

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

TNTL

3

2018 | jaargang 134

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden

Deel 134 (2018), afl. 3

Uitgeverij Verloren

ISSN 0040-7550

TNTL verschijnt viermaal per jaar; een jaargang bevat ten minste 320 bladzijden.

Redactie

dr. S. Bax, dr. S. Beeks, dr. C.J. van der Haven, dr. M. Kestemont (webredacteur),
dr. P.H. Moser, dr. F. Van de Velde, dr. H. Van de Velde, dr. M. Veldhuizen,
dr. F.P. Weerman, dr. M. van Zoggel

Redactieraad

dr. B. Besamusca (Utrecht), dr. L.M.E.A. Cornips (Amsterdam), dr. P. Coutte-
nier (Antwerpen), dr. D. De Geest (Leuven), dr. R. Howell (Madison, WI), dr. M.
Hüning (Berlijn), dr. A.B.G.M van Kalmthout (Amsterdam), dr. M. Kemperink
(Groningen), dr. J. Konst (Berlijn), dr. E.J. Krol (Praag), dr. M. van Oostendorp
(Amsterdam), dr. H.-J. Schiewer (Freiburg), dr. A. van Strien (Amsterdam),
dr. M. Van Vaeck (Leuven), dr. B. Vervaeck (Leuven), dr. R. Willemyns (Brussel)

Redactiesecretariaat

Huygens Instituut der KNAW

t.a.v. dr. M. van Zoggel

Postbus 10855

1001 EW Amsterdam

redactiesecretaris@tntl.nl

Abonnementen

Regulier €60,-; studenten en onderzoekers (AIO's & OIO's) €40,-; instellingen
€90,- (telkens per jaargang, incl. verzendkosten). Abonnees buiten de Benelux
wordt €10,- verzendkosten in rekening gebracht. Losse nummers kosten €15,-.

Uitgever en abonnementenadministratie

Uitgeverij Verloren, Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum, www.verloren.nl

telefoon 035-6859856, e-mail info@verloren.nl

rekening NL44INGB0004489940

Auteursrechten

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

HANS DEMEYER & SVEN VITSE

De affectieve dominant

Een ideologiekritische lezing van recent Nederlandstalig proza

Abstract – Contemporary developments in Dutch fiction have so far primarily been interpreted as an attempt to move beyond postmodernism towards a renewed sense of realism and communication. This article suggests an alternative conceptualization and puts forward the hypothesis that contemporary Dutch fiction marks a shift towards an affective dominant. In *Postmodernist Fiction* (1987) Brian McHale defines the dominant as a structure that brings order and hierarchy in a diversity of techniques and motifs in a literary text. Whereas in modernism the dominant is epistemological and in postmodernism it is ontological, in contemporary literature we contend this dominant is affective. The prevailing questions are ‘how can I feel reality (myself, the other, the past, the present, etc.)?’; ‘how can I feel to belong to reality?’; ‘how can I feel reality to be real?’. This affective dominant manifests itself in motifs such as desire, attachment, fantasy and identification. Formal and narrative devices that in modernist or postmodernist fiction contributed to an epistemological or ontological dominant, tend to foreground questions of affectivity in contemporary fiction. Through the analysis of novels by David Nolens, Joost de Vries, Niña Weijers and Nina Polak this article substantiates this hypothesis. This approach allows us to study contemporary Dutch fiction both diachronically, in relation to postmodernism, and synchronically, in relation to its social and ideological context.

1 Inleiding: hedendaags proza ‘beyond postmodernism’

Een groeiend aantal critici en neerlandici heeft recent pogingen ondernomen om de emergente esthetische sensibeleit ‘beyond postmodernism’ in de hedendaagse Vlaamse en Nederlandse roman te conceptualiseren.¹ Het beeld dat zij schetsen, is niet dat van een radicale omwenteling als wel van een verandering in perspectief: veeleer dan postmoderne paradigma’s van cultureel constructivisme of waarheidsrelativisme te verwerpen, aanvaarden hedendaagse romans deze ideeën én pogen ze eraan voorbij te gaan. Zo gebruikt Thomas Vaessens de term ‘laatpostmodernisme’ om auteurs aan te duiden die ‘het postmodernisme niet ongedaan [willen] maken’ en evenmin ‘het historische nut van het postmodernisme [...] ontkennen’, maar die niettemin ‘de uitwassen ervan’ verwerpen (Vaessens 2009: 13-14). Die uitwassen vat hij samen als ‘een al te ver doorgeslagen relativisme, een ironische levenshouding waarin niets meer reëel is’ (Vaessens 2009: 14).

Thomas Vaessens en Yra van Dijk werken deze opvatting over het laatpostmodernisme verder uit in de door hen samengestelde bundel *Reconsidering the Postmodern* (2011). In de inleiding betogen ze dat de laatpostmoderne literatuur ironie

1 Zie onder meer De Bruyn & Verstraeten 2012 & 2015, De Taeye 2015, Vaessens 2009, Vaessens & Van Dijk 2011, Van Dijk & Olton 2015, Vervaeck 2014: 89-94.

problematiseert en terugkeert naar meer conventionele narratieve vormen. Daarnaast wijzen ze op een toegenomen gerichtheid op de maatschappelijke werkelijkheid en een bijbehorend maatschappelijk engagement van de auteur, zowel in het werk als in het publieke debat (Van Dijk & Vaessens 2011: 18-22). Op een esthetisch niveau nemen hedendaagse romans afstand van de postmoderne, anti-illusionistische metafiction en formele experimenten. Die zouden het literaire werk herleiden tot een autonoom object dat zich van de wereld afsluit. Hedendaags proza zou daarentegen terugkeren naar de realiteit en zich wenden tot niet-literaire genres (zoals de reportage of de (auto)biografie) om zijn 'reality hunger' te benadrukken (vgl. De Taeye 2015).

In het artikel 'Radicaal relationisme' analyseren Yra van Dijk en Merlijn Olnon het specifieke karakter van het engagement in de Nederlandse roman na het postmodernisme. Ze doen dit aan de hand van auteurs die tot een jongere generatie behoren dan de 'laatpostmodern' die Vaessens centraal stelt. Op een ethisch niveau getuigt de hedendaagse roman volgens hen van een 'kunstzinnige zoektocht' naar intersubjectiviteit en engagement, 'naar wat het is om hier, nu te zijn, zonder groot verhaal en te midden van ontelbare anderen' (Van Dijk & Olnon 2015: 5), en dat als reactie op het nihilisme, solipsisme en ironisch relativisme van het postmodernisme.

