

SVEN VITSE

De taal, de macht en het vuil. Over de papieren varkens van C.C. Krijgelmans

C.C. Krijgelmans, *Patogeen Halogeen*. Uitgeverij het balanseer, Aalst, 2009.

C.C. Krijgelmans, *Tandafslag*. Uitgeverij het balanseer, Aalst, 2007.

C.C. Krijgelmans, *Spaanse vlieg!*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1984.

C.C. Krijgelmans, *Homunculi*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1967.

C.C. Krijgelmans, *Messiah*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1961.

C.C. KRIJGELMANS VIEL IN DE jaren zestig van de vorige eeuw op als de auteur van zeer vormbewust proza, van proza dat expliciet en weloverwogen de confrontatie aanging met de roman- en verhaalconventies. Ongewoon was die experimenteerlust in die periode niet, al was Krijgelmans er wel erg vroeg bij: na enkele verhalen in tijdschriften verscheen in 1961 zijn eerste boek, *Messiah*. Al in 1963 verschenen in tijdschriftvorm 'Homunculi' en 'Jericho', de twee teksten waarmee de aanval op de romanvorm tot in zijn uiterste consequenties werd doorgevoerd. Beide teksten werden in 1967 in de verhalenbundel *Homunculi* opgenomen, maar 'taalstructuur' is wellicht een nauwkeurigere aanduiding dan 'verhaal'.

Al uit *Messiah* blijkt dat de romanvorm zijn onschuld en zijn functionaliteit heeft verloren. Krijgelmans vertelt geen lineair verhaal met een begin, een midden en een eind, en een stabiel, transparant vertelperspectief. Hij produceert een tachtig pagina's lange zin, of beter: een aaneenschakeling van hele en halve zinnen, ritmisch geordende woordgroepen, in een steeds wisselende cadans, in een stijl die varieert van uiterst kaal en afgekloven tot weelderig en uitgesproken vlezig. Ritme en herhaling spelen in deze tekst een opgemerkte rol: ze geven bepaalde passages in *Messiah* de vorm van een incantatie, van een spraakritueel, analoog aan de rituele kruisweg die herhaaldelijk beschreven wordt. De cadans is meeslepend maar wordt nooit dreunend. Ze varieert zodat ze niet tot kritiekloze navolging leidt:

man, dier, bloem, op en neer, tussen menigte, tussen man-held-wuivende menigte, tussen, in, temidden van, verdwenen voor een kind dat langsheen staat en ziet, beweegt, niet verdwenen voor een vrouw die langsheen staat en ziet,

beweegt, niet verdwenen voor een man die langsheen staat en ziet, beweegt, menigte beweegt, man-held-wuivende beweegt en langsheen staat en ziet [...] (*Messiah*, p. 7)

Dat *Messiah* de traditionele verhaalvorm niet erkent, betekent echter niet dat deze tekst niet gestructureerd zou zijn. Integendeel, deze ogenschijnlijk ongestuurde woordenstroom heeft niet alleen een sterke thematische samenhang — de Messias als volksmenner en zondebok — maar ook een verfijnd patroon van formele verschuivingen. Zonder dat deze verschuivingen typografisch gemarkeerd zijn in de tekst, wordt afwisselend in de hij-, de zij- en de ik-vorm verteld. De ik-verteller is afwisselend mannelijk en vrouwelijk. Nu eens wordt gelijktijdig verteld, in de tegenwoordige tijd, dan weer terugblikkend, in de verleden tijd.

De hij-figuur wordt de ene keer van binnenuit gepresenteerd en de andere keer van buitenaf. Zo wordt de Christusfiguur in een bepaald fragment door ‘twee romeinse soldaten’ (27) voor de procurator van Judea gebracht. De verteller heeft geen toegang tot zijn innerlijk: de beschreven figuur is iemand die ‘niet de indruk wekte’ te zullen ontsnappen en die ‘niet eens scheen te beseffen’ dat hij erbij liep als een oude man (27). De verteller moet zich beperken tot speculatie op basis van het uiterlijk. In een ander fragment geeft de verteller de gedachten van de Christusfiguur echter uitvoerig weer. Dat doet hij onder meer in de indirecte rede: ‘dacht hij, en wist dat hij de weg terug afdalen moest onder een zon die hem nu een verschrikking leek, zodat hij vermoedde dat zij hoog zat’ (16-17).

Zonder dat de lezer er erg in heeft, presenteert Krijgelmans een breed scala van vertel- en presentatiewijzen. De versnippering is gestructureerd: de tekst is een raster, een skelet, maar dan wel een waaraan nog overall rafels hangen en hele hompen vlees. De motivatie achter dit vormexperiment staat niet als dusdanig in de tekst uitgelegd. Anders dan het proza van bijvoorbeeld Willy Roggeman is dat van Krijgelmans niet expliciet poëticaal. De literatuuropvatting moet de lezer zelf distilleren uit de vorm, of uit de interactie tussen structuur en thematiek. Een uitspraak van de Amerikaanse auteur John Barth uit 1967 — dus ruim ná de publicatiedatum van *Messiah* — kan misschien een licht op deze kwestie werpen: ‘niet alleen de “alwetende” verteller van oudere verhalen, maar het hele idee van de controlerende kunstenaar is veroordeeld als politiek reactionair, zelfs fascistisch’. In het licht van deze uitspraak, lijkt de keuze voor de Messias-thematiek allesbehalve toevallig.

De Messias neemt in deze tekst uiteenlopende gedaanten aan. Hij verschijnt bijvoorbeeld als de politieke demagoog Alec, die het principe van de zondebok toepast om zijn publiek te manipuleren. Alec ‘was een ronselaar van zielen en vlees [...] en zoals het steeds met dergelijke menners gaat [...] geloofde zelf wat hij vertelde, onvoorwaardelijk,

wanneer hij de hemel op aarde aan de man brengen wou' (73-74). De demagoog is diegene die zich meester maakt van de taal, die de controle over het spreken opeist, die bepaalt hoe, vanuit welk perspectief en met welke woorden, er over de wereld en over de ander gesproken wordt.

