] that the body is neither static nor self-identical, but something that is lived and experienced in specific contexts. [...] Sex, as Butler [claims], is always gender: the body does not antedate or cause gender, but it is an effect of genders which can only be taken up within cultural norms, laws and taboos [...]

Wat veral opval in Butler se essay, is haar insiggewende teorie oor postmodernistiese magsverhoudings ("postmodern relations of power") wat verband hou met ondermeer die ondermyning van geïkoneerde beskouings rondom 'n stabiele geslagsidentiteit. Gegronde op die aannames van Salih (2004: 22), blyk dit dat Butler, soos Foucault, uiters krities is t.o.v. die patriargale bestel se noukeurige begreping van seksuele praktyke en toekenning van genderrolle. Die volgende sitaat is ter sake:

[...] What Butler calls "postmodern relations of power", present opportunities for the subversion and destabilization of existing gender hierarchies from within those structures. [Butler argues that the] power of binary opposition is diffused through the force of internal ambiguity. Butler [cites] as an example Herculine Barbin, the nineteenth-century hermaphrodite, [whose] translated journals are published with an introduction by Michel Foucault. By confounding rather than transcending univocal sex and the binary sex/gender system, Herculine reveals the ways in which anatomy is invested and defined within binary terms, although Butler appears to concur with Wittig that sexual difference is created when it is restricted to certain body parts



that are pronounced and identified at birth. The facticity [sic] of the body is by no means refuted, and the vertigo and terror generated by a body such as Barbin's which cannot be defined according to existing binaries, reveals both the mythology and the multiplicity of heterosexuality, even as it attempts to present itself as univocal and natural (Salih 2004: 22).

Terwyl kwessies rondom gender nog geen algemene motief was binne die kader van die Vlaamse prosakuns nie (vgl. Roos se beskrywing in Van der Elst 1988: 408), neem skrywers soos Monika van Paemel (1945) en Mireille Cottonjé (1933) in hulle werk bepaalde genderaspekte onder die loep. Die toekenning van tradisionele genderrolle, die ondermyning van tradisionele man-vrou-verhoudings en die soeke na 'n "eie" geslagsidentiteit vorm konstantes in hulle romans. Cottonjé se bekendste werk is *Lava* (1973); Van Paemel debuteer met *Amazonie met het blou voorhoofd* (1971). Dat laasgenoemde skrywer se roman, *De vermaledijde vaders* (1985), bekroon word met verskeie literêre pryse, is 'n bevestiging van die betekenis van die genderdiskoers binne die Vlaamse literatuur.

#### **2.4 Die Foucault-diskoers: maatskappy en gender**

Naas Jacques Derrida (1930-2004), Roland Barthes (1915-1980) en Jacques Lacan (1901-1981) word Michel Foucault (1926-1984) as een van die invloedrykste denkers van die poststrukuralistiese beweging beskou. Foucault se werke, wat later ook in Engels vertaal is, sluit in: *Les Mots et les choses* (1966), *L'Archéologie du savoir* (1969), *Surveiller et punir* (1975) en *Histoire de la Sexualité* (1976-1988). Foucault het 'n verskeidenheid van akademiese dissiplines beoefen, maar sy teoretiese beskouings vind sterk neerslag in veral die literatuurteorie

Dat hierdie ondersoek gebruik maak van bepaalde aspekte van Foucault se teorieë is geensins 'n lukrake keuse nie. Soos wat met verwysing na Lanoye opgemerk is, word ook die lewensbeskouing van Foucault gekenmerk deur 'n

ontluisterende blik op die humanistiese visie wat tradisioneel geassosieer word met die opkoms en die triomf van 'n paternalistiese en seksistiese Westerse maatskappy. Gegrond op Hassan se beskrywing in Bertens et al (1988: 83), blyk dit dat Foucault se lewensbeskouing die essensie van die poststrukuralistiese beweging verteenwoordig:

Foucaults notie van een 'epistemiese cesuur'[:] [deze] cesuur geeft het einde aan van die humanistiese visie die tradisioneel geassosieer word met die opkoms en die triomf van die burgerlike demokratie in (een groot deel van) die westerse wereld. Het einde van deze visie beteken echter ook het einde van het individu als konsep of ideaalbeeld geprojektieer deur die burgerlike demokratie. Het tystip waarop die oorgang modernisme/postmodernisme plaatsgrypt zou dus samenvallen met Foucaults epistemies breekpunt.

In aansluiting by Hassan, beweer Barker (2000: 146) dat "Foucault breaks with the central enlightenment<sup>4</sup> metaphor of 'depth'. He argues against interpretative or hermeneutic methods which seek to disclose the hidden meanings of language. Foucault is concerned with the description and analysis of the surfaces of discourse and their effects under determinate material and historical conditions".

Die epistemiese "breekpunt" impliseer dat kennis aangaande verskynsels in die maatskappy soos, byvoorbeeld, die "ware" geslagsidentiteit van mans en vrouens geensins universeel, tydloos of metafisies is nie, maar verskil na gelang van kultuur, persoon en historiese omstandighede.

Vanuit die perspektief van die gemarginaliseerde "ander" werp Foucault in sy

---

<sup>4</sup> . "Enlightenment/ [Aufklärung] [...] is associated with a materialist view of human beings, optimism about their progress through education and science, and generally utilitarian approach to society and ethics" (Blackburn 2005: 115).

werk 'n insiggewende blik op de bevraagtekening en ondermyning van konvensionele diskoerse rondom genderkwessies. Binne hierdie konteks fokus hy veral op die stereotipering van seksuele minderhede: “There is no question that the appearance in nineteenth-century psychiatry, jurisprudence, and literature of a whole series of discourses on the species and subspecies of homosexuality, inversion, pederasty, and ‘psychic hermaphroditism’, made possible a strong advance of social controls into this area of perversity; but it also made possible the formation of a reverse discourse: homosexuality began on its own behalf, to demand that its legitimacy of naturality [sic] be acknowledged, often in the same vocabulary, using the same categories by which it was [...] disqualified” (Foucault 1987: 101).

Dit blyk dat die ondergang van die Westerse patriargale ideaal<sup>5</sup> 'n tema is wat sterk figureer in Foucault se werk, *Histoire de la Sexualité* (1967-1988, vertaal as *History of Sexuality: Volume 1* 1978-1979). In hierdie teks werp Foucault 'n kritiese blik op ondermeer die patriargale bestel se onverbiddelike houvas op die regulering van seksuele praktyke en die toekenning van genderrolle:

At the beginning of the seventeenth century a certain frankness was still common, it would seem. Sexual practices had little need of secrecy [...] But twilight soon fell upon this bright day, followed by the monotonous nights of the Victorian bourgeoisie. Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became the rule. The legitimate and procreative [heterosexual] couple laid down the law [...]. A single locus of sexuality was acknowledged [...] [in] the heart of every household [...]. The rest had only to remain vague [...] driven out, denied, and reduced to silence. [...]. If it was truly necessary to make room

---

<sup>5</sup> Patriargie: “The government of a family, church, or society by the fathers. The term patriarch was originally applied to the fathers of the tribes of Israel, [and] then became an honorific designation of the Church, and later the official designation of the heads of the Eastern churches” (Blackburn 2005: 270).

for illegitimate sexualities, it was reasoned, let them take their infernal mischief elsewhere [...]. The brothel and the mental hospital would be those places of tolerance: the prostitute, the client, the pimp [...] together with [...] those “other” Victorians [...] (Foucault: 1978: 3-4).

In deel twee van *The History of Sexuality:1* (1978), ‘The repressive hypothesis’, wys Foucault daarop dat die streng riglyne wat neergelê is deur die Westerse patriargale regime vir die regulering van seksuele gedrag, paradoksaal gelei het tot die vermeerdering van teenstrydige diskoerse/diskordante in die maatskappy. Ward (2003: 144) het gelyk as hy beweer: “[Foucault] believes that the wide spread idea of repression is something of a myth. He argues that [...] Western society actually produces sexuality in the form of endless sex-talk, sex study and sex theory. Rather than being silenced, sex since the supposedly repressed Victorian age has grown in importance, and [became] a serious object of study.” Ward se argument behels dat diskoerse wat deur byvoorbeeld die patriargale bestel geskep is, nie universele waarhede aangaande eietydse geslagskwessies kan artikuleer nie; dit blyk dat die relativering of die dekonstruering van waarheidsaansprake aangaande sosiale verskynsels soos die menslike identiteit ten nouste saamhang met die perspektief van die sprekende subjek of individu. Die verreikende implikasie van Foucault se diskoersanalise van die maatskappy, is dat die mens se identiteit ’n talige konstruksie is m.a.w. ’n produk van uiteenlopende diskoerse wat voortdurend verander.<sup>6</sup>

---

Foucault se anti-essensialistiese of anti-realistiese beskouing van die menslike identiteit word insiggewend beskryf deur Barker (2000: 11 & 21):

The argument known as anti-essentialism, is that identities are not things

---

<sup>6</sup> . “Genealogy: Concerned with derivation and lineage. A Foucauldian usage in cultural studies examines power and the historical continuities and discontinuities of discourses as they are brought into play under specific and irreducible historical conditions”. (Barker 2000: 385).

which exist; they have no essential or universal qualities. Rather they are discursive constructions, the product of discourses or regulated ways of speaking about the world. In other words, identities are constituted, made rather than found, by representation, notably language. “[...] a person or subject is not a stable universal entity but an effect of language which constructs an ‘I’ in grammar. The speaking subject is dependent on the prior existence of discursive *subject position*, empty spaces or functions in discourse [my eie kursivering] from which to comprehend the world.

Die “subject position” waarna Foucault in sy diskoersanalise verwys, dui daarop dat ’n individuele spreker, of die outeur van ’n fiksionele teks wat ’n stelling maak aangaande ’n bepaalde sosiale verskynsel, byvoorbeeld gender, afhanklik is van en onderwerp word aan gevestigde diskoerse oor gender. Anders gestel, die stellings wat ’n spreker maak, ontstaan nie in ’n vakuum nie, maar word altyd voorafgegaan deur bestaande diskoerse.

Die volgende aspekte van Foucault se teorieë is geselekteer as model of kriteria vir ’n analise van die ‘Monstertrilogie’:

- Via Foucault se standpunt wat verband hou met die ondergang van die Westerse patriargale bestel, word ’n uitgebreide betoog gebou rondom karakters se ontluistering van manlike hegemonie en die magsuitoefening wat daarmee gepaard gaan.
- Foucault se teorie wat verband hou met die sogenaamde “repressive hypothesis”, word gebruik as ’n model vir die beskrywing van die opbou van die ondermynende tematiek in die ‘Monstertrilogie’. Binne hierdie konteks word daar veral gefokus op die “stem” van die sogenaamde “ander” en die ondermynende diskoerse wat daarmee gepaard gaan.
- Foucault se beskouing dat die mens se geslagsidentiteit ’n sosio-kulturele konstruksie is, wat voortdurend verander na gelang van tyd, plek en omstandighede, word in verband gebring met die ondermyning en ontmaskering van tradisionele seksuele praktyke en genderrolle.

- Foucault se beskouing dat die mens se identiteit 'n talige konstruksie is, word gebruik as model om die belang van taal binne die genderdiskoers te beskryf. Vir die doel van hierdie ondersoek is die volgende beskouing van Foucault (1995: 293-294) m.b.t. ondermynende taalgebruik van besondere belang:

Humanity does not start out from freedom but from limitation and the line not to be crossed. We know the systems of rules with which forbidden acts are to comply; we have been able to discern the rules of the incest taboo in every culture. But we still do not know much about the organisation of prohibitions in language [...] the rule forbidding the utterance of certain words or expressions (the entire religious, sexual, magical series of blasphemous words).

## **2.5 Die diskoers van geslagsidentiteit in die 'Monstertrilogie': 'n kursoriese blik**

Die problematisering van seksuele identiteit as verset teen die heersende maatskaplike norm is 'n konstante gegewe in die 'Monstertrilogie. Om insig te verkry in die verwickelde aard van hierdie diskoers, is dit nodig om hier kursories te kyk na enkele genderkwessies wat Lanoye aansny in sy drieluik. In die hoofstukke hierna volg 'n uitgebreide betoog rondom hierdie bepaalde diskoers.

### **2.5.1 *Het goddelijke monster (1997)***

Van meet af aan is die leser bewus van die fragmentariese aard van die menslike identiteit soos uitgebeeld in die oeuvre van Lanoye. Op die flapteks van *Het goddelijke monster (1997)*, word die identiteit van die hoofprotagonis, Katrien, gedekonstrueer via die beeld wat die samelewing en veral die Deschryver patriargie van haar voorhou. Te midde van die onbuigsame voorskrifte van die patriargale bestel, is Katrien nie in staat om vir haarself 'n geëmansipeerde

identiteit toe te eien nie: “Zij [Katrien Deschryver] wordt gedwongen te handelen volgens het beeld dat de wereld van haar heeft, en ze lijdt daaronder. Vooral omdat de wereld maar twee soorten rollen voor haar in petto heeft: fee of feeks, heldin of heks en niets daartussen” (Lanoye 1998). Die diskursiewe etikette “fee” en “feeks” is ’n toespeling op die nabootsing van ’n fabelagtige karakter sonder ’n vaste kern of geslagtelike identiteit. Met hierdie voorstelling van Katrien, bevraagteken Lanoye die seksistiese identiteitskonstruksies deur die patriargale ideologie wat vrouens marginaliseer of reduceer tot seksobjekte. Dat Katrien op ’n jagtog in Suid-Frankryk haar impotente eggenoot, Dirk Vereecken, doodskiet nadat sy hom vir ’n bronstige varkbeer aansien, is ’n ironiese toespeling op die ondergang van die patriargale ideaal wat tradisioneel geassosieer word met heteroseksuele hegemones manlikheid. So byvoorbeeld verwys Katrien spottend na Dirk se impotensie:

Zo stom zijn zelfs jonge koeien niet, dat ze zich laten melken door een boer [Dirk] met een potentieprobleem (Lanoye 1997: 24).

Bruno Deschryver is ’n self-erkende homoseksueel, en ’n eksponent van die sogenaamde “ander” (“those other Victorians” — soos wat Foucault dit beskryf) wat hulself buite die invloedssfeer van die heteroseksuele huwelik bevind. Dit blyk dat Bruno se hele bestaan gereduseer is tot ’n opeenvolging van anonieme, losbandige, en sadomasochistiese seksuele praktyke. Hy besoek op ’n gereelde basis die *Corydon* waarin hy enersyds uiting gee aan sy sadomasochistiese fantasieë, en andersyds introspeksie doen oor die aard en wese van sy seksuele identiteit. Dat Bruno ’n talige konstruksie of ’n diskursiewe produk is van die maatskappy se vooropgestelde idees is, blyk duidelik. So word Bruno beskryf as: “kunstnicher”, iemand wat hou van geld, die luukse en reis — vgl. Lanoye (1997: 127). Die grensoorskrydende aard van Bruno se seksuele praktyke is opvallend: in die sauna *Cordyn* pleeg hy onbewustelik inestueuse dade met sy broer, Steven. Via die tema van bloedskaande kry die leser ’n aweregse blik op die komplekse en onbestendige aard van die mens se seksualiteit wat nie sonder meer gereduseer kan word tot identiteitskategorieë soos “straight” of gay nie.

### 2.5.2 *Zwarte tranen (1999)*

In teenstelling met Bruno, is Steven meer diskreet wat sy seksuele voorkeure betref. Hy gaan 'n skynhuwelik aan met die Kubaan, Alessandra, om sy familie tevrede te stel. Dit blyk dat Steven homself radikaal distansieer van die ideaalbeeld wat sy vader, Herman, van hom projekteer. In New-York ontmoet Steven die invloedryke magnaat, Hoffman. Om laasgenoemde te beïndruk stel Steven homself — ten aanskoue van sy vader — bekend as “Stephen” en skep só vir homself 'n nuwe identiteit. Steven/Stephen se “wedergeboorte” in die “Big Apple” gee stukrag aan die ondermyning en ondergang van die Deschryver patriargie. Steven se gegriefdheid t.o.v. sy doopnaam is opvallend:

De ritus werd met een enkel woord bezegeld in het kantoor van Hoffman. Eén naam. Steven zei hem als eerste, ooit. Hij stelde zich tot afgijzen van pa voor als Stephen. Hoffman verleende gratie door ‘Stephen’ over te nemen, vanzelfsprekend. [...] [Hoffmans] aanvaarding was een tweede doop geweest voor Steven, reborn Stephen. Zijn eerste doop had plaatsgevonden zonder zijn toestemming, op de leeftijd van zes weken, in de kathedraal. [...] Stevens tweede doop, in The Big Apple, geschiedde bij zijn volle bewustzijn [...] (Lanoye 1999: 347).

Dit is betekenisvol dat veral die karakter van Herman gekonstrueer word rondom die aannames t.o.v. 'n vereensaamde mens en die ondergang van die patriargale ideaal. Herman word voorgestel as 'n “ex-minister en ex-bankier” [...] (vermagerd, verhakkeld, vervuild) [...] de bestuurder van een oude Citroën” (Lanoye 1999: 122), wat rondswerf op die hoofweë van België en introspeksie doen oor ondermeer die eie illusies rondom sy rol as vader, eggenoot en sakeman. Binne hierdie geïsoleerde situasie raak Herman heeltemal vervreemd van die maatskappy en van homself. So identifiseer Herman homself as: “De moderne mens die ik, buiten mijn wil om, geworden ben, heeft geen kern; hij



slingert van hot naar her, beleving verwarrend met beweging, emotie met kicks. Altijd sneller, steeds gewaagder. Zo diep ben ik gezonken” (Lanoye 1999: 116).

Die fragmentariese aard van die hedendaagse mens se identiteit en die gebrek aan geestelike vervulling wat daarmee gepaardgaan, word ook deur Herman se broer, Leo, geëggo: “Mijn broer is geen gelukkig mens, dacht Herman. [...]. Die arme Leo beseft het niet maar zijn ziel wordt in tweeën gekerfd door het ravijn van het Niets. Het litteken van wie leeft zonder spiritualiteit. Wat Leo ook verwerft, en in welke hoeveelheden ook, hij blijft — onverzadigbaar en mistevreden — een bodemloos vat” (Lanoye1999 : 117). In die loop van die volgende hoofstuk word daar breedvoerig ingegaan op die verband tussen die fiksionele wêreld en die aktuele werklikheid waardeur die problematisering van seksualiteit binne ’n patriargale bestel na vore kom.

Deur die parodiëring van die matriarg, Elvire Deschryver, rig Lanoye ’n openlike uitdaging tot die maatskappy se geykte konsepsies van subjektiwiteit rondom die identiteit van die volksmoeder, naamlik as die verpersoonliking van Christenskap, deugszaamheid, onderdanigheid en deernis. So word Elvire tydens “de Witte Mars” geteken as ’n neurotiese depressielyer, ’n personasie sonder ’n stabiele identiteit of kern wat haar moederskap ten tonele voer:

Elvire zat onder de Prozac. Dit keer leek het medicijn adequaat te werken. [...] Elvire zat nu al uren met een rechte rug in haar rolstoel, met een hemelsbrede glimlach om haar mond met verzaligde pretlichtjes in haar ogen. [...] ze knikte naar al die vriendelijke mensen rondom haar, zwaaiend met een slap handje zoals wijlen koningin Elisabeth dat altijd deed in haar staatsiekoets. [...] Veel van de Witte wandelaars zwaaiden naar Elvire terug, vooral de kinderen. Want aan de handvatten van haar rolstoel waren ballonnen bevestigd en dat was best wel een komiek gezicht. Straks steeg dat oud mens nog op, met stoel en al (Lanoye 1999: 467).

Met die karikatuuragtige uitbeelding van die drie ongehude tantes: Madeleine, Milou en Marja, verleen Lanoye groter stukrag aan die ontluistering van die volksmoederideaal.

Hannah Madigral, 'n radikale ondersteuner van Katrien, is 'n lesbiese aktivis met mannetjiesagtige maniërismes: haar hele karakterisering lyk op 'n grappige nabootsing van die sogenaamde macho-man. “Toen Hannah tien jaar oud was, werd ze aangetroffen voor de badkamerspiegel. Ze stond op een poef, haar kin en wangen vol schuim dat ze probeerde weg te scheren met behulp van een apparaatje waarin een wegwerpmesje zat vasgeroest. ‘Wat mijn vader kan, dat kan ik ook’, gaf Hannah ter verklaring” (Lanoye 1999: 251). Hannah word uitgebeeld as 'n vurige eksponent van genderpolitiek wat haarself beywer vir die bevryding van die vrou. Sy is veral uitgesproke krities t.o.v. die patriargale bestel se monopolisering en seksuele uitbuiting van die vroulike liggaam:

De cosmetische industrie had de vrouw, wereldwijd en in een monsterverbond met het judeo- christelijk patriarchaat, een schoonheidsideaal aangepraat dat onhaalbaar was, met maar één bedoeling: haar tot zelfonderdrukking te bewegen. Want wie de vrouw beteugelde, droeg de kosmos in de palm van zijn hand (Lanoye 1999: 260).

Alessandra Fuentes verkeer in die waan dat haar huwelik met Steven vir haar die weg kan baan na 'n vrye bestaan sonder materiële gebrek, maar in België word sy wreed ontnugter deur die vooroordele en liefdeloosheid van die familie Deschryver. Milou byvoorbeeld, beskryf Alessandra as “[...] een kafferwifjif [...]” (Lanoye 1999 : 191). Ontgogel en vereensaam neem Alessandra haar toevlug tot die *De Panter*, 'n winkelkompleks, waar sy vir haarself as't ware 'n nuwe opgesmukte identiteit “koop”, om in te skakel by die oorwegend blanke Belgiese samelewing. Die volgende sitaat is ter sake:

Alessandra Fuentes was dol op shoppen in *De Panter*. Ze stapte monter

naar de karretjeshaven vóór de ingang, haalde uit haar krokodillenleren geldbeugel een muntstuk te voorschijn [...] Alessandra wilde maar één ding blijven, zichzelf, en zij had goddank poen om dat te bewerkstellingen [...] zij was getrouwd met een Deschryver. Hoe veel meer geïntegreerd in de Belgische samenleving kon een mens geraken?” (Lanoye 1999: 175-176).

### 2.5.3 *Boze tongen* (2002)

Gudrun, die suster van Katrien, leef in onvrede met haarself en met haar vader se liefdeloosheid en dit lei noodwendig tot ’n inkongruensie tussen haar uiterlike en innerlike gevoelslewe. Na haar mislukte huwelik met ’n dromspeler, keer sy terug na haar ouerhuis waar sy te midde van haar vader se vooroordele vereensaam en met die verloop van tyd vervreemd raak van haarself.

Binne die konteks van hierdie situasie, blyk dit dat haar soeke na ’n “eie”, ewematige, geëmansipeerde identiteit vrugtelos is:

[Gudrun] had al moeite genoeg om nog iets gedaan te krijgen voor zichzelf. Haar woestheid was weg. De punk had ze nog gretig meegemaakt, modieuze woestheid aan de buitenkant: swarte lipstick, veiligheidsspeld door je oorlel, een hanenkam gemaak met suikerwater en wat groene verf, enkel swarte kleren — maatschappijkritiek als pubercrisis. Daarna had ze zich innerlijk laten temmen. Eerst door haar drummer [...]. Daarna door haar tiran van een vader — hij had haar op haar knieën vergiffenis doen vragen bij haar terugkeer na die ouderlijke villa, ‘een besmeurde vrouwe’, wie zei zoiets teen een dochter in nood? Ze had zich selfs deur die zwiigende tantes getemd gevoeld — drie skrikbarende voorafbeeldings van haar eigen kinderloosheid, partnerloosheid [...] (Lanoye 2002: 223).

Dit blyk dat karakters se seksuele identiteit in veral *Boze tongen* (2002) geproblematiseer word. Wanneer Alessandra en Steven ’n Deschryver-

erfgenaam verwek, ontstaan daar by die leser onsekerheid rondom Steven se “ware” seksuele oriëntasie. (Lanoye 2002: 299-305). Waar tante Marja in die reële lewe geteken word as ’n onaantreklike, kinderlose karakter, word sy in die hiernamaals voorgestel as ’n soort almoeder wat ontslape familieleden soos Jonas, die seun van Dirk en Katrien, en Bruno op ’n sorgsame wyse vertroos en borsvoed(in hoofstuk 5 word hierdie kwessie verder toegelig):

Ze [Marja] ondersteunde met beide handen haar boterblanke tieten waarin zich hier en daar een adertje blauw en teder aftekende. Marja bood ze haar twee jongens aan. ‘Dit is mijn lichaam mannen. ‘Dit is mijn goesting niet’, zei Bruno – een zoon die nimmer van zijn vader had gehouden en die van zijn moeder had gegruwd – ‘maar ik vind het magnifiek’. Hij vlijde zich op zo ’n manier Marja’s schoot neer dat Jonas in die van hem kon liggen, met zijn hoofdje de andere kant uit, zodat ze elk hun lippen konden sluiten om een speentje van hun tante (Lanoye 2002: 214,215).

