1. Valse lente

De oude A.W. Gijselhart woont alleen op de Doornenhof. Hij is rijk en hij is gierig. Geld is zijn religie. Als hij op tweede paasdag wakker wordt, blijkt zijn dochter Magda te zijn thuisgekomen; ze zit op de pilaar bij het hek en kan niet naar binnen. Gijselhart is erg gesteld op zijn dochter; hij noemt haar bij het koosnaampje Prul en heeft in zijn kale huis een schitterende kamer voor haar ingericht, het zogenaamde Prulmuseum. Magda is al vaker bij haar vader teruggekomen, echter nooit voor lang. Ze ervaart zijn liefde als een knellende band en Gijselhart, op zijn beurt, doet het daarom steeds voorkomen alsof hij niet om haar geeft.

Deze keer heeft ze enkele bijzondere ervaringen te melden. Een collega-arts is door het ziekenhuis ontslagen. Hij is een jood, hij heet Pechman. Ze heeft hem, om hem te helpen, vijfendertigduizend gulden geleend. Ze vraagt haar vader om nog meer financiële hulp. De oude A.W. is des duivels. Maar ergens weet hij dat dit nog niet alles is, dat er een nog onaangenamer bericht moet volgen.

2. De moederkerk

De broer van Magda, Leendert, woont al vijf jaar in Amerika. Hij is daar kunstcriticus. Kunst was voor hem iets onbeschrijfbaars en onbetaalbaars. In de maand juni krijgt hij een brief van zijn zuster waarin ze schrijft dat ze in verwachting is. Juist in die tijd dreigen Broers financiële zaken hem uit de hand te lopen. Hij heeft, zijn liefde voor de kunst ten spijt, in schilderijen gespeculeerd. Dat gaat nu mis.

In de brief vertelt Magda dat ze drie jaar geleden ook zwanger is geweest. Ze heeft de vrucht toen laten afdrijven. Daarvan heeft ze veel wroeging gehad. Ze beschouwt thans dit 'spookkindje' als een wegbereider van het komende kind, de eniggeborene. Broer vindt het een aanstellerige brief.

Het epistel brengt vroegere belevenissen met zijn zuster weer bij hem boven. Zij had een vriendin, Liliane, die zou trouwen met een Amerikaanse jood, Scott Newman. Het was een verstandshuwelijk, eigenlijk gesloten tussen de handelsfirma's van de beide vaders. Het bruidspaar nodigde Magda, Leendert en een leeftijdloze jongen die Broer die avond ontmoet had, uit met hen de nacht door te brengen. Angst had hen tot deze vreemde invitatie verleid. In de kamer hing een apatische sfeer.

De loze vormen waarnaar ze zich voor de lol gevoegd hadden namen wraak. De geest waarin ze tot één mystiek lichaam waren gedoopt begon akelig rond te spoken in de bruidskamer. Die geest rook mensenvlees. Die geest eiste gemeenschap. Wordt één lichaam! commandeerde hij (p. 92).

Maar Liliane en Scott bleven ver van elkaar. Om half vijf in de morgen waren het Broer en de rijpere jongen die elkaar vonden in een kus.

Een bezoek aan de kamer waar de rijpere jongen woonde, maakt Broers gedachten over hun verhouding los. De jongen ligt sinds een maand in het ziekenhuis, lijdend aan een ziekte waarvan Broer de naam omschrijft als 'een bizar letterwoord' (p. 114). Vijf jaar had hun verhouding geduurd. Ze waren niet altijd bij elkaar geweest, de jongen had heen en weer gereisd tussen Europa en Amerika. Alles bijeen hadden ze vijf maanden samengewoond. Een jaar geleden was hij voor de vijfde keer teruggekomen om te vertellen dat de dokters hem de dood hadden aangezegd. Hij had een wond onder zijn oksel waaruit lymfevocht lekte dat in een drain werd opgevangen. Hij vroeg Broer het op te drinken, dat zou bewijzen dat hij van hem hield. Broer deed het, maar te laat besefte hij dat het een daad was, die hem van de jongen wegjoeg.

Broer gaat naar het ziekenhuis om de jongen te bezoeken. Doch hij krijgt zijn hand niet op de klink. Hij zakt naast de deur op zijn hurken. Hij bidt tot zijn zuster, een gebed waarin hij zijn homo-liefde verraadt en haar gezegende toestand vereert.

3. De geschiedenis

Als het kind van Magda geboren is, breekt er voor de oude A.W. een nieuwe tijd aan. Hij kan zijn geluk met de baby niet op. Hij scheert zich, staakt zijn financiële berekeningen en beschouwt zichzelf als hoofd van een heilige familie. Totdat, anderhalf jaar later, Leendert terugkomt. Dat zet een domper op zijn vreugde. Hij wijst zijn zoon een kamer aan bovenin de loods. Daar kan hij zolang logeren. Een week later begint hij de schuur weg te breken, zodat het kamertje ten slotte nog slechts op een geraamte van zware balken staat.

Broer past zich langzaam aan de nieuwe situatie aan. Het donkere hangkamertje, 'terzijde van de geschiedenis' (p. 148) vindt hij wel bij hem passen. Het sterven van de jongen had een vol jaar geduurd, daarna had hij een jaar lang brieven aan zijn zuster geschreven. Nu is hij hier, steeds aan de dood denkend: waarschijnlijk is immers ook hij besmet. Ondertussen zwemt en zont hij, zijn huid raakt gebruind. Als hij dan bij het zwemmen een blonde jongen ontmoet, overrompelt hem de liefde, ze zullen samen zwemmen en zonnen. Als ze naast elkaar liggen, verenigen ze zich. Terugfietsend, met een katterig gevoel, overweegt Broer dat hij de jongen misschien met de dood bezwangerd heeft. Zoals zijn zus de dynastie van het leven heeft gegrondvest, zo hij de dynastie van de dood. Op een ochtend kondigt Marga de komst van Pechman aan. Zowel vader als zoon zijn daarover hoogst verontwaardigd. Ze vinden elkaar zelfs in een monsterverbond tegen de nieuwkomer. Broer neemt zich voor hem neer te schieten, en inderdaad posteert hij zich met een geweer achter het raam. Maar als het zover is, stapt Magda als eerste uit de auto, op haar arm de kleine Victor. Pechman kruipt achter haar weg. Van schieten komt niets.

De minnaar van Magda verblijft in haar kamer en komt daar zelden vandaan. Hij laat zich door haar bedienen. Voor de oude A.W. is er maar één goede kant aan de zaak: Leendert walgt zo mogelijk nog meer van Pechman dan hij - misschien zal hij om diens aanwezigheid vertrekken. Op een dag ziet A.W. kans in het Prulmuseum door te dringen. Hij sluit vrede met Pechman. Vergoelijkend verklaart hij dat hij vroeger zelf vaak genoeg een 'witte jood' werd genoemd.

Pechman gedraagt zich nu als een welkome gast. Hij trekt veel met zijn zoontje op, die onder zijn leiding eindelijk wakker wordt uit zijn sloomheid. Hij vertelt hem verhaaltjes - onder andere de geschiedenis van de neger en de jager - en neemt hem mee op allerlei uitstapjes.

In september verandert alles. Pechman, Magda en Victor vertrekken. Gijselhart en zijn zoon blijven achter, zittend in de tuin. De oude kan het nauwelijks verwerken. Hij schreeuwt tegen Leendert dat hij haar achterna zal gaan, met de aanhanger. Broer beseft dat zijn vader ziek is. Prul is weg en het achtergebleven vlees heeft geen geschiedenis meer. Het is tijd voor een hoogliedje op de dood. Want de dood is de enige zekerheid. Een 'niet-zijn dat, meer dan wat ook, is' (p. 194).

IV. Analyse

1. Mystiek lichaam

Voor Kellendonk is de roman een verkenning van het onbekende. Voor de joden was dat God, zegt hij in het essay Idolen (De veren van de zwaan, Amsterdam 1987, p. 152); hijzelf houdt de werkelijkheid voor een ondoorgrondelijk raadsel. De tijd van het positivisme, waarin men dacht de wereld te kennen en te kunnen afbeelden, is voorbij. We beseffen weer dat zij onkenbaar is. Daarom moet kunst nadrukkelijk onecht zijn. Eerst dan is ze immers in staat iets van het geheim van de realiteit te ontdekken.