Maar de Messias is ook het slachtoffer, de zondebok, die voor 'de procurator van Judea' moet verschijnen, omdat hij zich heeft laten 'op sleeptouw [...] nemen door een twaalfstal op gezag en buit beluste vissers' (30). Hij is ook de spreker die gebukt gaat onder het woord dat zijn medestanders over hem hebben verspreid, en die zijn aanhang verliest wanneer hij er niet in slaagt zich aan dat woord te conformeren. Hij is degene die het spreken ondergaat, die lijdt onder de macht van de taal van de ander. In dat opzicht kan *Messiah* worden gelezen als een verzet tegen de taalmacht die in de ogenschijnlijk onschuldige verhaalvorm verscholen zit, in de gecentraliseerde vertelwijze. Het patroon van verschuivingen onttrekt het spreken aan de eenzijdige, subjectieve controle van een verteller.

Behalve over macht gaat deze tekst over verleiding en manipulatie; dat zijn immers ook vormen van machtsuitoefening. Het hoofdpersonage van een van de fragmenten is een vrouw die berecht wordt vanwege 'een handvol liefde dat zij rechts en links geschonken had' (22). Zij wordt voorgesteld als de Bijbelse verleidster, die 'de duivel van haar lichaam' (23) inzet om de man te manipuleren. De man van zijn kant is niet bij machte om zijn verlangen te controleren en aan de verleiding te weerstaan. Hier wordt Krijgelmans' taal de taal van het vlees, niet alleen van de beschrijving van het vlees — 'haar dijen die zij rond en vast wist in het begin, de heupen smal en stevig, de borsten rond en vast' (24) — maar ook de taal die het vlees zelf spreekt, de verlokkenende woorden die het tot de man richt: 'Grijp! Grijp! Grijp!' (24) De taal van de verleiding en de taal als verleiding zullen in het latere werk van Krijgelmans een prominente plaats krijgen.

Uitputting

Het essay van John Barth dat ik zonet aanhaalde, heeft niet toevallig als titel 'De literatuur van de uitputting'. Niet toevallig, want collega-schrijver Ivo Michiels plaatst de teksten 'Homunculi' en 'Jericho' 'in het teken van [...] een uitputtingsproces' (*Homunculi*, p. 8). Het is een periode waarin niet zozeer materiële als wel geestelijke grondstoffen uitgeput raken. Het humanistische concept van de mens bijvoorbeeld, als een zelfreflexief wezen dat zelfbewust en autonoom handelend optreedt en als stabiel ijkpunt fungeert in allerhande representaties van de werkelijkheid. Of de geschiedenis: nadat de teleologische gerichtheid op een eindpunt als ideologische waanvoorstelling is ontmaskerd, komt men

in een enerverend historisch vacuüm terecht. De consequenties voor het vertelperspectief en de lineaire verhaalvorm zijn evident.

De roman zelf kan in dit uitputtingsproces uiteraard niet ontbreken. De dynamiek van de avant-garde en het modernisme lijkt een eindpunt te naderen: in een poging om aan de cultuurindustrie te ontsnappen, heeft het steeds verder doorgedreven experiment zich tot een vorm van autisme ontwikkeld. In deze context van onoverbrugbare contradicties heeft de roman zijn functionaliteit verloren. Bovendien leidt de voortschrijdende problematisering van alle mogelijke conventies tot de fysieke en mentale uitputting van de arme zielen die in deze wedren voorop wensen te lopen.

Aan dit proces van uitputting wil Krijgelmans, aldus Michiels, een einde maken door de roman 'naar zijn einde toe te schrijven', uit te schrijven, af te schrijven als een al veel te lang uitstaande schuld. In dat opzicht is hij de tegenpool van Hamm, het personage uit Becketts *Endgame* (1957), dat zich weliswaar van *het* eindpunt bewust is, maar *de* finale eindpunt niet over zijn hart krijgt. 'Ja, daar is het, het is tijd dat het eindigt, en toch aarzel ik om ... om te eindigen.'

In 'Jericho' schrijft Krijgelmans wél naar een eindpunt toe: na twintig steeds korter wordende fragmenten volgt een wit blad. Het schrijven is een eliminatieproces, waarbij de taal stap voor stap uitgekleet wordt, als een lichaam waaruit een na een alle organen worden verwijderd. Elk fragment telt één zin minder dan het voorgaande: het eerste telt er twintig, het twintigste één, het eenentwintigste nul. In elk fragment worden de zinnen steeds korter: de eerste zin heeft evenveel woorden als het fragment zinnen heeft, elke volgende zin telt een woord minder, de laatste zin bestaat steeds uit één woord.

Bovendien zet elk fragment één woordsoort in de kijker, als een soort afscheid van het publiek, waarna die uit het taalreservoir verdwijnt. Zo verdwijnen na het tweede fragment de hoofdtelwoorden, na het derde de rangtelwoorden, na het vierde de onbepaalde voornaamwoorden ('enige', 'enkele', 'verscheidene'), na het achtste de bepaalde persoonlijke voornaamwoorden, na het elfde de bezittelijke voornaamwoorden ('onze', 'hun', 'haar'), na het twaalfde de werkwoorden, na het veertiende de aanwijzende voornaamwoorden enzovoort.

Opmerkelijk in deze eliminatiereeks is dat in de hele tekst geen adjectieven voorkomen, zodat deze woordsoort ook niet geëlimineerd wordt. Bijwoorden komen in de eerste twee fragmenten nog wel voor, maar de woordsoort wordt niet expliciet geschrapt uit het repertoire. Om de herkenbaarheid van het taalgebruik tot een minimum te beperken bevat de tekst geen vervoegde werkwoordsvormen, enkel infinitieven (op enkele meervoudsvormen in hoofdstuk 8 na, die dezelfde vorm hebben als de infinitief). Persoonlijke voornaamwoorden komen enkel voor in hoofdstuk 8, waarin ze tevens afgeschreven worden. Als laatste woord

850 blijft over 'en', een connectief in een volstrekt gedemonteerde structuur waarin niets meer te verbinden valt. Wat overblijft, is nog louter een onpersoonlijke structuur, een virtueel en leeg raamwerk. De taal is geanalyseerd en tegelijk volstrekt vreemd en onklaar gemaakt.