Dit is insiggewend dat Elvire, in teenstelling met haar karakter as lewende protagonis, in die hiernamaals geteken word as ’n sterk matriargale figuur wat haar genderrol kompromieloos en met blydschap aanvaar. Binne hierdie konteks word die onhaalbaarheid van die volksmoeder-ideaal besonder sterk geaksentueer en gereduseer tot ’n mite:

[...] Ze [Elvire] tilde Jonas op, kuste hem en zette hem op haar rechterarm als was hij maar een kleuter. De vroegoude Jonas begreep zijn rol. Hij sloeg zijn armen om zijn grootmoeders hals en vlijde zijn wang tegen die van haar. [...] Het viel iedereen op dat ze zich met gemak hield, ondanks het gewicht van Jonaskes. [Elvire] straalde een rust en kracht uit die ze bij leven en welzijn zelden had bezeten (Lanoye 2002: 285).

Deur haar gesig te skend, verloor Katrien ondermeer die gebruik van haar spraakorgane. Wanneer Katrien dan oplaas met Herman versoen in die

slotroman, is sy nie in staat om die waarheid aangaande haar onskuld en lewensgeskiedenis verbaal te artikuleer nie, en so word die verhaaleinde gekompliseer of gerelativeer. Hierdie “open-endedness” is ’n tipiese postmoderne narratiewe strategie en laat meer vrae as antwoorde by die leser ontstaan. Deur die komplisering van die verhaaleinde word die onmoontlikheid van sinvolle kommunikasie en genderverhoudings binne ’n patriargale bestel besonder sterk geaksentueer .

## **2.6 Samevatting**

Dit blyk duidelik dat Lanoye in sy trilogie, binne die konteks van ’n heersende patriargale bestel, ’n verskeidenheid van aktuele geslagskwessies aansny. In die hieropvolgende hoofstuk word daar breedvoerig ingegaan op die dinamiese wisselwerking tussen teks en konteks.

## **Hoofstuk 3**

### **Teks en konteks**

#### **3.1 Inleidend**

In hierdie hoofstuk word die Foucault-teorie wat verband hou met die beskouing dat die mens se seksuele identiteit gerelativeer word deur maatskaplike faktore, gebruik as riglyn vir die ondersoek na die dinamiese interaksie tussen die fiksionele verhaaldebeure in die ‘Monstertrilogie’ en die aktuele werklikheid. Binne hierdie verwysingsraam word daar in die besonder gefokus op die dinamiese wisselwerking tussen gender- en sosio-politieke kwessies en word die aard van die ruimtelike dimensie bespreek

#### **3.2 Die ontwikkeling van die verhaalverloop**

Die ‘Monstertrilogie’ is ’n verhalende kroniek waarin die lotgevalle en veral die ondergang van die skatryk familie Deschryver (as verteenwoordigend van ’n onderdrukkende patriargale bestel), oorkoepelend en kronologies beskryf word. Die hoofprotagonis, Katrien Deschryver, word tegelyk geteken as ’n femme fatale en prikkelpop-figuur. Dit blyk dat haar hele bestaan gereduseer is tot ’n aaneenskakeling van noodlottige intriges. Die verhaaldebeure speel hoofsaaklik af in Wes-Vlaandere en in die Belgiese hoofstad, Brussel, in Suid-Frankryk, in New York en in Miami.

Deur die perspektief van die ouktoriële of alwetende verteller, verkry die leser ’n genuanseerde en panoramiese blik op die innerlike gedagte-wêreld en handeling van byna die hele familie: karakters soos Herman, Leo, Elvire, die drie tantes, Katrien, Gudrun, Bruno, Steven, Alessandra, maar ook buitestaanders soos Willy de Decker, Hannah en die kolonel. Dat Lanoye

vanuit die literêre sfeer van die postmodernisme skryf, blyk duidelik uit die narratiewe strategieë wat aan bod kom in sy drieluik. In wese is die ‘Monstertrilogie’ ’n collage van intertekste, dagboekfragmente, innerlike monoloë, dramatiese dialoë, surrealistiese droombeelde, asook folkloristiese en fabelagtige vertellings. Ander postmodernistiese literêre kunsgrepe sluit in die gefragmenteerde kronologiese aanbieding van verhaaldeure en die problematisering of die onvoltooidheid (“open-endedness”) van verhaallyne. Wat die tydsaspek betref, val dit op dat die kronologiese primêre vertellings herhaaldelik onderbreek word deur terugflitse en vooruitwysings (“advance notices”) en dat verhaallyne oor tydsgrense loop. Dit blyk duidelik wanneer Katrien se herinneringe aan haar jeugjare telkens vanuit die hier-en-nou-perspektief verwoord word. Die relativisering van tydsgrense binne ’n fiksionele wêreld onderskryf tegelyk die onkenbare en die onbestendige aard van karakters se identiteit. Die “open-endedness” van verhaallyne stel besondere eise aan die leser wat betref die konstruering van sinvolle betekenisinhoud. Dit word byvoorbeeld nie eksplisiet in die teks aangedui wat met Steven en Alessandra of hulle kind gebeur nie. Voorts word die geheim rondom die broertjie wat deur Katrien se toedoen sterf, nie bekend gemaak nie. Die ware identiteit van Jonas se biologiese vader blyk ook ’n raaisel te wees. Wanneer Herman en Katrien herenig, is dit nie duidelik of hulle inderdaad om die lewe gebring word deur Willy de Decker nie.

Die gerekonstrueerde kousaal-chronologiese storielyn in *Het goddelijke monster* (1997), kan as volg beskryf word: As jeugdige protagonis gaan Katrien na die ‘De Academie van Schone Kunsten’ om fotografie te bestudeer. Haar doel om die fotokuns te bemeester word egter verrydel wanneer sy doelbewus ’n brand in ‘De Academie’ stig as reaksie op haar leermeester se onwelkome attenties. Die funksie van die vuurmotief word breedvoerig toegelig in hoofstuk 5. Sonder om enige verdere formele kwalifikasies te behaal, tree Katrien in die huwelik met Dirk Vereecken, ’n hoogleraar in belastingreg en ’n finansiële raadgewer vir die familie

Deschryver. Nieteenstaande Dirk se impotensieprobleem, skenk Katrien na 'n bevalling wat ses-en-twintig-uur duur die lewe aan Jonas. Dat Katrien haarself nie kan vereenselwig met die beeld van die moeder soos konvensioneel voorgeskryf word nie, blyk duidelik uit die wyse waarop sy haar pasgebore seun beskryf en versorg: “Ze had nog nooit zo'n lelijk kind gezien.[...] Ze duwde Jonas met zijn mond op haar tepel maar de kleine bastaard wilde niet zuigen” (Lanoye 1997: 104). Min geraak deur die geyskte voorskrifte rondom gesinswaardes en moederskap, laat Katrien die sorg van Jonaske oor aan Gudrun en haar drie tantes: Madeleine, Marja en Milou.

Te midde van die verbrokkelde familieverhoudings onder die Deschryvers gaan Steven in Miami 'n skynhuwelik aan met Alessandra, 'n Kubaanse immigrant met 'n baie donker voorkoms. Daarna knoop Steven 'n seksuele verhouding aan met sy nuwe sakevennoot John Hoffman, 'n skelm advokaat van New York. Dat die twee broers, Steven en Bruno, nie die norme van die patriargale ideaal wat tradisioneel geassosieer word met eienskappe soos heteroseksualiteit en viriliteit navolg nie, blyk duidelik wanneer hulle, sonder herkenning, met mekaar seksueel verkeer in die “dark-room” van die Corydon, 'n klub vir homoseksueles in Brussel.

Katrien, oënskynlik 'n passiewe konformis, neem die rol van eietydse anargis en femme fatale-figuur binne 'n outoritêre patriargale bestel aan wanneer sy haar eggenoot tydens 'n jagtog in Suid-Frankryk per ongeluk doodskiet. Wanneer Katrien na die gevangenis gebring word en deur Willy De Decker, 'n ondersoekregter, ondervra word, weier sy volstrek om enige bekentenis of verdere inligting aangaande Dirk se dood te gee. Deur Katrien se volgehoue stilswye en emosionele afsydigheid artikuleer sy ondermeer haar minagting jeens 'n seksistiese bestel. Op dieselfde dag as wat Dirk sterf, gaan die patriarg Herman na 'n hospitaal in Leuven waar hy gediagnoseer word met maagkanker en waar hy hoor dat hy slegs enkele maande het om te leef. Die



nuus omtrent Katrien se “misdaad” saai paniek omtrent die familie-onderneming se geldsake, en op aandrang van sy broer Leo vlug Herman na die buiteland om die familie se geld te probeer beveilig. Wanneer Katrien haar drie tantes se huigelagtigheid rondom die hantering van familiekwessies aan die kaak stel op Dirk se begrafnis, beswyk tante Marja aan ’n hartaanval. In die hiernamaals sluit Marja haarself aan by Dirk, en bly hulle aanwesig by familiegeleenthede as onsigbare en ironiserende toeskouers.

Die storielyn in *Zwarte tranen* (1999) kan as volg beskryf word: Kolonel Yves Chevalier – de- Vilder pleeg selfmoord in ’n spoghotel in Brussel wanneer dit aan die lig kom dat hy, ’n regeringsamptenaar, deur die Deschryvers omgekoop is. Herman Deschryver keer intussen uit Luxemburg na België terug waar hy toenemend van grootskaalse geldwassery verdink word. Op vlug vir die gereg deurkruis hy België maandelank sonder ophou, eet en rus langs die hoofpaaie, en tydens sy omswerwinge word hy deur die ontheemde Violetta, ’n kinderprostituut, genader. Die simpatieke en vertroostende wyse waarop Herman met hierdie meisie omgaan, is besonder ironies en word verder bespreek in paragraaf 3.4.

Na Marja se dood besluit die twee oorblywende Deschryver-susters om vir die eerste keer met vakansie te gaan. Te midde van ’n vergissing rondom die rëelings van ’n vakansiebestemming, vaar tante Milou en Madeleine met ’n plesierboot na Ysland i.p.v. die Kanariese Eilande. Eers na verskeie mislukte pogings om die vergissing reg te stel en van boord te gaan, keer die tantes terug na Brussel waar hulle deelneem aan die Witte Mars, ’n massa-optog waardeur die volk hul ontevredenheid artikuleer met die wyse waarop die regering die land bestuur.

Jonas, wat na sy moeder se inhegtenisneming aan Steven en Alessandra se sorg oorgelaat is, word doodgeskiet wanneer hy saam met Alessandra

inkopies doen en verstrik raak tydens 'n gewapende rooftog in De Panter, 'n winkelsentrum in Brussel. Ook hy sluit by die groepie dooies aan.

Met die hulp van Hannah Madigral, 'n lesbiese aktivis wat haarself beywer vir die regte van vrouens, ontsnap Katrien uit die gevangenis. Die versetmotief in *Zwarte tranen* (1999) word bevestig wanneer Hannah haar lojale ondersteuners in die Witte Mars tydens 'n massavergadering in Brussel toespreek. In haar opruiende toespraak gee Hannah duidelik blyke van ondermeer haar bittere gegriefdheid t.o.v. 'n onderdrukkende patriargale bestel:

Het zijn venten die tekortschietende wetten maken, venten die de verkrachtingen begaan, venten die de moorden plegen en venten die de schandalen in de doofpot willen steken (Lanoye 1999: 304).

Steven stort liggaamlik en geestelik ineen in 'n nagklub nadat hy vermoedelik te veel dwelms gebruik het terwyl Alessandra intens oor Jonas treur. Nadat Elvire weer 'n onverwagse opflikkering ervaar in die psigiatriese hospitaal waar sy behandel word vir 'n manies-depressiewe toestand, word sy ontslaan en raak sy aktief betrokke by 'n verskeidenheid van politieke bedrywighede. Elvire se kortstondige aktivisme binne hierdie konteks en haar optrede as patriarg word finaal verydel wanneer sy opnuut meegesleur word deur 'n neerslagtige bui. In Elvire se verswakte toestand word sy tuis versorg deur haar jongste dogter, die verbitterde Gudrun.

Die verhaaldeure in die laaste deel van die trilogie, *Boze tongen* (2002), kan soos volg gerekonstrueer word: Kort na afloop van die Witte Mars word Katrien opnuut gearrester en teruggebring na die gevangenis. Willy word onthef word van sy amp as ondersoekregter omdat hy verdink word van 'n heulery met Hannah en haar bondgenote. Daarna praktiseer hy as 'n soort

privaatspeurder wat op eie inisiatief die doen en late van die Deschryvers ondersoek

Intussen beswyk Bruno aan 'n suurstofgebrek in die Corydon wanneer hy met sadomasochistiese praktyke eksperimenteer. In die hiernamaals sluit hy by die groterwordende groepie dooies en raak hy smoorverlief op kolonel Yves Chevalier - de Vilder.

Elvire sterf in haar huis wanneer sy deur Gudrun se toedoen oor 'n opgerolde tapyt struikel en van die tappe afval. Elvire se na-doodse transformasie is ingrypend:

Ze [Elvire] straalde een rust en een kracht uit die ze bij leven en welzijn zelden had bezeten (Lanoye 2002: 285).

Agtervolg deur die nuusmedia en mishandel deur die ondersoekregter, vermink Katrien haar spraakorgane en haar gesig in 'n openbare waskamer op dieselfde dag as wat haar moeder begrawe word. Die verminking is só ingrypend dat haar verwonding deur geen kosmetiese sjirurgie herstel kan word nie. In hierdie afskrikwekkende toestand word sy dan deur sowel die pers as die reg uiteindelik alleen gelaat.

Steven en Alessandra keer terug na Amerika. Daar neem Alessandra die leidende rol in die huwelik en op sakegebied, en op haar aandrang verwek sy en Steven 'n kind. Ofskoon daar komplikasies intree met die geboorte van hulle kind, weier Alessandra volstrek dat daar 'n keisersnee op haar uitgevoer word. Dié verhaal eindig sonder om te vertel wat presies met een van die drie verder gebeur.

Nadat Katrien voorwaardelik vrygelaat word uit die gevangenis, gaan woon sy by Madeleine en Milou in die familie se villa in Suid-Frankryk. Hier raak Katrien bevriend met Lucien, 'n innemende Fransman, vir wie sy later 'n platoniese liefde ontwikkel. Te midde van gerugte rondom die ondergang van oom Leo se onderneming, keer Katrien terug na Brussel waar sy en Herman met mekaar versoen raak.

Oom Leo, die tapytmagnaat, sterf nadat hy met opset 'n brand in sy fabriek stig om sy finansiële probleme op te los. Ook hý sluit homself aan by ander afgestorwe familieleden. In teenstelling met ander die ander dooies behou Leo egter sy eertydse kleingeestige en naywerige karakter.

Dit is dus duidelik dat ofskoon die familie Deschryver 'n toonbeeld is van finansiële welvaart hulle leefwêreld gekenmerk word deur leuens, magismisbruik, korrupsie, seksskandale en wantroue. Binne hierdie konteks is die subtitel van hoofstuk 4 in *Boze tongen* (2002), 'God in Frankrijk', besonder ironies. Hierdie frase wat ontleen is aan die Vlaamse gesegde "om te leef soos God in Frankryk" (wanneer dit baie goed met iemand gaan), verwys in hierdie verhaal nie na geluk en plesierige welvaart nie, maar na geestelike vervlakking, na sosio-politieke verval en na die hele problematiek van sonde en skuld as uitvloeisel van 'n verdorwe patriargale bestel. Die jukstapenering van lewendes en dooies bring 'n ironiserende toon tot stand. Slegs in die hiernamaals ervaar afgestorwe familieleden volkome vervulling. Binne hierdie konteks word die onvervuldheid van lewende protagoniste binne 'n patriargale maatskappy geïntensiveer.

### **3.3 Die sosio-politieke realiteit**

Hóé nou Lanoye se trilogie verweef is met die sosio-politieke omwentelinge in België tydens die laat negentigerjare van die twintigste eeu, blyk duidelik uit die uitsprake van Jos Borré in sy artikel “De rand van de werkelijkheid” in *Literatuur: Tijdschrift over Nederlandse Letterkunde* (2003: 35):

De ‘Monstertrilogie’ van Tom Lanoye genoemd naar het eerste deel *Het goddelijke monster* (1997), hangt met verwijzingen naar authentieke feiten en gebeurtenissen alvast voor Belgen een heel herkenbaar beeld op van het België uit de jaren negentig. Een bende die bij brutale overvallen van warenhuizen zonder mededogen weerloze mensen neerschiet. Een minister die een bevriend bedrijf miljoenen ‘milieuboxen’ voor klein gevaarlijk afval laat produceren, die nooit gebruikt zullen worden. De gecodeerde notities in een reeks schriftjes van deze minister over zijn gesjoemel. De fraude met Europese subsidies van een grote tapijfabrikant. De affaire Dutroux, inclusief zijn kortstondige ontsnapping. Het ‘spaghetti-arrest’: een onderzoeksrechter wordt van zijn opdracht ontheven omdat hij zich op een solidariteitsavond voor een van de geredde slachtoffers een bord spaghetti heeft laten voorschotelen. De Witte Mars. Een parlementslid dat onder een vals voorwendsel een journalist binnenloodst in de cel van Dutroux [...] Lanoye neemt al deze gegevens niet onveranderd over van de werkelijkheid, hij gebruikt ze in de nieuwe context van zijn roman in andere omstandigheden, met andere personages. Maar ze blijven heel herkenbaar, heel reëel. De verwijzingen smeden een hechte band tussen de roman en de werkelijkheid [...]

In aansluiting by Borré, voer Brems (2006: 644) aan dat die ‘Monstertrilogie’ gelees kan word as sleutelroman waarin die skandale van die Vlaams-Waalse politieke bestel van die laaste dekade van die twintigste eeu, sydelings, sowel as eksplisiet, aan die kaak gestel word. Om insig te verkry in die dinamiese wisselwerking tussen die genderdiskoers en sosiale orde in die

‘Monstertrilogie’, is dit nodig om kursories te fokus op enkele momente in die sosio-politieke geskiedenis van België van 1990 tot ongeveer 1999. Gebaseer op die uitsprake in *Belgium: Definition from Answers.com* (2006), <http://www.answers.com/topic/belgium>, is die volgende oorsig ter sake.

Alhoewel België ’n klein grondgebied beslaan, is dit een van die digbevolkste en een van die mees welvarendste lande in Europa. So beskik die land oor ’n uitstekende vervoerinfrastruktuur in die vorm van hawens, kanale, spoorweë en snelweë. Antwerpen is die tweede grootste hawe in Europa. Volgens *Die portaal van die INS tot statistiese publikasies oor België* (s.j.), ondersteun België, as een van die stigterslede van die Europese Unie, die uitbreiding van die magte van die EU om die Europese ekonomie te integreer. Dat die regerende party van hierdie era bestaan uit ’n koalisie van die Christen vakunie(CSC/AC) en die Christen-Demokrate/CVP, dui daarop dat Katolisisme ’n belangrike rol speel in die Belgiese maatskappy. Die dominansie van die patriargale bestel blyk ondermeer wanneer koning Boudewijn (1930-1993) op grond van sy geloofsoortuigings, weier om die aborsiewet in 1990 te bekragtig. Om hierdie wet deur te voer, word die koning deur die CVP vir 36 uur van sy amp onthef.

Ofskoon België reeds in 1999 die euro as enkelgeldeenheid van Europa aanvaar, vervang dit die Belgiese frank eers in 2002. Hierdie tussentyd word gekenmerk deur grootskaalse spekulasies, geldwassery en uitbuiting van onder andere staatsubsidies deur die EU. So maak Jean-Luc Dehaene, voormalige premier van die Christen-Demokrate en Beaulieu, ’n invloedryke tapytmaanaat, hulself skuldig aan geldwassery en belastingbedrog.

Te midde van globalisering, neem sosiaalpatologiese verskynsels soos dwelm- en mensehandel asook kinderprostitusie toe in Europa. Die persepsie van België as eerstewêreldland met beskaafde norme, word lelik geskaad

deur die opspraakwekkende saak Dutroux. Marc Dutroux, 'n veroordeelde pedofiel, moordenaar en leier van 'n internasionale kinderpornografie-netwerk, voer deur sy gruweldade 'n skrikbewind in Brussel en Charleroi. Ofskoon Dutroux tot dertien jaar gevangenisstraf gevonnissen is, dien hy slegs drie jaar daarvan uit. Die CVP se onvermoë om misdadigers effektief te vervolg en die regering se betrokkenheid by korrupsie, lei noodwendig tot 'n breuk in vertroue tussen die Vlaamse volk en die staat. Deur 'n massa-optog in Brussel in 1996, beter bekend as die Witte Mars, artikuleer die volk hul ontevredenheid met die wyse waarop die CVP die land bestuur. Hierdie kwessie word insiggewend belig deur Francis Faes in sy artikel 'De mythe van de Witte Mars' op 'n elektroniese webwerf van *Ravage* (2000):

In 1996 wordt België opgeschrikt door het Dutroux-schandaal. De onthullingen in deze zaak laten de emoties hoog opslaan. Het volk wordt – eens te meer – geconfronteerd met het gevorderde verrottingsproces dat binnen tal van overheidsinstanties woekert (het klassebepaalde karakter van misdaadbestrijding en straftoewijding; gerechtelijke blunders; de onderlinge verwevenheid tussen de georganiseerde misdaad; diverse politieke diensten en de magistratuur; de allesverlamende concurrentiestrijd tussen de verschillende politiediensten; het afschuiven van strafrechtelijke verantwoordelijkheden; doofpot-operaties; het onopgelost blijven van 'gevoelige' dossiers). Eén en ander resulteert in de Witte Mars. Het is een in het naoorlogse België nooit geziene massale volksmanifestasie (<http://www.ravagedigitaal.org/archief2000/0004ar11.htm>).

Die parallels tussen die sosio-politieke realiteit van België en die fiksionele wêreld van die 'Monstertrilogie', is duidelik aantoonbaar. Deur Herman se betrokkenheid as politikus by ondermeer geldwassery, vertoon hy ooreenkomste met die kabinet van Jean-Luc Dehaene. Tydens sy ampstermyn as minister versuim Herman, soos Dehaene, om die probleem rondom

kinderprostitusie in België daadwerklik aan te spreek (vgl. Lanoye 1999: 423).

Leo weer vertoon duidelike ooreenkomste met Beaulieu omdat hy ook as invloedryke tapytmagnaat homself skuldig maak aan belastingbedrog. Die immorele aard van Leo se karakter word verder bloot gelê wanneer hy van sy vroulike werknemers seksueel uitbuit. Leo se persepsie dat die saak Dutroux die publiek se aandag sal aflei van Dirk se moordsaak, onderskryf tegelyk die sensasionalisering deur die media en hulle oordrewe behepthed met seksskandale en die erotiek in die algemeen. Dit is dan ook opvallend dat die media se belangstelling in Katrien heeltemal kwyn wanneer sy haar beeldskone voorkoms en seksuele aanloklikheid verloor. Katrien se grootste “misdad”, volgens die regstelsels en die nuusmedia, was dat sy nie die rol van óf moeder óf prikkelpop wou vertolk nie. Kortom, Katrien kan nie deur die maatskappy gestereotipeer word nie.

Elvire se verset jeens die politieke bestel van haar tyd, blyk duidelik wanneer sy probeer om ’n politieke wegbreekparty te stig. Wanneer Elvire een van haar seldsame opflikkeringe meemaak, word sy deur Gudrun vergesel na die Witte Mars. Soos reeds aangetoon in paragraaf 3.2, is Elvire egter vanweë haar geestestoestand nie in staat om vir haarself ’n vaste identiteit toe te eien nie en verval sy gou weer in verwarring. Die drie tantes se oordrewe vaderlandsliefde onderskryf op paradoksale wyse ook die verbrokkeling van die patriargale bestel. Hulle staan byvoorbeeld vir ure lank in ’n ry om eer te betoon aan die ontslape koning Boudewijn, iemand wat vereenselwig word met ’n ontluisterde (koloniale) era.

Dat die familie Deschryver in diens staan van ’n Katolieke “establishment” en die seksistiese voorskrifte wat daarmee gepaard gaan, blyk duidelik. So word die rol van ’n bruid en van ’n moeder reeds as kind aan Katrien opgedwing:



Als plechtige communicant betrad Katrien de kathedraal in een miniatuur trouwjurk [...] Alle hoofden draaiden zich om naar háár, kindervrouwtje uit een Parijs' modeblad [...] (Lanoye 1990: 10).

Gudrun word vanweë haar gebroke huwelik en kinderloosheid beskou as “een besmeerde vrouw” (Lanoye 2002: 223). Steven weer word in 'n heteroseksuele huwelik ingedwing, en Bruno word verstoot wanneer sy homoseksuele praktyke aan die lig kom. Te midde van 'n bekrompe “establishment”, word die politieke betrokkenheid van seksuele minderheidsgroepe besonder sterk geaksentueer deur die klem op Hannah en die sogenaamde “Dykes on bikes”, 'n versetgroep wat hulself beywer vir die emansipasie van lesbiërs.