Als het goed is probeert het kunstwerk de geheimzinnige werkelijkheid te gehoorzamen, maar dat gebeurt in een sfeer die zelf niet de werkelijkheid is (p. 164).

Vanuit dit gezichtspunt is het begrijpelijk, dat Kellendonk in het Vooraf bij De veren van de zwaan kan schrijven, dat drie stukken uit deze bundel 'voortdenken' op zijn romans Letter en geest en Mystiek lichaam. Essay en verhaal staan in zijn opvatting dicht bij elkaar. Beide proberen iets van het onbekende te onthullen. In de twee genoemde romans gebeurt dat door bezinning op het thema geloof en ongeloof.

Ook het woord 'geloven' heeft bij Kellendonk een afwijkende betekenis. In het opstel Beeld en gelijkenis spreekt hij over de noodzaak ervan. Hij heeft, al redenerend, 'in het hart van de schepping een leemte ontdekt', zoals hij dat noemt (p. 147). Hij heeft gezien hoe mysterieus en onbekend de werkelijkheid is. Ze is met het verstand niet te doorgronden. Dat betekent echter niet dat wie dit inziet automatisch tot geloof komt: het is niet zo dat het geloof begint waar het verstand ophoudt. De schrijver heeft namelijk wel iets bedacht. Hij heeft een godsbegrip ontwikkeld dat de 'leemte in de schepping' opvult. Maar hij beschouwt dat idee als een constructie. Hij gelooft er niet in, zoals de christen in het bestaan van God gelooft. Zijn theorie is een mogelijkheid. Een werkhypothese aan de hand waarvan men over allerlei verschijnselen uit de werkelijkheid na kan denken.

Ik zal proberen zijn ideeën in één alinea weer te geven. Hij ontkent dat de verschillende 'momenten' in de geschiedenis noodzakelijkerwijs uit elkaar volgen. De wereld vertoont geen samenhang. Daaruit concludeert hij dat de schepping onaf is. God is er nog steeds mee bezig; het creatieproces gaat door. Maar dat is wederkerig: de schepping creëert op haar beurt God. Kellendonk vergelijkt die ontwikkeling met de verhouding tussen de kunstenaar en zijn werk. De kunstenaar schept, maar zijn werk gaat 'een eigen leven leiden dat zijn wil zowel gehoorzaamt als onderwerpt' (p. 144). Tot nu toe heeft God zich het volledigst uitgedrukt in Jezus van Nazareth. Volmaakt was die uitdrukking echter nog niet. Er is zelfs een kans dat God er helemaal niet uitkomt.

Mocht het echter toch uitlopen op zoiets als de voltooiing der tijden, dan zullen God en Zijn schepping elkaar volkomen uitdrukken en ophouden afzonderlijk te bestaan. Ze zullen dan in elkaar verdwijnen en opgaan in wat door Johannes Gods woning onder de mensen is genoemd, het nieuwe Jeruzalem (p. 144).

Deze omschrijving van de 'voltooiing der tijden' heeft een mystieke inslag. Volgens het woordenboek van Van Dale is mystiek: 'het hartstochtelijk streven naar de bijzondere vereniging van de ziel met God en van God met de mens'. Dezelfde 'wederkerige éénwording' treffen we aan in de woorden van Kellendonk. Alleen gaat het bij hem niet om de individuele mens, maar om de mensheid in haar totaliteit. De onvolkomen werkelijkheid die misschien eens volkomen zal zijn.

De romantitel 'Mystiek lichaam' zou, gezien deze redeneringen en beschouwingen een verwijzing kunnen zijn naar wat Kellendonk als de voltooiing van de geschiedenis ziet. Het verhaal is dan een verbeelding van die eenheid, of van de weg daarheen. In het opstel Ons wilde westen staat een uitspraak die dit vermoeden bevestigt.

Die roman is een moderne moraliteit, waarin het paulinische beeld van de samenleving als organisme, als mystiek lichaam, wordt afgezet tegen distinctiedrift, seksverslaving, de nepwaarde van het geld die werkelijke waarden vernietigt (De veren van de zwaan, p. 173).

Een 'moraliteit' was in de late middeleeuwen een toneelspel waarin de optredende figuren een symbolische betekenis hadden. Hetzelfde zal voor Mystiek lichaam gelden. De erin voorkomende personages vertegenwoordigen aspecten van de 'paulinische samenleving' èn van de zogenaamde tegenkrachten. De roman wijst niet alleen op de (ware weg' naar het ideaal, maar ook op de dwaalwegen. Als er van 'mystiek lichaam' sprake is, kan dat daarom ook in oneigenlijke zin zijn. Een voorbeeld daarvan vinden we op pagina 17, midden in een beschrijving van de oude A.W. Gijselhart. De man wordt getekend als een vrek. Er staat dan dit:

Voor wie hem zijn gierigheid verweet had hij een mystiek antwoord klaar: 'Geld is het bloed van het sociale lichaam, het brengt het voedsel naar de hongerende leden (...).

Het lijdt geen twijfel dat de woorden 'mystiek' en 'lichaam' hier een soort anti-betekenis hebben. Geld heeft niets met mystiek te maken; het draagt niet bij tot de eenheid van de samenleving. Het schept juist afstand tussen de leden. De verwijzing naar de titel die in deze zin is opgenomen, geeft als het ware een omkering van wat de titel zelf wil uitdrukken.

De tegenstellingen beperken zich niet tot dit soort gevallen. De belangrijkste antithese ligt in de naam van de roman zelf. 'Lichaam' is hier gebruikt in de betekenis 'vereniging van personen', zoals men een college of genootschap wel 'lichaam' noemt. Maar ook de betekenis 'lijf' speelt erin mee. Uit het citaat dat ik zojuist gaf blijkt dat al. Het gaat om het 'sociale lichaam', niettemin is er sprake van 'bloed' en 'leden'. Dergelijke associaties worden voortdurend gemaakt. Mystiek is echter geen zaak van het lichaam, doch van de ziel. Dat bleek genoegzaam uit de definitie: de vereniging van de ziel met God. 'Mystiek lichaam' is dus een contradictie in terminis, een tegenstrijdigheid in woorden. De zin van deze innerlijke tegenspraak kunnen we in eerste instantie zoeken in Kellendonks godsbegrip. Zijn essays tonen aan dat God voor hem niet iets of iemand is boven de werkelijkheid, maar dat hij tot de werkelijkheid behoort.

God is het onbekende van en in de werkelijkheid. God is het creatieve moment in de wereld, hij ontstaat in en door het mensenleven. Hij is, zou men kunnen zeggen, menselijk. Aards. Daarmee is de verhouding tussen 'geestelijk' en 'lichamelijk' natuurlijk niet opgelost. Weliswaar legt de roman nadruk op de betekenis van het 'vlees': de geboorte van het kind, de rol van de moeder, maar hij veronachtzaamt allerminst de zin van de 'geest': de functie van de kunst, het besef van saamhorigheid. In feit is de gecompliceerde relatie tussen het 'geestelijke' en het 'lichamelijke' een van de grondthema's van het boek. De roman onderzoekt die zonder daarbij tot een afgerond antwoord te komen. De titel is naast een verwijzing naar het ideaal dus ook een aanduiding van de moeilijk te doorgronden aard van dat ideaal. Wie kan zich voorstellen wat het inhoudt dat 'God en Zijn schepping elkaar volkomen uitdrukken'?

2. Geschiedenis en geschiedenis

Ik heb in de vorige paragraaf voortdurend de woorden 'werkelijkheid', 'samenleving' en 'schepping' gebruikt. Er is echter een verwant begrip, dat misschien beter dan deze drie uitdrukt waar het de roman om te doen is, namelijk 'geschiedenis'. Dat woord geeft vooral het dynamische van de werkelijkheid aan. Het gaat nu niet om het ideaal, maar om de weg ernaar toe. Kellendonk heeft het woord heel bewust te pas gebracht. Hij duidt zijn boek niet aan als 'roman'. De volledige titel van zijn werk is: Mystiek lichaam. Een geschiedenis.

In de roman zelf wordt het begrip tot twee maal toe ter sprake gebracht. Het gaat om passages die tussen haakjes staan en daarmee als het ware buiten het verhaal gehouden zijn. Ze commentariëren de gebeurtenissen. De eerste staat op de pagina's 132, 133.