Impliciet geven Van Dijk en Olnon aan dat de mogelijkhedenvoorwaarden voor maatschappelijk engagement in de literatuur na het postmodernisme niet meer vanzelfsprekend vervuld zijn. Betrokkenheid bij de maatschappij op macroniveau veronderstelt in de eerste plaats de mogelijkheid tot contact en communicatie met de ander op microniveau. Van de zoektocht naar dit basale sociale en emotionele contact getuigen volgens Van Dijk en Olnon recente romans van onder meer Niña Weijers en Nina Polak. Bovendien veronderstelt betrokkenheid bij de maatschappelijke werkelijkheid morele en ideologische ijkpunten om deze werkelijkheid te duiden, terwijl een dergelijk referentiekader na de deconstructie van 'de grote verhalen' niet meer vanzelfsprekend voorhanden is. Deze levensbeschouwelijke onzekerheid gaat echter gepaard met een sterk verlangen naar morele positiebepaling en een verscherping van het maatschappelijke debat over identiteit, diversiteit en gender. Het recente proza draagt van deze paradoxale dubbele beweging de sporen.

Een ander perspectief op het hedendaagse proza biedt het artikel 'De revanche van de populaire cultuur' van Ben De Bruyn en Pieter Verstraeten (2012). Voor hen ligt de voornaamste evolutie in de toenadering tussen de literaire cultuur en de cultuurindustrie – tussen 'high' en 'middle brow'. Binnen deze populaire literaire cultuur worden romans niet gelezen voor hun engagement, maar voor de literaire ervaring, zelfhulpadvies en de verwerving van een goede (consumenten)smak.²

2 Deze focus op ervaring en zelfhulp is niet zonder verband met onze hypothese van de affectieve dominant. In de cultuursociologie is erop gewezen hoe het cultuurbegrip sinds de tweede helft van de jaren zestig is verschoven. Stond cultuur vroeger veeleer ten dienste van een Bildungsideaal, dan ligt de nadruk nu op de beleving die een cultuurproduct kan bieden (Vander Stichele & Laermans 2004). Deze ontwikkeling gaat gepaard met een proces van secularisering en individualisering. Door het verminderde belang van traditionele normen en waarden, moet het individu nu veeleer zelf bepalen hoe het zijn leven wil leiden (ibid.). Ervaring speelt daarin opnieuw een belangrijke rol. Mark Greif wijst erop hoe een specifiek 'concept of experience' de 'method of life' wordt om het leven betekenisvol – vaak begrepen in termen van geluk – te maken (Greif 2016: 78). Binnen dit kader wordt ervaring

Het verschil in benadering blijkt uit de manier waarop De Bruyn en Verstraeten M. Februari's *De literaire kring* (2007) lezen, een roman die ook Vaessens als casus gebruikt. Leest Vaessens die roman omwille van de maatschappelijke problematiek, dan leggen De Bruyn & Verstraeten de focus op de relatie met de visuele cultuur en de verwerking van smaaksignalen in de roman.

Eerder hebben wij willen aantonen dat beide benaderingen getuigen van een assimilatiemodel waarbij de literatuur aansluiting zoekt bij de hegemoniale opvatting van de werkelijkheid (Demeyer & Vitse 2014; cf. infra). Een vergelijkbare tendens valt waar te nemen in het bloeiende internationale, veelal Angelsaksische georiënteerde debat over de literatuur na het postmodernisme, waarbij de Nederlandstalige discussie aansluit. Een inzichtelijke analyse van dit debat biedt Irmtraud Huber in haar studie *Literature after Postmodernism* (2014). Ze onderscheidt twee dominante tendensen in de discussie: doorgaans wordt de literatuur na het postmodernisme geconceptualiseerd in termen van referentialiteit, als (neo)realisme of terugkeer naar realistische vormen, of in termen van communicatie, waarbij de focus ligt op het verlangen naar sociale betrokkenheid en oprechtheid.

Onder deze eerste tendens schaarde ze onder meer het onderzoek van Rebein (2001) naar een zelfbewust nieuw-realisme 'that knows its truth claims to be contestable' (Huber 2014: 26), en het meer filosofische ingevulde begrip 'renewalism' van Toth (2010): 'an impossible possibility of faith in a referentiality we know to be illusory' (Huber 2014: 30). De tweede tendens is vooral zichtbaar in studies over de *new sincerity* van Amerikaanse auteurs als David Foster Wallace en Dave Eggers (zie bijvoorbeeld Kelly 2010 en Timmer 2010), maar volgens Huber bijvoorbeeld ook in de nadruk die Kirby (2009) in zijn studie over 'digimodernism' legt op het begrip 'earnestness' (Huber 2014: 41-42). Hoewel Huber enigszins ongelijksoortige invalshoeken met elkaar in verband brengt, vat ze het beeld dat deze studies schetsen van de literaire ontwikkelingen na het postmodernisme kernachtig samen als 'a reinforced commitment to realism and to the responsibilities and difficulties of intersubjective relations and communications' (Huber 2014: 22).

Zelf kiest Huber voor een focus op de communicatieve en pragmatische aspecten van literatuur. Deze focus laat haar toe om de conceptuele problematiek van het postmodernisme te ontstijgen:

iets wat we nastreven en verzamelen: elk moment moet ten volle worden beleefd en op elk moment en op elke plaats kan er iets ten volle worden beleefd. Het subject moet pogen zoveel mogelijk van dergelijke ervaringen op te hopen. De hedendaagse roman, zoals beschreven door De Bruyn & Verstraeten 2012 en Collins 2011, kan een dergelijke ervaring bieden die de lezer inzicht geeft in de manier waarop hij zijn leven moet leiden. Net omdat ervaring nagestreefd wordt, creëert deze specifieke methode echter ook verlies en ontgoocheling: 'The sense that each or any moment might be won for experience, but is lost to time instead, leaves a residue of perpetual loss' (Greif 2016: 84). Daarnaast transformeert dit ervaringsbegrip ons leven in een topografie van enkele betekenisvolle piekmomenten die alle andere tijd tot een vlakke woestijn maakt. Dit specifieke ervaringsconcept kan dus leiden tot wat wij begrijpen onder een affectieve crisis: het gevoel niet (voldoende) te bestaan en het gevoel te leven zonder ijkpunten of zonder richting. De hedendaagse roman begrepen als ervaring en zelfhulp is daarop een antwoord dat dit gevoel slechts voor even kan opheffen, maar uiteindelijk onvoldoende en onbevredigend is.

no longer privileging ontological and epistemological questions (that is, no longer continually interrogating the text's relation to reality), but rather ethical and pragmatic ones concerned with the motives, effects and conditions of fictive communication (Huber 2014: 40).

In deze bijdrage willen we voortbouwen op deze discussie in de Nederlandse en de internationale letterkunde over de literatuur na het postmodernisme. We presenteren een hypothese die aansluit bij de hierboven besproken benaderingen, maar die de verhouding tussen de postmoderne en hedendaagse roman op een alternatieve manier conceptualiseert. Daarvoor grijpen we terug op het dominant-begrip uit het Russische formalisme en uit het werk van Brian McHale (1987). Die laat ons toe om de hedendaagse literatuur diachroon te bestuderen in relatie tot het postmodernisme, maar tevens om de synchrone relatie tussen deze literatuur en haar context op een ideologiekritische manier te benaderen.