### **3.4 Plek word ruimte**

Die dinamiese interaksie tussen die mens en die reële omgewing is 'n motief wat sterk figureer in die ‘Monstertrilogie’. Die omgewing waarbinne die gebeure afspeel, bly nie net verbonde aan histories-geografiese reële plekke (“place”) nie, maar verkry die aansig van 'n betekenisvolle ruimte (“space”). Dit blyk dat karakters se optredes en belewenisse rondom hulle seksualiteit gerelativeer en beïnvloed deur die fisiese of konkrete omgewing waarin hulle hulself bevind asook deur die simboliese waarde wat daardie omgewing kan aanneem. In 2005 verskyn Lanoye se dramateks *Fort Europa*. In 'n onderhoud: “Tom Lanoye over ‘Fort Europa, taal macht en democratie” (2008), [http://oorgetuige: skynetblogs.be/post](http://oorgetuige.skynetblogs.be/post) , stel Lanoye onomwonde aan die beriggewer, Peter-Paul De Temmerman, sy mening dat die mens se identiteit deur maatskaplike en omgewingsfaktore beïnvloed word:

[...] Je kan identiteit op persoonlik vlak bekijk, namelik als iets dat op verskillende niveau's aanknopingspunte geeft om met andere mense om te gaan, via geskiedenis, die streek waar je bent opgegroeid, via die taal, via seksualiteit, via sekse. [...] Heel veel mense bedoelen met identiteit echer groepsidentiteit. Maar dan konstrueer je op voorhand een collectiewe identiteit waaraan je moet beantwoorde om te mogen toetreden tot die groep. Dat is niet enkel een conformerende, maar ook een uitsluitende identiteit. Niet alleen bestaat er een collectiewe identiteit, maar elk laagje van die identiteit moet voor iedereen hetzelfde zijn. Dat is een uniformerende identiteit, waarbij al die op elkaar gelijkende pionne die naast elkaar staan, vanwege die groepsidentiteit het recht hebben om iemand anders, waarbij iets ontbreekt conform die identiteit, uit te sluiten. En diegene die uitgesloten word, moet dat maar begrip. Die kan zich alleen maar aanpassen door volslagen die groepsidentiteit over te nemen.

Uitgaande van Foucault se teorie wat verband hou met die ondergang van die Westerse patriargale ideaal, word daar in hierdie paragraaf enersyds gefokus op karakters se ontlustering van manlike hegemonie en die paternalistiese of seksistiese praktyke wat tradisioneel met hierdie denkrigting geassosieer word. Andersyds word die lotgevalle van randfigure binne 'n fiksionele wêreld krities belig. Binne hierdie konteks blyk dit duidelik dat karakters se belewenis van spesifieke konkrete plekke deel vorm van hulle toetred tot 'n betekenisgelaaide, dikwels metaforiese ruimte.

Die toneel waar Katrien haar eggenoot, Dirk Vereecken, doodskiet tydens 'n jagparty, is gesitueer in 'n onherbergsame bosryke omgewing wat wemel van kleinwild en ongediertes soos wilde varkbere. Reeds in die openingstoneel word die leser gekonfronteer met die uitsiglose en die antagonistiese aard van die verhouding tussen Katrien en Dirk. Die besondere aard van die

verhouding tussen hierdie protagoniste word geëggo en geïntensiveer deur verskeie natuurelemente:

De echtelieden stonden teenoewer elkaer in een zomers bos in Zuid-Frankrijk. Amper vijf kilometer van hun riante villa. Allebei in de dertig en hogelijk geïrriteerd. De ruzie die de hele morgen onderhuids was gerijpt, knapte onwelriekend open. Het was de echtgenoot die de aanzet gaf. 'Ik heb nog nooit zo'n lompe koe meegemaakt', zei [...] Dirk Vereecken. [...] Er viel een stilte. Voor zover je van stilte kunt spreken in een bos, hartje zomer, op de middag. Een specht hamerde, kevers bromden, vogels kwinkelerden en ook struikgeritsel was niet van de lucht. Een libel hing zoemend stil en schoot weer weg (Lanoye 1997: 23 & 27).

Die atmosfeer van onheil in die volgende toneel stem die leser subtiel in op Dirk se naderende dood:

Een lange man stond zwetend in het lommer, neerkijkend op een kleine, knappe vrouw met een wrange mond. De hitte kraakte rondom hen in stenen en verdorde bomen. Het was een van de laatste loden dagen vóór de komst van de mistral, herhaut van het verval, van herfst, van dood. [...] In de verte oehoede een uil. Krekels waren massaal begonnen aan hun gregoriaans geknars. [...] De zon was niet meer te zien (Lanoye 1997: 27,28 & 35).

Die achronologiese of nie-lineêre aanbieding van verhaaldebeure in die 'Monstertrilogie' lei noodwendig tot die ineenvloeiing van teenstellende belangeruimtes. Vanuit 'n agternaperspektief jukstaponeer Katrien die ruimtes van die hier-en-nou met die woon - en leefruimtes uit haar kinderjare. Binne hierdie konteks word die passiewe en toegeeflike aard van Katrien se

kinderlewe gekontrasteer met die aggressiewe en meedoënlose wyse waarop sy later haarself verset teen die ideologie van manlike dominansie. Reeds as klein dogtertjie word Katrien gekorrupteer en gekondisioneer deur die paternalistiese dogmas van haar tyd. Katrien se verlore onskuld en die wyse waarop sy verlei en verblind word deur hierdie dogmas, word in die volgende toneel metafories geëggo deur herhaaldelike verwysings na verdorwe vrugte:

In gedachten liep Katrien niet meer in dit bos. Ze liep in het souterrain in haar jonge jaren. Het licht viel binnen door betraliede halve-boogvensters, hoog in de muren. Katrien rook muurschimmels en oud fruit. Abrikoosjes, rotte peren. Appels in een te grote schil, gerimpeld als de nek van pasgeboren honden. Ze zag de rekken vol glazen potten. Snijbonen, onnatuurlijk groen. Pekelharing, vuile schubben, grijze ui. Gestolde jam van aardbeien en rode bessen. Katrien nam één jampot beet en wreef met haar vinger het stof weg van het hol staande cellofaantje waarmee hij was afgedekt. Als je er je wijsvinger tegenaan liet tikken, sprong het cellofaantje stuk. [...] Katrien deed het. [...] De geur van mierzoete aardbeien kwam vrij (Lanoye 1997: 32- 33).

Dit is betekenisvol dat Katrien se herinneringe aan haar kinderjare ervarings oproep aan streng dissipline, geyskte ideale en gevestigde gender-stereotipes. Die versmorende invloed wat die Rooms-Katolieke kerk uitoefen op die begrensing van seksuele praktyke, die dwangmatigheid van die Vlaamse volksmoeder-ideaal en die eienskappe wat daarmee geassosieer word, naamlik: godsdienstige toewyding, maagdelikheid, vrugbaarheid en fatsoenlikheid, blyk duidelik uit die volgende toneel wanneer Katrien aan die gemeente voorgestel word as kommunikant:

Als plechtige communicant betrad Katrien de kathedraal in een miniatuur trouwjurk, inclusief boeketje. Ze werd omkranst door wierook en

orgelmuziek. Alle hoofden draaiden zich om naar háár, kindervrouwtje uit een Parijs' modeblad, geschminkt door Moeder Natuur - wangen geblankt door de zenuwen, ogen donker van de angst, lipjes gestift door de opwinding. Ze schreed naar een altaar dat glom van goud en heiligheid en lelies die verwelkten. Kinderen zagen een engel, klaar om de vleugels te ontvouwen. Vrouwen zagen een icoon van zuiverheid, op de drempel der ontmaagding. Mannen zagen een belofte van wellust, op dezelfde drempel (Lanoye 1997: 10).

Tekenend van die aard van die ruimtelike motiewe in veral *Het goddelijke monster* (1997), is die noue samehang tussen karakters se subjektiewe persepsie en die natuursimboliek. So artikuleer Dirk sy pessimistiese lewensbeskouing rondom die romantiese liefde en die huwelik deur jag te maak op bosduiwe. Binne hierdie konteks assosieer hy 'n duif nie met die romantiek nie, maar met 'n parasiet of plaag wat ten alle koste uitgeroei moet word:

[...] De duif, symbool van vrede en verliefdheid? [...] Parasieten zijn het. Ratten met vleugels. [...] Dus als je een duif ziet, mag je schieten. Móet je schieten (Lanoye 1997: 31).

Dit is betekenisvol dat Dirk die natuurlike omgewing benut as patriargale ruimte om sy heerskappy oor die natuur te bevestig en om Katrien te marginaliseer. In wese onderskryf Dirk sy eie meerwaardigheid en die seksistiese waardesisteem van die patriargale orde wanneer hy Katrien vergelyk met 'n wyfies hond of 'n teef:

Van een hond met kleren aan word ik nog heter dan van jou met je kont omhoog en je kut zo open als een schuur, vulgaire slet die je bent (Lanoye 1997:25).

Die vertoornde wyse waarop Katrien haarself verset teen Dirk se flagrante beledigings en seksistiese aanmerkings, onderskryf haar rol as eietydse anargis en intensiveer haar versugting na bevryding. So lewer Katrien smalenderwys kommentaar op Dirk se impotensie en op sy sogenaamde romantiese bewondering vir Zofia, 'n voormalige huishulp van die Vereecken-egpaar. Binne hierdie konteks word Dirk se aansprake op viriliteit en heldhaftigheid kompromieeloos verydel en gereduseer tot banale ideale:

Een hond met kleren aan, akkoord, zei Katrien. Ze voelde de smalende plooi waarin haar lippen zich wrongen. Maar de Poolse werkster mocht voor jouw neus met haar kont omhoog liggen zo veel ze wilde, iets anders dan háár kont ging er niet omhoog (Lanoye 1997:25).

Dat Katrien haar “gehate” eggenoot vir 'n wilde varkbeer aansien en hom daarna doodskiet, het 'n ironiserende effek op die konvensionele beskouing van tradisionele man-vrou-verhoudings in die maatskappy. Binne hierdie konteks is die parallelle tussen dierlike en menslike gedrag duidelik aantoonbaar. Soos 'n varkbeer blyk dit dat ook Dirk oor weinig morele bewussyn beskik. So verontmenslik Dirk vir Katrien, deur haar gelyk te stel aan 'n koei en 'n bronstige teef of 'n wyfieshond ( Lanoye (1997: 24-25). Dirk weer word verontmenslik deur Katrien se kilheid en liefdeloosheid. Dirk se gefolterde meelewing met sy impotensie en met Katrien se liefdeloosheid resoneer in die weeklag van die bronstige varkbere en so word die gezykte konsep van die sterk macho-man binne 'n fiksionele wêreld geparodieer. Die noodlottige aard van die liefde en veral die erotiek asook Katrien se bevange meelewing daarmee, word besonder sterk beklemtoon in *Het goddelijke monster* (1997):

[Katrien] hadden urenlang op een veilige plek – beschutting in de rug - het verliefde geknor van een wilde zeug zitten imiteren, tot ze in slaap waren gevallen. Dit was echter geen zeug. [...] Het was een mannetjesdier. En wat voor een. Een opgewonden, ongeduldige zwijnenbeer die had gegromd en geknord van hartstocht. [...] Het varken antwoordde door nog verheugder te knorren. Zijn hongerend gejangk drong door merg en been en had maar weinig dierlijks meer. Het lokte haar, het verleidde haar. Het eiste haar liefde op en als het die niet kreeg wilde het doodgemaakt worden, het liefst meteen, door haar. [...] Katrien werd bevangen door paniek. Ze richtte haar geweer op het gekraak en drukte twee keer kort na elkaar af. [...] Toen was het voorbij. De stilte viel oorverdovend (Lanoye 1997: 36-37).

Met Dirk se dood vind daar 'n inversie van tradisionele genderrolle plaas: Katrien betree 'n tradisioneel manlike domein, naamlik die ongetemde bos, en so word sy 'n jagter wat te midde van seksuele onderdrukking letterlik jag maak op die patriargale bestel. In wese is Katrien die eksponent van die Westerse maatskappy se gewete wat die marginalisering van die vrou aan die kaak stel. Dit blyk dat die stereotiperende voorstelling van manlike en vroulike subjekte ironiseer word in die 'Monstertrilogie' en só word die multidimensionele-en fragmentariese aard van protagoniste se identiteit binne die denkraamwerk van 'n postmodernistiese bewussyn vooropgestel.

Soos Katrien, assosieer Alessandra háár jeugjare ook met ervarings van blatante seksuele uitbuiting en marginalisering. Te midde van 'n era van haglike ekonomiese omstandighede en politieke oproer wat aangevuur is deur die revolusionêre idees van die destydse Kubaanse leier, Fidel Castro, beskryf Alessandra vanuit 'n agternaperspektief die stemloosheid en die sosiale opset van vrouens in haar vaderland:

Vrijheid was een groot woord maar het viel het best af te meten aan kleinigheden. Een vrouw moest je zoiets geen twee keer uitleggen, waar ook ter wereld. Kreeg maar eens nood, in een socialistische heilstaat, aan oogschaduw of aan een verantwoord ruime keuze qua tampons. [...] Je mocht al blij zijn als de kameraden (revolutie was een mannenzaak, altijd) er bij hun vijfjarenplan aan hadden gedacht om maandverband te produceren in the first place. Hun prioriteit lag bij sigaren en baseballbats. [...] Als je om schmink vroeg, zuchtten de compañeros dat lippenstift voor hoeren was en dat je voor wimpers en wenkbrauwen maar brokjes houtskool moest gebruiken (Lanoye 1999: 174).

Alessandra se verlies van identiteit en haar gevoel van onstabieleit, kan gekoppel word aan haar vlugtelingstatus. Vanuit hierdie perspektief verteenwoordig sy dan die belewenis van etniese minderheidsgroepe binne 'n eietydse Europese maatskappy. *Fort Europa* (2005) het as subtitel 'n verwysing na versplintering, onbestendigheid en diaspora. In hierdie dramateks neem Lanoye die kwessie van vreemdelingshaat en die identiteit van etniese minderheidsgroepe binne 'n eietydse Europese maatskappy onder die loep. Alessandra se idealiserende perspektief op die Westerse maatskappy en haar versugting na 'n geëmansipeerde identiteit en seksuele bevryding word egter verydel wanneer sy na haar huwelik met Steven na Brussel gaan en daar die versmorende mag van die Belgiese maatskappy ervaar. Van meet af aan word die haalbaarheid van hierdie twee karakters se huwelik en veral die besondere aard van hulle seksuele verhouding bevraagteken. Hy is blykbaar eintlik verlief op haar jonger broertjie, en kort nadat Steven vir Alessandra ten huwelik vra, maak hy gebruik van die dienste van 'n Filippynse "rentboy". In weerwil van Alessandra se nuutgevonde materiële welvaart "verarm" sy op emosionele vlak omdat haar versugting na ware liefde onbeantwoord bly. Die siniese inslag van Alessandra en Steven se huwelikskontrak blyk duidelik uit die volgende toneel:



[H]aar kersverse aanstaande die in het duurste hotel van het Art Deco District zijn roes lag uit te slapen met een Filippijnse rentboy in zijn armen. Want Stephen was na haar jawoord en euforie zelfs te dronken geworden om een der andere gay klanten te versieren, van wie sommigen hem nochtans hadden proberen te verlokken, aan de bar staand met hun afgetrainde torso's en hun zuinige tuitmonden en hun langoureuze knipogen. 'Ik hou nu eenmaal van betalen', had Stephen – het filipinokuiken reeds bepotelend – zijdelings tegen haar gesmoezeld. Zij stond nog met die bos rozen in haar handen op hun verstrengeling toe te kijken. 'Wat gratis komt, is nooit veel soeps. Laat de zon maar opgaan voor den drol, ik werk met professionelen. Waarom denk je dat ik jou ten huwelijk vraag?' Dat had ze wel op prijs gesteld. Zijn duidelijkheid. [...] Geen gepoespas of sentimenteel geschipper of gesmeek om een experimenteel triootje... De deal was kraakhelder van bij de eerste nacht (Lanoye 1999: 189-190).

Deur Steven en Alessandra se besondere lewensbeskouing verbeeld die trilogie 'n satiriese aksentverskuiwing ten opsigte van die huwelik as sogenaamde heilige en patriargale instelling. Wanneer Alessandra met Steven in die huwelik tree, koop sy as't ware 'n opgesmukte en 'n geëmansipeerde identiteit en so word die huwelik en die romantiek gereduseer tot 'n handelstransaksie. Die gestileerde wyse waarop Alessandra haar sinnelike voorkoms en egverbintenis met Steven ten tonele voer in die *Fall*, 'n winkelsentrum in Miami, asook die verwysings na ontwerpersetikette soos Gucci en Ralph Lauren, is besonder funksioneel. Binne 'n pretensieuse en materiële milieu word die skynwerklikheid van Steven se heteroseksuele identiteit sowel as die leuenagtige aard van sy verbintenis met Alessandra onderskryf:

Op haar (toen nog) versleten stilettohakke beende [Alessandra] door The Falls.[...] Gewapend met die platina AmEx-card van mister Steven Deschryver[...] Eindelijk mocht ook zij eens door The Falls trekken met een ongelimiteerd budget. Het huwelik als instituut kon, wat haar betref, meteen niet meer kapot. Binnen de kortste keren was ze beladen geraak met papierne pakke, van Gucci ower Bloomingdales tot Ralph Lauren. Marcherend tussen het rustgevend gebladerte van die aanplant en die watervallen waaraan die mall zijn naam ontleende. Nagestaard door iedereen. Mannen om het draaien van haar heupen, vrouwe om die hoeveelheid van haar tasse, gays om die strijdlust van haar strut. Queen Creole had zo te zien haar slag geslaan en ze nam die wereld tot getuige (Lanoye 1999: 189-190).

Ook Herman Deschryver se optrede en sy beskouings rondom sy seksualiteit word medebepaal deur die plekke waarin hy homself bevind. Herman se omswerwinge deur België word gekenmerk deur 'n diepgaande introspeksie wat verband hou met sy seksuele norme en met sy genderrol as vader, eggenoot, eks-politikus en broodwinner. Herman se reis neem 'n aanvang wanneer hy na Luxemburg gaan en La Passerelle, 'n stylvolle eetsalon in die hartjie van die stad wat grotendeels deur ryk renteniers besoek word, binnegaan. Wanneer Herman sy spieëlbeeld en die gesigsuitdrukkinge van sy bejaarde tydgenote hier betrag, raak hy intens bewus van sy vervloë viriliteit, van sy onaantreklike uiterlike voorkoms en veral van sy eie sterflikheid:

[Herman] [...] keek naar zichzelf in een van die wandspiegels van *La Passerelle*. Hij schrok. Hij zag een schim van zijn vroegere trotse zelf. [...] Hij mocht rijden waarheen hij wilde, Luxemburg, Liechtenstein... Vluchten kon hij niet. Hij was bang.[...] Herman keek op en zag hun onbeschaamde oge, nat van ouderdom. Hij zag hun gesigte, [...] Elke tronie een spottend mombakke, een masker met goude tanden en brillen,

een kop van papier-maché, met die uitvergrande neuse en ore die so eie was aan die oue dag (Lanoye 1997: 157-160).

Benewens met die verganklikheid van sy manlikheid, word Herman ook gekonfronteer met die ambivalente en onversoerbare aard van sy seksuele inhibisies wanneer hy omhels word deur 'n sjarmante, bejaarde vrou. Dat Herman onherroeplik gekondisioneer is deur die seksistiese-en chauvinistiese dogmas van sy tyd, blyk duidelik uit die wyse waarop hy dié vrou beskryf:

Zelden had Herman een so oue vrou gesien vervuld van so veel gratie. [...] Ze keek hem in de ogen, Herman keek terug als een kind. Maar zijns ondanks dacht hij terzelfder tijd, de mist in zijn ogen wegnipperend: Mijn God, hoe moeten de borsten er niet uitzien van een honderdjarige vrouw? Het idee vervulde [Herman] met gêne maar hij kon zijn gedachtengang niet stoppen. Hoe voelen zulke borsten aan voor wie ze strelen moet? Hoe voelt dat strelen aan, voor de vrouw die zich nog strelen laat? Wat is de zin van tepels als lust en moederschap ze in de steek hebben gelaten? Stop mijn gedachten, Heer, breng dat brein van mij toch tot bedaren (Lanoye 1997: 172-173).

Die byna geïnhibeerde wyse waarop Herman sy bejaarde metgesel die hof maak, is opvallend en bevestigend van sy behoudende lewensbeskouing. Op 'n onderspeelde wyse word die ideale van die patriargale sisteem, naamlik: die handhawing van gesinswaardes; huwelikstrou en selfbeheer, egter wel ondermyn. Binne hierdie konteks verkry die morele inslag van Herman se vroeëre uitspraak wat hy maak as gasspreker in die universiteitsouditorium, 'n ironiese betekenis. Dit blyk uit die dubbelsinnige aard van Herman se morele uitsprake dat hy sy mag as patriarg telkens gebruik het om vir homself goedkeuring binne die maatskappy te verseker. Vergelyk die volgende sitaat:

[Herman] had niet eens op zijn notities hoeven te kijken. Het was er vanzelf uitgerold, in het galmende auditorium: Beroofd van gemeenschapszin en van gezinswaarden, verkeert het contemporaine individu in de onmogelijkheid om ook daarbuiten wezenlijke verbintenissen aan te gaan (Lanoye 2002: 64-65).

Wanneer Herman egter hierdie posisie verloor en van geldwassery verdink word, slaan hy op vlug en kies as voertuig in 'n tweedehandse rammelkas om so min as moontlik aandag op homself te vestig. In wese word Herman se hele bestaan dan gereduseer tot 'n sirkeltog van nimmereindige reise. Dat Herman nooit 'n finale eindbestemming bereik nie, is 'n ironiese toespeling op die onhaalbaarheid van die patriargale ideaal as sosio-kulturele konstruksie. Binne hierdie konteks is die diskontinuiteit tussen Herman se genderrol en “ware self” opvallend. Die rigtingloosheid en die onsekerheid van Herman se leefwêreld word geëggo deur die herhaaldelike verwysings na snelweë en randfigure. Soos hierdie randfigure word Herman geteken as ontheemde van sy tyd — sonder 'n vaste kern of oorsprong:

Zo zag Herman Deschryver, met mistige ogen en vanuit zijn rammelende Citroën, alle hoeken van Europa aan zich voorbijtrekken. Nooit gedacht dat het zo groot was, zo divers en toch zo eender. [...] Wat niet gezegd kon worden van de vogels van diverse pluimage die leefden op en rond de autostrades. Truckers, vluchtelingen, zwervers, prostituees, eeuwige toeristen en handelsreizigers. Allen gedoemd tot een bestaan in het licht van de snelwegen. Ieder had zijn particuliere verhaal. Samen vormden ze een volk apart. Een stam zonder vaderland. Hedendaagse nomaden. Herman voelde zich al snel een van hen (Lanoye 2002: 70).

Gesitueer teen die agtergrond van 'n tipiese Europese stedelike gebied, belig Lanoye 'n baie aktuele tema in *Zwarte tranen* (1999), naamlik die leefwêreld

van minderjarige sekswerkers. Wanneer Herman stilhou in 'n verlate parkeerterrein wat internasionaal bekend staan as die “draaischijf” van mensehandel, word hy genader deur Violetta, 'n vyftienjarige prostituut met 'n Oos-Europese aksent. Wanneer Herman vir hierdie jong meisie uitvra oor haar nasionaliteit of land van herkoms antwoord sy baie abrupt “Do not know” (Lanoye 1999: 423), en so bevestig sy die problematiese aard van haar identiteit binne 'n eietydse maatskappy. Dat Violetta uitgebeeld word as sowel 'n brose meisie en 'n koketterige prostituut, dui daarop dat haar geslagsidentiteit gefragmenteer is. Violetta is 'n dupe van haar omstandighede maar terselfdertyd ook 'n geveinsde opportunist wat Herman se empatiese meeleving met háár lotgevalle genadeloos uitbuit. Pas nadat Herman vir Violetta vertrou, fluister sy skaamteloos in sy oor: “Fucky-fucky? Fifty Deutsche Mark” (Lanoye 1999: 426), en so ondermyn sy die konvensionele beeld van die onskuldige kind wat beskerming soek by 'n wyse man. Deur die empatiese wyse waarop Herman met Violetta omgaan, word sy liefdeloosheid teenoor sy eie kinders ironies ontmasker. Ofskoon dit nie eksplisiet in die teks vermeld word of Herman inderdaad seksueel verkeer met Violetta nie, is dit opvallend dat hierdie wedervaring daartoe lei dat Herman se onsekerheid rondom sy rol as vader en eggenoot verder verdiep.

Kort daarna scheurde Herman over de autostrade, zwetend, miserabel, een braakaanval nabij. [...] ik moet teruggaan. Homo homini lupus, de mens is de mens een wolf. Ik heb nog zoveel te beschermen. Ik heb twee dochters [...] een vrouw (Lanoye 1999: 426).