Wie in dit afbraakproces chaos verwacht, komt dus bedrogen uit: de destructie verloopt planmatig en perfect gestructureerd. Waarom zou je immers een rommeltje maken — misschien heb je die gedemonteerde stukken ooit nog wel eens nodig. De toekomst heeft de neiging om verdomd lang te duren, en na het einde blijkt alles toch weer gewoon voort te gaan. Voort en dus niet noodzakelijk verder, op een hoger niveau. Maar in 1963 is het afbraakproces nog in volle gang.

Met het verhaal verdwijnt ook de mens — de mens die autonoom de taal hanteert om zich uit te drukken. In de plaats van de subjectieve uitdrukking van de mens komt de structuur. Toepassing van formele regels verhindert inleving en herkenbaarheid. Het subjectieve element zit in de bepaling en invulling van de structuur. Deze techniek doet enerzijds denken aan de seriële muziek, waarin de twaalftonenreeks de kiemstructuur is die de volledige compositie determineert, en anderzijds aan de Franse groep OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). In beide gevallen werken de kunstenaars met extreme formele beperkingen.

Integraal serialisten zoals Pierre Boulez wilden niet alleen de toonhoogte maar ook de andere muzikale parameters zoals timbre en duur door de reeks laten bepalen. De Oulipiaan Georges Perec gebruikte in zijn roman *La Disparition* (1969) geen enkele maal de letter 'e', de meest voorkomende klinker in het Frans. Toch gaapt er tussen OuLiPo en Krijgelmans een onoverbrugbare kloof: in tegenstelling tot de formalistische experimenten van Krijgelmans is het proza van bijvoorbeeld Perec lichtvoetig, humoristisch en sterk verhalend. De stijl van *La Disparition* doet veel meer aan Jongstra denken dan aan Krijgelmans, meer aan het postmodernisme dan aan het romanexperiment uit de jaren 1960 en '70.

Aan de basis van 'Homunculi' ligt (onder meer) een exponentiële reeks: machten van twee (2, 4, 8, 16 ...). Elk hoofdstuk bevat dubbel zoveel zinnen als het vorige en in elk hoofdstuk bevatten de zinnen één woord meer dan in het vorige hoofdstuk. Het eerste hoofdstuk telt twee zinnen bestaande uit telkens één woord. Na negen hoofdstukken vermenigvuldigen en optellen, volgen negen symmetrische hoofdstukken delen en aftrekken, tot het beginpunt van de structuur is bereikt. De hoofdstukken in de eerste helft zijn genummerd van één tot negen, die van de tweede helft van negen tot één.

Andere organiserende principes zijn symmetrie en omkering. In de hoofdstukken één tot vijf wordt uit een kiemcel een elementaire wereld opgebouwd. Eerst is er slechts 'Man. / Vrouw.' (68), vervolgens komen '[h]et kind' en de omgeving ('rondom') erbij (69). In een derde fase

851 beginnen deze mensen te handelen: ‘kijken’, ‘glimlachen’ en ‘eten’ (70). Daarna gaan ze ook ‘praten’ (71) en wordt de komst van een vierde persoon aangekondigd. Die ‘jongen’ (72) komt aan in het vijfde hoofdstuk. Hij kondigt op zijn beurt aan dat er een vijfde persoon komt, een meisje. In de hoofdstukken vijf tot één wordt alles omgekeerd en wordt de elementaire wereld weer uit elkaar gehaald. Het ‘handen schudden’ (143, 72) is nu geen groet meer, zoals in het eerste hoofdstuk vijf, maar een afscheid. De vier laatste hoofdstukken bestaan (grotendeels) uit dezelfde woorden als de vier eerste, hoewel de zinnen en woorden anders geordend zijn; de volgorde van de zinnen is bijvoorbeeld omgekeerd.

Net zoals de verhaalinhoud uit rituele herhalingen en omkeringen bestaat, waarin de morele waarden van het humanisme lijken op te lossen in een set van abstracte betrekkingen, is ook het taalgebruik gestructureerd rond de rituele herhaling van woorden en zinsconstructies. In beide hoofdstukken zeven spreken de personages om beurten hun oordeel uit over elkaar. Het enige verschil is dat dit oordeel de eerste keer negatief is — ‘Vuile vader, vuile vader, dief leugenaar, zot’ (78) — en de tweede keer positief — ‘Zachte vader, speelse vader, krachtige vader, jij’ (137).

Deze omkering is niet enkel formeel maar ook inhoudelijk interessant: na de rituele reiniging in het eerste deel volgt een bijna gelukzalige rust in het tweede deel. Dit zuiveringsproces sluit ook aan bij het kernmotief van dit verhaal: de dood. Beide negende hoofdstukken worden van elkaar gescheiden door een pagina waarop enkel het woord ‘dood’ staat (106). Centraal in het verhaal staat immers de zelfmoord van het meisje. Deze dood wordt in de eerste helft van de tekst voorbereid: de personages reinigen zich van hun haat, ze wassen zich, en vervolgens vernietigen en onteren ze een in de aarde getekende menselijke figuur.

De dood is in deze posthumanistische structuur overwonnen omdat ze geïnterioriseerd wordt: de idee van de mens wordt letterlijk aan stukken gereten, en de zelfmoord van een personage stoort de gelukzalige rust van de anderen niet. ‘Homunculi’ komt in dat opzicht in het reine met de dood en met de eindigheid. Ook in formeel opzicht omarmt dit verhaal de eindigheid: het lijft de (formele) beperking namelijk in als zijn organiserende principe. Door deze fundamentele, structurele beperking te belichamen, kan dit proza zich bovendien vrijmaken van allerhande plaatsvervangende beperkingen die de literatuur zichzelf oplegt — allerhande traditionele narratieve, psychologische en morele codes. De bevrijding is in dit proza door en door dubbelzinnig: het is vrij omdat het ‘al dood’ is.