Concreet betekent dit dat we, anders dan bijvoorbeeld Vaessens en Van Dijk (2011), de literatuur na het postmodernisme niet kenschetsen als een beweging van ironie naar engagement of van metafiction naar realisme, maar als een verschuiving van een epistemologische en ontologische naar een affectieve dominant. Evenals Huber geloven we dat de hedendaagse roman niet langer in de eerste plaats vragen stelt over 'the text's relation to reality' (Huber 2014: 40), maar anders dan Huber betogen we dat de dominante vragen in dat proza van affectieve aard zijn. Deze affectieve vragen brengen we in verband met een veranderde technologische en ideologische context die een affectieve crisis genereert in de ervaringswereld van het hedendaagse subject.

2 Affectieve dominant

2.1 Hypothese

Onze hypothese luidt dat de hedendaagse roman een verschuiving markeert naar een affectieve dominant. In *Postmodernist Fiction* (1987) definieert McHale de dominant als een structuur die orde en hiërarchie aanbrengt in een diversiteit van technieken en motieven in een literaire tekst. In het modernisme is deze dominant volgens McHale epistemologisch. Onder meer montage en multiperspectivisme schuiven centrale vragen naar voren als 'How can I interpret this world of which I am part' (McHale 1987: 9), 'hoe kan ik de realiteit kennen' en wat zijn de limieten van kennis. De dominant in het postmodernisme is ontologisch: literaire verhaalwerelden die constant wisselen tussen feitelijke, fictionele en fantastische werelden leiden tot vragen als 'Hoe weet ik dat de realiteit bestaat?', 'Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it' (McHale 1987: 10).

Wij willen betogen dat in de hedendaagse roman de heersende vraag van affectieve aard is: 'Hoe kan ik de realiteit (mezelf, de ander, het verleden) voelen en ervaren?' Deze dominant manifesteert zich in de thematisering van ervaring en beleving, en daarnaast in affectieve categorieën en motieven als verlangen, hechting, zorg en identificatie. Formeel-narratieve mechanismen die in modernistische of postmoderne fictie bijdroegen aan een epistemologische of ontologische domi-

nant, plaatsen in hedendaagse fictie veeleer affectieve vragen op de voorgrond. De affectieve problematiek verschijnt geregeld in de vorm van affectieve twijfel, zoals in twijfel aan het vermogen om de werkelijkheid en de eigen identiteit als reëel te ervaren, om zich emotioneel aan de ander te hechten of om het onbehagen met de eigen realiteit te beleven als een concreet gericht verlangen. Vooraleer deze hypothese af te toetsen aan enkele recente Nederlandstalige romans willen wij enkele methodologische kanttekeningen maken bij het begrip ‘dominant’ en enkele toelichtingen bij ons diachroon en synchroon gebruik ervan.

2.2 *Dominant*

Onze hypothese van een verschuivende dominant impliceert een diachrone, literatuurhistorische benadering van het hedendaagse proza in relatie tot het postmoderne proza dat eraan voorafging. Zoals Jeremy Green opmerkt in *Late Postmodernism* (2005) is deze diachronische benadering in de secundaire literatuur prominent aanwezig: ‘[criticism] addresses the ways in which literature [...] has been described under the rubric of postmodernism and asks how these accounts should be modified in the light of recent literary activity’ (Green 2005: 3). Het concept van de dominant leent zich goed voor een dergelijke benadering. Het laat bovendien toe een diachrone met een synchrone dimensie te combineren.

Het begrip ‘dominant’ is afkomstig uit het Russische formalisme en wordt door Roman Jakobson gedefinieerd als ‘the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components’ (Jakobson 1971: 82). Een literair werk of genre is meer dan een geheel van formele procedés: het ene element staat meer op de voorgrond dan het andere en bepaalt in sterkere mate de eigenheid of het onderscheidende karakter van dat werk of genre dan het andere. J. Tynyanov omschrijft dit principe als volgt:

Since a system is not an equal interaction of all elements but places a group of elements in the foreground – the ‘dominant’ – and thus involves the deformation of the remaining elements, a work enters into literature and takes on its own literary function through this dominant. (Tynyanov 1971: 73)

Aan de hand van dit begrip ontwikkelden de formalisten zowel een synchrone analyse van het literaire systeem als een theorie van literaire diachronie. Literaire evolutie vatten ze op als ‘shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system’ (Jakobson 1971: 85). Met andere woorden, een literair-historische ontwikkeling kan worden geanalyseerd als een verschuiving van de dominant.

Een invloedrijke toepassing van dit formalistische concept is de studie *Postmodernist Fiction* (1987) van Brian McHale. In navolging van Jakobson definieert McHale de dominant als een structuur die orde en hiërarchie aanbrengt in een diversiteit van technieken en motieven in een literaire tekst. Hij hanteert het begrip als alternatief voor de ‘heterogeneous catalogues of features’ (McHale 1987: 7) die volgens hem aan postmoderne teksten worden toegeschreven. Niet alleen is McHale op zoek naar een onderliggend systeem in dit geheel van kenmerken, hij zoekt bovendien een principe aan de hand waarvan hij de literair-historische ontwikkeling van modernisme naar postmodernisme kan beschrijven. Dit principe vindt hij in het formalistische dominant-begrip.

De vaagheid in de oorspronkelijke omschrijving van het begrip laat McHale toe om de dominant erg algemeen in te vullen als de ‘common denominator’ van een reeks tekstenmerken of de overheersende vraag of problematiek – McHale gebruikt termen als ‘questions’, ‘themes’ of ‘problems’ om naar de dominant te verwijzen (McHale 1987: 7-8). Deze dominante vraag wordt volgens hem niettemin door bepaalde formele procedés op de voorgrond geplaatst. Zo wezen we eerder op het gebruik van multiperspectivisme en verschuivende verhaalwerelden om respectievelijk epistemologische en ontologische vragen op te roepen in de moderne en postmoderne roman.

Op McHales toepassing van het dominant-begrip is de nodige kritiek geleverd (vgl. Hutcheon 1988). Critici betwisten McHales invulling van het begrip ‘ontologisch’ (vgl. Fokkema 1997: 20-21) en stellen vragen bij de artificiële scheiding tussen ontologisch en epistemologisch (Vervaeck 2007: 52). Daarnaast wijzen commentatoren op het risico dat de zoektocht naar een dominant leidt tot homogenisering en literair-historische canonvorming (vgl. Smyth 1991: 12), of tot een miskennen van de maatschappelijke context waarbinnen teksten functioneren en waarin deze dominante ‘problemen’ ontstaan (vgl. Tew 2004: 22). Ten slotte roept het dominant-begrip theoretische en methodologische vragen op: kunnen we aannemen dat een literaire tekst (of genre of stroming) een hiërarchisch georganiseerd systeem vormt, en hoe kan de veronderstelde hiërarchie worden bepaald? Zonder deze kritiekpunten te willen negeren, nemen we de hypothese van een verschuivende dominant als vertrekpunt.