(En behaaglijk nestelde zich nu de Geschiedenis in deze geschiedenis der Gijselharten. Want wat is er mooier dan een verhaal over dat zwervende ingewand, de schoot, dat dier in een dier, zoals de Ouden de baarmoeder noemden, dat tegen alle verdrukking in ruim baan maakt voor de Geschiedenis en haar trouwste bondgenote is?

Wat allereerst opvalt is het spel met de hoofdletter: er is een 'geschiedenis' en een 'Geschiedenis'. De eerste is die van het verhaal: de lotgevallen van de familie Gijselhart; de tweede is die van de mensheid, de eeuwendurende voortgang van de generaties, op weg naar het 'mystieke lichaam'. Beide geschiedenissen krijgen met elkaar te maken. Magda heeft een zoontje gekregen. Dat is een ingrijpende gebeurtenis in het familieleven, maar dat betekent bovendien dat via haar de Geschiedenis zich voortzet.

De tweede passage is te vinden op de pagina's 151, 152. Ze is een spiegelbeeld van de eerste. Dat blijkt al uit een vergelijking van de beide openingszinnen. Dit gedeelte begint als volgt:

(De Geschiedenis zat niks lekker meer in deze geschiedenis der Gijselharten. Het verhaal had een zéér bedenkelijke wending genomen.

Dit keer gaat het dan ook niet over Magda die het leven heeft geschonken aan een kind, maar over Leendert die zichzelf door zijn homoseksualiteit buiten de Geschiedenis heeft geplaatst. De eerste neemt deel aan de voltooiing van het lichaam, de tweede wendt zich ervan af. In dit gedeelte is ook nog sprake van de rol van het jodendom ten opzichte van de Geschiedenis - ik kom daarop in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk terug.

De beide stukken laten iets zien van de eigenlijke zin van het Gijselhartverhaal. Ze maken duidelijk dat we het moeten lezen als een verbeelding van de Geschiedenis. De term 'moraliteit', die Kellendonk zelf voor zijn roman gebruikte, gaf dat al aan. Wat de Gijselharten overkomt, is exemplarisch voor wat in de Geschiedenis plaats vindt. De waarden en ontwaarden die ter sprake komen, hebben een veel wijder verband dan die van een toevallig gezin. De Gijselhartgeschiedenis is als het ware een verkleind plaatje van het wereldgebeuren.

Ik heb al een paar keer aangegeven dat Mystiek lichaam een roman vol spiegelingen is. De zojuist gesignaleerde parallel is uiteraard de voornaamste van het boek, maar er zijn meer van dergelijke 'geschiedenis-overeenkomsten'. Zo is het derde hoofdstuk van het tweede deel ('Epithalamium' heet het, dat is: bruiloftslied) een verbeelding van heel de complexe problematiek van de roman: heteroliefde, moederschap, homoseksualiteit, onvruchtbaarheid, heilsgeschiedenis en jodendom. De ruimte ontbreekt om dat uitvoerig aan te geven. Liever ga ik op een andere episode iets nader in: het verhaal dat Pechman aan zijn zoontje vertelt (p. 182-185).

Diep in Afrika ligt een groot leeg land. 'Leeg' betekent dat er geen mensen zijn. Op een dag komen er een neger (vanuit het noorden) en een jager (vanuit het zuiden) binnenwandelen. Waar ze elkaar ontmoeten is op datzelfde ogenblik het precieze midden van de wereld. Er ontstaat een korte strijd die op niets uitloopt. De neger en jager gaan hun wijfjes halen en bevolken het grote lege land met generaties negertjes en jagertjes. De kinderen leren op school 'O negerland mijn jagerland' zingen. Maar het verdriet van de oervader om het verlies van zijn geweer welt nog steeds in iedere gewezen jager op, zodra hij een neger ontmoet.

We moeten ervoor oppassen zo'n vertelling al te gedetailleerd in te vullen. Ze is geen middeleeuwse moraliteit waarin ieder onderdeel zijn eigen betekenis heeft. Maar er zijn wel duidelijke verbindingslijnen tussen dit 'sprookje' en Kellendonks geschiedenishypothese. Dat blijkt al uit de formuleringen. Het gaat over een leeg land, waarin het precieze midden van de wereld is. Dat doet denken aan de zin uit het essay Beeld en gelijkenis: 'Ik heb in het hart van de schepping een leemte ontdekt'. Bovendien verbeeldt het verhaaltje de Geschiedenis: generaties volgen elkaar op. Dat is ook niet toevallig. Wat gebeurt er nu op dat midden van de wereld? Er is strijd, gevolgd door half-gemeende verzoening, gemengd met verdriet om het verlies. Dat verlies betreft dan vooral de jager, die met zijn geweer zijn identiteit kwijt is. Dat alles is een ludieke verbeelding van wat er in de Geschiedenis plaats vindt: de weg naar een eenheid, die nauwelijks bereikbaar lijkt. De hindernissen die hier ter sprake komen, zijn min of meer racistisch gekleurd. Dat is ook het geval in de Gijselhart-geschiedenis. Daar staat broer Leendert de jood Pechman naar het leven: hij wilde de man bij diens aankomst neerschieten. Terwijl Pechman zijn verhaal vertelt, luistert hij noodgedwongen mee. De oud-testamentische vervloekingen, die hij dan uit aan het adres van de jood, liegen er niet om. Dit alles is een uiting van wat Kellendonk in zijn essay 'distinctiedrift' noemde. De talrijke omkeringen duiden op de complexiteit van de 'tocht' naar de eenheid. Hier overwint de neger de blanke en scheldt de heiden de jood uit met oude joodse verwensingen van het heidendom.

3. Economie van de liefde: de vader

In de beide vorige paragrafen heb ik de thematiek van de roman aangegeven en omschreven. In de nu volgende wil ik de verschillende elementen ervan uitwerken. Vaak is zo'n element aan een bepaalde figuur gebonden. Geen enkel is er echter helemaal op toegespitst. De vader, A.W. Gijselhart, bijvoorbeeld, is gekoppeld aan het geld. Maar ook allerlei andere personen blijken daar, hetzij positief, hetzij negatief mee verbonden. Bovendien zijn maar weinig figuren enkelvoudig; de meeste vertegenwoordigen meer dan één element. Gijselhart is niet alleen het type van de vrek, hij krijgt in de loop van het verhaal ook een zekere Messiaanse allure. Uitersten zijn in hem verenigd.

In een titelloos 'Vooraf' op de allereerste pagina typeert de schrijver zijn boek als een roman 'over de economie van de liefde'. Daarmee zal hij de verdeling van de 'soorten' liefde over de verschillende personen bedoelen. Die figuren horen, door hun toevallige familieband, bijeen. Welke liefde vertegenwoordigen zij en hoe bewerkstelligt en/of verhindert die de eenheid? Want het is wel duidelijk dat de eenheid van de familie representatief is voor die van de Geschiedenis. Het lijkt daarom voor de hand te liggen het verhaal via de verschillende romanfiguren te analyseren. Maar omdat niet ieder personage één bepaald Geschiedenis-aspect symboliseert, zal het onderzoek op sommige plaatsen verbreed moeten worden tot de meer abstracte elementen. Van de figuren behandel ik de vader, de broer en de dochter. Van de elementen krijgen het geld, de homoseksualiteit, de kerk en het jodendom aparte aandacht.

Als het verhaal begint (via enig gereken blijkt dat tweede paasdag 1983, dat was op 4 april, te zijn) is A.W. Gijselhart 66 jaar. Hij heeft een krachtige tors (p. 24), hoge, ronde schouders, terwijl zijn hoofd schuin en agressief naar voren steekt. Zijn gezicht is gerimpeld als een oud bankbiljet (p. 25). Zijn huid is in de hals geplooid; herhaaldelijk wordt hij vergeleken met een kameel (p. 25, 63).

Twee onderdelen van deze beschrijving hebben met zijn belangrijkste karaktertrek, de gierigheid, te maken: het bankbiljet en de kameel. Alles draait bij hem om het geld. Hij heeft vijfentwintig jaar schroot verzameld; die berg vertegenwoordigt voor hem een steeds wisselende waarde. Hij spaart geen geld om dingen te kunnen kopen, het is omgekeerd: hij bezit dingen, omdat ze geld op kunnen brengen. Geld is zijn religie (p. 16). Hij verdedigt zijn levenshouding met de termen van het lichaam (p. 17 - zie het citaat hierboven). Maar zijn overtuiging staat haaks op de idee van de roman. Zijn 'sociale lichaam' is tegengesteld aan het 'mystieke lichaam'. Dat blijkt uit de opmerking van de verteller over de kameel. Een uitweiding over Gijselharts gelddrift eindigt met een alinea van één zin:

Van de kameel en het oog van de naald had hij nog nooit gehoord (p. 18).