Dood en bevrijding

Na de verhalen uit *Homunculi* stelt zich het probleem: wat volgt er op het einde? Wat kan de schrijver nog nadat hij de literatuur heeft geabstra-

heerd tot een zichzelf onttakelende structuur? Nadat hij de dood in het algemeen en de dood van de roman in het bijzonder heeft aanvaard. De structuur van 'Homunculi' was nog omkeerbaar maar die van 'Jericho' was strikt eindig. Of toch niet? De lezer moet tot 1984 wachten op een nieuwe boekpublicatie van Krijgelmans. *Spaanse vlieg!* bevat vier verhalen — inderdaad, echte verhalen — waarin de regels van het fatsoen en de hygiëne het moeten afleggen tegen het onwelvoeglijke genot van taal en lichaam. De nadruk ligt op de bevrijding van het verlangen, maar op de achtergrond blijft de dood alomtegenwoordig.

Van het ascetische formalisme van *Homunculi* is in het titelverhaal niets meer te merken: het taalskelet ruimt de baan voor het wilde taalvles, waarvan in *Messiah* al sporen te vinden waren, en dat uiteindelijk in de meest recente publicaties van Krijgelmans tot volle wasdom is gekomen. 'Spaanse vlieg!' tekent in alle opzichten verzet aan tegen de dwang van de hygiëne, tegen de morele en politieke restauratie in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw. Arthur, een verkoper van seksartikelen, constateert dat er steeds minder 'belangstelling [is] voor onderduims leesvoer en dito zwijntjesprikkel. Iedereen was oververzadigd of opnieuw normaal geworden' (*Spaanse vlieg!*, p. 117). Genormaliseerd of verzadigd is het proza van Krijgelmans allerminst: zijn taal getuigt van een onverzadigbare wellust.

Die wellust blijkt bijvoorbeeld uit volgehouden beeldspraak die de taal op sleeptouw neemt en het verhaal overwoekert. Een ondraaglijk lawaai op de bus verbeeldt Arthur zich als een scheurend trommelvlies van een 'reusachtig [...] oor, dat hem inzwolp. Arthur werd natrillend naar binnen gesleurd, schuurde met het hoofd langs de hamer, miste het aambeeld, deed een greep naar de stijfbeugel' (118). Vervolgens wordt een massa passagiers 'door het middenoor' gezogen en tegen 'het slakkehuis' aan gekwakt (118).

Maar wellust betekent natuurlijk ook seks en ontlasting — sperma, pis en stront zeg maar. Arthur bezoekt bijvoorbeeld een openbaar toilet waar in een idyllisch verleden allerhande scatologische variaties geëxploreerd werden. Krijgelmans lijkt hierbij een aanstekelijk plezier te beleven aan woorden van onder de gordel, als een kind dat met zijn eigen keutels speelt. Dat gaat van metaforen — 'een aarsgat van een wegversmalling' (118) — tot woordspelingen — 'hou je kont' (119) —, neologismen — 'keutels handig' (120) of 'scrotummerd' (130) in plaats van 'goochemerd' — en vervormingen van staande uitdrukkingen — 'de urine werd nooit zo heet gedronken als hij werd ingeschonken' (126).

Deze circulatie van lichaamssappen en fecaliën is behoorlijk dubbelzinnig. Enerzijds houdt zij een protest in tegen de zedenpolitie in al haar gedaanten, inclusief de psychiatrie, die het onwelvoeglijke afdekt met 'hygiënisch spul' (127) en hypocriet verbant achter gesloten deuren.

853 Anderzijds toont zij een maatschappij die letterlijk strontziek is, een beerput die ondanks ijverig plamuurwerk van klerken en bureaucraten op ontploffen staat. Dat de ontlasting het driftleven binnendringt, betekent zoveel als dat het levensprincipe door de dood is aangetast.

Deze aantasting blijkt in 'Spaanse vlieg!' ook uit andere situaties. Zo bezoekt Arthur een oudere vriendin met wie hij 'doktertje' speelt: terwijl zij masturbeert maakt hij allusies op impotentie en prostaatkanker. Het orgasme wordt (clichématig) met de dood geassocieerd en de ejaculatie met ziekte: klaarkomen is 'Cerberus doen braken. En Cerberus was de dood nabij' (145). Even later randt Arthur in een lingeriewinkel een verkoopster aan: hij betast haar vagina om uit te maken of ze last heeft van 'braakloop' dan wel 'zwanger' is — 'keutel of dreumes' (161-162). Het levensprincipe heeft de dood geïnterioriseerd: waar men leven verwacht, is men er altijd op voorbereid de dood aan te treffen.

In een ander verhaal in *Spaanse vlieg!* is het decor de apocalyptische wereld van de Koude Oorlog, aangetast door 'fragmentatiebommen', door 'napalm' en door 'radiatie' (106), waarbij lijken en uitwerpselen het straatbeeld bepalen en de waarde van het menselijk lichaam bepaald wordt door de som die obscene verzamelaars overhebben voor keurig gepreserveerde lijken en geslachtsorganen. Het is een wereld waarin mensen letterlijk gereduceerd zijn tot dingen, tot dode materie, tot afval. Lebbert pikt een vrouw op om haar vervolgens in een leegstaand pand te doden. Onderweg trapt hij op een lijk, tot afgrijsen van de vrouw. 'Totaal verburgerlijkt, hè! Zij had het liever allemaal proper gewild' (107). Net als in 'Spaanse vlieg!' wordt het burgerlijke met hygiëne geassocieerd, maar het tegendeel van dat burgerlijke is hier geen bevrijde seksualiteit maar louter dood en vernietiging. Dit verhaal hekelt de burgerlijke schone schijn maar verheerlijkt niet wat die aan het zicht tracht te onttrekken. Het wijst veeleer op de dubbelzinnigheid van de subversie: de aanval op de burgerlijke normen kan leiden tot bevrijding maar kan evengoed de destructieve schaduwzijde van het burgerdom oproepen.