Dit concept, in de herformulering ervan door McHale, biedt volgens ons immers enkele grote voordelen. Het laat toe om een literaire ontwikkeling te zien als een verschuiving van focus veeleer dan als een breuk. De verschuiving naar een ontologische dominant impliceert volgens McHale niet dat postmoderne fictie niet langer epistemologische vragen stelt – die staan alleen niet meer op de voorgrond. Daarnaast is de verschuiving ook een verschuiving in de aandacht van de lezer. De dominant is volgens McHale niet louter een tekstenmerk maar een effect van de leeswijze: ‘different dominants emerge depending upon which questions we ask of the text, and the position from which we interrogate it’ (McHale 1987: 6).

In dit flexibele dominant-begrip willen wij bovendien minder eenzijdig dan McHale de nadruk leggen op formele procedés: de dominant verschijnt volgens ons evenzeer in thematiek, motieven, karakterisering en verhaalverloop als in formele mechanismen. Sterker dan McHale willen we dan weer focussen op de maatschappelijke en ideologische contextualisering van de dominant. De diachrone benadering waartoe de dominant uitnodigt, willen we met andere woorden aanvullen met een veeleer synchrone focus op de hedendaagse roman in relatie tot de contemporaine (maatschappelijke, ideologische en technologische) context. Dit synchrone aspect is reeds aanwezig in het Russisch-formalistische dominant-begrip, maar anders dan Jakobson en Tynyanov geven we het een ideologiekritische invulling.

Peter Boxall kiest voor een dergelijke contextuele benadering in zijn studie *Twenty-First-Century Fiction* (2013). Het uitgangspunt van Boxalls onderzoek is niet zozeer het literaire postmodernisme als wel de recente technologische innovaties en de impact die deze hebben op de beleving van tijd en ruimte. Hij signa-

leert een ‘shift from the kinetic speed of the motor vehicle to the electronic speed of digital information exchange’ (Boxall 2013: 4). Typerend voor de eenentwintigste-eeuwse roman acht hij een gevoel van vervreemding dat met deze verstoorde beleving van tijd en ruimte gepaard gaat: ‘a growing sense of profound disjunction between our real, material environments and the new technological, political and aesthetic forms in which our global relations are being conducted’ (Boxall 2013: 9).

Dit verband tussen technologische ontwikkelingen en de existentiële beleving van tijd en ruimte is eerder bestudeerd door David Harvey (1990) in het kader van een sociaaleconomische analyse van het kapitalisme. Het centrale concept in deze theorie is de zogeheten ‘time-space compression’ die volgens Harvey inherent is aan het kapitalisme. Aan de ene kant zoekt het kapitalisme naar een ‘spatial fix’, waarbij waardevermeerdering gerealiseerd wordt door delokalisering of uitbreiding van de afzetmarkt. Aan de andere kant realiseert het kapitalisme een ‘temporal fix’, een versnelling van de economische cyclus door een vergroting van de productie- en omloopsnelheid van goederen. De dubbele tendens leidt onder meer tot een verstoorde tijdsbeleving die zich manifesteert zich op cultureel, artistiek en intellectueel niveau.

Jonathan Crary (2013) deelt Harveys sociaaleconomische focus in zijn analyse van de verstoorde tijdsbeleving in een hedendaagse technologische context die productie en consumptie ‘24/7’ mogelijk maakt. Meer dan Boxall focust hij op de gevolgen hiervan voor de menselijke ervaring. Boxall meent dat het subject na een tijd van vervreemding tot een hernieuwde integratie kan komen met de veranderde technologische context via de ‘encoding of a new kind of subjectivity’ (Boxall 2013: 38). Voor Crary verloopt de opeenvolging van nieuwe technologische producten echter aan zo’n hoog tempo dat ‘the possibility of becoming familiar with any given arrangement’ uitgesloten is (Crary 2013: 38). Deze voortdurende temporele verstoring grijpt in op de ervaring: ‘the rhythms, speeds and formats of accelerated and intensified consumption are reshaping experience and perception’ (Crary 2013: 39). Ze zorgen onder meer voor sociale isolatie en een afbrokkeling van een toekomstperspectief en van de gemeenschap.

Een contextuele, ideologiekritische benadering zien we daarnaast in het werk van literatuurwetenschapper Lauren Berlant, die een ideologiekritische positie aanneemt ten opzichte van het neoliberale model. De typerende gevoelsstructuur in de neoliberale samenleving duidt ze aan als ‘cruel optimism’, een concept dat ze in de gelijknamige studie *Cruel Optimism* (2011) als volgt definieert: ‘A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing’ (1). Berlant koppelt deze gevoelsstructuur aan de crisis van de welvaartstaat en de daarbij horende ‘good-life fantasy’, het geloof in een duurzaam opgebouwd leven, ondersteund door een betrouwbare sociale bescherming. Hedendaags proza laat de uitholling van dit geloof zien. ‘The promise of the good life no longer masks the living precarity of this historical present’ (Berlant 2011: 196). Deze crisis wordt onder meer zichtbaar in een ontregeling van de temporaliteit en de narrativiteit in de hedendaagse cultuur en literatuur, die Berlant in verband brengt met de transitie van een sociaaldemocratisch naar een liberaal maatschappelijk model.

Een soortgelijke verweving van sociaaleconomische context en hedendaagse cultuur en literatuur staat centraal in recente studies van Annie McClanahan (*Dead*

Pledges, 2016) en Rachel Greenwald Smith (*Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*, 2015). Waar die eerste culturele verschijnselen leest in het licht van de eenentwintigste-eeuwse schulden crisis en schuldeconomie, onderzoekt die laatste de instrumentalisering van affect en emotie in de neoliberale cultuur en economie. Greenwald Smith signaleert een ‘unsettling consensus’ in de literatuurbeschuiving sinds de jaren 1990, die ze benoemt als ‘the affective hypothesis’ en omschrijft als ‘the belief that literature is at its most meaningful when it represents and transmits the emotional specificity of personal experience’ (Greenwald Smith 2015: 1). Deze tendens om literatuur vooral als een uitdrukking van emoties en lezen vooral als een investering van emoties te beschouwen, verklaart ze vanuit het neoliberale model van subjectivering. In dat model worden emoties steeds meer onderworpen aan de economische logica van marktwerking (Greenwald Smith 2015: 6).

Zonder te willen vervallen in een reductionistisch verklaringsmodel willen we de hedendaagse Nederlandstalige roman niet alleen in relatie tot het postmodernisme maar ook in relatie tot deze maatschappelijke context situeren. Nadat we aan de hand van vier korte analyses van hedendaagse Nederlandstalige romans onze hypothese hebben onderbouwd pogen we in een slotbeschouwing de veranderingen in het proza ideologisch en contextueel te kaderen door onze bevindingen in verband te brengen met de hierboven geschetste analyse van het neoliberale model.