Dat is een verwijzing naar een uitspraak van Jezus: 'Het is gemakkelijker dat een kameel gaat door het oog van een naald, dan dat een rijke het Koninkrijk Gods binnengaat' (Mattheüs 19, 24). Ze houdt dus in, dat Gijselhart, zolang hij zich aan de 'tegen-waarde' van het geld overgeeft, geen deel kan hebben aan de waarde van de Geschiedenis.

Gijselharts vrekkerigheid maakt hem eenzaam (p. 41). Volgens zijn zoon Leendert is hij 'schijterig' (p. 63). Hij gedraagt zich als een ongelikte beer (p. 41), maar die houding moet zijn angst voor menselijk contact camoufleren. Hij woont apart; een hoog hek sluit zijn huis van de buitenwereld af (p. 11). Hij staat bezijden de wereld. Hij neemt niet aan de Geschiedenis deel, zou men kunnen zeggen. Zijn afzondering is echter niet volstrekt. Hij is erg aan zijn dochter gehecht. Hij is dat wel op zijn manier: naar buiten toe grof en afwijzend, innerlijk zeer aanhankelijk. Het karakter van Magda nodigt overigens tot zo'n opstelling uit: zij wil van enig liefdesbetoon niets weten.

Deze band met een ander (slechts één ander) is er oorzaak van dat Gijselhart boven zichzelf uitgroeit. Magda krijgt een zoontje. Dat kind heeft hij zonder enige reserve lief. Voor het eerst beseft hij de eenheid.

Ongeborenen, levenden en doden, allemaal zijn we één familie, één lichaam. Gijselhart wist dat hij niet alleen was wanneer hij zijn kleinzoon aankeek. Sterker nog: hij wist dat hij nooit alleen was geweest en ook nooit alleen zou zijn (p. 132).

Hij staakt dan ook zijn 'financieel-mystieke oefeningen' (p. 135), hij verkoopt zijn schrootberg (p. 141). Het hek staat nu voortdurend open (p. 127). Hij is 'bekeerd'. Vandaar dat hij in deze nieuwe gedaante met Jezus vergeleken wordt. Christus is immers voor Kellendonk de volledigste uitdrukking van God tot nu toe. Wie oog krijgt voor de Geschiedenis, wie op een of andere wijze deel heeft aan de eenheid, lijkt daarom op de man van Nazareth. De roman geeft de overeenkomst tussen Gijselhart en Jezus aan door middel van een tekst uit Jesaja. Gijselhart is 'een wonderbaar raadsman, goddelijke held, vader voor immer, vorst van de vrede' (p. 134, de aanduiding wordt herhaald op p. 143 en 187). De profeet Jesaja (725 v. Chr.) duidde met die tekst de komst van een nieuwe koning over Juda aan (Jesaja 9, 5). De christelijke theologie heeft de uitspraak altijd geïnterpreteerd als een aankondiging van de komst van de Messias. De 'Jezus-rol' van de oude A.W. was trouwens al in het eerste boek voorbereid. Niemand groeit uit tot een heilige als niet een kiem van heiligheid in hem aanwezig is. Ik noemde reeds de liefde voor zijn dochter. Wanneer de man op paasmaandag voor haar het hek open gaat doen, vliegt zijn hond hem naar de keel, en worstelt hij zwijgend met hem (p. 24). Dit al te waakse beest is kennelijk een symbool voor het kwaad: hij is zwart, hij heeft de gespleten tong van een slang (p. 54) en hij heet Droes, een oude naam voor de duivel. Gijselharts gevecht heeft daarom wel iets weg van de confrontatie tussen Jezus en de satan (Lucas 4).

De Gijselhartse overgave is echter verre van volledig; een alles omsluitende eenheid streeft hij niet na. Van zijn zoon moet hij niets hebben. Hij denkt aan hem in louter sarcasmen: zijn gezicht was popperig (p. 138), het grijs bij zijn slapen is 'vogelpoepgrijs' (p. 139). Als Leendert na vijf jaar terugkomt, ziet hij hem als een gier boven zijn paradijs (p. 136). Voor Magda hield hij een kamer ingericht, het zogenaamde Prulmuseum, met blauwe perzen, notehouten kasten, zilveren sierschalen (p. 49). Leendert krijgt een kamertje bovenin de loods, die hij daarna onder zijn zoon weg gaat breken, zodat diens verblijf ten slotte op een staketsel van balken ergens in de lucht komt te hangen. Als Pechman op de Doornenhof arriveert, sluiten vader en zoon een verbond tegen de indringer, maar dit pact doet hen hun vroegere gevoelens voor elkaar niet vergeten (p. 159). Ten slotte sluit Gijselhart dan ook vrede met Pechman, tegen zijn zoon in. De economie van de liefde werkt hier al heel grimmig: elke overeenkomst die ze sluit, komt voort uit haat voor een ander. Eerst het verbond met Leendert tegenover Pechman, dan met Pechman tegenover Leendert. Niets is echt, alles is noodgedwongen. Als Pechman en Magda er vandoor zijn, heeft de oude het tegen Leendert weer laatdunkend over 'die Jood' (p. 193). Het laatste wat de roman over Gijselhart meedeelt, zijn gedachten van Leendert over zijn vader. Magda is weg; de poort is weer dicht (p. 192). Leendert bepeinst dat het achtergebleven vlees geen geschiedenis meer heeft (p. 194). Gijselhart had wel iets van het Mystieke Lichaam gezien, maar zijn houding tegenover zijn zoon bewees het beperkte van zijn inzicht. Daarom is hij nog steeds aan de dood overgeleverd.

4. Geld

Het geld heeft voor Kellendonk 'nepwaarde'. Het is voor hem hét symbool van de positivistische, a-religieuze instelling tegenover de (onbekende) werkelijkheid van de Geschiedenis. Het verlangen ernaar is tegengesteld aan het verlangen naar volmaaktheid, gesymboliseerd in Christus. In de ontwikkeling van de vader-figuur kwam dat goed uit. Doch omdat geldzucht niet iets incidenteels is, maar een kwaad dat de gehele samenleving beheerst, is ze in Mystiek lichaam niet aan één personage gebonden. Bijna iedereen heeft er direct of indirect mee te maken.

De rijpere jongen met wie Leendert een liefdesrelatie heeft, blijkt keer op keer een oplichter en een dief (p. 105, 106). Ironisch is de opmerking over het kind van Magda, een baby nog.

Belangstelling had hij alleen voor geld, dat hij in zijn mond stopte en pas na geduldig geflikflooi wilde uitspugen (p. 144, 145).

Geldzucht en liefde zijn elkaars tegenpolen. De oude Gijselhart beweert dat hij zijn dochter zou willen verkopen (p. 39), waarmee hij zeggen wil dat hij niets om haar geeft. Zijn liefde voor zijn kleinkind dooft zijn verlangen naar bezit. Leendert waant dat hij op grond van hun liefde van de diefachtigheid van de jongen geen last zal hebben. Tevergeefs. Zelf verkwanselt hij zijn hoge liefde voor de kunst (als hij echt iets goed vindt, noemt hij het 'onbetaalbaar', p. 65) voor speculaties à la baisse (p. 74). Uit deze confrontaties blijkt dat de roman een antithese creëert tussen het verlangen naar overgave en dat naar bezit. De auteur ziet ze als tegengestelde krachten in de samenleving: naar het mystieke lichaam toe en ervan af.

Het is daarom niet verwonderlijk dat de figuur die de bestendiging van de geschiedenis symboliseert, Magda, de moeder, een afkeer heeft van het 'aardse slijk'. Ze geeft Pechman, als die in financiële nood verkeert, zonder meer vijfendertigduizend gulden te leen. Ze vertelt dat, na een lange inleiding, aan haar vader, wanneer ze in het restaurant zitten te eten. Ze begrijpt nog wel dat het voor de oude heer een hele slag is. Ze heeft geen rente berekend, ze moest zelfs boete betalen om het geld van de bank te kunnen halen. In de ogen van haar vader is ze dan ook 'een duivelin met een gapende geldhonger' (p. 57); ze bewaart het geld niet, ze geeft het uit aan sujetten (p. 56). Maar Magda ziet het anders.