In het verhaal 'De aanslag' laat Krijgelmans zijn moordfantasie de vrije loop. Hij scheidt een sardonisch genoegen in het imaginaire uiteenrijten van de lichamen van holle bureaucraten. De explosie in een station is als een kosmische wraakoefening waarbij 'alles [...] van elkaar [vliegt]' (92). De idiotie van de slachtoffers en de overlevenden bestaat erin dat ze zich niet bewust zijn van de alomtegenwoordigheid van dood en desintegratie. De ontploffing zet geen 'domper [...] op hun hoopvolle vooruitzichten' in het burgerleven, en zelfs tijdens de vernietiging van het lichaam blijven de slachtoffers geloven in hun 'individualiteit' (84), alsof ze 'voor eeuwig hun hele uiteenvallende zootje bij elkaar kunnen houden' (85). In het beste geval beseffen de slachtoffers 'gedurende één ondeelbare flits' (100)

dat in den beginne de dood is, en vervolgens pas het leven. Tijdens de ontploffing worden ze één moment getroffen door een 'strakheid' die de dynamiek van het leven stilzet. De explosie doet hun inzien dat 'de strakheid hen voor is geweest' (100), alsof die strakheid wilde demonstreren dat zij aan de beweging voorafgaat en niet omgekeerd.

Het eerste verhaal uit de bundel, 'Ribbel met R', lijkt al in enkele opzichten vooruit te wijzen naar Krijgelmans' meest recente proza. De protagonist is een achtjarige jongen met merkwaardige schrijffambities: hij gaat voor een leeg blad zitten en wacht tot zijn hand spontaan begint te schrijven, in een volstreekte symbiose van geest en lichaam, 'de werking van zijn geest volledig synchroon met de beweging van zijn hand en pen' (7). Hoewel hij geen letter op papier krijgt, staat zijn verbeelding niet stil. Zo verzint hij een verhaal over een jongen en een meisje die hun eerste seksuele ervaring opdoen. Hij beschouwt zijn verhaal expliciet als een lustopwekkend middel: 'Hij zou precies die dingen neerschrijven die ze voor verboden hielden, zodat bij lezing hun lichaam gevoelens kon krijgen, gevolgd door verlies van vloeistof' (36).

Krijgelmans haalt de seksuele taboes onderuit door tegelijk vulgair en eufemistisch te schrijven. De vader en de moeder beginnen spontaan te vrijen terwijl ze hun zoontje door het sleutelgat bekijken: wanneer de moeder zich bukt maakt de vader 'van de gelegenheid gebruik om zich een paar vrijheden te permitteren' (8). Het jongetje omschrijft masturbatie als 'rechtstreekse ingrepen', waarbij 'met wat geruk en gesleur zekere vloeistof op de vloer terecht komen' (35). De vulgariteit zit niet alleen in de handeling maar ook in de eufemistische taal zelf: 'geruk en gesleur' staat tegenover 'zekere vloeistof'. Woorden die naar seks verwijzen, worden systematisch gecensureerd en de vader wijst op een morele en seksuele restauratie. 'We zitten bij het begin van de jaren tachtig, dacht hij, en de lezers zijn weer vies geworden van s-ks' (12).

De taalbehandeling zelf wijst ook al enigszins vooruit op de doorgedreven ontregeling in Krijgelmans' latere proza. Op bepaalde plaatsen ontspoort de taal al in 'Ribbel met R': 'Nimmer weet precies truweel er zin, wat vroom laakt. Niemand kin ze tollen' (54). Deze taalbehandeling lijkt het jongetje wel aan te spreken, want hij streeft naar 'iets, waarbij de betekenis wordt verstoord, maar de syntaxis behouden blijft!' (54). Inderdaad lijken deze zinnen de syntactische regels van het Nederlands te volgen, en zelfs alle woorden lijken te bestaan. De betekenis blijft echter onduidelijk doordat de syntactische functie van de gekozen woorden gewijzigd is (het substantief 'kin' fungeert als hulpwerkwoord) en de combinatie van de woorden absurd is. Dat deze taal nog wel aan het Nederlands appelleert, komt doordat een minimale vertaalslag mogelijk blijft: het bijwoord 'nimmer' staat wellicht voor het voornaamwoord 'niemand', en 'kin' voor 'kan'. Toch blijft de houding van het jongetje

855 tegenover deze taalbehandeling ambivalent: ‘ik wil geen dement avant-garde auteur worden!’ (54) Het experiment mag niet tot een vervreemding van de lezer leiden, aangezien in dat experiment steeds meer de macht van de taal over die lezer op het spel staat.

Een pathogene ontsporing

In 2007, meer dan twintig jaar na *Spaanse vlieg!* publiceert Krijgelmans de bundel *Tandafslag*. Twee jaar later volgt *Patogeen Halogeen* (2009), een verhalenbundel die zowel thematisch als stilistisch verwant is met *Tandafslag*. In de verhalen in deze bundels voert de auteur zijn taalmanipulaties opnieuw uiterst consequent door. Waar Krijgelmans in de jaren 1960 vooral experimenteerde op het macroniveau en een externe structuur oplegde aan het taal- en verhaalmateriaal, werkt hij nu veeleer op het microniveau: hij ontregelt de taal van binnenuit, en richt zich in de eerste plaats op het woord- en het zinsniveau. De doorbreking en de ontsporing van de talige code genereren genot, zo leerden ons Kristeva en Barthes. Zelden is dit inzicht zo volmondig in de praktijk gebracht als door Krijgelmans.