2.3 Casussen

Via de analyse van recente romans van David Nolens, Nina Polak, Joost de Vries en Niña Weijers willen we onze hypothese van een affectieve dominant aannemelijk maken. Deze romans laten volgens ons verschillende manieren zien waarop de affectieve dominant naar voren komt. In *Stilte en melk voor iedereen* van Nolens manifesteert de verschuiving van de dominant zich het duidelijkst in de narratieve structuur, in de vorm van een paradoxale *mise en abyme*. Ook in *De republiek* van De Vries verschijnt de affectieve dominant in formeel-narratieve principes die evenzeer een epistemologische of ontologische dimensie hebben, zoals de dubbelganger of de encyclopedische, historiografische fictie. Affectieve vragen in Weijers’ *De consequenties* worden in de eerste plaats opgeroepen door motieven, karakterisering en relaties tussen personages, maar daarnaast door het formeel-narratieve spel met temporaliteit. In Polaks *We zullen niet te pletter slaan*, ten slotte, wordt de affectieve problematiek vooral opgeroepen door het verhaalverloop en de relaties tussen personages. Aan de hand van deze casusselectie hopen we de diverse verschijningsvormen van de verschuiving in dominant voor het voetlicht te brengen.

‘Is there any remaining doubt that we are now fully within the Episteme of the Affect?’ (Brinkema 2014: xi). Met deze retorische vraag opent Eugenie Brinkema haar studie *The Forms of the Affects* (2014). Het onderzoek naar affect heeft de voorbije jaren een prominente plek verworven in de culturele studies en ook in de literatuurwetenschap heeft de affecttheorie voet aan de grond gekregen, in navolging van onderzoekers als Eve Sedgwick, Lauren Berlant, Sianne Ngai, Brian Massumi en Sara Ahmed (vgl. Demeyer 2015). Hoewel onze hypothese verband

houdt met deze affectieve wending in de literatuurbeschouwing valt ze er niet toe te herleiden. Het doel van deze bijdrage is immers niet in de eerste plaats om de specificiteit van het affect in de bestudeerde romans te analyseren of om een model voor de analyse van het affect in literatuur te presenteren. Veeleer is het ons doel om enerzijds de algemene contouren aan te geven van een emergente ‘structure of feeling’ (Williams 1977: 128-135) in het hedendaagse proza en deze te conceptualiseren volgens het begrip van de dominant, en anderzijds om een hypothese te formuleren die in vervolgonderzoek aan andere en nog te verschijnen romans kan worden getoetst.

3 David Nolens’ *Stilte en melk voor iedereen*: mise en abyme als affectieve oplossing

Door de nadrukkelijke vermenging van realiteit en fictie op het niveau van de ver- telstructuur doet *Stilte en melk voor iedereen* (2008) van David Nolens denken aan de postmoderne roman. Op het eerste gezicht wordt de roman verteld door Sarah, die in het eerste en langste deel van de roman als ik-verteller aan het woord is. Ze is in behandeling bij een psychiater, die in de opening van de roman haar het honorarium betaalt dat zij hem is verschuldigd. Ze vertelt over haar depressieve partner Martin, over haar waanbeelden en over haar gesprekken met de psychiater, en sommige passages suggereren dat ze die laatste aanspreekt. ‘Luistert u, meneer de psychiater, u zit er zo moe bij vandaag’ (17). Een heldere chronologie is in haar vertelling echter niet aan te wijzen.

Het tweede deel van de roman begint met de bekentenis van Martin dat hij in Sarahs naam gesproken heeft en dus verantwoordelijk zou zijn voor het eerste deel: ‘dat ik het verhaal heb verteld vanuit mannelijk perspectief, hoewel ik haar aan het woord liet’ (155). Sarahs fantasma dat ze de borst geeft aan een reeks mannen die haar komen opzoeken, zou volgens die bekentenis eigenlijk een fantasiebeeld van Martin zijn. In het derde en laatste deel beweert hun psychiater op zijn beurt dat het ‘allemaal uit [z]jijn koker’ komt (188). Alle verzonnen figuren en verhalen uit het eerste deel blijken echter in de ‘feitelijke’ wereld van de psychiater te bestaan, en elk van de drie vertellers claimt op de een of andere manier de autoriteit over de andere delen in de roman. Wie wat verzint, wat reëel en wat fictief is, valt op die manier niet uit te maken. Wat op het eerste gezicht een getrapte inbeddingsstructuur is, zou dus evengoed een circulair model kunnen waarbij de verschillende delen eindeloos naar elkaar doorverwijzen.

Deze constructie drukt echter niet het modernistische verlangen uit om de wereld of het zelf te kennen en te begrijpen. Sarah gelooft immers niet in een ‘terugkeer naar de authenticiteit [...]’: Is er dan ooit iemand in geslaagd authentiek te zijn?’ (14). Haar mensbeeld lijkt een sterke postmoderne invloed te hebben ondergaan. Zo beschouwt ze de identiteit, zowel van het zelf als van de ander, als onkenbaar: ‘Jij krijgt jezelf nooit te zien. [...] Niemand krijgt zichzelf ooit te zien’ (12). Ze doet geregeld taalfilosofische uitspraken die aangeven dat de mens leeft in een wereld van taal en niet buiten de taal kan treden. ‘Mijn man en ik leven in de taal’ (13). De psychiater ontleent aan de psychoanalyse een soortgelijk postmodern mensbeeld: identiteit is een talige constructie, niet een intrinsieke menselijke

kern. 'Ieder weeft voor zich, uit de ongemakken van de taal, een soort kern waarop hij steunt, de denkbeeldige kruk van zijn identiteit' (73). Niet alleen wordt het zelf als een talige constructie beschouwd, de werkelijkheid wordt bovendien volgens het postmoderne inzicht als een geheel van verhalen ervaren: 'verhalen die geschreven worden door de wereldpolitiek, de journalisten, de vrienden [...]' (22).

Toch houdt deze roman niet op bij een dergelijke postmoderne deconstructie van werkelijkheid, identiteit en authenticiteit als een talige of narratieve constructie. Dit postmoderne inzicht vervult Sarah immers met wanhoop, omdat de taal geen houvast, geen zekerheid en geen gevoel van identiteit meer lijkt te bieden. Ze vindt in de taal geen zin, geen 'logica' meer, en heeft angst om 'buiten de taal [te] vallen en dus waanzinnig [te] worden' (13). Hetzelfde geldt voor het narratieve karakter van de werkelijkheid: Sarah wil uit die verhalen ontsnappen, 'niet alleen uit ons verhaal, maar uit al de verhalen' (22). Buiten die verhalen tekenen zich echter vooralsnog weinig begaanbare paden af. Binnen die wereld van taal en verhaal biedt enkel pijn nog een aanknopingspunt met een tastbare, geleefde werkelijkheid: 'alleen de pijn [herinnert] ons er af en toe aan [...] dat we leven' (15).