'Geld hééft ook geen waarde Pappie', kauwde Prul, 'evenmin als een koortsgrafiek temperatuur heeft. Je zou hoogstens kunnen zeggen, dat geld waarde uitdrukt of vertegenwoordigt' (p. 56).

Ook bij haar opponeert het geld met de liefde. Ze koopt er 'genegenheid' voor. Ze bindt Pechman aan zich door hem een lening te verstrekken. Uit de woorden van haar vader blijkt dat ze eerder op die manier mannen aan zich heeft verplicht. Als ze zegt dat geld 'waarde uitdrukt', bedoelt ze dat ze door middel daarvan relaties kan opbouwen.

5. Economie van de liefde: de broer

Gijselharts zoon Leendert wordt in de roman doorgaans aangeduid als 'Broer'. Hij is geboren in 1950. Op zijn achtentwintigste vertrok hij naar Amerika, waar hij kunstcriticus werd. Vlak daarvoor was hij een liefdesverhouding begonnen met de 'rijpere jongen', wiens naam in het boek niet wordt genoemd. Als het verhaal begint is Broer drieëndertig. Zijn speculaties lopen hem uit de hand, de jongen is dodelijk ziek. Hij ziet zijn leven als mislukt. Ruim een jaar later gaat hij terug naar Doornenhof, waar hij verwikkeld raakt in de Gijselhartse generatiegeschiedenis.

In het eerste hoofdstuk van het tweede deel introduceert de verteller hem. (In deel één heeft hij hem slechts een paar keer terloops vermeld). Daarbij geeft hij in een snelle verhalende schets de grondtrek van zijn karakter. Toen hij twaalf jaar was, in 1963, direct na de dood van zijn moeder, gebruikte zijn vader hem voor alle nare en hachelijke karweitjes. Daardoor voelde hij zich achteruit gezet, buitengesloten. Latere herinneringen aan zijn jeugd bevestigen dit beeld (p. 147, 161). Hij stond overal naast; hij wekte alleen vijandschap op. Het is dit besef dat zijn leven bepaalt.

Het leidt tot een vlucht in het ideële. Broer is wars van het vlees, het bloed, het lichaam. Hij zoekt zijn heil in de dingen van de geest. Hij vindt twee uitwegen: die van de kunst en die van de liefde voor de jongen. Van de kunst zegt hij dit:

Ik heb als jongen gesmacht naar dingen die zich niet laten omrekenen of omkletsen tot wat je maar wilt, die zich niet laten vergassen tot geld of taal, dingen die onaantastbaar, onoplosbaar zijn, niets anders dan zichzelf, en nu heb ik ze gevonden, in de wereld van de kunst (p. 65).

Deze verklaring ligt in de sfeer van Kellendonks 'geheimzinnige werkelijkheid', in die van de identiteit van God en mens. Waar geen onderscheid bestaat tussen het één en het ander, zijn de dingen ook niet meer verwisselbaar, d.w.z. kan men het één niet inruilen voor het ander. Kunst is echt, onvervangbaar. Ze staat als zodanig tegenover het geld, dat voortdurend in 'bezittingen' vertaald kan worden. Broers aandacht voor de kunst betekent daarom als vanzelf een kloof tussen hem en zijn vader. Zijn speculaties zijn een verraad aan zijn ideaal.

Zijn liefde voor het schilderij is overigens niet strikt ideëel. De auteur laat ook in dit aspect van zijn roman de gecompliceerde verhouding tussen het lichamelijke en het geestelijke uitkomen. Broer heeft als kind de kunst ontdekt door een reproduktie van Jan van Eycks 'Madonna in de kerk', een klein paneel. Het schilderijtje toont de moeder Gods in een hoge, gotische kathedraal, vol licht en verre verschieten. Wat Broer opviel was de tegenstelling tussen het hemelse en het aardse: de omhoog strevende pilaren die zich in de 'transcendente hoogten' neerbogen voor de maagd van 'vlees en bloed' (p. 66). In de kerk staat in een nis een madonna van aardewerk, die in het niet zinkt bij 'de toren van vlees' ervoor. De nadruk ligt in deze beschrijving dus op het lichaam, op het aardse: het buigen van de pilaren, de nietigheid van het aardewerk, alles wijst op de overheersende positie van het vlees en het bloed. Maar ... dit is pas mogelijk op een schilderij! Het paneel 'liet zien dat het vlees eerst verf moet worden, wil het triomferen. Alleen de kunst kan het vlees over de kunst laten zegevieren' (p. 66). Het zal duidelijk zijn dat deze omschrijvingen in de buurt liggen van Kellendonks uitspraken over kunst en werkelijkheid: dezelfde ongerijmdheid treffen we in beide aan. Kunst drukt de werkelijkheid uit op een manier die niet die van de werkelijkheid is. Juist daarin bestaat haar onvervangbaarheid.

Dezelfde complicatie kunnen we opmerken in Broers tweede vluchtpoging: die van zijn liefde voor de jongen. De roman karakteriseert die liefde door middel van het getal 'vijf'. Vijf jaar woont Broer in Amerika, de tijd dat zijn huwelijk met de jongen duurt. (p. 84, 105, 108, 138 - de laatste aanduiding is een vergissing van de auteur: het is inmiddels één jaar later), vijf keer steekt de jongen de oceaan over om zich bij hem te voegen (p. 102), en hooguit vijf maanden zijn ze bij elkaar geweest (p. 108). Vijf is het getal van het pentagram, een ster die in de middeleeuwen werd beschouwd als afweermiddel tegen het kwaad. Het wijst in de relatie tussen Broer en de jongen op het dubbelzinnige van hun verhouding; ze is ideëel, heilig misschien, maar ze heeft te maken met het kwaad, ze moet de verleiding voortdurend op een afstand zien te houden.

Deze tweevoudigheid treffen we ook aan in Broers gedachten enerzijds en zijn liefdeshandelingen anderzijds. Broer ziet zijn liefde als in zichzelf gekeerd (p. 107) en als in de hemel gesloten (p. 108). Anders gezegd: ze heeft geen inruilwaarde èn de idee ervan is sterker dan het vlees. Die twee aspecten komen overeen met de karakteristieken van de kunst: het onvervangbare en ideële. Maar het zijn slechts overwegingen! Er tegenover staat de 'bedwelming van dit jongensvlees, zacht en stevig, meegaand vlees' (p. 107). En dat vlees moet de uitzichtloosheid bezweren. Want een in zichzelf gekeerde liefde heeft geen toekomst. En daarom vervloekt Broer ze (p. 108). Wat zich bij de kunst voordeed als een paradox (vlees dat door verf eerst echt vlees wordt) doet zich hier voor als een tweespalt: een hoge opvatting tegenover de zinnelijke verleiding.

Het belang van de vaderfiguur lag in diens 'bekering'. De komst van de baby veroorzaakte een ommekeer. De man gaf zijn 'nepwaarde' op voor een echte waarde, hoe voorlopig dat ook was. Iets dergelijks doet zich voor bij Broer. Maar zijn weg gaat in tegengestelde richting. A.W. werd van een geldwolf een Jezus. Broer wordt van een idealist een duivel. Die aanduiding moet weliswaar even voorzichtig gehanteerd worden, als 'Christus' voor de oude A.W., maar de roman geeft er toch een aantal aanwijzingen voor. Vlak voor Broers komst sterft Droes, de duivel uit het eerste deel. De één treedt als het ware in de plaats van de ander. De oude Gijselhart beschouwt zijn zoon als een Satan - met een hoofdletter nog wel (p. 175). Ten slotte identificeert Broer zichzelf min of meer met de Boze: 'als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel' (p. 157).

De gedaantewisseling heeft alles te maken met wat Kellendonk naast het geld als tweede nepwaarde van onze cultuur ziet: de seks. Broer heeft het sterke vermoeden dat hij met aids besmet is. Ieder seksueel contact kan voor de ander dodelijk zijn. Toch overmant hem weer de liefde, 'althans iets dat er sprekend op leek' (p. 153). Met een jongen die hij bij het zwemmen ontmoet, maakt hij een afspraak. Ze liggen naast elkaar, de afstand tussen hun lichamen bedraagt vijf (!) centimeter. (Zo ergens, dan blijkt hier de dubbelzinnigheid van het getal vijf). Ondanks zijn waarschijnlijke besmetting verenigt Broer zich met de jongen. Als hij later wegfietst, zijn zijn overwegingen zonder enige terughoudendheid.