‘Krijgelmans doet de taal geweld aan, maar op een erg wellustige manier’, zo merkt Bart Vervaeck op in zijn voorwoord bij *Tandafslag* (13). Geweld en genot komen in de taal zelf samen. Een van de vele neologismen in het titelverhaal van *Tandafslag* typeert dit proza perfect: Meneer Schoon, de politieagent die een seriemoordenaar moet oppakken, is ‘van alles vlekkeloosig verschoond, met vlekkeloosig geweten’ (62). Vlekkeloos wordt vlekkeloosig: de associaties met ‘lozen’ en ‘lozing’ doen het schone in zijn tegendeel verkeren. Dit is ook wat met de taal gebeurt: het schijnbaar vlekkeloze woord blijkt uit alle poriën vlekken te lozen. De ogenschijnlijke onschuld van een woord als ‘vlekkeloos’ dient dringend aan de kaak te worden gesteld. Tegelijk tast het taalgeweld het woord aan met het genot van de ejaculatie.

Krijgelmans zoekt af en toe de grenzen van de leesbaarheid op, en toch is de verhaallijn in veel van deze teksten doorgaans in grote lijnen duidelijk. Ook zijn de neologismen en woordvervormingen in deze verhalen vaak als het ware te vertalen, ook al gaan daarbij veel bijbetekenissen verloren (zie voor voorbeelden ook het voorwoord van Bart Vervaeck). Wie van ‘mond’ ‘monding’ maakt, keert de stroomrichting van het voedsel in de slokdarm om. In het neologisme ‘verkanteren’ — dat zoveel betekent als van kant maken, doden — klinkt het woord ‘decanteren’ mee. Het neologisme ‘darmstekerig’, dat syntactisch functioneert als substantief, brengt het substantief ‘darm’ met het adjectief ‘wormstekig’ samen, en verwijst tevens naar een handeling die niet ongewoon is in deze verhalen, namelijk iemand iets in de darmen steken.

In een aantal gevallen vervangt Krijgelmans substantieven door neologismen die morfologisch enigszins op adjectieven of bijwoorden lijken: ‘onderscheidelijk’ in plaats van onderscheidingsvermogen, ‘haar nattelijk’ in plaats van haar vagina, ‘zijn darmelings’ in plaats van zijn darmen. Het substantief kan ook vervangen worden door een deelwoord, zoals in ‘zijn opstaand gesteld’ in plaats van ‘zijn penis’. In combinaties levert dit zinnen op als deze, die appelleren aan het Nederlands maar deze taal tegelijk onherroepelijk vervreemden: ‘En tevens verurineerd met dat volgesmeerd klein lijfelijk vol tuitgebek, ja, reetslabber op zijn worstige safroen laten vallen!’ (96)

Wanneer de grens van de verstaanbaarheid wordt overschreden, blijkt dat dit proza geen codetaal is maar veeleer een taal die geïnfiltreerd is door het buiten van de taal, door het vreemde. Neem de volgende zinnen, waarin wordt uitgelegd hoe mensen sterven in een gesloten instelling. ‘Velen door het afsterven van een al te gulzige bejaring. Weer anderen door het aangescherpt van enkelen in hun rektaal’ (91-92). De woorden zijn suggestief, maar tegelijk blijven ze verontrustend vreemd. Wanneer het buiten van de taal binnenin aan de oppervlakte komt, wordt de illusie van een transparante overeenkomst tussen taal en werkelijkheid, tussen taal en geest, brutaal verstoord.

In ‘Patogeen halogeen’, het titelverhaal uit de meest recente bundel, gebruikt Krijgelmans twee neologismen die de polen van zijn taalgebruik uitzetten: normaal wordt ‘normataal’ (*Patogeen Halogeen*, 65) en orgasme wordt ‘orgasmataal’ (69). De taal van de normaliteit komt tegenover de taal van de lust te staan, of beter: deze laatste barst spattend en vlekken uit in de eerste. Het onderdrukte keert in de taal terug, dat demonstreert dit proza ten overvloede. Dit verhaal gaat ook over de strijd tussen de normaliteit en het genot. De ‘normataal’ van Albert tracht het onwelvoeglijke genot van Robert — ‘dat onkuis gezwijmel’ — te rationaliseren als een poging van die laatste om zichzelf ‘te bezwijmelen’ en als een vorm van ‘verblindings’ (56). Albert meent bovendien niets dan ‘bezonnen waarheden’ (66) te declameren. Robert, daarentegen, klaagt erover dat ‘het hele maatschappelijk’ hem verafschuwt omdat hij ‘nu eenmaal een zuster of zo persoon [is]’ (63).

De taal die Krijgelmans tegen deze ‘normataal’ in het geweer brengt, leeft van grensoverschrijdingen en subversie. In ‘Problematischen’, een verhaal uit *Patogeen Halogeen* dat zijn geheimen ook na intensieve lectuur niet prijsgeeft, staat een bijna programmatische uitspraak: ‘Normataal bewustzijn berust op innerlijkheid en uiterlijkheid’ (162). Tussen innerlijk en uiterlijk (geest en lichaam, of de emoties en de fysieke sensaties) bestaat een helder onderscheid maar tegelijk ook een vloeiende communicatie. Dat veronderstelt dat er zoiets bestaat als ‘jezelf’, ‘je eigen

857 ik, of wat je meent dat daarvoor doorgaat', en een notie van het nu, 'één bepaald ogenblik' (162).

Het lichamelijke en het geestelijke lijken in dit verhaal echter niet meer keurig op elkaar te zijn afgestemd. Dat blijkt al uit het taalgebruik: Krijgelmans verbastert 'zielenroerselen' tot 'diepe roerselen in haar lichamelijk', en 'de mantel der liefde' tot 'het manteleer van het kuisig zelfbevlekkerig' (166). In beide gevallen wordt het geestelijke tot het lichamelijke omgevormd. Daarnaast zijn wetenschap en seks op een bizarre wijze met elkaar verweven. Het gaat in dit verhaal kennelijk om de oplossing van 'vijf problematemen' (155), waarvoor mensen nodig zijn die beschikken over 'fel verlichte treincoupés' (165) — 'trein' verwijst in Krijgelmans' taaluniversum naar het brein of het verstand. Enkele van de meest raadselachtige frasen doen denken aan ernstig vervormd wetenschappelijk jargon: 'aksionomeer in het ende-gradaat', 'de fraktori-teiten van Hebbeleer en Machtelinx', of 'y-komponenten en eksonder-schade van de achttiende betrekking' (168).