De complexe verweving van verhaallagen en van fictie en realiteit drukt dus niet zozeer de epistemologische en ontologische twijfel van het postmodernisme uit – het ontbreken van een ontologische grond en een funderend metaverhaal – als wel de existentiële impasse die deze twijfel voor het eenentwintigste-eeuwse subject stelt. Tegelijk is het diezelfde vermenging van fictie en werkelijkheid die de personages een affectieve oplossing biedt voor dit probleem. Sarah beseft 'dat de fictie nodig is om de pijn een halt toe te roepen' (15).

Dat probleem drukt de roman uit via het beeld van de donut:

De westerse wereld is een donut. In het midden is een gat geslagen. We krijgen haar niet meer gevuld. Ook de westerse mens is een donut. In het midden is een gat geslagen. We krijgen hem niet meer gevuld (39).

Het gat en de cirkelvorm van de donut zijn complementair. De roman suggereert dat het ontbreken van een ontologische grond of een gemeenschappelijk verhaal heeft geleid tot allerhande cirkelredeneringen en cirkelbewegingen in de legitimering van onze identiteit. De emancipatie van het individu heeft voor een atomisering gezorgd waarbij de mens zichzelf slechts kan rechtvaardigen met een verwijzing naar zichzelf: 'Ja, het is goed zo. Zoals jij handelt, is het goed, want zo ben jij nu eenmaal. Een cirkel is rond' (144). Wat je doet, wordt gelegitimeerd door wie je bent en wie je bent krijgt uitdrukking in wat je doet. 'We vallen door onszelf heen' (170) omdat we onze eigen grond zijn en op die manier geen enkele externe standaard hebben om onze gedachten en ons handelen 'op waarachtigheid [te] toetsen' (162).

Op het niveau van het individu is de donut in deze roman een beeld voor het hedendaagse narcisme. In dit narcisme wordt de mens niet langer *verliefd* op zijn zelfbeeld, maar is hij *geobsedeerd* door zichzelf en zijn zelfonderzoek: 'Het is wel de mens die geobsedeerd is door wat zich onder zijn hersenpan afspeelt en van alle ziekten en neurosen, trauma's en verwrongen geschiedenissen, een hedendaags zelfbeeld tracht te bouwen' (69-70). Elke mens is op zoek naar 'die ene, allerindividueelste parel die in ons verborgen ligt en ons op een hoger plan brengt' en verder gelooft hij in niets meer (71).

Dit problematische narcisme geeft tegelijk aan dat de mens aan zichzelf niet voldoende heeft, maar tevens streeft naar erkenning van de ander. 'Dat is de moraal van ons verhaal [...]. Je moet en je zult worden wie je bent. Het hoogste is de aandacht van allen. Het applaus' (44). De mens moet zich tot een aanwezigheid, een '*présence*', maken in de openbaarheid. 'We zijn geworden een gemeenschap van toonders' (71), stelt Sarah. Veeleer dan een *présence* voert de mens echter een *acte d'absence* op: hij stelt zichzelf *afwezig* in het patroon dat hij invult en dat zijn singulariteit teniet doet. Dat is de donut op het niveau van de gemeenschap of de maatschappij. We cirkelen rond de leegte door onszelf aan elkaar en aan de beelden van de media te spiegelen: 'Het is goed dat de media alles wat we al weten voortdurend herhalen, zodat we niet door onszelf heen vallen' (41). De donut wijst op die manier op de standaardisering van gedachten en gevoelens: 'Steeds minder [...] levens worden geleid op eigen bevel [...]. Er zijn geen grote mensen meer!' (95).

De westerse mens en maatschappij, kortom, lopen in cirkels rond een morele en spirituele leegte. Het gevolg is 'ontredding' (45) en vermoeidheid: een affectieve en existentiële uitputting en onthechting doordat de mens niet langer in staat is om contact te maken met zichzelf en met de ander. De vraag die Sarah en Martin zich stellen, luidt dan ook: 'hoe betoveren we de onttovering van de wereld?' (14) Een gevolg van de ontredding is een thuisverlangen dat in contrast staat met het postmoderne nomadische mensbeeld:

Tegenwoordig is de tendens om weer krampachtig op zoek te gaan naar een ideologie, als houvast in de storm van de twijfel. Iedereen wil naar huis. Als nomaden overleven we niet. Dat thuis kan overal zijn en bestaat vooral in de geest. Er is veel onzekerheid tegenwoordig. (54)

Iets eerder in de roman formuleert Sarah deze gedachte als volgt:

Mensen snakken ernaar om weer thuis te komen. De twintigste eeuw was de odyssee. De eenentwintigste eeuw zal in het teken staan van Odyssee die na gruwelijke omzwervingen eindelijk zijn thuishaven Ithaca bereikt. (45)

Dat thuisverlangen leidt onder meer tot problematische ontwikkelingen zoals nationalisme en racisme, belichaamd door enkele van Sarahs ingebeelde bezoekers.

De wenselijke oplossing voor dit affectieve ziektebeeld is echter evenzeer affectief: 'We kunnen niet anders dan elkaar te troosten in deze verwarrende tijden' (55), zegt Sarah. Sarahs fantasma verbeeldt een (mannelijk) verlangen naar liefde, troost, onschuld en 'kinderlijke gehechtheid' (18). Dit verlangen naar een thuis, naar 'een gemeenschap, een verbond' (196) wordt op een affectief niveau beleefd via de fantasie, en in dat opzicht dus via de fictionalisering van de werkelijkheid. In eerste instantie, zo suggereert Sarah, zijn de verbeelding en de fantasie nodig om de affectieve hechting te herstellen. Zo kan Sarah enkel via de fantasie voor Martin opnieuw een 'mysterie' en een 'thuiskomst' worden (79).

De fictie poogt niet een uitweg te vinden uit het epistemologische probleem van de authenticiteit noch uit het ontologische probleem van het zijn van de werkelijkheid. De personages hanteren de fictie als een middel om op het affectieve niveau een antwoord te bieden op hun verlangen naar contact en hechting. Zoals eerder vermeld heeft het personage Sarah last van haar lekkende borsten. In haar

fantasie stelt ze zich voor dat allerhande prominenten (de president, de koning, een popmuzikant, een extreemrechtse politicus, een kardinaal) van haar borst komen drinken. Centraal in deze fantasie staat de affectieve zorg: Sarah wil de anderen van hun wanhoop ontdoen en ze opnieuw contact doen krijgen met hun visies en dromen. Tegelijk is deze fantasie narcistisch van aard. ‘Hoe kunt u zichzelf zo op de voorgrond plaatsen’ (35), verwijt de psychiater haar. De vermenging tussen feit en fictie wijst zodoende op een affectieve kortsluiting waarin we het contact met de ander slechts kunnen voorstellen via een fictie die finaal louter naar onszelf verwijst. De cirkel wordt niet doorbroken.