Soos reeds aangetoon in hoofstuk 2, paragraaf 2.5.2, ondergaan Steven 'n hergeboorte wanneer hy homself as Stephen aan John Hoffman voorstel. Dat Steven/Stephen in 'n “Total New York State Of Mind” is (Lanoye 1999:346), dui daarop dat hy onherroeplik gekondisioneer is deur sowel hebsug as materiële vervlakking. Steven se versugting na sowel onbeperkte finansiële as

seksuele vryheid word geëggo deur sy sintuiglike waarneming van die ‘big apple’:

[Steven] had die ochtend bij het ontbijt Brooklyn Bridge mogen zien vanaf de topverdieping van het World Trade Center. Voor het eerst: de Brug van Breukelen plus al het andere dat zich uitstalde in een boog van driehonderd zestig graden om de Tweelingtoren [...] En daar lag Central Park. [...] Voor Steven echter was dit panorama een openbaring. Een rite de passage, voorgoed verminkend, toch bevrijdend (Lanoye 1999: 346-347).

Steven se nuutgevonde finansiële vryheid lei egter tot morele vervlakking. Hy word Hoffman se “toy boy” en bied die ouer man daardeur toegang tot die Deschryvers se fortuin. Die jukstaponering van materiële welvaart met geestelike vervlakking bring ’n ironiserende toon tot stand. Binne hierdie konteks word die sogenaamde “big apple” ’n simbool van morele maatskaplike “verrotting” of sedelike agteruitgang - die appel van verleiding waardeur die mens die paradys verloor het.

’n Interessante voorbeeld van die betekenisvolle strukturering van die ruimtelike motiewe kom voor wanneer Bruno se nagtelike “cruising” in die stadspark beskryf word. Sy seksuele wedervaring hier met Cedric De Balder, ’n regsdienaar, het ’n besondere simboliese betekenis. Hier begelei die ruimte nie alleen die geslagsdaad nie, maar kontekstualiseer dit die verkragting van morele waardes en die blatante misbruik van gesagsverhoudinge binne ’n patriargale orde. Die park word op evokatiewe wyse eers beskryf as byna paradyslike ruimte, en dan van hierdie positiewe konnotasie ontnem met suggesties van onheil en gevaar. Binne hierdie konteks is Cedric De Balder die eksponent van ’n patriargale bestel wat jag maak op Bruno as eksponent van die individu in sy/haar nimmereindigende stryd teen ’n onderdrukkende

“establishment”. Dat sowel Bruno as Cedric nie hulle ware name bekend maak tydens hulle ontmoeting in die park nie, wys metafories heen na tegelyk die breuk van ’n vertrouensverhouding tussen volk en staat, en na die eietydse mens se gebrek aan deernis vir sy/haar medemens.

De geur van bosgrond mengde zich met die van brandende tabak. ‘Hello’, zei [Bruno] zacht, zijn ogen tot spleetjes samenknijpend, in de hoop te kunnen zien of hij te doen had met een snorremans. ‘Hey’, antwoorde de man met een veelbelovend rauwe stem. [...] ‘Ik heet Johnny’, fluisterde Bruno. ‘Ik ook’, zei de man. Zijn ware naam was Cedric. Cedric De Balder. Openbare aanklager bij een assisenhof (Lanoye: 1999: 438-439).

Na afloop van Madeleine en Milou se mislukte bootreis en hulle deelname aan die Witte Mars gaan vestig die susters hulself in Suid-Frankryk. Die wyse waarop hierdie ruimte beskryf word, roep assosiasies op van ’n soort aardse paradys of ’n utopie. Die paradyslike motief word uitgebou deur die herhaaldelike verwysing na elemente wat verband hou met die tantes se luukse leefstyl en die natuurskoon. Die tantes eet byvoorbeeld gereeld croissants en oesters, drink konjak en gaan wandel gereeld saam met Lucien, die bejaarde Fransman, in blomryke velde (Lanoye 2002: 357-373). Hierdie ruimte word egter ontnem van sy idilliese konnotasies wanneer Katrien vir ’n kort rukkie by die tantes gaan woon. Met die verminkte Katrien in hulle midde raak die tantes opnuut bewus van die sondes en die “skuldias” van die familie Deschryver: dit is immers in hierdie paradys waar Dirk deur Katrien se toedoen aan sy einde gekom het. Deur nie hulle ware gevoelens rondom Dirk se dood en Katrien se selfverminking te artikuleer nie, bewaar die tantes die skyn van harmonieuse familiare verhoudings (Lanoye 2002: 375). In hierdie verband verwys die subtitel van die hoofstuk waarin die verblyf op die pragtige landgoed beskryf word: ‘God in Frankrijk’, veel eerder na ’n “fool’s paradise” van leuens en uiterlike skyn as wat dit dui op ’n paradyslike idille.

### 3.5 Samevatting

Dit blyk duidelik dat Lanoye, soos sy medeskrywers Boon en Claus, die sosio-politieke realiteit van Vlaandere binne 'n fiksionele wêreld aanval, ondermyn en verwerp. Waar Boon fokus op die lotgevalle van die proletariaat van die oorgang tussen die negentiende en twintigste eeu, fokus Claus in sy werk op die middelklas-burgers van die Tweede Wêreldoorlog tot die 1990's. Lanoye weer, lê in sy drieluik die klem op België as verdorwe welvaartstaat, en op die problematiese aard van die menslike kondisie tydens die oorgang na die 21ste eeu. Die gefragmenteerde en stuurlose aard van hierdie oorgangstydperk word duidelik weerspieël in die frenetiese wyse waarop karakters voortdurend rondbeweeg. Herman, byvoorbeeld, bereik met sy nimmereindige reise nooit 'n finale bestemming nie, terwyl Leo voortdurend op die snelweë rondjaag en alle verkeersreëls oortree. Bruno se futiele soektogte na seksmaats kan gekoppel word aan sy intense selfhaat en onvermoë om bestendige verhoudings aan te gaan. Alessandra weer artikuleer haar versugting na 'n geëmansipeerde identiteit deur haar dolle inkopietogte in die winkelsentrums. Die tantes se onsekerheid rondom hulle rol en plek in die samelewing word metafories geartikuleer deur hulle bootreis na "nêrens". Selfs in die hiernamaals agtervolg die dooies die lewendes sonder om enige kommunikasie of "closure" te bereik. Dat karakters nooit 'n finale eindbestemming bereik nie, is 'n metaforiese toespeling op die onvoltooidheid van hulle identiteit. Binne hierdie konteks word die teorie van Foucault wat verband hou met die beskouing dat die mens se seksuele identiteit gerelativeer word deur maatskaplike faktore en die gepaardgaande kulturele ruimtes, pertinent onderskryf.



## **Hoofstuk 4**

### **Teks en taal: droom en dubbellewe**

#### **4.1 Inleidend**

Daar is in die vorige hoofstuk gefokus op die dinamiese interaksie tussen die fiksionele verhaaldeure in die ‘Monstertrilogie’ en die aktuele werklikheid, en daarmee gepaardgaande is die ontginning van die ruimtelike dimensie beskryf. Ook in hoofstuk 4 word karakters se ontluistering van en verset teen die sosio-politieke realiteit en die norme van ’n konvensionele maatskappy uitgelig. In hierdie verband is ’n noue samehang tussen hoofstuk 3 en 4 duidelik aantoonbaar. Hoofstuk 4 laat egter die klem val op hoe die karakters, en spesifiek die drie Deschryver-kinders, probeer om ’n ander “werklikheid” te skep waarin hulle die kompleksiteit van gebroke verhoudings, eensaamheid en vertwyfeling artikuleer. In ’n poging om hulself te bevry van hulle hoogs problematiese leefwêreld neem karakters hulle toevlug na drome, fotografiese projeksies, homoërotiese fantasieë en dwelmmisbruik. Uitgaande van beide Butler en Foucault se teorieë wat verband hou met die beskouing dat die mens se seksuele identiteit ’n talige konstruksie of ’n diskursiewe “produk” is wat voortdurend verander na gelang van plek, tyd en omstandighede, word daar vervolgens ’n betoog gebou rondom die opbou van beelde en motiewe waardeur die fragmentariese- en onstabiele aard van karakters se geslagsidentiteit voorgestel en verwoord word.

#### **4.2 Illusies en delusies: die foto - en spieëlmotief**

Binne die raamwerk van die foto- en spieëlmotief, val die klem op karakters se ondermynende bydrae tot die diskoerse rondom die toekenning van tradisionele genderrolle.

Die anti-realistiese of fragmentariese aard van Katrien se seksuele identiteit word versterk deur wat met haar gebeur wanneer sy na “De Academie van Schone Kunsten” gaan om fotografie te bestudeer. Wat veral opval in die volgende sitaat, is die wyse waarop Katrien se leermeester haar bestaan diskursief reduseer tot ’n opeenvolging van esteties-seksuele projeksies:

Lang voor haar huwelik was ze er verzeild geraakt, toen ze op straat was aangesproken door een leraar. Een kunstenaarstype, middelbaar van leeftijd en met een hang naar onmogelijke liefdes. Hij verzekerde haar dat zij een volmaakt schildersmodel zou zijn. Zonder dralen ging ze met hem mee. Zo lang ze gekleed poseerde, borstelde hij haar kubistisch. Daarna steeds figuratiever. Tenslotte zei hij dat hij net zo goed foto’s van haar kon maken (Lanoye 1997: 15).

Die metaforiese beskrywing van Katrien se liggaam met behulp van beelde uit die kuns(matige) wêreld is baie opmerklik. Dit sluit aan by die teorie van Foucault dat die mens se geslagsidentiteit nie ’n statiese koherente entiteit is nie, maar ’n taalmatige konstruksie wat ingebed is in die seksistiese lewensbeskouing van die Westerse maatskappy. Dit blyk duidelik dat die fotobeelde wat Katrien se opvoedkundige voog van haar projekteer die seksuele uitbuiting van die vroulike liggaam artikuleer:

Hij schoof zijn arm behoedzaam over haar schouder [Katrien] kon zijn oksel ruiken en zijn adem. Ze wilde weerstand bieden maar ze kon het niet. Zijn liefdeshonger was nog te groot, zijn wil om in de liefde te mislukken nog niet groot genoeg. Hij trok haar naar zich toe en bracht zijn gebilde hoofd vlak voor het hare. Hij keek haar in de ogen. Zijn wil

dwong haar om zijn blik te beantwoorden. [...] Terugkijkend zag ze niet alleen zijn blik maar ook de prentkaart, weerspiegeld in de dikke brillenglazen. Twee keer werd Katrien bespied: één keer spottend haar naakte, pas ontwaakte zelf (check quote); één keer smachtend door haar leraar. Die sloot zijn lodderogen en liet zijn tong over zijn gebarsten lippen naar buiten glijden. Een reptieltje dat haar mond belaagde (Lanoye 1997: 17).

Meegesleur deur sowel die fotografiese projeksies van haar eie sinnelikheid as deur die maatskappy se beheptheid met uiterlike skoonheid, gaan Katrien na die donkerkamer of die sogenaamde “rode verloskamer” van die akademie waar sy haar fotografiese “wedergeboorte” gadeslaan. Die “rode verloskamer” as simboliese ruimte is ’n toespeling op Katrien se versugting om verlos te word van die ideaalbeeld wat die maatskappy van haar projekteer. Dit is insiggewend dat Katrien van meet af negatief ingestel is teenoor die uiterlike beeld van skoonheid en seksuele skoonheid. Haar eerste daad van verwerping van hierdie openbare beeld vind plaas wanneer sy doelbewus ’n brand in “De Academie” stig. Katrien se gewelddadige rebellie teen die maatskappy se siening van wie sy is en hoe sy lyk, lei noodwendig tot die verskuiwing van magsverhoudinge binne ’n voorskriftelike patriargie. In hoofstuk 5 word sowel hierdie aspek as die fisiese en geestelike veranderinge wat Katrien ondergaan binne die sfeer van die vuurmotief nader omskryf. Die leuenagtige aard van Katrien se openbare beeld word duidelik deur Sander Pleij aangetoon in sy insiggewende essay “Het theater van de werkelijkheid: *Boze tongen* van Tom Lanoye” (aanlyn: <http://www.groene.nl/2002>):

Katrien Deschryver blijkt vooral te zijn wat men in haar legt: Een scherm van namaakzilver waarop niet de werkelijkheid zich openbaarde maar

waarop elkeen projecteerde wat hij het meest begeerde of verachtte (Pleij 2002: 3).

Die inkongruensie of die binêre opposisie tussen Katrien se “ware self” en haar ideële beeld onderskryf die onhaalbaarheid van konvensionele genderrolle en word as volg omskryf in die trilogie:

Gebiologeerde keek ze telkens opnuut na haar wedergeboorte in het teiltje met chemicaliën. Ontelbaar waren haar gedaanten. Hautaine close-up, liggend naakt, arcadisch, grootsteeds), psychedelisch. Ze werd niet moe te kijken naar die stoet van smalende diva’s en deernen. Op elke foto hoopte ze een gebrek te vinden. Een loochening van het feit dat haar foto volmaakt was en zij niet. Telkens ving ze bot. Elk portret schreeuwde het haar in het gezicht. Ze mocht met haar werkelijke lichaam door de voorruit van een auto schieten, haar neus verbrijzelend, haar huid aan flarden rijtend - haar beeld zou ongewijzigd blijven, getuigend van een perfectie die zij nooit had bezeten” (Lanoye 1997: 18).

Met betrekking tot die verwysing na die diskursiewe etikette “ontelbaar waren haar gedaanten en die “stoet van smalende diva’s en deernen (patetiese meisies), is dit duidelik dat Katrien via haar eie gedagtewêreld die klem plaas op die fragmentariese aard van haar identiteit.

Binne die opbou van die foto-en spieëlmotief is daar herhaaldelike verwysings na diskursiewe etikette soos vals oogwimpers, buustelyfies en “stilettohakke”. Deur die gekunstelde wyse waarop Katrien se uiterlike voorkoms geteken word, werp Lanoye enersyds ’n kritiese blik op die Westerse maatskappy se beheptheid met uitlokkende erotiek. Andersyds bevraagteken en ondermyn Lanoye die seksistiese beskouing dat uiterlike skoonheid inherent gelyk is aan vrouwees. Katrien, byvoorbeeld, word reeds

as kind vergelyk met 'n transvestiet of 'n fopdosser met gestileerde maniërismes, teatrale gebare en 'n opgesmukte voorkoms wat haar gekunstelde vroulikheid ten tonele voer. Binne hierdie konteks is Katrien die eksponent van 'n willose diskursiewe produk wat gedwing word om die rol van 'n stemlose prikkelpop te vertolk:

Er bestaat een soort van travestie waarbij [...] kleine meisjes zich verkleden als vrouw. In commercials voor vakantiedorpen of een pizzeriaketen. Bij playbackwedstrijden [...] of in [de] jeugdbeweging. Of thuis, om papa te plezieren, en zijn burens. Hotpants en gestifte lippen. Een brassière die niet anders kan dan opgevuld zijn. [...] Valse wimpers en een pruik, een oogopslag vol koude woede bij ieder kusmondje/ , geïmiteerd van hun idool op tv. [...] Glitterkleden en een filtersigaret die bungelt aan de onderlip van een verveelde mond. [...] Stilettohakken in een kindermaat. Het is een industrie, een teken van de tijd. Een schande (Lanoye 2002: 22).

Nadat Steven blouoog geslaan is deur Bruno tydens 'n woordewisseling in die Sauna Corydon, keer hy terug na sy “penthouse” in Brussel. Hier word Steven, soos Katrien, in die spieël gekonfronteer met die afstand en die inkongruensie tussen sy ideaalbeeld (die onverstoorbare heteroseksuele protagonis met sy sakeman-voorkoms) en die verborge self (die homoseksueel wat in die “kas” is). Steven se diepliggende onsekerheid rondom sy rol as Deschryver-erfgenaam, word baie subtiel beskryf deur Lanoye in die volgende toneel. Die herhaaldelike verwysings na tekenprentkarakters wys skertsend heen na die ongeloofwaardigheid van Steven se rol as vader en eggenoot, asook na die cliché-matigheid van tradisionele genderrolle in die algemeen:

Steven bekeek zichzelf, nog voor de deuren sloten, in de spiegel van de lift die hem naar zijn penthouse zou hijsen. Op en top een Deschryver. Smal en rijzig, hard gezicht, maar niet onknap. Korte krullen, bruine ogen, stoppelbaard. Hij droeg een modieus pak, designer – zwart [...] Op zijn neus: een hoornen zonnebril. [...] Aan de buitenkant was Steven koel en kalm. Van binnen: Zijn lip lag helemaal open en was me dat een mooi blauw oog– zou het waar zijn, wat je altijd zag in een cartoon? Dat je op een blauw oog het best een rauwe biefstuk legde? Zou dat werkelijk helpen en zo ja waarom? Een mens dacht daar niet meer bij na, dat was de macht van de herhaling, de kunst van het cliché: Popeye verkocht Brutus een uppercut en het volgende moment liep die gast over het scherm rond met een ossobuco op zijn muil zonder dat ook maar iemand dacht van: Hè, waarom loopt die gast eigenlijk rond met een steak op zijn façade [...] ? Steven liet zijn lip los en grijnsde naar zichzelf: jij had zelfs copywriter kunnen worden, altijd al de creatiefste van de familie. [...] (Lanoye 1997: 207-208).

Dat Bruno intens bewus is van sy “andersheid” en veral van die stereotiperende beeld wat die homofobiese maatskappy en sy familie van hom voorhou, blyk duidelik wanneer Bruno foto’s van homself as kind bekyk. Binne hierdie konteks beskryf Bruno homself as ’n “nicht” met ’n “naturelle slappe handje” (Lanoye (1999: 436 – 437). Dit is duidelik dat Bruno, soos Katrien, gedwing word om te handel volgens die seksistiese beeld wat die maatskappy van hom voorhou. Dit is insiggewend dat Bruno se gegriefdheid ten opsigte van sy geprojekteerde beeld ten nouste saamhang met ’n diepgewortelde haat vir sy familie. Bruno assosieer die verbranding van sy familiefoto’s met “een postnatale abortus”. (Lanoye 1999: 437). Die sogenaamde “postnatale abortus” is ’n toespeling op Bruno se versugting om bevry te word van die seksistiese voorskrifte van sy familie, wat hom reduceer tot die identiteitskategorie van ’n frats of ’n “kunstnichts”. Die verbrandingsritueel weer, simboliseer die blatante uitwissing en ondermyning

van die stamvader-ideaal wat tradisioneel geassosieer word met heteroseksuele oorheersing, die begrensing van seksuele praktyke en die marginalisering van seksuele minderheidsgroepe.

Soos reeds vermeld in hoofstuk twee, paragraaf 2.5.2, is Hannah Madigral 'n lesbiese aktivis. Dat haar karakter gekonstrueer is rondom die diskoers van seksuele bevryding blyk duidelik uit ondermeer haar gekunstelde, macho-agtige voorkoms. Reeds as tienjarige boots Hannah haar vader na, deur haar kammakastige baard te skeer. Paradoksaal hou hierdie nabootsing nie verband met Hannah se eerbied vir haar vader nie, maar met 'n diepgewortelde haat teenoor hom, en teenoor mans in die algemeen. Sy beskryf haar vader as “Het Varken” (Lanoye (1999: 251) wat bloot sy baardstoppels op 'n skeermes vir haar agterlaat. Die skamelheid van hierdie “nalatenskap” wys metafories heen na die hedendaagse paterfamilias se apatie, liefdeloosheid en onvermoë om sinvolle menseverhoudings aan te gaan:

Op haar tiende voor die spiegel staande op haar poef, had ze met het scheermesje haar gezicht opengehaald. Twee, drie sneetjes, ongewild – behendig zijn met instrumenten, dat kwam later pas. Er parelde bloed in het schuim, de wondjes prikten. Maar huilen deed Hannahtje daar niet om, en malen nog veel minder. Andere kinderen verzamelden postzegels of sleutelhangers, Hannah vergaarde littekens. [...] Andere opsmuk had Hannah niet nodig. [...] Een tatoeage zou ze wel uitproberen. Eén keer. Iets kleins, een Chinees karakter waarvan de tatoeagezetter beweerde dat het ‘onbuigzaamheid’ betekende. [...] Thuisgekomen had ze er al spijt van. Ze bekeek haar pezig lijf van alle kanten, met een handspiegel, in een ruit [...] Haar haar droeg ze kort. ‘Coupe rattenkop’. Het wilde toch niet krullen en de kleur was onbestemd. [...] Haar wenkbrauwen, waarvan ze vroeger betreurde dat die niet borstelig waren, tekende ze voor het eerst bij tot ze overeenstemden met het zwart op haar kop. [...] Ze was koket op

haar manier, eelt en littekens ten spijt. Om nog te zwijgen van haar hoekige manier van stappen (Lanoye 1999: 252 – 254).

Dit is duidelik dat Hannah se ondermynende beskouing van manlike hegemonie deur ondermeer haar uiterlike voorkoms weerspieël word. Die littekens wat sy versamel en haar “hoekige” manier van loop, sinjaleer tegelyk haar verset en weerbaarheid teen ’n onderdrukkende patriargale bestel. Hannah se “manneliesagtige” spieëlbeeld hang ten nouste saam met die onkonvensionele ideale wat sy koester. Hannah betree die konvensioneel-manlike domein deur haarself te bekwaam as werktuigkundige. Binne hierdie konteks word sy voorgestel as ’n toonbeeld van vakkundige uitnemendheid wat selfs deur haar manlike kollegas bewonder word. Dat Hannah die ideale spieëlbeeld is en vir haarself die rol toe-eien van die tradisioneel “manlike” held, dui daarop dat geslagsrolle inderdaad taalmatige konstruksies is en nie gekoppel is aan biologiese man - of vrouwees nie. Hannah se emansipasie lei noodwendig tot die verskuiwing van magsverhoudinge binne ’n seksistiese bestel. In weerwil hiervan word haar vrysinnigheid en haar ongebondenheid verydel wanneer sy tuisgaan in ’n kommune vir lesbiërs in Leuven. Hier ontwikkel Hannah ’n ironiserende perspektief op sowel die dwangmatigheid van seksuele bevryding as op seksuele minderheidsgroepe se versugting na geslagsgelykheid. Dit blyk veral wanneer van Hannah se huisgenote kunsmatig bevrug word waarna hulle rigiede geskrewe voorwaardes of huisreëls neerlê om die belange van hulle kinders te beskerm en te bevorder. Dat hierdie reëls die konvensionele norme van die heteroseksuele maatskappy presies weerspieël, dui daarop dat ook die gay-subkultuur onlosmaaklik deel is van die voorskriftelike patriargie:

Maar de meemoeders prikken een handgeschreven communiqué aan de keukenmuur. Ze eisten dat ieder lummeltje van hun drievuldig ersatzgebroed moest kunnen opgroeien in een gemeenschapshuis waar



geen monteursmop zijn gender-onschuld kon schaden, en waar geen heavy metal zijn muzische vorming kon verminken; dat hun kroost moet kunnen floreren in een nest van geborgenheid waar geen discussies werden gevoerd op basis van stemverheffing, en van welks muren niet één kalender hing met bespottelijk schaars geklede ventenfantasieën – steevast opgestoten delen, ruggelings en wijsbeens gedrapeerd op het zadel van de nieuwste Moto Guzzi (Lanoye 1999: 265).

Ontgogel deur die outoritêre dogmas van haar huisgenote, verlaat Hannah die kommune, waarna sy aktief betrokke raak by die mobilisering van politieke versetgroepe. Soos in die geval van haar gewese huisgenote, blyk dit egter dat die dogmas wat Hannah aanhang rondom die politiek van seksuele bevryding ook geskoei is op haar eie, paradoksale marginalisering van andersdenkendes. Binne hierdie konteks blyk Hannah se seksistiese lewensbeskouing pertinent:

Opnieuw was ze iets geworden dat ze, in pop en knop, altijd al was geweest. Mannenhaatster. Het waren zwijnen, allemaal, en niet alleen haar vader (Lanoye 1999: 269).

In wese word Hannah egter gekarakteriseer deur haar wetsongehoorsaamheid en haar solidariteit met die “underdog”, en so artikuleer sy haar verset teen die patriargale bestel:

[Hannah] maakte ambras in haar garage tot ze ontslagen werd zonder dopgeld, ze trapte het uit eigen beweging af bij de Dikes on Bikes, om een eigen splintergroep te leiden die al snel uiteenviel in nog kleinere groepen, tot Hannah in haar eentje overbleef. Ze deelde kamers in kraakpanden met [...] met junkies van alle mogelijke narcotica. Belastingen betaalde ze niet meer, dat was een erezaak (Lanoye 1999: 269).