Tegelijk steunt het verhaal op seksuele beelden. Een vervreemde seksua-liteit weliswaar: Lucas maakt gebruik van een soort genitaal hulpstuk, een 'stavig [...] van zwaar natraal' (164). 'Natuur' en 'metaal' komen samen in 'natraal', waardoor Lucas op een cyborg lijkt (een mensma-chine). Die 'siborgistiek' loopt echter niet naar wens, want Lucas 'zwaartierig harnasseer [...] vezelde gewoon uiteen' (164). Het contact tussen lichaam en geest raakt door de 'siborgistiek' in het ongerede, Lucas weet niet meer 'wat zich in het eigen lichamelijk onwederzijds afspeelde' (164). Erfeld vergaat het niet veel beter: deze briljante geest leidt aan 'aseksueel syndroom' en heeft geen boodschap aan de lichame-lijke 'roersels' van zijn vrouw Helga (166-167). Zij probeert dan maar allerlei 'teknologieke spitsigheden' (166) op hem uit — zonder resultaat.

De wereld van Krijgelmans is ernstig ontspoord, zoals de 'treinen' van de personages die haar bevolken. In 'Kerels van schrift', uit *Patogeen halogeen*, duidt een schrijver (genaamd 'kerels van schrift') zijn laatste boek aan als 'een papieren varken' (43). Niet toevallig, want zijn geschriften wentelen zich in al het vuil van de wereld waarin de schrijver leeft: 'alle beschijt om zich heen, foetusgeweld en schedeldruk en snijwerk in lijf en geledingen' (43). Zijn uitgever weigert dan ook om dat varken te publiceren: 'al dat geweld, al dat doodsgereutel en bloedschouw'ig', dat door 'geen vleugje spiritualiteit' gecompenseerd wordt (48-49). De ontsporing moet worden onderdrukt en niet, zoals 'kerels van schrift' meent, tot in de structuur van de taal zelf worden uitgestald.

Disciplineren en exces

Disciplineren en exces, macht en genot, zijn in vele van Krijgelmans' verhalen belangrijke thema's. In 'Folie à deux' respecteert een wellustig

oud koppel de morele code niet die in hun omgeving gangbaar is. Hun seksuele spelletjes overschrijden in de ogen van de goegemeente de grenzen van het fatsoen, hoewel zij zelf hun activiteiten niet als transgressies beleven. Ze verkiezen ‘overdaad zonder enige beschaad’ (*Tandafslag*, p. 21) en zonder ‘treinverlies’ (22), met andere woorden zonder er volledig hun verstand bij te verliezen. Ook de doodservaring trekt hen aan: ‘Zij nu onbeweeglijk in een kist bovenop een lijkbaar, en *in* haar *zijn* baar met leuk gebaar’ (22). Dit ‘lekker gestorven gedoe’ is echter veeleer een simulatie van de grens tussen leven en dood dan een poging om deze grens te overschrijden, want ‘echt verscheid telde nooit mee’ (22). Ook hier is de dood al ingelijfd: ze is veeleer een bron van genot – of zelfs een mogelijkhedenvoorwaarde – dan een belemmering.

Toch aanvaardt de omgeving dit ongegeneerde genot niet: er komen klachten ‘over haar open naaldenkoker en andere aanstekelijkheden die hun buurte niet hebben kon, hun onbeschaamdheid’ (23). De woordkeuze suggereert dat de burens bang zijn om zelf ‘aangestoken’ te worden door zoveel lust, alsof ze vrezen dat het loslaten van de morele code wel moet uitmonden in gevaarlijk grensoverschrijdend gedrag. De gelukzaligheid van dit koppel bestaat er echter in dat zij zich aan deze dialectiek van grens en transgressie, van disciplineren en exces weinig gelegen laten liggen. Zelfs opsluiting in het ‘gekkenhuis’, waarbij ze ‘allerlei dik gespuut in hun halve tandeloosheid en gerimpelde kont’ (24) krijgen, kan hen niet deren. Zo geven de disciplineringsmaatregelen hun mogelijkheden tot ‘genot met dwangbespot’ (24). Dit genot aan gene zijde van code en transgressie kan zonder meer een ethiek worden genoemd.

‘Het toesprekelijk’ uit *Patogeen halogeen* biedt een ander voorbeeld van de dialectiek van disciplineren en exces. Het consumentisme leidt tot een sterke polarisering tussen obesitas en magerzucht, waarbij de excessen aan beide zijden toenemen: ‘Bevleesd en onbevleesd wisselen elkaar in een versneld temporeel af tot uitputting en verputting intreedt’ (*Patogeen Halogeen*, p. 135). De maatschappij speelt in deze polarisering een dubbelzinnige rol: enerzijds hebben ‘graanindustriële’, ‘voedingsmonopolisten’ en de ‘medisijnsektor’ (137) belang bij steeds grotere excessen, anderzijds ontstaat een disciplinerende machine die deze excessen met geweld wil normaliseren.

Het voorstel om de magerzuchtigen te concentreren ‘in nederzitheden met pinnendraadstroom en bewakers in witte kielen’ heet weliswaar extreem te zijn, maar de vox populi, dat nog de moraal heeft van ‘de veredelde wilde’, heeft wel oren naar extreme oplossingen (136). Krijgelingen gebruikt in deze context niet toevallig termen uit het nazidiscours: voor de ‘ongeneeslijke gevallen’ moet dringend ‘een eindoplossing’ gevonden worden (137). Opsluiting en uitsluiting worden ook in het

859 geval van de obesen bepleit: sommigen dringen aan ‘op een afscherming of *apartheidigheid* van de be vleesden’ (138). Als oplossing voor dementerenden — de ‘verstommelden’ — lijken sommigen voor euthanasie te pleiten. Maar ook deze suggestie brengt Krijgelmans met het nazisme in verband: de wilsverklaring wordt een ‘eutanzistisch papier’ (142) genoemd.