En mocht over een tijdje desalniettemin blijken dat hij de jongen met de dood had bezwangerd (...) dan had die onbedoelde uitwerking tenminste de schoonheid van de symmetrie. Want tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben gesticht (...), een anti-schepping tegenover haar schepping als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel (p. 157).

6. Homoseksualiteit

In het laatste citaat is een gedachte verwoord die voortdurend in de roman terugkeert: de tegenstelling tussen de hetero- en de homoliefde. Magda spreekt ze uit in felle bewoordingen, de gedesillusioneerde Leendert beaamt in getemperde vorm haar oordeel. De uitspraken zijn nergens direct. Ik wil aangeven hoe Magda erover denkt, hoe Broer daarop reageert, en wat hun beider gedachten in het ideeëncomplex van de roman betekenen.

Als Broer zijn hoge liefde ontdekt - in het bruidsbed van Liliane en Scott - heeft Magda slechts honende opmerkingen. Broer is tijdens de kus die hij en de jongen elkaar geven, voor even verlost van 'zijn benepen Broerheid' (p. 97), een formule die aanduidt hoe sterk hij vastzit aan zijn zuster, aan zijn gevoel bij haar achtergesteld te worden. Magda reageert dan zo:

'Kijk eens Liliane Scott kijk toch eens! De dwazen ze verspillen hun liefde aan elkaar kijk toch eens. Ze hebben moeder aarde vaarwel gezegd ze zijn op seksuele ruimtevaart gegaan. Ingebeeld en dom zijn ze en eenzaam zullen ze sterven dat is waar hun mannenwaan toe leidt (...) (p. 97).

Die sarcasmen snijden diep; veel later herinnert Broer ze zich nog steeds (p. 71). Wat de lezer treft in Magda's karakteristiek is, dat zij van 'mannenwaan' spreekt; al Broers overwegingen over het 'onvervangbare' en 'hemelse' van zijn liefde zijn hier met één woord ge- en veroordeeld: die liefde is illusie, waan. Ze bestaat alleen in de verbeelding. Ze is niet echt.

De opvattingen van Broer zijn in de eerste plaats een reactie op deze uitlatingen. Ze staan beschreven in het laatste hoofdstuk van het tweede deel, een afsluitende plaats. Dat verleent ze, binnen het geheel van de roman, een bijzondere betekenis. Broer geeft als het ware een overzicht van zijn ontwikkeling. Eerst de ontdekking van de creatieve mannenwereld van kunst, wetenschap, handel. Daarna de ontdekking van zijn 'innerlijk bestorven'-zijn. Hij is 'van binnen' dood en de liefde kan hem niet redden. Over zijn liefde bekent hij: 'Je merkt dat je tijdens de liefde naar liefde smacht en beweert hij: 'Seks zonder voortplanting, al is het maar de angst daarvoor, wordt een dwangneurose' (p. 119). Die opmerkingen tekenen de homo-liefde als een verlangen dat onvervulbaar is, doordat het te veel op de seksualiteit is gericht.

Na deze eerste, voorzichtige aanzet herhaalt Broer zijn aanklacht in heviger en scherper bewoordingen. De kern ervan is deze: de angst voor het niets vervalst het leven van de homo: hij esthetiseert de dood, hij imiteert de hetero-liefde en/of hij is verslaafd aan de seks. De doodsangst staat dus centraal. De twee gevolgen voor de liefde zijn: imitatie en verslaving. De homo staat buiten de Geschiedenis, want hij brengt geen kinderen voort. Toch nemen sommigen alle conventies die op de voortplanting gericht zijn (zoals het huwelijk) over: een zinloze nabootsing. Anderzijds leidt de onvruchtbaarheid tot de 'nepwaarde' van de seks om de seks. Die is zo sterk, dat ze de samenleving kan gaan beheersen. In een lange tirade werkt Broer die gedachte uit: de hetero's benijden de homo's om de ongeremde overgave aan de seksualiteit. Iedereen wil seks zonder geschiedenis. Hij typeert dat als: 'de teloorgang van de smaak, (...) de eindzege van de kunstmatigheid' (p. 122).

Voor het totaalbeeld van de roman zijn van de hier samengevatte ideeën twee aspecten van belang. Ten eerste de onvruchtbaarheid van de homoseksualiteit. Die onderstreept de idee van de geschiedenis als een voortgang naar voltooiing. Wie geen nageslacht heeft, neemt daar niet aan deel. (Dat kunst in dit verband slechts een surrogaat is, is een Broerse opvatting, die de roman niet zonder meer overneemt. Hoe had anders het boek geschreven kunnen worden?) Ten tweede de seksverslaving als tegenwaarde. Zij voert als het geld, weg van het ideaal van het 'mystiek lichaam'. Anders dan het geld-motief wordt het seks-motief nauwelijks 'verbreed'. Het speelt een rol in de verhouding tussen Magda en Pechman, gezien door de (jaloerse) ogen van de oude Gijselhart (p. 172). Maar daar blijft het bij.

7. Economie van de liefde: de dochter, de moeder

Magda is in 1952 geboren. Ze zag er, door de moeilijke bevalling onooglijk uit. Gijselhart had haar direct Prul genoemd (p. 42). Op de eerste dag dat ze naar de bewaarschool ging was ze aangereden door een auto - op dat moment was Gijselharts liefde voor haar ontwaakt (p. 43). Met achttien jaar was ze uit huis gegaan, nu en dan voor onbepaalde tijd terugkerend. Ze had gestudeerd voor arts en had die studie voltooid. Als de roman begint is ze dertig jaar. Ze heeft troebele ogen (p. 29), blond haar (p. 130), dat ze niettemin bleekt (p. 29). Ze kijkt scheel, ten gevolge van de moeilijke geboorte is haar rechteroog gaan 'hemelen' (p. 44). Vijf (!) operaties hebben daar niets aan kunnen veranderen.

Misschien is er verband tussen haar lelijkheid en haar wat nukkige karakter. De roman legt die verbinding niet, maar suggereert haar wel. Het duidelijkst blijkt dat als ze moeder is geworden. Ze geeft haar kind te eten en ze verschoont het, maar verder vergeet ze het (p. 145). Broer karakteriseert haar scherp: ze is nog steeds de onvoldane Prul van vroeger (p. 146). 'Onvoldaan': dat woord tekent haar als geen ander. Ze bindt zich steeds aan een andere man (p. 48). Ze komt keer op keer terug bij haar vader wiens liefde ze ervaart als een kerker (p. 80). Naast de onvoldaanheid speelt ook een zekere afgunst op haar vriendinnen haar parten (p. 84, vergelijk p. 90, 91). Dat is wel begrijpelijk: door haar uiterlijk en karakter lijkt een huwelijk voor haar uitgesloten. Dezelfde eigenschappen verklaren haar neiging zich te zien als dé vrouw, dé moeder. Ze accentueert voortdurend - als een omgekeerde feministe - de betekenis van de vrouw als moeder. Dat gebeurt het duidelijkst tijdens de vreemde nacht in Lilianes en Scotts bruidsbed.

Mannenwaan ijle mannenwaan. Hun geschiedenis van knokpartijen hun cultuur van dode dingen allemaal baarmoedernijd. Welke man is ooit bij machte geweest om iets zo absoluuts en onweerlegbaars en boven alle kritiek verhevens als een kind uit zichzelf te scheppen? (p. 94)

Zij staat in haar zelfverheerlijking niet alleen. Haar vader idealiseert haar en Broer overtreft hem in die neiging. Als hij zich, voor de deur van de ziekenkamer waarin zijn stervende jongen ligt, 'bekeert' tot de 'vrouw', bidt hij tot zijn zuster.

'Wees gegroet, zuster, vol van nijd, niemandsbruid', bad hij. 'Je bent de gesjochtenste onder de vrouwen en gesjochten is ook de foet in je schoot. Maar je nijd is genade, je zelfzucht schepping, je buik de wieg der geschiedenis.' (p. 117).