Hannah se taalmatige afwysing van patriargale identiteitskonstruksies is opvallend. Nadat Katrien uit die gevangenis ontsnap, gaan skuil sy in Hannah se “kraakpand”. Die nuwe naam wat Hannah hier aan Katrien toeken, naamlik “Niertak Dryvreesch” (Lanoye 1999: 276), is ’n anagram of omgekeerde spieëlbeeld van Katrien Deschryver. Die taalmatige dekonstruering van Katrien se identiteit via haar naam het ’n ironiese effek deurdat Hannah se taalhandelinge ook in ’n mate seksisties en stereotiperend is en dus die patriargale wêreld waarteen sy haar verset, reflekteer. In hierdie verband word die haalbaarheid van geslagsgelykheid binne die Westerse maatskappy bevraagteken en selfs ondermyn.

#### **4.3 Die onderwêreld van Bruno: homoërotiese motiewe**

Die mate waartoe Bruno se ekstase tydens die geslagsdaad met ondermeer Foucault se beskouinge in *Histoire de la sexualité* (1976) verband hou, ondersteun die stelling dat die maatskappy se persepsies van geslagskwessies ingebed is by bestaande diskoerse oor seksualiteit:

De lustgevoelens, door zuurstofgebrek, zijn overweldigend, nu al. Dit kan natuurlijk ook komen door de vibrator. [...] Ergens onder [Bruno] wiegt de ijzeren bal behoedzaam heen en weer. De slinger van Foucault, kan Bruno niet nalaten te denken. Parate kennis, je kunt er in dit tijdvak menige quiz mee winnen. Jean Bernard Foucault: aswenteling van de aarde. Paul Michiel Foucault: *Histoire de la sexualité*. Meng de twee, denkt Bruno, en je krijgt dit. Hij duwt met zijn linkerduim zijn bijna paarse, keiharde pik van zich weg [...] Dan wrijft hij met zijn rechterhand het spuug af van zijn rochelende mond en begint zich ermee af te trekken (Lanoye 2002: 191).

Deur sy taalhandelinge kan Bruno beskou word as 'n eksponent van “those other Victorians” wat hulleself buite die invloedssfeer van die heteroseksuele huwelik en leefwyse bevind. Binne hierdie konteks word daar in die onderstaande bespreking enersyds gefokus op die ondermyning van konvensionele seksuele praktyke – met besondere verwysing na die bloedskande-motief en sado-masochisme. Andersyds word daar 'n kritiese blik gewerp op Bruno se pessimistiese meelewing met sy seksuele oriëntasie en die maatskappy in die algemeen.

Ofskoon Bruno sy afkeer van die besoekers aan en atmosfeer by *Sauna Corydon*, ook bekend as die *Styx*, duidelik laat blyk, besoek hy die klub gereeld om uiting te gee aan sy sadomasochistiese fantasieë. Deel van die ontwikkeling binne die teks van die homoërotiese motiewe en die simboliese ruimtes waarin dit afspeel, is die intertekstuele toespeling op die mitologiese karakter, Corydon, en die op die onderaardse rivier, Styx. Om insig te verkry in die funksie van hierdie intertekstuele collage, is dit nodig om binne die kader van die klassieke Griekse en Romeinse literatuur oorsigtelik aspekte wat verband hou met die ontstaan en betekenis van die benamings Corydon en Styx aan te dui.

Die Romeinse skrywer, Publius Vergilius Maro (15-70 VJ), ook bekend as Virgilius, was tegelyk 'n filosoof en digter. Gesitueer teen die agtergrond van 'n pastorale, idilliese bestaan, beskryf Virgilius in een van sy herdersgedigte die lotgevalle van Corydon, 'n homoseksuele skaapwagter wat verlief raak op sy slaaf, Alexis. Laasgenoemde protagonis word aan Corydon voorgestel as *delicias domini*, “the darling of the master (Vergelyk *An encyclopedia of gay, lesbian, bisexual and transgender and queer literature*): <http://www.glbtc.com/literature/virgil.html>). In die Griekse mitologie is die Styx een van die belangrikste riviere in die onderwêreld waarheen die siele van afgestorwenes oorgeroei is deur die veerman Charon.

Deur die interpretasies wat lesers toeskryf aan hierdie klassieke tekste en dit binne 'n eietydse literêre konteks te plaas, lewer Lanoye via Bruno se relativerende perspektief felle kritiek op aspekte van die homoseksuele subkultuur en die leefwyse wat daarmee gepaard gaan. So jukstaponeer Lanoye die onbevange en romantiese aard van Corydon en Alexis se liefdesverhouding met Bruno se uitsiglose meelewing met en norse deelname aan die homoseksuele subkultuur. Hierdie aspek van Bruno se lewensbeskouing word later meer breedvoerig belig. Die benaming Styx het 'n drieledige funksie. Eerstens is dit 'n toespeling op die afstand tussen die waardesisteen van die homoseksuele subkultuur en die oorwegend heteroseksuele maatskappy. Tweedens wys die Styx metafories heen na die patriargale ideologie se diskursiewe marginalisering en stigmatisering van seksuele minderheidsgroepe. Ten derde word die leser binne 'n fiksionele wêreld subtiel afgestem op die gedagte van die liggaamlike wêreld se verganklikheid en veral Bruno se selfmoord (vgl. die titel van hoofstuk 4 in *Boze tongen*: 'Een veerman in de Sauna'). Binne hierdie konteks is die Sauna Corydon 'n simboliese belangruimte en die eksponent van 'n ondeurgrondelike en verbygaande skaduwêreld waarin eietydse morele kwessies belig word vanuit die perspektief van die gemarginaliseerde ander.

Dat Bruno tydens sy homoseksuele soektogte in die sauna Kerklatyn besig, terwyl hy andersins Latyn as godsdienstige voertaal verwerp ("Hij vond het een nodeloos ingewikkeld koetertaaltje [...]”, Lanoye 2002:165), is opvallend en hang ten nouste saam met sy rebellie teen onbuigsame godsdienstige dogmas rondom die diskoers van homoseksualiteit. Dit dui ook daarop dat sy meelewing met die hedendaagse gay-subkultuur inderdaad taalmatig/diskursief gekonstrueer is. Deur Bruno se oënskynlike blasfemiese uiting: "Pater Noster, Spiritus Sanctus, Agnus Dei, per speculum speculorum..." (Lanoye 2002: 165), bely hy veel eerder sy "andersheid" binne 'n oorwegend heteroseksuele maatskappy as wat hy homself verootmoedig. Binne hierdie konteks is die teorie van Butler wat verband hou met die

beskouing dat diskoerse gerelativeer word deur sowel tyd as sosio-kulturele faktore, duidelik ter sake. Met die klem op Bruno se besondere taalhandelinge word die patriaargaal-gedrewe Christendom se wanbegrip vir die homoseksuele leefwyse subtiel, dog vlymskerp aan die kaak gestel.

Die sogenaamde “dark-room” van die sauna blyk ’n besonder funksionele ruimte te wees. Binne hierdie geslote ruimte word Bruno geteken as ’n “persona non grata” en ’n misplaaste van die hedendaagse burgerlike orde, iemand wat voortdurend in die duisternis rondstropel, op soek na erotiese liefde. Hier word Bruno se verskraalde en uitsiglose visie op die homoseksuele leefwyse sowel as sy “andersheid” binne die homoseksuele binnekring deur die donkermotief onderskryf. Bruno beskou die kliënte van die sauna as gesiglose hersenskimme sonder ’n vaste kern of koherente geslagsidentiteit. Te midde van die duisternis in hierdie milieu herkonstrueer Bruno as’t ware die voorkoms en identiteit van sy seksmaats:

Bruno Deschryver walgde van Sauna Corydon maar hij kwam er minstens één keer per week. Het meest werd hij aangelokt door de dark-room.[...] Hij kon nog altijd schimmen zien. Een van de schimmen kwam op hem af. Hij hoorde het slurpende geluid van voetstappen op de natte vloer. De voetstappen stopten, de schim stond voor hem. Wat voor soort kop zou deze kerel hebben, dacht Bruno. Kaal? Een staartje? Oorringen en een bokserneus? Dat was het stimulerende aan een dark-room. Je kon je verbeelding vrij spel geven [...]. Een interactieve seksfantasie (Lanoye 1997: 125).

Die ondermyning van sosiolinguistiese taboes as verset teen die maatskappy se konvensionele norme, word deur veral Bruno se taalhandelinge aangedui. Die eksplisiete beskrywing van sowel die fallus as skatologiese en inestueuse praktyke, en die herhaaldelike verwysings na verskynsels soos

groepseks, masturbasie, voyeurisme, seksspeelgoed en pornografiese beelde, is opvallend. Via hierdie soort taal verkry die leser 'n aweregse en genuanseerde blik op die komplekse sowel as die diverse aard van die mens se seksualiteit. Die volgende sitate het betrekking:

Hij [Bruno] wilde zich een weg banen tot in het hart van de dark-room, waar de doolhof van gangen ophield en het lichtloze kluwen van vlees begon. Een blind en zinnelijk bad van ledematen en zweet, van gehijg en zacht gevloek, en met de geur van zaad, de stank van stoom en oksels en poppers en, sporadisch, een vleug parfum van zoetelijk stront. Daar had hij zijn beste seks". (Lanoye 1997: 126)

en:

“[...] ze gingen met z'n allen hun aardappelen afgieten in het Golden Showerhoekje, waar de dappersten der Galliërs zich in hun mond lieten zeiken. (Bruno had het één keer geprobeerd. Hij kreeg een stijve waarop je een dakpan kon doormidden slaan, en een van de meest intense orgasmen in weken [...] ) Handboeien, gebruiksklaar bungelend aan de broekriem; matrakken, ingevet als de gesmeerde bliksem; kettinkjes, bungelend van tepelklem naar tepelklem; condooms met extra genotribbels, reeds aangebracht en glimmend (Lanoye 2002: 170- 171).

Bruno se onvrede met sy soortgenote blyk ook duidelik uit die neerhalende en veral die karikatuuragtige wyse waarop hy Mjnheer Dieudonné, eienaar van die Sauna Corydon, beskryf. Hy sien laasgenoemde as 'n “has-been” en 'n obsolete ou knol met lewervlekkie op sy kop waarvoor die lidmaatskap van twee operahuisse nie kan vergoed nie. Mjnheer Dieudonné se onverskillige houding teenoor die vigs-pandemie en veral sy ondermynende beskouing van die huwelik as patriargale instelling, word beklemtoon:

Hij [Mijnheer Dieudonné] was in de zeventig, klein, gezet en abonnee van twee operahuizen. Hij bezat leervlekken tot op zijn gemillimeterde kop. Maar hij bezat ook levendige oogjes, een aanstekelijke lach, een goedgevulde portefeuille en bijgevolg een waaier van mignons. Na zijn zevende whisky begon hij tegen de mignon-van-de-dag de vrienden op te sommen die hij was verloren, alleen aan De Pest, zoals hij aids noemde. Kanker noemde hij De Kwaal en het huwelijk noemde hij De Plaaig. (Lanoye 1997: 127).

Bruno se kritiek op ander homoseksueles en op die maatskappy in die algemeen word voortgesit in 'The Stud', 'n kroeg of sogenaamde 'leerbar' vir homoseksueles in Antwerpen. Bruno se meedoënlose pessimisme, sy gebrek aan besieling rondom sy seksuele wedervaringe en misantropiese visie, met ander woorde, sy hewige afkeer van sy gekose leefstyl, is onmiskenbaar:

Bruno verafschuwde leerbars. Vooral The Stud in Antwerpen. Hij kwam er steeds vaker, de ketelmuziek ten spijt. Zijn gehoorvermogen werd er niet sterker op. Zijn geloof in de mensheid nog minder. Navenant kwam zijn seksbeleving tot bloei als nooit tevoren. Zijn afkeer ook. Uitroeien maar, de rugriders. Allemaal (Lanoye 2002: 163).

Dat Bruno sy kritiese lewensbeskouing rondom homoseksualiteit gelykstel met diskoerse oor godsdienstige en sosio-politieke dogmas en veral met oorlogvoering, is besonder funksioneel. Soos alle ander ingewortelde en onbuigsame sisteme, blyk dit dat óók die geslagsdaad die menslike psige kan vervorm, oorheers, korrupteer en beroof van alle onskuld, rasonale denke medemenslikheid en spontaniteit. Bruno se beskouing dat die geslagsdaad en oorlogvoering sinoniem is (Lanoye 2002:182), dra die boodskap oor dat die homoseksuele subkultuur teen sigself verdeel is, en dat die ideale wat hulle

koester rondom seksuele emansipasie bloot 'n mite is. So beweer Bruno van The Stud:

The Stud? Inmiddels was het evengoed een schande. Dat dit soort tenten zelfs maar bestond? Een misvatting van de libertijnse vrijheid, die niet om vrijheid draaide maar om macht en dus om machtsmisbruik en al zijn rituelen. Zelfs al noemden ze zich privé-clubs” (Lanoye 2002: 164).

Volgens Bruno se hoogs subjektiewe mening is eienskappe soos oppervlakkigheid en uiterlike vertoon inherent gelyk aan gay-wees. Die homoseksuele subkultuur se sogenaamde gebrek aan diepsinnigheid word besonder treffend verwoord, wanneer Bruno sy soortgenote se liefdesspel vergelyk met die akteurs van 'n amateur-toneelgeselskap wat hulle drifte ten tonele voer:

Je kon net zo goed aansluiten bij een amateurtoneelvereniging op de boerenbuiten. Zoals de meesten erbij liepen, ging het om toneelamateurs. Ze waren nog niet goed binnen of ze stroopten al met veel vertoon hun jack en T-shirt af om ruim baan te maken voor hun blote bovenlijf, afgetraind en zonnebankbruin[...] Maar die leren petten en soldatenmutsen! Die koppelriemen, die hondenhalsbanden. Die mannenhotpants met brede rits – één achteraan, de optimisten. [...] Die leren motorbroeken zonder zitvlak, die jeans met opengescheurd kruis waaruit een paarse blinde-vink-met-kwarteleieren pulde, afgeknepen door een cockring, als was het een bijeengebonden salami. (Lanoye 2002: 170 , 171).

Binne hierdie konteks word die seksualiteit identiteit van homoseksuele protagoniste verder geproblematiseer deur 'n omstrede uitspraak van Bruno:



Homoseksualiteit was geen geaardheid. Het was een hersenschimmel (Lanoye 2002: 172).

Die implikasie van hierdie anti-essensialistiese beskouing is dat homoseksueles nie oor 'n stabiele, koherente geslagsidentiteit beskik nie. Baie eksplisiet gee Bruno hier te kenne dat homoseksualiteit bloot 'n skynlewe binne 'n skynwêreld is. Ontgogel deur die skynwêreld van sy seksualiteit, keer Bruno terug na die Sauna Corydon/ Styx waar hy selfmoord pleeg. Bruno se dood word voorafgegaan deur 'n fisiese aftakelingsproses en 'n intense bewuswees van die beperkinge van die menslike liggaam met betrekking tot geslagsverkeer. Bruno se morele verval, sy onvermoë om vrede te maak met sy seksuele voorkeure en veral sy diepgewortelde selfhaat word duidelik weerspieël in die wyse waarop Bruno sy liggaam kasty:

Voorlopig betaalt Bruno zijn lidgeld voor The Stud trouw en vooraf. Nog een rib uit zijn uitgemergelde lijf. [...] Hij bleef geregeld in het Antwerpse [hotels] slapen. Extra kosten voor het hotel, hoe morsig het ook was. Zijn medicinale kosten rezen eveneens de pan uit. Bij zijn tempo vormden zelfs poeders en zalfjes tegen schaamluizen een hap uit het budget. [...] Elke ochtend na ieder Studbezoek, met zijn ketelmuziek [...] had Bruno suizende oren tot laat in de middag — los van geregeld een gestriemde rug, beurs geknepen tepels, een ongelukkig blauw oog, een bloedende aars (Lanoye 2002: 173).

Dit is betekenisvol dat Bruno se belewenis van sy seksuele identiteit gekontekstualiseer word deur konflikkelaaide gesinsverhoudinge. Dit blyk duidelik wanneer Bruno sy seksuele oriëntasie beskou as 'n soort erfsonde of skuldias van sy liefdelose en gekorrupteerde vader. Bruno se bittere gegriefdheid omtrent die aard van sy seksuele voorkeure, familienaam en herkoms blyk duidelik in die onderstaande uitspraak:

Door de schuld van pa Deschryver was hij een anomalie Want al was hij geen zeventig zoals mijnheer Dieudonné, hij was net zo goed een kunstniet van de oude stempel. [Bruno] had alles ter wereld gegeven om het niet te zijn. Zoals hij ook alles ter wereld had gegeven om het niet te zijn van al het andere dat hij was – graatmager, boomlang, een nicht tout court en een Deschryver (Lanoye 1997: 130).

Die onkonvensionele aard van die verhouding tussen Bruno en Steven word veral gedemonstreer deur die bloedskande-motief. Hierdie ervaring het sy oorsprong in die wyse waarop die Deschryver-broers opgevoed is. Herman Deschryver stuur Bruno en Steven as pubers na afsonderlike skole om hulle te staal teen die meedoënlose eise van die koöperatiewe wêreld. Hierdie isolerende situasie dryf noodwendig 'n wig tussen Bruno en Steven wat die opbou van 'n sinvolle verhouding onmoontlik maak. Binne hierdie konteks neem die onbestendige aard van die verhouding tussen Bruno en Steven toe en word alle familiebande ondermyn wanneer hulle, sonder om dit te besef, seksueel met mekaar verkeer in die Sauna Corydon. Bruno se seksualiteit kan nie sondermeer diskursief gereduseer word tot identiteitskategorieë soos gay of "straight" nie. Via die bloedskande-motief word die waardestelsel van die burgerlike orde wat gebou is op konvensies soos manhaftigheid, voortplanting en broederskap, ondermyn.

Bruno se ontluisterende beskouing van die liggaamlike wêreld as entiteit en die konvensionele seksuele praktyke wat daarmee gepaard gaan, is 'n deurlopende motief in die 'Monstertrilogie'. Vanuit Bruno se vertelperspektief word die cliché-matigheid van die erotiek en die banaliteit van die geslagsdaad as volg omskryf:

Het menselijk lichaam was zo beperkt! Het orgasme kwam uit slechts één plek vandaan, de prostaat, alle gezever over erogene zones ten spijt. [...] Ook de beeldporno had in no time een miljardenindustrie kunnen worden. Onbegrijpelijk. Zoveel uit zo weinig. Zo weinig voor zoveel. (Lanoye 2002: 173).

Tekenend van die toneel waarin Bruno se selfmoord beskryf word, is die dinamiese wisselwerking tussen Bruno se wellus en sy versugting om verlossing binne die sinnelike wêreld waarin hy homself bevind. Binne hierdie verwysingsraam assosieer Bruno die intense orgasme wat hy beleef, enkele oomblikke voordat hy sterf, met 'n soort saligmakingsproses of 'n sublieme verlossing van die reële wêreld. Die vrystelling van saad, byvoorbeeld, versinnebeeld paradoksaal 'n skeiding tussen liggaam en gees, en op dié wyse word afstandelikheid tussen die sinlike en bosinlike wêreld onderskryf. Bruno maak nie soseer 'n oorgawe aan God nie, maar eerder aan die vergetelheid en leegheid van die skynwêreld wat hy vir homself geskep het. In wese beteken Bruno se selfmoord verset teen die burgerlike orde se diskursiewe begrensing van seksuele praktyk. Die verenselwiging van die homoërotiek met die doodsmotief, is besonder funksioneel. Enersyds word Bruno se futiele uitleef van sy seksuele oriëntasie onderskryf. Andersyds word hierdie protagonis se magteloosheid teen die gay-subkultuur se behepthed met hipermanlikheid, sinlike genot en uiterlike skoonheid onderskryf. Dit is ironies dat Bruno nie deur slegs die geykte voorskrifte van 'n homofobiese maatskappy gemarginaliseer word nie, maar ook deur die hedonistiese ideale van sy soortgenote. Via die komplekse en genuanseerde wyse waarop Bruno se karakter en veral sy seksuele fantasieë uitgebeeld en verwoord word, verkry die leser 'n ironiserende perspektief op die onbestendige of die verwisselbare aard van die hedendaagse mens se seksuele norme wat nie sondermeer verklaar of benoem kan word deur konvensionele konsepte soos afwykend en onnatuurlik nie. Vergelyk die volgende sitaat:

Om de Heer te winnen, vinden wij alles wat een betoverende schittering bezit, of een verleidelijke harmonie, een bedwelmende geur, een aangename smaak of een plezierige zachtheid, drek. Alles wat het lichaam dat wij in vroomheid willen sterken bekoort, is drek. Niet te snel. Oh Lam dat wegneemt. Lekker, hoor. In een flits ziet Bruno in de mist toch weer zichzelf opduiken. Zwoegend. Haarscherp hangend boven zichzelf. [...] Plukkend aan zichzelf. Het is subliem (Lanoye 2002: 196, 197).

#### 4.4 Fantome, fabels en raaisels: die droommotief

Binne die verwysingsraam van die droommotief word Katrien se identiteit ook geproblematiseer deur folkloristiese figure. Lanoye put ryklik uit genres soos die folklore<sup>7</sup> en die fabel<sup>8</sup> in sy trilogie. Dit blyk duidelik uit die herhaaldelike verwysings na mitiese figure soos die Gilles, die garnaalvisser en die dwergvroukje. Deur genre-vorme te vermeng, skep Lanoye – soos wat Barthes (in Barker 2000: 72) dit sou beskryf – “a multi-dimensional space in which a variety of writing, none of them original, blend and clash”. Binne hierdie meerdimensionele ruimte word die sogenaamde outonomie van die patriargale orde se waarheidsaansprake rondom genderkwessies ook weer bevraagteken.

Die karnaval van Binche het, soos die pleknaam aandui, in die Walloniese dorpie Binche in die jaar 1549 ontstaan. Hierdie luisterryke karnaval word

---

7. “Die term *folklore* (Eng.: kennis van die volk) het ’n wye betekenis. [...] Breedweg gesien het die term betrekking op die tradisionele geestelike kultuurbesit van ’n volk, bv. [...] raaisels, [...] mites, legendes, speletjies en bygelowe. [...]” (Bisschoff in Cloete 1992: 134, 135)

8. “’n *Fabel* (Lat.: *fabula*: gesprek, vertelling, storie) is ’n kort allegoriese verhaal in prosa-of versvorm met ’n duidelike lerende intensie. As sodanig kan die *fabel* geestig, humoristies of satiries wees. Fabels beeld die deugde of die gebreke van die mens uit, gewoonlik d.m.v. nie-menslike figure met menslike eienskappe (diere, [...] dele van die menslike liggaam [en] bonatuurlike wesens) [...]”. (Steenberg in Cloete 1992: 118)

jaarliks aangebied om die terugkeer van die lente te vier. Die belangrikste karakter van die karnaval is die “Gilles”. Geklee in kleurrike kostuums en imposante hoofbedekkings van volstruisvere, vermaak die Gilles die feesgangers met danspassies en sang.(*cafebabel.com*. 2006.):

<http://www.cafebabel.com/binche-from-the-conquistadores-to-the-gilles.html>.

Die rol van die Gilles behels egter veel meer as net die van ’n grapjas. In die Belgiese folklore word die Gilles geassosieer met sowel morele waardes as fatsoenlikheid. Die Gilles se kleurrike kostuum weer versinnebeeld die Belgiese volk se kulturele- en nasionale identiteit. Die volgende uitsprake op [http://www.laetare.be/nl/Perso-Gil2\\_nl.htm](http://www.laetare.be/nl/Perso-Gil2_nl.htm) (s.j.) is ter sake:

Het Gille-kostuum bevat enkele expliciete verwijzingen die geen twiifel over de historische- en geografische oorsprong laten bestaan [...] De rood-zwarte leeuwen die op het hemd en de broek zijn genaaid, zijn de heraldische leeuwen uit het wapenschild van de Provincie Henegouwen. Het zwart-geel-rode armoriaal, de Belgische vlaggen zowat overal op het kostuum en het Belgische wapenschild op de bult achter de rug kunnen slechts van na 1830 dateren, met name van na de onafhankelijkheidsverklaring van België en de introductie van de Belgische vlag. [...] Het is echter vooral op het vlak van mentaliteit dat de grootste evolutie merkbaar is: de Gille wordt een cultureel symbool waar de hele streek zich definitief achter schaaft. In onze steden neem men een houding aan die overeenstemt met zijn rijke, sierlijk kostuum. Noblesse oblige, de Gille moet tijdens zijn carnaval sober en waardig blijven en uitblinken door overdaad.

’n Ander integrale deel van die Belgiese kultuurbesit, is die garnaalvissers of sogenaamde “paardenvissers”. Die garnaalvissery het in die jaar 1510 ontstaan in die Belgiese kUSDorp Oostduinkerke. Hierdie tradisie word as volg

beskryf op die webwerf van *Koksijde* (2004):

<http://www.koksijde.be/nl/toerisme/gaarnaalvisserij-te-paard.htm> . :

De paardenvissers zijn garnaalvissers uit de Belgische kustplaats Oostduinkerke die als enigen ter wereld het paard als hulpmiddel gebruiken bij garnaalvisserij. De vissers te paard zijn wereldberoemd. Steeds opnieuw brengen ze een indrukwekkend schouwspel van een vrij eigenaardige visserijmethode die vroeger over heel de Vlaamse kust beoefend werd, maar die tot op vandaag enkel in Oostduinkerke standhield.