Het probleem zit in laatste instantie bij de verlichting — ‘de belichting’ — die tot steeds extremere excessen leidt en tegelijk met een disciplinair apparaat de normaliteit wil afdwingen en scheiden van het abnormale. De oplossing is volgens dit verhaal ‘geen nieuwe belichting, maar een onderbelichting’ (139): een soort moreel donker waarin mensen zonder dwang hun ethische praktijken kunnen ontwikkelen.

Dat de strijd om de normaliteit een politieke strijd is, is uitvoerig beargumenteerd door Foucault, die in *Tandafslag* dan ook zijn opwachting maakt in Aalst. Zijn smakkende ‘volzinnen’ over ‘arkeoloogeer, opsluiting en medisinaliteit’ (*Tandafslag*, p. 119) worden in dit verhaal getoond als vehikels van de lust en de *spermatoze* ontlasting (om het op zijn Krijgelmans’ te zeggen). Foe-ko lijkt tijdens zijn toespraak te stikken én klaar te komen: het bloed stroomt niet langer naar het hoofd, totdat in het doodsmoment ‘het penelik zich maksifesteerde en autonomelijk ging denken’ (120). Intellectuele masturbatie, waarna de penis en de pen gezamenlijk kunnen worden afgelikt.

In ‘Patogeen halogeen’ functioneert de taal expliciet als lustopwekkend middel. Albert van der Kinderen leest de brieven voor van zijn vriend Robert Holemans, die onlangs zelfmoord heeft gepleegd. De prikkelende woorden moeten de toehoorders begeleiden in hun masturbatie, ‘om zo tot een immensueel gevoelig van hun orgasmutueel te komen’ (52). De ‘orgasmataal’ blijkt net als de ideologische taal een bijzonder machtig wapen, waarmee de spreker zijn publiek kan manipuleren, tot waanzin kan drijven maar ook tegen zich kan keren. De taal is net als het ontvlambare geslacht van Roberts vrouw pathogeen: ze wekt de uiterst menselijke ziekte op die lust heet. Het verhaal is dan ook een strijd tussen twee sprekers, niet alleen over de juiste versie van de feiten, maar ook over de controle over het publiek. Opnieuw is de taal het toneel van een libidineuze en dus ideologische strijd.

De taal is in dit verhaal een uiterst dubbelzinnig instrument: manipulatie lijkt te primeren op subversie en bevrijding. Albert gebruikt de taal immers ook als disciplinair apparaat, om de lust van zijn toehoorders te dempen en hun zeden te fatsoeneren. ‘Hij zou orgiasten in kerklopers veranderen, zoals godeheer wijn in water’ (78). Om zijn macht over het publiek te versterken, vertelt Albert over een fatsoenlijk koppel dat zich niet overgeeft aan ongeremde lust, maar de christelijke morele code

860 respecteert. Hij houdt een ‘zedig betoog ten bate van deftige, beschaafde, sivilistische, en ja zelfs van kulturele liefdesbedrijvigheid’ (83).

De macht schuilt in deze situatie niet zozeer in de disciplinerende, in de onderdrukking van de lust, als wel in het verlangen dat deze onderdrukking genereert. Het disciplinerende discours maakt precies dat zichtbaar wat het wenst te onderdrukken: het toont de onuitgesproken keerzijde van de morele code en verleent degene die het hanteert zo de macht om het verlangen van het publiek aan zich te binden. Een van de toehoorders smeekt Albert om het onuitgesprokene toch uit te spreken: ‘iets meer te vertellen over dat (hij slikte even) insteekritueel, waar we toch zo weinig over weten’ (85). Hier bereikt Albert het hoogtepunt van zijn macht: enerzijds kan hij zijn publiek tot volstrektheid afhankelijkheid bewegen door het te onthouden wat het verlangt en waaraan het verslaafd is, anderzijds maakt hij optimaal gebruik van de onderdrukte lust die het schijnbaar fatsoenlijke discours zo aantrekkelijk maakt.

De dialectiek tussen onderdrukking en exces bepaalt de dynamiek van de ‘normataal’: verdringing van de lust en ongeremde woeking ervan gaan hand in hand. Dat blijkt duidelijk wanneer Alberts streng christelijke betoog een gevoelige snaar raakt bij de sadomasochisten — het ‘sodomazoeer’ (99). Tenminste twee aspecten van het christendom spreken het libido ten zeerste aan: ‘het kruisgankelijk van godeheer’ (86) en ‘het marteleerschap’ (100). De keerzijde van de christelijke moraal blijkt obscene sadomasochistische lust te zijn: bij de beschrijving van het ‘oogversteek en tongversnij’ (101) ontploft de zaal. ‘Ze begonnen één en ieder en zich zelve verwoedzaam aan te tasten met opengesperde mondingen en schrikkelijk oogbewaterp’ (101).

Het is niet toevallig dat taal en libido ook op het woordniveau samenkomen in dit verhaal: in plaats van de woorden ‘homoseksueel’ en ‘biseksueel’ gebruikt Krijgelmans woorden als ‘homotekstualiteiten’ en ‘bitekstuelerig’ (85). Deze onderhuidse verbinding van seks en tekst — bijvoorbeeld in het christendom — manifesteert zich dus ook in deze woordvervormingen. Lust en doodsdrijf zijn immers de obscene keerzijde van de normataal, de taal van de macht die waakt over de normaliteit, de creatieve én pathogene keerzijde. Is het mogelijk om te ontsnappen aan de dialectiek van normaliteit en obsceniteit, in een waarlijk ethische taal? Misschien is dat precies wat dit proza probeert. In elk geval laat niemand lust en doodsdrijf zo gretig en verontrustend woekeren in de darmen van de normataal als C.C. Krijgelmans, de meest bevreedende stem in het Nederlandse proza van vandaag.