Duidelijk ziet Broer haar karakter (nijd) en haar misère (niemandsbruid). Toch 'vergoddelijkt' hij haar. (Het woord vergoddelijken gebruikt hij later zelf, p. 145). De aanspreking heeft de vorm van het kerkelijk 'Wees gegroet'. Magda is 'Maria'. Dat blijkt ook nog uit een ander verband. In paragraaf 5 heb ik gewezen op Broers gehechtheid aan het schilderij van Van Eyk 'Madonna in de kerk'. Hij sprak over die geschilderde Maria als een 'toren van vlees'. Welnu, voor zijn zuster Magda gebruikt hij dezelfde uitdrukking (p. 117, p. 145 - op de laatste bladzijde uitdrukkelijk tegenover de 'gewone' Magda). Magda is dus 'Maria', zoals A.W. 'Christus' werd en Broer 'duivel'. Ze krijgt die rol, omdat via haar de Geschiedenis verder gaat. (Net zoals A.W. een 'Jezus' is, omdat hij de Geschiedenis erkent, en Broer een 'duivel', omdat de Geschiedenis in hem en door hem doodloopt).

Tot nog toe vond Magda's vergroting plaats vanuit de romanfiguren en zou zij dus als een perspectivische verrekening afgedaan kunnen worden. Haar zelfoverschatting zegt iets van haar karakter.

Haar vergoddelijking zegt iets van de psychologie van haar vader en broer. Maar ook de auteur zelf geeft in de ordening en weergave van de feiten Magda's verheven betekenis aan. Dat doet hij voornamelijk door haar optreden met het getal 'drie' te verbinden. Dat is vanouds het getal van de heiligheid, het getal van de Drieëenheid: Vader, Zoon en Heilige Geest. Maar liefst elf keer wordt het met Magda in verband gebracht (p. 9, 42, 44, 46, 47 (drie keer), 48, 52, 79, 88). Het sprekendst gebeurt dat als zij het huis verlaat en op kamers gaat wonen: drie keer rijdt A.W. met zijn Pontiac om haar te verhuizen, na drie minuten dringt het tot haar door dat ze niemand heeft om te praten, in drie dagen valt ze drie kilo af, na drie weken woont ze weer thuis (p. 46, 47).

Hier past een kort woord over het motto bij het derde deel: 'Distinctiedrift is levensdrift. Eenheidsdrift is doodsdrift'. De uitspraak is van Carry van Bruggen, die in haar boeken Prometheus (1919) en Hedendaags fetisjisme (1925) de beide begrippen in respectievelijk ethische en religieuze zin behandelde. De kern van haar beschouwing is deze: de mens heeft een dubbele drang: één naar synthese en één naar distinctie; hij wil zichzelf opheffen (opgaan in al het andere) èn hij wil zichzelf handhaven (zich van al het andere onderscheiden). Daarom heet het eerste doodsdrift, het tweede levensdrift. Al wat men doorgaans 'goed' acht (medelijden, redelijkheid, religiositeit) hoort bij de doodsdrift; al wat men 'slecht' vindt, valt onder de levensdrift. Beide komen echter nooit afzonderlijk voor. Dat zou ook onmogelijk zijn: wie zich wil opheffen, moet zichzelf eerst kennen, dus zich van anderen weten te onderscheiden. Van Bruggen noemt deze dubbeldrang: zelfweerstreving.

In paragraaf 1 heb ik een passage uit een essay van Kellendonk geciteerd, waarin hij Mystiek lichaam karakteriseerde als een 'moderne moraliteit': tegenover de samenleving als organisme stonden distinctiedrift, seksverslaving en de nepwaarde van het geld. Twee van deze drie zijn inmiddels aan de orde geweest. De derde, de distinctiedrift, is nu aan de beurt. In de tekening van zijn romanpersonages toont de auteur de zelfweerstreving. De vrekkerigheid van de oude A.W. is distinctiedrift, de liefde voor zijn dochter en zijn latere 'familie-besef' is synthesedrift. Magda zoekt liefde: ze zwerft van de ene man naar de andere, ze komt terug bij haar vader wiens aanhankelijkheid ze dan weer ontvlucht, ze wil een kind, dat ze, als het eenmaal geboren is, weer verwaarloost. Bij Broer is de zelfweerstreving het diepst: hij zoekt het eigene, het onaantastbare en onoplosbare (p. 65) en hij meent die gevonden te hebben in de kunst; tegelijk is hij bezeten van doodsgedachten en loopt hij een tijdlang rond met zelfmoordplannen. Hier blijkt ook de ingewikkelde samenhang van beide begrippen: kunst is het onaantastbare, dus is (beeld van) de onbekende werkelijkheid, dus van God, maar ze staat tegelijk, omdat ze meer dan wat ook zichzelf is, ver van God af. Er komt in de roman een scène voor waarin die complexiteit (nu vanuit de doodsdrift gezien) prachtig verbeeld is. Broer zwemt in een kolk, hij laat zich drijven op het water. Hij wordt overrompeld door gelukzaligheid en meteen daarop door een giftig verdriet. Zijn lichaam zinkt willoos naar de bodem. Met grote moeite bereikt hij de waterkant (p. 154).

Mystiek lichaam prijst het leven: de geboorte van het kind is het centrale gegeven van de roman. Dáarop reageren alle belangrijke personages. Anderzijds: het eindigt met een 'hoogliedje op de dood' (p. 194). Dat bevat weliswaar slechts de gedachten van Broer, maar het feit dat de roman met die overwegingen afsluit, geeft ze een extra dimensie. Het sterven wordt in deze zinnen beschreven als een bruidsnacht. Daarmee is de onverbrekelijke samenhang van leven en dood aangegeven. De dood is het 'niet-zijn', dat, meer dan wat ook, is' (p. 194), een formulering die herinnert aan Carry van Bruggens identiteit van Niet-zijn en Al-zijn. De laatste zin van de roman drukt het verlangen naar het opgeheven zijn in 'bruidstermen' uit.

Tot mijn vlees bruidswit is zal ik je werk doen, in de zekerheid dat ik door jou zal worden opgeheven en over de drempel gedragen, onsterfelijke dood (p. 195).

(De paradox waarmee de zin besluit is ontleend aan het gedicht Het kerkhof aan het meer van J.C. Bloem). Het woord 'opgeheven' betekent hier zowel 'dragen' als 'het bestaan doen beëindigen'. Dat laatste betreft dan niet alleen het echte dood-zijn, maar ook het opgenomen-zijn in het mystieke lichaam.

8. Het christendom

Zoals uit de voorafgaande paragrafen al gebleken is, staan er in Mystiek lichaam veel zinspelingen op de bijbel en de kerkelijke liturgie. Ik wil er hier nog een paar noemen en daarna de bedoeling van al die verwijzingen uiteenzetten.

De toespelingen zijn soms zo subtiel, dat men er gemakkelijk overheen leest. Een paar voorbeelden. De eerste zin van het tweede hoofdstuk luidt:

De poort werd be kroond door de naam Doornenhof in smeedijzeren letters (p. 13).

De cursivering is van mij, ze doet het woordspel met het woord 'doornenkroon' beter uitkomen. Het lijkt misschien gezocht, maar dat is het zeker niet. Kellendonk overweegt zijn zinnen minutieus. Bovendien past de zinspeling bij de komende 'Jezus-rol' van de oude Gijselhart. Op de laatste bladzijde van de roman staat de zin:

Doodsrozen zullen ontspruiten aan zijn doornenstam (p. 195).

Dat is een allusie op een tekst uit Jesaja: er zal een rijsje voortkomen uit de tronk van Isaï (Jesaja 11, l). Isaï was de stamvader van het Israëlitische koningshuis. Uit die dynastie zal een nieuwe koning opstaan, belooft de profeet. Als zo vaak is ook deze tekst uitgelegd als een aankondiging van de komst van Jezus (Openbaring 5, 5). De tendens van de uitspraak is in beide gevallen: uit het (schijnbaar) dode zal nieuw leven ontbloeien. In de zin van Kellendonk is die idee omgekeerd: uit het (weerbarstige?, lijdende?) leven zal de dood groeien. Maar de omkering is niet simpel van 'positief' naar 'negatief', want de roos is de bloem van de liefde en de dood is in deze context dus meer dan de afwezigheid van leven. We zagen al hoe we dat moeten begrijpen: het Niet-zijn is het Al-zijn; de dood is het enige zekere in het onzekere bestaan.