Dat UNESCO die garnaalvisserij sowel as die karnaval van Binche erken as wêrelderfgoed, onderskryf die belangrike rol wat hierdie folklore speel in die Belgiese maatskappy.

Katrien se deurlopende en herhalende verbeeldingsvlugte word kenmerk deur die ineenvloeiing van tydruimtelike dimensies en die treffende naasmekaarstellings en verbindings van reële met nie-reële figure. Op hierdie wyse word die leser subtiel ingelei in 'n surrealistiese droomwêreld. Dit is dan ook binne hierdie fantasiewêreld waar Katrien probeer sin maak van sowel haar vloeibare identiteit as haar besondere verhouding met haar vader, Herman. Deur die onbekende terreine van haar onderbewussyn te verken, kom Katrien in opstand teen die patriargale orde se dwangmatige en noukeurige begrensing van die vroulike psige. As skooldogter vergesel Katrien haar vader na die opening van die “Kennedytunnel”<sup>9</sup> in Antwerpen. Die surrealistiese beelde wat Katrien hier waarneem, is sowel vreemdsoortig as betekenisvol. Haar wanvoorstelling van die weeklag van die walviskoeie en die water wat deur die tunnel syfer, herinner aan die wanorde en die vrees

---

<sup>9</sup> Die “Kennedytunnel” is geleë onder die Schelde, 'n rivier wat uitmond in die Noordsee. Hierdie tunnel word in 1969 geopen, en is vernoem na die ontslape John F. Kennedy, die 35e president van die V.S.A. ( Schelde Informatiecentrum 2000. <http://www.isc-cie.com/>.)

van 'n nagmerrie. Al hierdie beelde wys metafories heen na Katrien se droefheid of “zwarte tranen” sowel as na haar versugting om bevry te word van die tirannie van haar vader. Die ingeperktheid van die tunnel het ook 'n metaforiese betekenis aangesien dit verband hou met Katrien se onvermoë om haarself te bevry van die versmorende invloed van haar vader. Dit is ook tydens hierdie geleentheid dat sy die eerste keer 'n fantoom van die Gille van Binche sien, en dat dié figuur soveel vrees by Katrien inboesem, kan daaraan toegeskryf word dat Katrien die Gille onbewustelik met haar vader assosieer. Deur haar wedervaringe in ondermeer die “Kennedytunnel” in 'n dagboek op te teken, versterk die impak van die ervaring en skep die illusie dat die leser direkte insae in Katrien, wat andersins weier om te praat, se gedagte-wêreld het:

De grote tunnel werd die dag geopend. Ik moest bij vader blijven, in zijn nieuwe wagen. Wij maakten deel uit van de eerste colonne van voertuigen. De officiëlen. De stamhoofden. Wij stonden klaar, de motor ronkte. Uit de andere pijp wandelen de echte kinderen reeds te voorschijn, ons en het zonlicht tegemoet. Ze marcheerden, joelend en in stoet. [...] Wij zwaaiden naar hen en reden in tegenovergestelde richting de belendende pijp in en versteenden meteen in het oranje licht. Een zusterlicht, reeds toen. Ik zat op de voorbank, gevangen naast de marmeren man. In gestold verkeer gestremd, gekooïd in onze wagen. Wat ik probeerde, de portieren bleven op slot. Het ál stond stil, de wereld zweeg. [...] Eén walvis hief zich klaaglijk op en liet zich languit vallen op het oppervlak. De andere volgden. Een platte boot werd aan wal geworpen, een golf sloeg over de dijk. Onder de rivier trilde de tunnel. Het water was zo zwaar geworden van de vissen erin, dat de betonnen schil begon te barsten, ondergronds. Het inwendige sijpelen nam een aanvang. Dit was de tunnel van het nieuwe tijdvak maar het regende erin. Geen ruitenwisser werkte. Geen auto bleef droog. Toe kwam hij aangestapt, op zijn stelten. Hij gooide van

ver zijn sinaasappel tegen onze voorruit en viel even later voorover op die motorkap. Hij keek me door de natte voorruit aan en sprak. Hij bedreigde mij en alles wat bestond. De Gille van Binche. De wraakengel van le Mardi Gras (Lanoye 1999: 35,36).

Herman toon opmerklieke ooreenkomste met die Gilles van Binche. Soos die Gille skuil Herman in die openbaar agter 'n masker of 'n fasade van soberheid en van morele sedes. Soos 'n mitiese figuur openbaar Herman ook vir die grootste deel van die verhaal nooit sy ware gevoelens aan sy familie nie (Let op die woordgebruik in die beskrywing van die vader-dogter-verhouding hierbo: *gevangenen, marmeren, gestold, gestremd, gekooid*). Bevestigend hiervan is Herman se gebrek aan toegeneentheid wat betref die opvoeding van sy kinders. Kortom, vir Herman is die liefde sinoniem met 'n swakheid. Hy stel dit onomwonde: “Zachtheid kweekt miserie”. (Lanoye 2003: 17). Herman se versteurde verhouding met sy kinders blyk duidelik uit die gewelddadige wyse waarop hy vir Katrien straf. Binne hierdie konteks word die vrou se onderdanigheid aan die aggressiewe “macho”-man baie pertinent onderskryf. Die droommotief word ook ondersteun in die beskrywing van die byna bomenslike wyse waarop Katrien haar vader se gesag ondermyn. Deur nie te huil as haar vader haar straf nie, weerlê Katrien sowel die seksistiese beskouing dat vrou minderwaardig is, as die Bybelse opdrag dat kinders gehoorsaam moet wees aan hulle ouers. Katrien se identiteit skyn gebaseer te wees op 'n aaneenskakeling van onpeilbare raaisels wat alleenlik kan bestaan in relasie tot haar innerlike gevoelslewe en haar onderbewussyn. Vanuit 'n droomsfeer lê Katrien haar verwonding binne 'n seksistiese bestel bloot.

[Herman] sloeg haar harder dan daarvoor. Zijn vingers stonden in haar witte vlees. Bij iedere klap ontsnapte hem een grauw. Haar moeder begon steeds luider te gillen, Madeleine en Milou riep dat het welletjes was, Gudrun huilde in de armen van Marja, die met natte ogen wegkeek, haar



hand voor de oogjes van Gudrun. Maar hij bleef blind en doof. Katrien had het zelf gezocht. Ze woog in zijn kruis maar nog steeds gaf ze geen kik. [...] Haar blik daagde hem uit. Zo krachtig was de minachting die ze uitstraalde, dat geen der vrouwen bij hen tweeën durfde neer te knielen. Katrien had niemand nodig. Ze was alleen. Ze was niet eens hier, behalve om haar vader te tarten met haar kijkers. [...] Ze ontving de klappen onverschillig [...] Er verscheen een druppel bloed onder haar neus [...] (Lanoye 1997: 151,152).

In teenstelling met die Gille boesem die beelde van die garnalvisser aanvanklik geen vrees by Katrien in nie. Kort nadat Dirk aan sy skietwonde beswyk, verskyn sowel die garnalvisser as sy perd aan Katrien. Die garnalvisser se grys baard, sy waterige ogies en die litteken teen sy regterslaap, skep die indruk van 'n deurleefde en 'n sprokiesagtige vaderfiguur wat die geheimenisse van die lewe aan sy kinders wil openbaar. In weerwil van Katrien se “gruweldaad”, is die garnalvisser geensins afwysend teenoor haar nie. Deur byvoorbeeld sy taalhandelinge demonstreer die garnalvisser menslike eienskappe soos sorgsaamheid en medemenslikheid:

Op drie meter van haar vandaan. Midden in dit Franse bos. De garnalvisser. Hij keek haar vol deernis aan, van op zijn paard. [...] ‘Wanhoop niet’, zei de garnalvisser tot Katrien. Zijn oude ogen knipperden, zijn stem was hees van vertroosting. ‘Het was gebeurd voor ik het wist,’ zei Katrien. De oude visser stak een hand naar haar uit. Met zijn andere moest hij zich vasthouden aan het zadel. Zijn mond maakte een sussend geluid. ‘Stil toch,’ zei hij (Lanoye 1997: 43).

Dit is opvallend dat Katrien die Gilles en die garnalvisser op bepaalde krisismomente in haar lewe waarneem en mee kommunikeer. Pas nadat Katrien vir Dirk doodskiet, verskyn die garnalvisser aan Katrien om haar te

vertrous en gerus te stel. (Lanoye 1997: 43,44) Ná hierdie noodlottige ongeluk word Katrien deur die Franse polisie gearresteer en na haar ouerhuis in België gebring. Hier verskyn die garnaalvisser via 'n joernalprogram op die televisie aan Katrien (Lanoye 1997: 111).

Dit blyk egter dat die garnaalvisser hierdie vaderlike eienskappe ook gebruik om beheer uit te oefen oor Katrien. Op dié wyse word selfs Katrien se droomwêreld 'n diskursiewe produk wat begrens word deur dogmas van 'n paternalistiese orde. Vir Katrien bestaan daar geen ontsnapping uit haar absurde bestaan nie — nie uit haar drome nie, en nóg minder uit die invloedseer van 'n reële maatskappy. In 'n desperate poging om haarself te bevry van die versmorende invloed van 'n seksistiese bestel, vermink Katrien haar voorkoms sowel as haar spraakorgane. Te midde van die byna waansinnige aandag wat die pers aan haar gee op haar moeder se begrafnis, neem Katrien haar toevlug na die afsondering van 'n kledkamer. Hier word sy in die spieël via die beeld van die Gille en die garnaalvisser, gekonfronteer met die inkongruensie tussen haar ideële beeld (die sinnelike monster) en haar versugting na 'n sublieme, harmonieuse “ek” (die god). Die vyandige garnaalvisser met sy onheilspellende grimas en gloeiende oë wat vanuit die spieël terugstaar na Katrien, lok die leser saam met die karakter binne 'n nagmerrie in. Die hipnotiese wyse waarop die garnaalvisser vir Katrien oorhaal om hom te soen, onderskryf haar magteloosheid teenoor seksuele uitbuiting. Die interpretasie van die volgende toneel kan wees dat sy haar uiterlike op sodanige wyse vermink om dit in harmonie te bring met die gruwelgesigte wat net sy sien as sy in die spieël kyk. Op hierdie wyse neem sy finaal afskeid van die skrikwekkende fantome en daarmee saam ook haar bedrieglike uiterlike voorkoms:

Niet de Gille kijkt uit de spiegel terug. Het is de garnaalvisser. Ze is zelf verwonderd dat het haar zo weinig verwondert. [...] zo grijsde hij nog

nooit. Zijn ogen zijn gevat in een band van houtskool een geschilderd dievenmasker. Hij duwt het stembandapparaatje tegen zijn ongeschonden keel: ‘Welk onheil zaaien de kinderen van den Boze? Welk kwaad oogsten ze zelf?’ De visser en de Gille zijn een. Zelfs zij hebben haar bedrogen. Alle redding is voorbij. Zijn grijns is afstotelijk. Hij steekt zijn handen naar haar uit. Hij inviteert haar om hem [...] te kussen. Ze gehoorzaamt, als altijd. [...] Hij plaast zijn handen plat op het spiegelglas. [...] Hij brengt zijn mond naar die van haar. Haar mond beantwoordt dat gebaar. Hij sluit zijn ogen. Die van haar sluiten zich ook. Aan weerskanten raken hun lippen het koele glas. De vloer trilt. De turbines krijsen. Katrien walgt. De kus duurt. [...] Met een uiterste krachtsinspanning opent ze haar ogen, maak haar lippen los en duwt haar hoofd achterover [...] Ze ziet dat hij, tot zijn verbazing, exact hetzelfde doet. [...] Dan beukt ze, gevolgd door hem, met haar voorhoofd op de spiegel. Pas bij de vierde kopskoot spat de spiegel uit elkaar (Lanoye 2002: 278-280).

Soos tydens die voorval met die verbranding van haar foto’s, jare eerder, kom Katrien tot die besef dat die monsteragtige projeksies wat sy in die spieël betrag nader aan haar werklike aard is as die oordrewe skoonheidsbeeld wat die buitewêreld aan haar toeken. Die grusame sowel as eksplisiete wyse waarop Katrien haarself vermink, dwing die leser om te besin oor die meriete van die seksistiese ideaal wat tradisioneel geassosieer word met eienskappe soos skoonheid en wellus. Soos in die skynwerklikheid van ’n droom blyk dit dat ook hierdie eienskappe leuenagtige projeksies is wat verkeerdelik deur die samelewing voorgedou word as universele waarhede of eienskappe wat eie is aan vrouwees. Dit is betekenisvol dat Katrien haar selfverminking met ’n soort suiweringsritueel assosieer. Sy doen dit in ’n dameswaskamer en daar is ook verwysings na elemente soos kamfer, skoonmaakmiddel, water, vuur en alkohol:

Met een uiterste krachtinspanning opent ze haar ogen, maakt haar lippen los en duwt haar hoofd achterover, tot in de nek. [...] Pas bij de vierde kopskoot spat de spiegel uit elkaar. De meeste scherven vallen in de lavabo. Een paar kleine splinters steken uit haar voorhoofd [...] De ruimte staat onaangedaan in het helder buislamplicht te trillen. Het ruikt hier niet meer naar rozen maar naar kamfer en schoonmaakmiddel. [...] Een druppel bloed loopt naast Katriens neusbrug naar haar lippen. Nooit ziet ze de garnalenvisser of de Gille weer. Dit is niet voldoende. Ze moet zich zuiveren. Glas is ook maar een gestolde vloeistof. Harder dan water, sterker dan alcohol. [...] Ze brengt handenvol scherven naar haar mond en spoelt hem ermee proper, verwoed kauwend en knarsend. Zonder dat ze drinkt, vult haar mond zich als met wijn. [...] Ze spuwt het mondspoelsel uit, als na het poetsen van haar tanden. [...] Maar geen reiniging is compleet zonder vuur. [...] Ze houdt de vlam voor het sproeikopje en duwt het in met de stomp van haar rechterduim [...] Een klevende wolk van vuur omgeeft haar, van kop tot teen (Lanoye 2002: 279,280).

As gevolg van Katrien se selfverminking ondergaan sy ingrypende fisiese en geestelike veranderinge. Die aard en omvang van Katrien se “transformasie” word nader omskryf in hoofstuk 5. Deur haar monsteragtige en dierlike voorkoms word sy die pendant van ’n fabeldier waarvan dié se geslagsidentiteit nie bevestig kan word deur menslike konsepte soos sensueel of beeldskoon nie. Op hierdie wyse transendeer Katrien as’t ware die taalmatige begrensing van die vrou as seksuele subjek. In hierdie verband word Butler se teorie wat verband hou met die beskouing dat die mens se seksuele identiteit nie ’n statiese entiteit is nie, maar ’n taalmatige konstruksie wat voortdurend verander na gelang van ’n maatskappy se veranderde waardes, norme en subjektiewe persepsies, duidelik onderskryf. Die wyse waarop die verminkte Katrien geteken word, onderskryf sowel die vervloeibaarheid as die gefragmenteerde aard van haar identiteit:

Katrien bleek behalve geen mond, ook geen geen gezicht meer te hebben – de waarheid moet gezegd – de muil van een uitheems dier zonder vacht en met een schimmelziekte. Ze had een fabelbeest kunnen zijn uit de tropische wildernissen op de gordel van Smaragd. Het lijf van een kleine, tengere vrouw met de kop van een baarlijk gedrocht. Een moderne chimaera (Lanoye 2002: 24).

In 'n poging om van haar pynlike wonde te herstel gaan woon Katrien vir 'n kort rukkie by Madeleine en Milou in Suid-Frankryk. Ofskoon Katrien die gebruik van haar spraakorgane verloor, kommunikeer sy nou verbaal deur middel van 'n idiolek wat gebaseer is op die primitiewe geluide van 'n dieretaal. Met die klem op Katrien se besondere taalgebruik word die afstandelikheid tussen die taal en die werklikheid onderskryf. Op hierdie wyse word Katrien uitgebeeld as 'n onkenbare en diffuse subjek wat nie in staat is om die waarheid aangaande haar identiteit via die “normale” taal te artikuleer nie. Die onmoontlikheid van sinvolle kommunikasie wys metafories heen na versteurde verhoudings binne 'n eietydse patriargale bestel. In hierdie verband ondersteun Katrien se gesprek met 'n klimroos 'n belangrike motief: te midde van 'n hoogs onverstaanbare en vreemde wêreld, is die mens heeltemal op sigself aangewese, en dis eers wanneer die mens konvensionele taal afsweer, dat daar wel kommunikasie kan plaasvind :

Het is Madeleine die, toevallig, door een kier van de openstaande deur, in haar eentje Katrien bespiedt in de logeerkamer en haar voor het raam ziet staan. Achter dat vierkant van glas blinkt een klein klimroosknopke op een lange twijg, het trilt scherp afgelijnd tegen het azuur vol zon. De twijg veert met de wind mee, bij wijze van groet. O-hoe, kirt Katrien terug. Madeleine verstijft. Ze herkent het woord, Bonjour. Een week later ziet ze Katrien opnieuw staan in de kamer, voor dat raam. Het knobke is open gebloed, een dikke roos wipt loom op en neer, de twijg laat zich hangen

door de zwaarte van de bloem. Haar nichtje praat teen klimroosknoppes. Ook dat nog. Een week later sien ze Katrien opnuut staan in die kamer, voor dat raam. Het knopke is open gebloeid, een dikke roos wipt loom op en neer, die twiig laat sich hangen door die zwaarte van die bloem. Katrien converseert ermee. Een hele parlee. Lijkt of ze spreek teen een jongetje op zijn zondags gekleed. A-aa. (Amai.) U e oo a-aa. Madeleine is niet zeker, maar ze zou zweren dat het betekent: Je bent mooi vandag. Teen een roos! (Lanoye 2002: 377).

Dit is betekenisvol dat sy eers in hierdie “fabelagtige” toestand ook duideliker insig kry in die verhouding met haar vader en haar eie rol in die familie se ondergang. Ná ’n kort verblyf in Suid-Frankryk gaan sy dan ook terug na Brussel om ondermeer vrede te maak met haar vader. Vanweë haar spraakgebrek, slaag Katrien egter nie daarin om daadwerklik bemoeienis te maak met die besondere omstandighede van haar familie nie. Op hierdie wyse word die onmoontlikheid van sinvolle kommunikasie as terugkerende motief verder versterk.

#### **4.5 Steven se dubbellewe: die illusiemotief**

In ’n poging om homself te bevry van die alledaagse sleur van die konvensionele maatskappy en van die versmorende invloed van sy vader, gaan Steven na New York waar hy ’n getroue dissipel word van die leuenagtige John Hoffman. Steven se oordrewe bewondering vir John en dié se leefstyl blyk duidelik uit die perspektief van die alwetende verteller. John word byvoorbeeld vergelyk met ’n gesalfde kardinaal. Sy kantoorruimte weer word geteken as ’n sakrale ruimte of ’n plek van aanbidding. In hierdie verband kan gesê word dat die benaming “Big apple” vir New York ’n taalmatige konstruksie is wat metafories heenwys na die ontluisterde simbool van die paradyslike appel en die daaruitvolgende illusie dat die mens se

geluksaligheid of verlossing opgesluit lê in materiële welvaart, aansien en uiterlike vertoon:

Deze kathedraal was een pantheon van beton en staal, meer dan zesentachtig verdiepingen aan kantoren, opgedragen aan the one and only heilige koe: Big Money. En deze kardinaal, ten slotte, droeg geen mijter maar een maatpak. Hij was geen vriend des huizes en zou het ook nooit worden. De vriend van weiningen. The Right Dishonourable Reverend Hoffman (Lanoye 1999: 347, 348).

Steven se versteurde verhouding met sy vader en sy soeke na daardie ander onbevange “werklikheid”, word hoorbaar geartikuleer wanneer hy homself aan Hoffman voorstel as Stephen. Die taalmatige wyse waarop Steven sy identiteit via sy naam dekonstrueer, het ’n meerledige betekenis. Aan die een kant is Steven die toonbeeld van die gewillige slaaf wat in sy soeke na vryheid alles sal prysgee, selfs sy identiteit. Aan die anderkant is Steven die teenbeeld van die gehoorsame seun wat tradisioneel geassosieer word met eienskappe soos onderdanigheid en eerbied vir sy vader. Steven se identiteit word inderdaad gerelativeer deur twee hoogs onversoembare wêrelde. In ’n poging om toegang te verkry tot die fortuin van die familie Deschryver, knoop Hoffman ’n seksuele verhouding aan met Steven. Op hierdie wyse word Steven die gevangene van ’n konkreet-liggaamlike wêreld wat gebaseer is op hedonistiese ideale soos wellus en hebsug. Dus is die alternatiewe werklikheid wat Hoffman aan Steven voorhou ’n illusionêre vervorming van die aktuele werklikheid. Net soos vir Katrien bestaan daar vir Steven geen pynlose ontvlugting van hierdie meedoënlose werklikheid nie.

Die illusionêre aard van Steven se lewensbeskouing bereik ’n krisis wanneer hy homself wend tot die skaduwêreld van dwelmmiddels en losbandige homoseksuele praktyke. Oorgehaal vir ’n aand van pret en plesier gaan

Steven na die Sixty Sax, 'n nagklub vir homoseksueles in Brussel, waar hy vanweë 'n oordosis dwelms ineenstort. Steven se ineenstorting word voorafgegaan deur 'n diepgaande introspeksie oor sowel sy seksuele voorkeure as sy besondere verhouding met Alessandra. Die hele illusionêre sfeer van die omgewing waarin Steven homself bevind, word ondersteun deur die herhaaldelike verwysing na kunsmatige projeksies soos "zoeklichtbundels", "arabesken van laserstraal" en skuim op die dansvloer (Lanoye 1999: 321,345). Dit is betekenisvol dat Steven se ineenstorting gepaard gaan met gefragmenteerde en kriptiese innerlike monoloë wat aangebied word in die vorm van vrye verse en tipografies geïsoleerde sinsnedes op blanko bladsye (vgl. Lanoye 1999: 367-379). Taalmatig word die leser gelei tot die gewaarwording van 'n geestelike ineenstorting en emosionele onvoltooidheid by wyse van tekstuele hiate. Met die klem op eksperimentele taalgebruik word sowel die fragmentariese aard van Steven se seksuele identiteit as sy versteurde verhouding met sy familie onderskryf. Soos Katrien is ook Steven nie in staat om die volle waarheid aangaande sy seksualiteit via die taal te artikuleer nie. Dit blyk duidelik wanneer Steven die volgende sê:

Let s [sic] face it fuck ik ben jaloers straks ik ben jaloers straks ben ik nog een hetero aan t worden in love gevallen op mijn eigen vrouw [Alessandra] (Lanoye 1999: 379).

Die vermenging van taalregisters in hierdie verband en die byna ongrammatikale wyse waarop Steven homself uitdruk, is besonder funksioneel aangesien dit metafories heen wys na die onbestendige aard van sy seksuele identiteit.



## 4.6 Samevatting

In die 'Monstertrilogie is daar 'n opvallende hoogspanning tussen die aktuele werklikheid en karakters se irreële meelewing met hulle geslagsidentiteit. Dit blyk dat die mens se seksuele identiteit inderdaad 'n taalmatige konstruksie of 'n diskursiewe produk is wat voortdurend verander na gelang van tyd, plek en sosio-kulturele omstandighede. Via surrealistiese droom- en waanbeelde, fotografiese projeksies, hulle bewustelike beoefening van losbandige seksuele praktyke en dwelmmisbruik artikuleer karakters hulle afwysing van die banale werklikheid en die konvensionele norme en waardes wat daarmee gepaardgaan. Binne die sfeer van die spieëlmotief weer, is daar eerstens gefokus op die wyse waarop Katrien haar prikkelpopbeeld bevraagteken en eindelijk dekonstrueer, maar word die fragmentasie en ongrypbaarheid van selfkennis en selfbeeld ook gedemonstreer. Uitgaande hiervan kan gesê word dat die mens binne 'n eietydse maatskappy nouliks aanspraak kan maak op 'n stabiele en koherente geslagsidentiteit.

## **Hoofstuk 5**

### **Teks en tema: revolusie en herlewing**

#### **5.1 Inleidend**

In hoofstuk 4 is daar gefokus op die fantasieryke en soms grillige wyse waarop karakters die maatskaplike realiteit en hulle individuele werklikhede deureenhaspel. In hoofstuk 5 val die klem op die radikale en soms anargistiese wyse waarop karakters hulself verset teen maatskaplike realiteit. Karakters se rebellie teen konvensionele gendervoorskrifte lei noodwendig tot die verskuiwing van magsverhoudinge binne die fiksionele wêreld (as verteenwoordigend van die eietydse maatskappy). Binne hierdie konteks word Butler se teorie oor postmoderne magsverhoudinge aangewend as riglyn vir die ondersoek na die wyse waarop karakters hulle identiteit en gepaardgaande genderrolle binne die patriargale konteks dekonstrueer en herskep: “What Butler calls postmodern relations of power present opportunities for the subversion and destabilization of existing gender hierarchies [...]” (Butler in Salih 2004: 23). Vanuit hierdie verwysingsraamwerk word daar dan gefokus op die voogmotief, die vuurmotief en die doodsmotief soos dit ontwikkel deur die uitbeelding van die ondergang van die familie Deschryver.