4 Niña Weijers’ *De consequenties*: affectieve zorg en performance

In *De consequenties* (2014) stelt Niña Weijers enkele thema’s centraal die op het eerste gezicht een postmoderne sensibiliteit lijken te evoceren, zoals het gespleten subject en de blik of maatschappelijke controle. De personages appelleren daarnaast herhaaldelijk aan postmoderne noties. Toch laat de behandeling van deze thema’s en ideeën tevens een verschuiving zien, waarbij ze veeleer een affectieve dan een epistemologische of ontologische invulling krijgen.

De kunstenaar Minnie Panis, het hoofdpersonage uit de roman, verwijst in een interview bijvoorbeeld naar de postmoderne opvatting dat de werkelijkheid discursief geconstrueerd is. ‘Ons leven lang zoeken we naar echtheid [...] maar we vergeten graag dat zelfs de grond onder onze voeten een constructie is’ (43). De context suggereert echter dat ze met deze uitspraak zelfbewust het postmoderne discours echoot, citeert als een herkenbare en ingeburgerde manier van spreken. Ze hoort het zichzelf met enige ironie zeggen: ‘de grote greep in het geheel niet meer schuwend’ (43).

Het interview als geheel is bovendien een performance. Haar ex-minnaar, een fotograaf, heeft zonder haar medeweten foto’s van haar gemaakt terwijl ze sliep en deze in een modeblad gepubliceerd. Op deze onteigening van haar lichaam reageert ze door in een interview de fotoreportage als haar eigen kunstwerk te claimen. Ze eigent zich het kunstwerk toe door het te interpreteren als een postmoderne deconstructie van het zelfportret en de modiefotografie: ‘een ultieme poging om de grenzen van de verbeeldingskracht op te rekken, de pijlers onder de modiefotografie vandaan te schoppen’ (42). Tegelijk maakt ze in haar geveinsde poëtische toelichting een affectieve wending, wanneer ze de foto’s bespreekt in termen van intimiteit en verlangen: in de reportage resonanceert ‘het verlangen om werkelijk dicht bij een ander mens te zijn’ (43).

Minnies reflecties over identiteit suggereren in eerste instantie eveneens een postmoderne achtergrond. Ze beschouwt het subject bijvoorbeeld als gefragmenteerd, de zogeheten mens ‘uit één stuk’ bestaat niet: ‘In werkelijkheid, dacht Minnie, zijn er alleen maar losse stukjes, die steeds weer afsterven en nooit meer terugkomen’ (102). Zelf heeft Minnie ook een verstoorde ervaring van haar eigen identiteit en realiteit: ‘soms twijfelde [ze] aan de realiteit van haar eigen bestaan’ (198). Deze visie op identiteit heeft een ontologisch karakter, ze betreft het zijn van de mens. Bovendien drukt ze ontologische twijfel uit, de vraag naar de realiteit van het bestaan. Haar twijfel betreft echter niet enkel het *zijn* van haar bestaan, maar ook haar *ervaring* van dat bestaan als reëel. Deze twijfel ervaart Minnie als

een kortsluiting tussen haar existentie en haar gedachten en gevoelens: ‘Ik weet niet, als ik denk of voel, wie denkt of voelt [...]’. Ik ben alleen de plaats waar gevoeld wordt of gedacht’ (215). Panis getuigt van een vervreemding of dubbelheid waarbij ze nooit samenvalt met zichzelf.

Minnies identiteitsbeleving draait bovendien niet louter om de vraag naar het bestaan of niet-bestaan, maar bovenal om de vraag naar het *bestaansrecht*, dat wil zeggen naar de erkenning van dat bestaan door de ander en naar het gevoel dat je *mag* bestaan. Als kind gaat Minnie aan haar bestaan twijfelen doordat ze het gevoel heeft dat haar bestaan in functie staat van dat van haar zusje, dat een jaar voor Minnies geboorte levenloos ter wereld kwam: ‘haar lichaam een huls voor de geest van het eerste kind’ (97). Daarnaast lijdt Minnie onder het gebrek aan affectie van haar moeder en bovenal de ‘categorische afwijzing’ door haar vader, die ‘niet voor háár gebleven’ was (98). De afwezigheid van haar vader ervaart ze als een fundamentele afwijzing van haar bestaan. Haar ervaring is ‘wat je voelde wanneer je tot in het diepst van je wezen werd gekrenkt’ (99).

Als volwassen vrouw is Minnie nog steeds erg bekommerd om haar bestaansrecht, meer bepaald haar legitimiteit als kunstenaar. Ze voelt zich ondanks haar succes een bedrieger die ‘vroeg of laat ontmaskerd zou worden’ (52). Minnie draagt haar kunstenaarschap dan ook als ‘een persoonsbewijs’ en ze accepteert het theoretische discours over haar kunst als een ‘vorm van legitimatie’: ‘de taal van het kunstenaarschap’ die haar bestaansrecht legitimeert.

Met dit artistieke metadiscours – ‘woorden als *identiteit*, *engagement*, *visie* en *onbehagen*’ (24) – kan ze zich echter nauwelijks identificeren. Zelf heeft Minnie met haar kunst een veeleer affectieve relatie. Toen ze overwoog om haar kunststudie op te geven, overtuigde haar docent haar door te verwijzen naar de mythe van Sisyphus. De kunstenaar heeft met de kunst dezelfde relatie als Sisyphus met de steen: een relatie van toewijding. ‘Je bent verantwoordelijk voor die verdorde steen’ (31). Minnie put uit de mythe bovenal troost, ze vindt er ‘een bodem [...] voor de diepe, woordloze mismoeidigheid’ (27). Ze denkt terug aan het verhaal wanneer een sushiverkoper haar helpt haar spullen bijeen te rapen nadat ze met de fiets is gevallen. Met name diens mededogen en toewijding aan haar leven ontroeren haar en doen haar aan Sisyphus denken. De sushiverkoper en Sisyphus vertegenwoordigen haar artistieke en existentiële ideaal: ze ‘wenste dat ze het in zich had met dezelfde toewijding aan iets te werken waarvan het doel ogenschijnlijk banaal was’ (27). Dat vermogen noemt ze zelfs ‘verlichting’ (27).

In haar kunstwerken worden Minnies identiteitsbeleving en haar affectieve relatie met kunst geënceneerd. Al suggereert het woord *enscenering* een te groot zelfbewustzijn: Minnies werk lijkt vaak intuïtief en als bij toeval te ontstaan. Meer dan het kunstwerk zelf koestert ze de momenten van intensiteit, ‘de momenten dat het uit haar leek te vloeien [...], te werken zonder angst of verlangen naar iets anders: dát was het hoogst haalbare’ (53). Ze spreekt van het ‘minuscule stukje land waar leven en kunst samenkwamen en naadloos in elkaar overliepen’ (53). Het zijn momenten van pure aanwezigheid – van volmaakte hechting en identificatie – waarin ze tegelijk zichzelf verliest: ze denkt niet meer aan eten, slapen of lichamelijke ongemakken (53).