Dit kerkelijk-christelijk kader duidt erop dat de essentie van het verhaal iets anders is dan de verwikkelingen in en rond een familie. Het hoogste doel van deze roman is niet een realistisch-psychologische schets van een gezinsgebeuren te geven. Hij is veeleer een speurtocht naar de zin van het individuele leven in de omlijsting van geschiedenis en samenleving. Hij vermoedt die 'zin' in het religieuze ideaal van het 'mystiek lichaam'. Daarom sluit hij aan bij de religieuze traditie van Europa: het christendom. De roman is geen christelijk boek: hij predikt geen christelijke waarheid. Hij gebruikt slechts de christelijke symbolen en fragmenten van de christelijke heilsgeschiedenis om zijn eigen waarheid te verkondigen. Hij vergelijkt, om me tot één voorbeeld te beperken, de oude A.W. met Jezus, niet omdat deze een 'verlosser', een 'heiland' zou zijn, maar omdat hij in zijn generatie-beleving iets van het mystieke lichaam ervaart en daardoor Jezus van Nazareth (de volledigste uitdrukking van God tot nog toe) nabijkomt.

9. Het jodendom

In paragraaf 2 heb ik een gedeelte geciteerd uit het stuk over 'Geschiedenis en geschiedenis' dat op p. 151, 152 staat. Daarin komt ook een alinea over het jodendom voor. Ik haal de belangrijkste zinnen eruit aan:

En er zat ook ergens een jood in het verhaal verstopt, ze voelde het. Flikkerij en jodendom, dat was van hetzelfde overbodige laken een pak. De Geschiedenis wist heus wel dat het ondankbaar van haar was om zo te denken. De joden hadden haar immers uitgevonden. (...) Ze waren haar moeder, en alle moeders zijn heilig. Maar ze hadden zichzelf meteen tot het uitverkoren volk benoemd en zo de rest van de mensheid overbodig verklaard. Vreselijk volk! Ze hadden toch kunnen nagaan dat ze zelf overbodig verklaard zouden worden (...). Maar als een steentje door een kapotte schoen - ze voelde het! - zo zwierf nu ook door dit verhaal weer zo'n eeuwige jood.

Een lang citaat. Maar het geeft precies aan wat de betekenis is van het optreden van de joden Scott en Pechman en hoe de joodse ideologie zich verhoudt tot het ideaal van het mystieke lichaam. De joden hebben de Geschiedenis uitgevonden! Om die uitspraak te begrijpen moet men weten dat in de oudheid een andere tijdsconceptie gold dan tegenwoordig. Men dacht de tijd toen als een cyclus: het heden is een opnieuw beleven van wat al geweest is. Begin en einde vallen samen: de eeuwige cirkelgang van geboorte - groei - dood - geboorte. Er is één grondpatroon dat zich steeds herhaalt. Deze min of meer fatalistische gedachte is doorbroken door de Israëlitische theologie. Ze stelde als eerste de verwachting van een einde, een voltooiing. Men heeft dat wel in verband gebracht met de onderdrukking door de Egyptenaren en de daarop volgende zwerftocht door de woestijn. De toenmalige Israëlieten hadden een ideaal: zich te vestigen in het land dat hun beloofd was. Dat ideaal ging na de verovering van Kanaän niet verloren. Het kreeg wel een meer geestelijke betekenis: de verwachting van een Verlosser, die het volk voorgoed zou bevrijden van alle vijanden, alle ellende, alle onrechtvaardigheid. Een vredevorst! Daarmee had de geschiedenis een doel gekregen. Zij was niet langer een rondgaande lijn, zij werd een weg naar een einde, waarin alles zou zijn 'opgelost'. De moderne tijdsconceptie was ontstaan. De joden hadden de geschiedenis uitgevonden.

De laatste zin uit het citaat bevat een verwijzing naar de legende van Ahasverus, de wandelende jood. Toen Jezus, op weg naar Golgotha, enige ogenblikken bij het huis van deze man rustte, joeg hij hem weg. Sindsdien is hij veroordeeld tot rusteloos rondgaan. Het is een verhaal als dat van de Vliegende Hollander, die ook 'tot in eeuwigheid' moet zwerven om een begane zonde. Net als de sage van de zeeman is de legende van de jood door veel dichters en schrijvers naverteld, waarbij zij steeds hun eigen thematiek in de gebeurtenissen legden. Zo is Ahasverus opgevat als de verstandsmens, die geen geloof hecht aan alles wat onbegrijpelijk is, en daardoor morrend zijn levensweg bewandelt. Anderen zagen in hem de vrije, onafhankelijke mens die in opstand komt tegen God. De meeste commentatoren houden hem voor een symbool van het joodse volk, dat voor 1948 geen eigen grondgebied bezat. Kellendonk sluit zich aan bij deze traditie. De roman brengt de veroordeling van het volk (van 'de' jood) in verband met zij n idee uitverkoren te zijn. Inderdaad ging de Israëlitische heilsverwachting samen met een sterk nationaal gevoel. De voltooiing betrof het eigen volk, niet de wereld. De eerste decennia van het (uit de joodse godsdienst voortgekomen) christendom kenmerken zich door de strijd tegen deze visie: het heil is niet voor één, uitverkoren groep, maar voor iedereen. Dat in Mystiek lichaam de joodse zienswijze gekritiseerd wordt, hangt samen met de idee van de 'ideale eenheid van de totale samenleving'. Daarvan mag niemand zich afzonderen. Ieder die zichzelf apart stelt, leeft weg van wat de uiteindelijke verlossing zal zijn: het mystieke lichaam van de 'goddelijke' samenleving. De jood Pechman, de Kellendonkse naam voor Ahasverus, vertegenwoordigt onder andere dat wat de auteur, in navolging van Carry van Bruggen 'distinctiedrift' heeft genoemd: één van de drie anti-waarden ten opzichte van het mystieke lichaam.

10. Conclusies: ironie en idee

Het is onmogelijk de 'boodschap' van Mystiek lichaam scherp te formuleren. Dat hangt voor een deel samen met de afstand-scheppende stijl ervan. Het boek bevat een onderzoek, geen preek. Het is vaak misverstaan, omdat men daarvoor te weinig oog had. De roman schetst een eenheidsideaal en beschrijft de reacties daarop. Hij gaat ervan uit dat zo'n ideaal zowel voor het individu als voor de samenleving noodzakelijk is. Het is een onontbeerlijk oriënteringspunt. Het komt uit de mens voort; het is, bij wijze van spreken, even natuurlijk als eten en drinken. De eventuele verwerkelijking ervan plaatst het boek aan het eind van de Geschiedenis. Die vooronderstelling veroorzaakt de sterke nadruk op het lichamelijke. Zonder voortplanting geen voort-gang. Hier tegenover staat de distinctiedrift. Van de drie anti-waarden is zij de belangrijkste. Ze is het verlangen zich van de ander te onderscheiden in plaats van in de ander op te gaan. Het jodendom en de homoseksualiteit zijn, gewild of ongewild, symptomen van deze drang. Het jodendom zóekt de afzondering, de homo is er zijns ondanks in geplaatst.

Deze grondtegenstelling wordt doorkruist door talloze andere: leven/dood, liefde/haat, lichaam/geest, om de voornaamste te noemen. Dat op zichzelf al maakt het boek veelduidig. Daar komt bij, dat de auteur voortdurend alles ironiseert. Niet alleen oppervlakkige zaken als geldzucht, maar ook verhevene als het Geschiedenis-ideaal. Hij neemt steeds afstand. Dat vooral bepaalt het karakter van deze roman: dat van een onderzoek, waarbij morele uitspraken vermeden worden.

Toch is er wel een voorkeur. De titel noemt het ideaal, niet de tegenkracht. Zaken als gierigheid en seksverslaving horen bij de distinctiedrift, waardoor deze op zichzelf neutrale neiging een banale bijsmaak krijgt. Het einde van de roman toont hoe leven en dood samenkomen, wat in wezen een triomf van het eenheidsgevoel is. Het zal duidelijk zijn dat door dit soort elementen het eenheidsideaal boven dat van de onderscheiding gesteld wordt.

 Top

Reacties

V. Waardering

Mystiek lichaam heeft veel pennen in beweging gebracht. Er verschenen maar liefst 32 recensies van. Vooral de manier waarop het boek over jodendom en homoseksualiteit sprak, trok de aandacht. Andere aspecten kwamen daardoor nauwelijks aan bod.