#### **5.2 Die voogmotief**

In die ontwikkeling van die voogmotief val die klem op karakters se ondermyning van die patriargale identiteitskonstruksie wat gebaseer is op normatiewe konsepte soos ouerskap en gesinswaardes. In hierdie verband word daar in die besonder gefokus op karakters se ontluistering van die

moederbeeld en word die problematiese aard van moeder-kind verhoudings bespreek.

Soos reeds aangetoon in hoofstuk 3, paragraaf 3.2, vereenselwig Katrien haarself nie met die beeld van die moeder soos tradisioneel voorgeskryf nie. Sy verwys byvoorbeeld na die pasgebore Jonas as 'n lelike “bastaard” (Lanoye 1997: 104,105). Ondanks Katrien se desperate pogings om Jonas te borsvoed, slaag sy nie in haar doel om hierdie verantwoordelikheid uit te leef nie. Baie pertinent erken Katrien dat sy nie geskik is vir die rol van 'n moeder nie:

Wat voor een moeder was zij, dat dat zij haar zuigeling niet eens de weg kon laten vinden naar een van haar tepels, hij [Jonaske] draaide telkens zijn kopje krijsend weg (Lanoye 1997: 104).

Deur aanhoudend te huil en telkens te braak as sy moeder hom borsvoed, artikuleer Jonaske as't ware sy afkeer van Katrien as ouerfiguur. Min geraak deur Jonas se versugting na versorging en liefde, laat sy die sorg van haar seun oor aan die tantes en Gudrun en op hierdie wyse gee sy te kenne dat haar rol as moeder oorbodig en selfs betekenisloos is. Katrien se afwysing van haar rol as voog lei noodwendig — soos wat Butler dit beskryf — tot die “subversion and destabilization of existing gender hierarchies within [a patriarchal society]” (Salih 2004: 22). Die tantes, Elvire en veral Gudrun se obsessionele belangstelling in Jonas, lei daartoe dat Katrien toenemend vervreemd raak van haar seun. Binne hierdie konteks word die fragmentariese en hoogs onbestendige aard van eietydse moeder-kind verhoudings besonder sterk geaksentueer en word Jonas se ontvoogding as byna vanselfsprekend onderskryf. In wese is Jonas 'n soort weeskind wie se versugting na geborgenheid grootliks onbeantwoord bly:

De taak van moeder werd haar uit handen genomen door vrouwen die niets liever wilden. Met Jonas op de schoot leefde Gudrun weer op. De drie tantes zagen een nieuw doel in hun leven. Zelfs bij ma Deschryver toverde de kleine baviaan een glimlach om de mond. [...] Bij hen gedroeg Jonas zich voorbeeldig. Het was een schatje, met zijn sproetjes en zijn grappige rosse pijpenkrullen. Het zonnetje in huis. [...] Hij kon al rekenen en schrijven. Hoe kon het ook anders? Het kind had vijf moeders. Met Katrien erbij, zes (Lanoye 1997: 105).

Dat Katrien droom van Jonas se wiegiedood, het 'n tweeledige funksie (Lanoye 1997: 105). Enersyds is hierdie “death wish” 'n prefigurasie of voorafskaduwing van Jonas se latere dood in die ‘Panter’, 'n winkelsentrum in Brussel. Andersyds is dit 'n metaforiese toespeling op die morele “ontbinding” en die psigososiale verbrokkeling van die familie Deschryver as verteenwoordigend van die patriargale struktuur. Binne die raamwerk van die vuurmotief word hierdie aspek later nader omskryf. Die voogmotief kry ook reeds beslag in die uitbeelding van Katrien en Gudrun se kinderjare. Gudrun se gebrek aan 'n koherente- en 'n individuele identiteit, is opmerklik. In vele opsigte is sy 'n flou afskaduwing van die beeldskone en enigmatiese Katrien. Gudrun se volgehoue pogings om vir Katrien na te doen en te oortref, blyk duidelik:

Kleren die niet eerst waren gedragen door Katrien, bleven hangen in haar kast. Alleen kleren die om Katriens lijfje hadden geschitterd, vielen in de gratie. Gudrun trok ze aan als in een ritueel. Als ze dan in de spiegel keek, was ze ontgoocheld. De schittering was weg. Aan de kleren kon dat niet liggen. Het lag aan haar. Ze moest nog meer haar best doen. Daarom wandelde ze nooit, ze huppelde. Haar plooirok moest leuk opwippen. [...] Het tikken van haar rode schoentjes? De hele buurt moest het horen. [...] De achterstand moest worden

goedgemaakt. In deugd zowel als kattenkwaad. Katrien stal een koekje uit de trommel? Gudrun stal er vier (Lanoye 1997: 83).

Dat Gudrun as volwassene in 'n verbitterde en 'n gefragmenteerde individu ontaard, word volgens die verteller ook toegeskryf aan haar kinderloosheid en die ontbinding van haar huwelik. Gudrun neem daarna die sorg van Jonas letterlik uit Katrien se hande. In hierdie verband kan gesê word dat Gudrun 'n soort surrogaatmoeder is, wat die beeld van die moeder soos konvensioneel voorgeskryf, naboots. Kort nadat Dirk aan sy skietwonde beswyk, word Katrien deur die Franse polisie gearresteer en teruggebring na haar ouerhuis in België. In hierdie patriargale ruimte word Katrien opnuut gekonfronteer met die ambivalente aard van haar rol as voog. Wat veral opval is die uiteenlopende wyses waarop Katrien en Gudrun hulle rolle as moeders beleef en uitleef. In Jonas se teenwoordigheid ondergaan Gudrun 'n soort geestelike transformasie, terwyl Katrien weinig of geen emosies toon wanneer sy weer van aangesig tot aangesig kom met die wantrouige Jonas. Katrien se verwerping van Jonas kan gekoppel word aan haar verset teen die konvensionele moederbeeld en die gendervoorskrifte wat daarmee gepaard gaan. Op hierdie wyse herdefinieer Katrien haar identiteit en genderrol binne 'n oorwegend patriargaal-gedrewe maatskappy. Dit blyk duidelik dat Katrien haarself buite die invloedssfeer van die volksmoeder-ideaal (as patriargale instelling) bevind en sodoende dra sy by tot die ondermyning van tradisionele gender hiërargieë en die magsverhoudings wat daarmee gepaard gaan. Die volgende aanhaling is ter sake:

Ten langen leste kreeg Katrien toch een kus. Haar zoon liep na het geven van het zuinige zoentje naar zijn tante terug, met de rug van zijn hand over zijn mond wrijvend. 'Waarom zegt ze niets? Vroeg hij. 'Mama is wat overstuur', suste Gudrun, 'ze zou graag een beetje alleen

[willen] zijn. [...] Gudrun streeelde hem vertederd door de pijpenkrullen. Katrien keek naar het tafereel van haar zoon en haar zus. Moeder en kind. Indien ze talent voor jaloezie had gehad, had ze nu haar gal moeten voelen vloeien. Maar ze voelde geen gal vloeien. Ze voelde plaatsvervangend plezier. Haar zus leek jonger te worden als Jonas in de buurt was. Ze veranderde in de Gudrun van vroeger. Mijn spontane, drukke, lieve zus, dacht Katrien (Lanoye 1997: 107).

Gudrun se oënskynlike moederlike liefde vir Jonas word egter op 'n ironiese wyse ontmasker in *Zwarte tranen* (1999). Dit blyk dat haar ouerlike liefde gekoppel is aan 'n verliefde bewondering vir die afgestorwe Dirk. Hierdie bewondering kan teruggevoer word na 'n destydse buite-egtelike verhouding tussen Dirk en Gudrun. Vanweë Dirk se impotensie was die sogenaamde "affaire" beperk tot 'n banale koketterie van steelse tongsoene en 'n gevroetel (Lanoye 1999: 382). Op 'n self-bedrieglike wyse dus verplaas Gudrun haar liefde vir Dirk na Jonas. Ontmoedig deur sowel Dirk se dood as die eise van ouerskap, laat Gudrun oplaas die sorg van Jonas oor aan Alessandra en Steven. In hierdie toestand vereensaam Gudrun en sodoende raak sy van haarself, haar familie en selfs van Elvire vervreemd. Hierdie aspek word later nader omskryf met besondere verwysing na die problematiese aard van die verhouding tussen Gudrun en Elvire. By Gudrun ontstaan daar 'n byna geestelike onvrugbaarheid wat metafories heenwys na die onhoudbaarheid en selfs die oorbodigheid van die konvensionele moederbeeld binne 'n eietydse maatskappy:

Het nepmoederskap over Jonaske, dat Gudrun zich op de schouers had gehaald om Dirk te gedenken en Katrien te overtroeven, was een te zwaar juk gebleken. De kleine dreigde onder haar wurgende zorg neurotisch te worden. [...] Ten langen leste had ze de pagadder in zijn eigen belang opgedrongen aan Steven en Alessandra. Het viel al zwaar

te moeten erkennen dat Jonas bij haar slechter af was dan bij die twee snobs. Nog zwaarder viel het, afscheid te moeten nemen van het laatste wat haar in den vleze kon herinneren aan haar onfortuinlijke minnaar (Lanoye 1999: 383,384).

Soos reeds aangetoon in hoofstuk 3, paragraaf 3.4, kan Alessandra se verlies aan 'n stabiele en 'n koherente identiteit teruggevoer word na haar vlugtelingstatus. Vanweë Alessandra se Kubaanse afkoms, donker velkleur en haar onvermoë om Nederlands of Frans te praat, word sy deur die familie Deschryver verstoot. Tante Milou verwys byvoorbeeld na Alessandra as “een kafferwif” (Lanoye 1999: 191) en sodoende word laasgenoemde gereduseer tot 'n randfiguur of 'n soort “underdog” wat nie daarin slaag om by 'n Westerse kultuur in te skakel nie. Te midde van Alessandra se besondere sosio-kulturele omstandighede en die familie Deschryver se rassevooroordele, is dit ironies dat sy — in teenstelling met Katrien en Gudrun— haar rol as moeder teenoor Jonas met soveel oortuiging en deernis uitleef. In hierdie verband kan gesê word dat Alessandra 'n soort antiheld<sup>13</sup> is, wat as't ware tot die redding kom van die emosioneel verwaarloosde Jonas. Dit is dan ook opvallend met watter toewyding Alessandra vir Jonas versorg. Op 'n byna aandoenlike wyse word Alessandra meegesleur deur Jonas se onskuld en kwesbaarheid:

Ze had hem [Jonas] gisteren zijn eerste sambapasjes geleerd. Hij was dol op zoon en dol op haar. (Vaak viel hij op haar schoot in slaap terwijl ze samen naar een natuurfilm keken. Ze bracht hem dan naar de sofa en kleepte hem voorzichtig uit. Dat witte velletje van hem bleef haar intrigeren. Het was zo zacht en kwetsbaar. [...] Zijn adem rook zoetig,

---

<sup>13</sup> “Die term antiheld is 'n sambreel term en verwys na die dwaas, die nar, die skurk, die eksentriek/frats, die buitestaander, die rebel [...], die held in die asblik [...]”. (Hassan in Cloete 1992: 13)

nog altijd die van een kleuter. Wee als het potje Alpenhoning dat ze in De Panter voor hem had gekocht toen hij weer eens verkouden was. Als hij zijn ogen slaperig opendeed, leken zijn blauwe kijkers op die van een biggetje. Zo noemde ze hem vaak, ‘mijn cochinillo’) (Lanoye 1999:216).

Die rebelse en onkonvensionele wyse waarop Alessandra haar rol as voog uitleef, dui daarop dat sy haarself radikaal distansieer van die beeld van die moeder soos tradisioneel voorgeskryf en die normatiewe eienskappe wat daarmee geassosieer word, naamlik fatsoenlikheid en onderdanigheid aan die vaderfiguur. Min geraak deur Steven se paternalistiese afwysing van haar kaal rondlopery in hulle “penthouse”, laat Alessandra byvoorbeeld vir Jonas by haar toe wanneer sy ’n bad neem:

“Steven had de kleine al eens de badkamer zien binnenglippen terwijl Sandra in haar ligbad lag te weken, *Vogue* lezend, wijdbeens, met haar poot over de rand bengelend. Steven wilde niet preuts of ouderwets klinken maar dat was toch geen aanblik voor een ventje van die leeftijd”. (Lanoye 1999: 208)

Gesien teen die agtergrond van Steven se dwelmmisbruik en losbandige homoseksuele praktyke, is dit besonder ironies dat hy poog om konserwatiewe gesinswaardes op Alessandra af te dwing. Op ’n onderspeelde wyse skuil Steven agter hierdie konvensies om die heteroseksuele beeld wat hy na buite projekteer in stand te hou en om beheer oor Alessandra uit te oefen:

Stephen had niet kunnen nalaten om op een mooie dag — terwijl hij de *Financieel Economische Tijd* zat te lezen en Alessandra dra weer aan het



dollen was met Jonaske — langs zijn neus weg te poneren: Toch spijtig dat pa Deschryver de hort op is. Hij had ons bezig moeten zien. Perfect gezin van drie (Lanoye 1999: 209).

Die heftige en selfs gewelddadige reaksie wat Steven se oënskyklik onskuldige opmerking by Alessandra ontlok, dui enersyds op haar versugting na 'n geëmansipeerde identiteit. Andersyds wys dit heen na Alessandra se diep gewortelde verset jeens die patriargie se noukeurige begrensing van die moedersrol. Deur die vooropstelling van Alessandra se aansprake rondom haar rol as voog en die afwysing van Steven se gesag as vaderfiguur, kom maatskaplike kwessies ten opsigte van die regte van vrouens met betrekking tot die opvoeding van hulle kinders eksplisiet ter sprake. Baie pertinent word die ideologie van manlike meerwaardigheid via Alessandra se uitsprake ontluister en sodoende word die ouerlike rol van die vrou binne 'n eietydse maatskappy herdefinieer:

De heftige reaksie van Sandra had hem verbouwereerd achtergelaten. 'You dirty bastard', had ze gesist, Steven een oorveeg verkopend en de deur met een klap achter zich dichtgooiend. [...] Stephen moest eens goed naar Alessandra luisteren. Het was met liefde en toewijding dat ze zich over gindse kleine ontfermde maar niemand moest daar overhaaste conclusies uit trekken, zeker hij niet. [...] Ook wilde ze kinderen van zichzelf maar pas veel later en niet in dit pokkenland en niet met Stephen, sorry. Kinderen maakte je niet met vrienden, je maakte ze met hun vader (Lanoye 1999: 209,210).

Met albei onbewus van die gevaarlike omstandighede vergesel Jonas vir Alessandra na die winkelsentrum. Die uitbundige wyse waarop Jonas reageer wanneer hy deur Alessandra in die “boodschappenwagen” rondgestoot word, is egter veelseggend en wys metafories heen na die

onbevange en geborge aard van sy nuwe tuiste in die hiernamaals. In hierdie verband kan gesê word dat die noodkreet wat Jonas uiter, enkele oomblikke voordat hy sterf, : “Tante Sandra [...] Help me, tante. Het doet pijn”. (Lanoye 1999: 215), net soseer heenwys na sy versugting om verlos te word van die liefdelose familie Deschryver en die emosionele pyn wat daarmee gepaard gaan as wat dit dui op ’n fisiese lyding. Soos reeds vermeld in hoofstuk 3, paragraaf 3.4, verwek Alessandra en Steven volgens die slotgedeelte van die romansiklus saam ’n kind. Dat dit nie eksplisiet in die teks vermeld word presies wat met hulle kind gebeur nie, is besonder funksioneel. Hierdie “open-endedness” of tekstuele hiaat roep assosiasies op van ’n soort onvoltooidheid en word ook metafoor vir die verbrokkeling van menslike verbintenisse en hoe moeilik dit is om sinvolle ouer-kind-verhoudings binne ’n onderdrukkende patriargie te beleef.

Na afloop van Jonas se begrafnis voel die verbitterde en vereensaamde Gudrun haarself daartoe geroepe om haar verswakte moeder, Elvire, te versorg. Dit blyk egter dat Gudrun se oënskynlik onbaatsugtige versorgingsdrang geen inherente gender-eienskap is nie. Anders gestel, Gudrun kies die beeld van ’n sorgsame dogter om haar mislukte verhouding met Dirk, haar feilbaarheid as moeder en daarom ook haar gebrek aan ’n stabiele identiteit te verbloem.

Wat ze niet had kunnen zijn voor anderen — een moeder voor Jonas, een geliefde voor Dirk— probeerde Gudrun goed te maken door alles te zijn voor mamma Elvire. Dochter en verpleegster (Lanoye 2002: 228).

Deur die karikatuuragtige wyse waarop die hulpbehoewende Elvire geteken word, verbeeld die trilogie nog ’n satiriese aksentverskuiwing ten

opsigte van die ideaalbeeld van die moederfiguur. Vanweë Elvire se inkontinensie en dementia, staan sy nou buite konvensies met betrekking tot fatsoenlikheid, waardigheid en selfbeheer. In hierdie verband word Elvire se rol gereduseer tot die van 'n soort hulpelose kleintjie of 'n suigeling of selfs 'n “bejaarde hooligan”. Gudrun word inderdaad die “jonge moeder van een oud versleten kind [Elvire]” (Lanoye 2002: 228). Die inversie van konvensionele ouer-kind-verhoudings in hierdie verband, lei noodwendig tot die verskuiwing van magsverhoudinge en onderskryf die onbestendige en fragmentariese aard van die verhouding tussen Gudrun en haar moeder:

Soms leek ze wel een bejaarde hooligan, die, bij gebrek aan spuitbussen voor graffiti of aan gemakkelijk te vernielen telefoonhokjes, zoveel mogelijk zinloze schade aanrichtte met haar uitwerpselen, op de wit geschilderde muren, het goed onderhouden parket, de oosterse tapijten. Zo vond Gudrun haar dan, 's ochtends, liggend in haar eigen vuiligheid of tegen een muur leunend. Slappend of voor zich uit starend, soms van voren naar achteren wiegend als een autist. Maar hoe moest je kwaad worden op zo 'n recidivist? Van wie je, ondanks alles, beseftte dat ze jou wel verwekt had? (Lanoye 2002: 229).

Ter verligting van Elvire se siektetoestand, vergesel Gudrun haar moeder na 'n séance om in verbinding te kom met die geesteswêreld. Tydens hierdie byeenkoms word dit aan Elvire geopenbaar dat Dirk oplaas geluk gevind het en dat Jonas nou deur 'n liefhebbende “moeder”, sy groot tante Marja, geborsvoed word. Sodoende word Gudrun opnuut gekonfronteer met die nuttelosheid en uitsigloosheid van haar eie bestaan. Gebelg deur hierdie mededeling, word Gudrun se vroeëre empatiese meelewing met

haar moeder se siektetoestand nou vervang deur gevoelens van haat, afkeur en vertwyfeling:

Gudrun haatte mamma Elvire dubbel [...] omdat zij, Gudrun, nog geen veertig verdorie, zat vasgekluiserd aan dit wrak dat haar gebaard had in the first place, en dat haar nu veroordeelde te leven in een verwaarloosd, koud huis zonder ziel en zonder toekomst (Lanoye 2002: 256).

Soos in die geval van Katrien kan ook Gudrun nie haar absurde en uitsiglose bestaan sonder geweld ontvlug nie. Uit pure radeloosheid begin Gudrun om haar moeder aan te rand. Deur haar moeder herhaaldelik te slaan en eindelijk te vermoor, dwing Gudrun as't ware vir Elvire tot stilsweye met betrekking tot dié se geluksvisioen en sodoende word die eienskappe wat tradisioneel met die verhouding tussen moeder en kind geassosieer word, naamlik liefde, vertrouwe en sorgsaamheid, blatant ondermyn.

Die wyse waarop die verhouding tussen Katrien en Herman met die verloop van tyd verander, dui daarop dat konvensionele magsverhoudinge geensins staties is nie. Na Dirk se opspraakwekkende dood en haar gevangenisskap is Katrien aanvanklik 'n soort hulpbehoewende “dogtertjie” wat voortdurend wag op haar pa se redding. Vanweë Herman se byna obsessionele pogings om die familie se kapitaal te bewaar, slaag hy egter nie daarin om tot Katrien se redding te kom nie. Wanneer Herman uiteindelik in die slot van die trilogie in die openbaar verskyn, blyk dit dat Katrien hom nie meer nodig het nie, en is daar die suggestie dat ten spyte van die byna “equal footing” waarop hulle nou staan — sy is nie meer die hulpbehoewende of strafbare dogter nie en hy word deur die gereg gesoek — die dood die enigste plek is waar hulle saam kan wees.

### 5.3 Die vuurmotief

Die radikale en soms gewelddadige wyse waarop karakters hulself verset teen die heersende patriargie, is een van die opmerklikste en oorkoepelende motiewe in die trilogie. In hierdie verband word daar in die besonder gefokus op die ontwikkeling en die simboliek van die vuurmotief.

Katrien se soektog na 'n stabiele identiteit en innerlike harmonie word dikwels begelei deur elemente en situasies wat verband hou met vuur. Wanneer Katrien gefotografeer word by die “De Academie van Schone Kunsten”, kom sy voor as uitdagend en is haar oomblik “zwart als antraciet” (Lanoye 1997: 16). Die “rode verloskamer” of die donkerkamer van die Akademie, soos verbeeld in hierdie verhaalruimte, skep die atmosfeer van vrees, vertwyfeling en onheil. Op hierdie wyse word Katrien se onsekerheid rondom haar identiteit geïntensiveer :

In de verte wachtte de donkere kamer haar op. Badend in een genadig rood licht vol chemische geuren. Reeds in de gang, op weg naar het rode schijnsel, had ze niet het gevoel op de begane grond te lopen, maar over een hangbrug bij naderende storm (Lanoye 1997: 15).

Die herhaaldelike verwysings na die kleur rooi dra by tot die ontwikkeling van die vuurmotief en het 'n meerduidige funksie. Ten eerste resoneer en reflekteer dit Katrien se woede jeens die dwangmatigheid van haar prikkelpop-beeld. Ten tweede het dit 'n prefiguratiewe en apokaliptiese funksie wat heenwys na die vernietigende inferno wat afspeel in die slotgedeelte van die trilogie. Hierdie aspek word later nader omskryf met besondere verwysing na die ondergang van die familie Deschryver as eksponent van 'n verdorwe patriargie. Katrien se

stemloosheid en magteloosheid wat betref die konstruering en toe-eiening van 'n geëmansipeerde identiteit, word besonder treffend gedramatiseer wanneer sy “per abuis” die fotografiese projeksies wat van haar gemaak is in die “rode verloskamer” van die Akademie uitwis:

Moederziel alleen, zwetend in het zinderend rode waas van de doka, opende ze [Katrien] alle filmrolletjes en maakte toen haar vergissing. Ze draaide niet de schakelaar van de ventilator om maar die van de werkclampen. Het bijtend witte halogeenlicht viel als een zoldering op haar en de onbehandelde filmrolletjes neer (Lanoye 1997: 19,20)

Katrien se rol as gemarginaliseerde seksobjek beliggaam 'n baie aktuele kwessie, naamlik die identiteitloosheid en selfvervreemding van die individu binne 'n postmodernistiese maatskappy. Indirek verwoord Brems die aard en oorsprong van dié menslike kondisie in sy bespreking van die ‘Feministiese literatuur’ in *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) as:

de vervreemding van de [post] moderne mens van zijn oorspronkelijke, spirituele zelf, de strijd tegen de reductie van die totale mens in een technische, materialistische samenleving.(Brems 2006: 415)<sup>14</sup>.

As 'n radikale poging om haar “flater” te verbloem en haarself te bevry van haar gestereotipeerde identiteitskonstruksie, stig Katrien doelbewus 'n brand in die Akademie. In hierdie verband kan gesê word dat die vuurmotief 'n simbool is van woede en rewolusionêre geweldpleging teen 'n onderdrukkende bestel, en in hierdie geval spesifiek die patriargie.

---

<sup>14</sup> Vergelyk Brems se essay in *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006: 414, 415) oor die Nederlandstalige feministiese skrywer, Andreas Burnier en dié se debuutroman *Een tevreden lach* (1965). In hierdie teks kom 'n verskeidenheid van aktuele genderkwessies aan bod, naamlik feminisme, homoseksualiteit en die maatskaplike rol van die vrou.

Assosiatief word die inferno van die akademie verbind met 'n duiwelse onderwêreld; 'n geheime plek waar die vroulike liggaam via erotiese projeksies op 'n kommersiële wyse geëksploiteer word. Katrien se pogings om die konvensie te ondermyn en haar ware “self” te ontbloot blyk egter vrugtelos te wees. Haar optrede word beskou as 'n “heldedaad” — sy het immers ternouernood aan die dood ontkom deur eers die brandweer te ontbied — en die rol van 'n soort onsterflike godin word aan haar opgedwing:

[Katrien] zag de rampentoeeristen die te hoop waren gelopen na de lokroep van de brandweersirenes. Ze zag hoe er naar haar werd gestaard, gewezen, zelfs bewonderend gefloten (Lanoye 1997: 20,21).

Die alwetende verteller se uitspraak is: “Er was geen ontsnappen aan. Ze zat gevangen in plaats en tijd, en handelingen werden haar opgedrongen.” (Lanoye 1997: 13). As 'n laaste desperate poging om haarself te bevry van die versmorende invloed en stereotiperende oordele van 'n onderdrukkende maatskappy tydens haar tweede gevangenskap, skend Katrien haar uiterlike aangesig. Hoe belangrik vuur by Katrien se selfverminking en uiteindelijke geestelike en fisiese transformasie is, blyk duidelik uit die byna terapeutiese eienskappe wat sy aan hierdie element toeskryf: “Maar geen reiniging is compleet zonder vuur.” (Lanoye 2002: 280). Deur haarself met ondermeer vuur te vermink, doen Katrien bewustelik en besinnend afstand van haar uiterlike skoonheid en daarom ook haar voorgeskrewe identiteit. Deur die grusame wyse waarop Katrien haar openbare identiteit uitwis, verbeeld die verhaal 'n radikaal-feministiese aksentverskuiwing ten opsigte van die dekonstruering van seksistiese identiteitskonstruksies. Binne die konteks kan Katrien beskou word as 'n eietydse martelaar wat haarself beywer vir die seksuele bevryding van die vrou:

Op de toilettafel naast de lavabo staat [...] een bus haarlak. [...] Ze plaatst de bus op een hoge vensterbank en houdt wat overschiet van haar rechterduim op het sproeikopje klaar. Met haar andere hand diept ze de meegegapte Zippo-aansteker op, ze slaagt erin hem open te wippen en, na een paar keer proberen, op haar dij aan te strijken. Ze houdt de vlam voor het sproeikopje en duwt het in met de stomp van haar rechterduim. [...] Een klevende wolk van vuur omgeeft haar, van kop tot teen. [...] Katrien schokt haar hoofd heen en weer, alsof ze probeert een hoed af te schudden. Haar lokken strooien vonken uit. [...] Ook haar jurk brandt. Hij klit als een verzegend vlies op haar huid. Ze strompelt rond, als om de vlammen te ontvluchten. [...] (Lanoye 2002: 280,281).

Nadat Katrien haarself deur verminking gesuiwer het, neem sy as't ware 'n nuwe sosiale en seksuele identiteit aan. Sy poseer met selfvertroue vir die verskuilde persfotograwe, maak vriende met haar tantes se bure, en gesels op die trein terug na Brussel met vreemdelinge. Op 'n byna teatrale wyse stel Katrien in Frankryk haar nuwe voorkoms aan die paparazzi ten toon :

Ze draait haar beestensmoel alle kanten op, haar varanenkin fier omhoog, haar scheve mondgat half open en kwijlend, haar afgebrokele tanden bloot, haar ongelijke borsten tentoon, haar gehavende handen uitdagend in de zij — als er een catwalk voor haar voeten lag, ze liep hem tien keer op en af. Om en om draait ze, in de verte hoort ze het fotoapparaat wild tekeergaan en dat vervult haar met trots en vreugde (Lanoye 2002: 389).



Die kontras tussen hoe die maatskappy vir Katrien sien en hoe sy nou haarself sien, is opgehef en op hierdie wyse word sy met innerlike harmonie vervul. Katrien se skoonheid word van haar liggaam na haar psige getransponeer. Deur Katrien se sensuele “disembodiment” en geestelike “hergeboorte” herdefinieer sy die konsep “skoonheid” en sodoende word die tradisionele beskouing van die vrou as lyflike/sinnelike wese verwerp. Binne hierdie konteks het Butler (1956) gelyk as sy in aansluiting by Beauvoir (1908- 1986) die volgende uitspraak maak:

To choose a gender is to interpret received gender norms in a way that reproduces and organizes them anew. [...] gender is tacit project to renew a cultural history in one’s own corporeal terms (Butler in Salih 2004: 26).

Die val van die familie Deschryver as verteenwoordigend van die patriargale sisteem bereik ’n hoogtepunt in die slotgedeelte van die trilogie. Wanneer die bedrieglike en kleingeestige Leo beskuldig word van ondermeer onbillike arbeidspraktyke en die seksuele uitbuiting van sy vroulike werknemers, stig hy doelbewus ’n brand in sy tapytfabriek om die waarheid aangaande sy wandade te verbloem en om toegang te verkry tot die fondse van sy versekeringspolis. Die direkte wyse waarop die alwetende verteller vir Leo in hierdie verband aanspreek, is ’n besonder funksionele kunsgreep aangesien dit die leser begelei tot die gewaarwording van ’n soort hofuitspraak waarin die regter (die alwetende verteller), die beskuldigde (Leo) veroordeel en beskuldig. Op hierdie wyse word die skuldias, sondes en morele disintegrasie van die Deschryvers via Leo se karakter vooropgestel en uitdruklik onderskryf:

bij u thuis ligt de anonieme dreigbrief van een zot die klaagt dat ge hem ontslagen hebt zonder grond, hij deelt mee dat hij als wraak uw

fabriek een dezer dagen weleens in brand zal komen steken. [...] Dankzij zijn brief hebt ge uw brandpolis eens nagelezen. Al na Artikel Vier wist ge genoeg. Dit, samen met de dreigbrief, is de oplossing, uw redding uit den hemel. Eén uitslaand brandje en ge zijt verlost. Ge hebt niemand meer van doen, geen aandeelhouders en geen overnemers, [...] geen beroemde broer en geen van uw twee schone neven, dood of levend, naar het buiteland gevlucht of niet (Lanoye 2002: 397).

Die brand wat Leo stig in sy fabriek ontketen 'n katastrofiese inferno. Op 'n nabygeleë hoofweg ontstaan daar vanweë die rookbesoedeling 'n grusame kettingbotsing. Leo weer sterf wanneer hy deur die vlamme in sy fabriek oorval word. Die evokatiewe wyse waarop hierdie inferno beskryf word, roep assosiasies op van 'n tydperk van verskrikking of 'n apokalips waarin die mensdom gestraf en veroordeel word vir hulle eie sondes en dié van hulle voorvaders. In hierdie verband wys die vuurmotief metafories heen na die disintegrasie, aftakeling en eindelike vernietiging van gesinstrukture, morele waardes en die maatskappy in die algemeen. Die diepe angs en onsekerheid van die postmodernistiese mens en dié se gebrek aan 'n kollektiewe identiteit binne 'n konvensie gedrewe maatskappy, blyk 'n belangrike tema te wees in *Boze tongen* (2002) en kan gekoppel word aan 'n eietydse menslike kondisie. In sy insiggewende artikel 'Het theater van de werkelijkheid: *Boze tongen* (2002) van Tom Lanoye' (aanlyn: <<http://www.groene.nl/2002/0242>>), beskryf Sander Pleij dit as volg:

Het onvermogen te beschikken over eenduidige waarheden [...] , en daarmee gepaard gaande onzekerheid, is een van de hoofdthema's van de 'Monstertrilogie.' Dat weerspiegelt zich in de Belgitude: de Belgische mentaliteit waarin de afwezigheid van een krachtige natiestaat een grijs gebied doet ontstaan waarin mensen hun eigen

zaakjes arrangeren. Deze [...] afwezigheid van eenduidige waarheid [...] koppelt Lanoye aan [...]: de diepe angst voor het uiteenvallen van het eigen land bij de Belgen, die de zuilen zagen verkrummen, bestaande maatschappelijke en familiestructuren vervangen en uiteindelijk de eigen identiteit in het gedrang voelden komen (Pleij 2002:3).

#### **5.4 Die doodsmotief**

Deur karakters se toetrede tot die hiernamaals as simboliese ruimte, transendeer hulle die konkreet-liggaamlike beperkinge en fisies-geografiese ruimtes (“places”) van die werklikheid. Binne die sfeer van die doodsmotief val die klem in hierdie paragraaf dan op die konsep van die “post-human body experience” as verteenwoordigend van die getransformeerde/nuwe geslagsidentiteit wat die mens aanneem. Wat veral opval in hierdie verband, is die kontras tussen hoe karakters hulle seksualiteit in die reële lewe en in die hiernamaals uitleef. In die reële lewe, byvoorbeeld, word karakters se belewenis van hulle seksualiteit gekenmerk deur gevoelens van wanhoop, angs, woede en vertwyfeling. In die hiernamaals word hierdie uitsiglose lewensbeskouing (met die uitsondering van Leo) opgehef en vervang met ’n meer spontane en geesdriftige belewenis van die “self”. Karakters se euforiese belewenis van die dood word veral via Dirk se karakter aangetoon:

Hij [Dirk] was zo dood als een pier. Meteen werd hij gewaar hoe zijn woede verdween. Het had iets met dat doodgaan van hem te maken. Zijn razernij verwisselde van substantie, even gemakkelijk als hijzelf het leven verruild voor de dood. Zijn boosheid sloeg om in een reuzelachtig geluk, zoals olie opgaat in goed gebonden mayonaise. Zo is het dacht hij, vreemd voldaan. Ik ben dood maar ik besta uit vette vrede. Uit de mayonaise der verzoening. Hij moest erom grinniken.

Zijn hele volwassen leven had hij nagelbijtend van angst doorgebracht, bang voor grijze haren, voor ongeneeslijke kwalen, voor de dood. Nu hij zijn kaars had uitgeblazen liep hij over van de slasaus der aanvaarding. [...] Sterven ? Dat kon hij niet erg meer vinden. Angst was iets voor de levenden. [...] Hij [Dirk] was dood? Welnee. Hij was vrij. [...] Hij was dood! Het hoekje om, hoera! (Lanoye 1997: 47).

Selfs Dirk se vroeëre pessimistiese beskouing van die romantiese liefde en sy seksistiese idealisering van die beeldskone Katrien, word in die hiernamaals opgehef, en vir die eerste keer “zag [hij] hoe doodgewoon ze was.” (Lanoye 1997: 47). As afgestorwene raak Dirk opnuut verlief op Katrien en smee hy haar om vergifnis vir die manier waarop hy haar as eggenoot behandel het. Dat Katrien onbewus bly van die ontslape Dirk se attenties en pleidooi om vergifnis, demonstreer nie slegs haar hoogs komplekse- en enigmatiese leefwêreld nie, maar ook die onmoontlikheid om vanuit die kenbare werklikheid hierdie fasades te deurdring :

Want toen Dirk zich, uitpuffend, de pleziertranen uit de ogen wreef en Katrien opnieuw in het gezicht keek, zag hij de waarheid. Hij zag hoe doodgewoon ze was. [...] Hij was het geweest die haar had gedwongen om de feeks te spelen. [...] En na de lol en de vertedering overspoelde hem zelfs een hernieuwde verliefdheid. [...] Haar zwijgzame verbijstering maakte haar nog aandoenlijker. Hij had haar altijd honds behandeld. [...] hij ging voor haar staan, zakte door zijn knieën en zei: ‘Het spijt me, schat,’ haar in de ogen kijkend. [...] Kon ze hem horen, over de drempel van de dood heen? [...] Begreep ze zijn spijt? (Lanoye 1997: 48).

Die hiernamaals as betekenisgelaaide simboliese ruimte verkry die aangesig van ’n soort pastorale utopie waarin die mensdom onbevange en

buite die vooroordele van 'n konvensionele struktuur byna anargisties kan rondbeweeg. Die betekenis van die hiernamaals as utopiese ruimte blyk wanneer Dirk en Marja met mekaar versoen deur hulle klere uit te trek en mekaar hartlik te groet (Lanoye 1997: 335,336). Die trilogie artikuleer die idee van die mens se verlore onskuld en 'n diepgaande versugting om bevry te word van 'n ideologies-gevormde wêreld en die fatsoenlikheid van 'n patriargaal-gedrewe maatskappy. Dit blyk dat die vervaging en selfs die opheffing van konvensionele “socially confined spaces”<sup>15</sup> 'n integrale deel is van afgestorwenes se ewige tuiste. Dirk stel dit onomwonde:

[...] en het plezante is dat je kunt gaan wanneer je wilt, en vooral dat je weggaat wanneer je wilt. Het maakt allemaal geen donder uit. Heerlijk. (Lanoye 1997: 334).

'n Interessante voorbeeld van die karakters se rebelse afwysing van tradisionele “socially confined spaces” en toetrede tot “verbode ghetto's” kom voor wanneer Marja, Dirk, Jonas en die kolonel na die *Sauna Corydon*, 'n klub vir homoseksueles, gaan om die pas gestorwe Bruno te ontmoet en na sy ewige tuiste te begelei. Dat Marja vir ondermeer Bruno in die *Corydon* borsvoed, het 'n besondere simboliese betekenis aangesien dit daarop dui dat sy vrede gemaak het met sy “andersheid”, dat sy die ultime moeder is en dat daar in die hiernamaals inderdaad geen seksistiese vooroordele is nie.

En zo gebeurde hetin een goed geëquipeerd kamertje van de herensauna *Corydon*, dat op een doordeweekse, kalme avond een

---

<sup>15</sup> “Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. [...] A single locus of sexuality was acknowledged in social space as well as the heart of every household, but it was a utilitarian and fertile one: the parent's bedroom.” (Foucault 1989: 3)

volslanke madonna — een moeder die nog nooit een kind gebaard had – op de vloer ging zitten en, leunend tegen de stijl van een bizarre schommel, haar forse boezem ontblootte. Ze ondersteunde met beide handen haar boterblanke tieten [...] Marja bood ze haar twee jongens aan. ‘Dit is mijn lichaam, mannen’. ‘Dit is mijn goesting niet’ zei Bruno – een zoon die nimmer van zijn vader had gehouden en die van zijn moeder had gegruwd [...] (Lanoye 2002: 214,215).

Deur die rol van ’n “moeder” aan haarself toe te ken, ondermyn Marja die tradisionele beskouing van die konsep biologiese moeder. Binne hierdie konteks verbeeld die verhaal binne die denkraamwerk van die postmodernistiese ’n baie aktuele genderkwessie. In sy essay “Postmodern identities, part one: transformations of the self” in *Teach yourself postmodernism* (2003), beskryf Glenn Ward dit as:

the disappearance of biological motherhood under the ‘technification’ of reproduction and the [...] subordination of the ovaries to the sovereignty of private property [...] (Ward 2003: 130).

Soos reeds aangetoon in hoofstuk 2, paragraaf 2.5.3, ondergaan ook Elvire ’n radikale na-doodse transformasie. Waar sy in die reële lewe as psigotiese en hulpbehoewende depressielyer weinig of geen verbale kontak met haar geliefdes gehad het nie, begin sy nou spontaan te kommunikeer met afgestorwe familielede. Baie pertinent wys Elvire vir Marja daarop dat haar transformasie blywend is en dat dit heeltemal anders is as die opflikkerings van vroeër. Waar Elvire in die reële lewe vanweë haar geestestoestand fisies verswak het, tel sy nou die steeds-groeiende Jonas sonder inspanning op. Dit is ook opvallend dat Elvire as afgestorwene geen verwyte koester nie. Dit blyk duidelik wanneer sy vir

Gudrun van alle blaam rondom haar dood onthef. Vir die eerste keer neem Bruno vir Elvire in sy vertroude deur haar bekend te stel aan die “man van sy drome”, Yves Chevalier-de -Vilder. Deur haar onderklere uit te trek en dié aan Bruno te gee om aan te trek, vind ’n satiriese aksentverskuiwing plaas ten opsigte van ’n moeder se stille aanvaarding van haar seun se “andersheid”. Op ’n simboliese wyse dus herstel Elvire die menswaardigheid van haar seun. As lewende protagonis was Bruno immers daagliks gekonfronteer met die onverdraagsaamheid van sy homofobiese familie. Die essensie van Elvire se nadoodse transformasie word as volg deur die alwetende verteller beskryf:

Dit was geen Mater Dolorosa meer — de verdrietige, lijdende Elvire van weleer, de moeder van zeven smarten. Hier stapte een zelfbewuste Materna ) Regina, een Mater Gloriosa, naar haar allerlaatste verplichting toe. Een keizerin die in alle kalmte heerste over een profijtige plooi in de Vlaamse Ardennen, indien al niet over heel België en zijn tien miljoen inwoners. Ze droeg er alleszins de geschikte regalia voor: op haar hoofd als kroon een oudmodisch charlestonhoedje, op haar rechterarm een koningskind met een aureool van krullend koper [...] (Lanoye 2002: 289,290).

Dat Elvire hier geteken word as ’n soort verhewe koningsmoeder, is ’n ironiese ontmaskering van die tradisionele beeld van die moeder. In hoofstuk 6 kom hierdie kwessie weer ter sprake met besondere verwysing na Butler se teorie rondom die parodieëring en herhaling/nabootsing van genderkonvensies.

In teenstelling met die ander afgestorwenes, behou Leo sy hebsugtige en kleingeestige karakter. Deur homself nie los te maak van die sleur van die materiële wêreld nie, bly Leo ’n onvoltooide wese wat nooit werklik katarsis bereik nie. In hierdie verband is die ironisering van die

“reddende” aard van die dood duidelik aantoonbaar. Dit blyk dat sommige karakters soos Leo inderdaad nie transformeerbaar is nie:

Dat doodgaan van hem had hem geen zier veranderd. De anderen zagen het meteen: Leo was nog altijd zijn oude zelf. Blij dat hij zijn fabriek eindelijk in de fik had durven steken, stuurs dat hij door een stommiteit al dat verzekeringsgeld zou ontlopen, kwaad omdat het hem niet gegund was om te gaan rentenieren in Frankrijk [...] Hier stond kortom, Boer Deschryver weer ten voeten uit de sintels van zijn leven: voldaan, verzuurd, weer kregelig (Lanoye 2002: 416).

## **5.5 Samevatting**

Karakters se ondermyning van ouerlike gesag, gewelddadige rebellie teen seksistiese identiteitskonstruksies en uiteindelijke na-doodse transformasie, lei noodwendig tot die verskuiwing van konvensionele magsverhoudinge en kan gekoppel word aan die eietydse mens se versugting om verlos te word van 'n onderdrukkende sisteem, en in hierdie besondere verhaalwereld, van die patriargie. Die jukstaponeering van lewendes met dooies lei tot 'n ontmaskering van die mens se uitsiglose bestaan binne 'n reële maatskappy wat gebou is op die beginsels van materiële welvaart, hebsug, seksisme en die marginalisering van minderheidsgroepe. Die idee dat 'n sinvolle bestaan slegs moontlik is binne 'n hoogs onkonvensionele en nudistiese paradys in die hiernamaals, bring 'n ironiese ondermyning van veral konvensionele seksuele maar ook kerkistiese norme. Lanoye skryf egter vanuit 'n postmodernistiese en oorwegend nie-godsdienstige kultuur, en die beskrywings van sowel die verkeersinferno as die geluksalige gestorwenes word in 'n duidelike satiriese toon gedoen. Dit is dus onwaarskynlik dat hierdie fiksionele of enige ander vorm van 'n hiernamaals in alle erns voorgehou word as 'n uiteindelijke utopie





## **Bibliografie**

### **Primêre bronne**

Lanoye, Tom. 1997. *Het goddelijke monster*. Amsterdam: Prometheus.

Lanoye, Tom. 1999. *Zwarte tranen*. Amsterdam: Prometheus.

Lanoye, Tom. 2002. *Boze tongen*. Amsterdam: Prometheus.

### **Sekondêre bronne**

Barker, Chris. 2000. *Cultural studies: Theory and practice*. London: Sage Publications.

Bertens, Hans. e.a. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: B.V. Uitgeverij. De Arbeiderspers.

Blackburn, Simon. 2005. *The Oxford Dictionary of philosophy*. New York: Oxford University Press.

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

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

Cloete, T.T. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM- literêr .

Flamend, Jan. 1980. 'Tom Lanoye'. In: *Kritisch lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur. Volume 4*. 1993. Zuiderent, AD. e.a. (red.). Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers.

Fokkema, Aleid. 2003. *Identiteit en locatie in de hedendaagse literatuur*. Nijmegen: Vantilt.

Foucault, Michel. 1978 [1976]. *The History of Sexuality: Volume 1*. London: Penguin Books.

Jehlen, M. 1995. *Critical terms of literary study*. In: Lentricchia & McLaughlin. Chicago: The University of Chicago.

Rabinow, Paul. 1991. *The Foucault reader: An introduction to Foucault's thought*. London: Penquin Books.

Roos, HM. 1967. 'n Verkenning van Louis Paul Boon se skrywerskap met toespitsing op "De Kapellekensbaan - Zomer Te Ter-Muren". M.A.-verhandeling. Universiteit van Pretoria, Pretoria.

Roos, HM. 1991. Afrikaans (Honneurs): Enigste studiegids vir VLABEG-S. Pretoria: Unisa.

Salih, Sara. (ed.). 2004. *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.

Van de Graaf, Roy. (red.). .1994. *Nieuwe literatuurgeschiedenis: Overzicht van de Europese letteren van Homerus tot heden. Deel III*. Amsterdam: Meulenhoff-Icarus.

Van der Elst, J. e.a. (red.). 1988. *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Kaapstad: Academia.

Van Vlierden, B.F. 1969. *Van In't Wonderjaer tot De Verwondering: Een poëtica van de Vlaamse roman*. Antwerpen: Uitgeverij de Nederlandse Boekhandel.

Vervaeck, Bart. 1999c. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. VUBPress: Brussels, Nijmegen.

Ward, Glenn. 2003. *Teach yourself postmodernism*. London: McGraw-Hill.

### **Tydskrif- en aanlyn-artikels**

*An encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender and queer literature*. 2002-2006. Aanlyn: <<http://www.glbtc.com/literature/vigril.html>>. Toegang: 16 Mei 2009.

Belgium: Definitions from answers. Com. 2006. Aanlyn: <<http://www.answers.Com/topic/belguim>>. Toegang: 16 Mei 2009.

Borré, Jos. 2003. 'De rand van de werkelijkheid in *Literatuur: tijdschrift over Nederlandse letterkunde* 20 (2): 35-37.

*Cafecabel. Com. From the conquistadors to the gilles*. 2002 - 2006. Aanlyn: <http://www.cafecabel.com/html>>. Toegang: 25 Julie 2009.

Cottyn, Hans. Leyman Dirk. 2008. 'Literaire Berichtgeving à La Carte' in *De Papieren Man*. Aanlyn: <<http://papierenman.blogspot.com>>. Toegang: 2 Februarie 2010

Debergh, Gwennie. 2000. 'Kermis in de hel'. *Ons Erfdeel* 43(2): 269-271.

De Loof, Kaat. 2003. 'Van slagerzoon tot hofnar: de kleine oorlog van Tom Lanoye'. Aanlyn: <<http://www.outlitnet.co.za/teater/lanoye.asp>>. Toegang: 27 Oktober 2007.

Foucault, M. 1995. 'Madness, the absence of work.' (Translated by Peter Stastny & Deniz Sengel). *Critical Inquiry*, 21: 291-298.

Hellemans, Frank. 1998. 'Hoe samenzweren met de werkelijkheid? Verzet en collaboratie bij Tom Lanoye'. *Ons Erfdeel* Jaargang 41: 76. Aanlyn: <<http://www.dbnl.org/tekst>>. Toegang: 3 November 2007.

*Koksijde*. 2004. Aanlyn:<<http://www.koksijde.be/nl/toerisme/garnaalvisserij-tepaard.htm>>. Toegang: 25 Julie 2009.

Oorgetuige. 2008. 'Tom Lanoye over 'Fort Europa', taal, macht en democratie.' Aanlyn: <<http://oorgetuige.skynetblogs.be/post>>. Toegang: 14 Oktober 2009.

Pleij, Sander. 2002. 'Het theater van de werkelijkheid: Boze tongen van Tom Lanoye.' *De Groene Amsterdammer*. Aanlyn: <<http://www.groene.nl/2002>>. Toegang: 12 Desember 2009.

*Ravage*.2002.Aanlyn:  
<<http://www.ravedigitaal.org/archief2000/004ar11.htm>>.  
Toegang: 2 September 2009

Schelde-Informatiecentrum.2000.Aanlyn:<<http://www.isc-cie.com>>.  
Toegang: 25 Julie 2009.

UitgeverijPrometheus.(s.j.)'Monstertrilogie':Aanlyn:<http://www.uitgeverijprometheus.nl>. Toegang: 16 Maart 2007

Visagie, Andries. 2004. Travestie en gay identiteit in Volmink (1981) van Hennie Aucamp. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 11(2): 8. Aanlyn: <http://www.academic.sun.ac.za/afrndl/tna/04/visagie.htm>. Toegang: 18 Junie 2008.