Dezelfde paradoxale combinatie van aan- en afwezigheid kenmerkt haar – uitsluitend autobiografische – werk. Dat geven de titels ervan al aan: *Bestaat Min-*

nie Panis (22); *Nothing Personal* (23), of de naam van de overzichtstentoonstelling *Minnie Panis: negative selves* (32). Haar werken zijn een ‘zelfportret in negatief’ (32): de werken stellen haar centraal, zijn intiem – Panis heeft het gevoel dat ze er mee ‘een stukje van mezelf’ weggeeft (53) – maar getuigen tegelijk van haar verdwijnen: ‘haar kunst lijkt persoonlijk, op het exhibitionistische af, maar uiteindelijk moet je concluderen dat je niets wezenlijks over haar te weten bent gekomen [...]. De kunstenaar is verdwenen, uitgevlakt tegen de witte achtergrond van haar gestripte huis’ (72-73). Dit is de encensering van de dubbelheid: haar werk stelt haar persoon aanwezig, maar wist haar tegelijk uit. In tegenstelling tot de arbeid vallen in het kunstwerk leven en kunst niet samen.

In het werk dat centraal staat in *De consequenties* wordt de verdubbeling (van kunst en leven, en van haar identiteit) op de spits gedreven. Met de reeds vermelde fotograaf – die een ex-bedpartner is van Panis – heeft Minnie contractueel bij de notaris vastgelegd dat hij haar tussen 1 februari en 21 maart drie weken moet volgen. Meer dan ooit encenseert Minnie haar leven in een performance die ze opvoert voor de mogelijke bespieder:

Het uitspreken van de woorden – een koffie alsjeblieft – vervulde haar plotseling van opwinding. Iets gewoners kon je haast niet doen, en dat maakte het juist zo opwindend: ze was iemand die een kop koffie bestelde en tegelijk was ze iemand die deed alsof. (142)

In een postmoderne roman zou een performance de aandacht vestigen op de grenzen tussen realiteit en fictie, terwijl in deze roman vooral de beleving centraal staat: een normale daad wordt opeens een opwindende ervaring. Het belang van de beleving wordt nog duidelijker wanneer een collega-kunstenaar vertelt over haar ervaringen wanneer ze ‘bij wijze van performance een jaar lang fulltime in een restaurant was gaan werken’ (79). In eerste instantie speelde ze voornamelijk een rol, maar hoe langer hoe meer viel haar rol samen met wie ze is. Dat is nodig: ‘om het kunstproject te laten slagen moest ze zichzelf uitwissen als kunstenaar’ (79). Het is via deze ervaring waarin ze zich andere gedachten en handelingen eigen maakt, dat ze ‘[v]oor het eerst [...] wezenlijk begrepen [had] dat de mens een zwoegend en hulpeloos wezen is, overgeleverd aan zijn eigen drift en dommigheid. Alleen door mededogen kun je je verheffen’ (80). Alleen via de affectieve ervaring van de performance, zo lijkt het, kan de wereld begrepen worden. ‘Het had iets met compassie te maken’ (80). Alleen via de compassie, bovendien, kun je je eigen identiteit en die van de ander als aanwezigheid ervaren.

Meer algemeen roept het kunstproject van Minnie de actuele thema’s van ‘surveillance en privacy’ op (280) en de postmoderne notie van het panopticum en de disciplineren. Voorafgaand aan het project noemt Minnie het ‘een panopticum voor twee personen’ waarbij het de vraag is ‘wie wie disciplineert in deze situatie’: degene die gevolgd wordt of degene die contractueel verplicht is de ander te volgen? Wanneer het project start, beseffen beide spelers dat deze performance niet zozeer draait om controle en macht, maar om intimiteit en (affectieve) zorg: ‘Het ging er niet om wie van de twee meer macht uitoefende over de ander, maar om wie van de twee er meer gekoesterd werd’ (138).

In tegenstelling tot de postmoderne roman speelt *De consequenties* niet in op het paranoïde denken waarbij het alledaagse en vanzelfsprekende steeds het gevolg kan zijn van machtsrelaties. De vraag is hier niet alleen ‘hoe weet ik dat ik au-

thentiek handel in deze wereld', maar ook 'hoe kan ik mij geborgen voelen in deze wereld'. In plaats van de ontmaskering van het alledaagse als het resultaat van onderdrukkende machtsrelaties of andere ficties, wordt de controle veeleer omarmd als een antwoord op het verlangen naar zorg en de wil om gekoesterd te worden: 'Iemand keek nog steeds naar haar, hield nog steeds van haar' (201).

In het project wordt echter de intimiteit tussen beide spelers tot op een punt gebracht dat het knapt. In deze performance gaat Minnie op een onvoldoende stevig bevroren gracht wandelen waarop ze door het ijs zakt en bijna sterft. Dit is enerzijds de ultieme consequentie van haar werk: het punt waarop ze echt zou kunnen verdwijnen en volledig onthecht is. Anderzijds doorbreekt het de intimiteit tussen de beide spelers. De fotograaf mag contractueel niet ingrijpen en doet dat ook niet, en neemt aldus de koesterende of zorgende functie niet op: 'Ik heb je die middag dood laten gaan. Ik ben een mens dat in staat is een ander mens te laten sterven' (285). Hij wendt zich vervolgens van Minnie af die zwanger is van zijn baby (wat hij niet weet).

Er is gelukkig iemand anders die wel voor haar zorgt, ene Dr. Johnstone die haar een dag eerder was beginnen volgen: 'Ik voelde me verantwoordelijk voor de consequenties, zie je' (197). De roman verlaat op dit punt de herkenbare realiteit van surveillance, privacy en de sociale media die de performance tot 'de existentiële standaard van het dagelijkse leven' maakt (Vitse 2015: 27), en voert ons mee op een metafysisch en fantastisch verhaal waarin Minnies vreemde gedrag op zijn beurt een consequentie lijkt van een combinatie van Mayakalenders, Tao's en haar bizarre afwijkingen als kind.

Johnstone wijst in zijn kritiek op het neoliberalisme onder meer de neoliberale organisatie van de tijd af: 'een lineair en uiterst liberaal begrip van tijd, waarbij de enige mogelijkheid progressie lijkt te zijn' (88). Als alternatief stelt hij een cyclisch tijdsbegrip voor gebaseerd op de Mayakalender, dat gepaard gaat met transities en *déjà vu*'s. Minnies mysterieuze visioenen en *déjà vu*'s lijken dit cyclische tijdsbegrip op het narratieve niveau te bevestigen. Zo heeft Minnie in het verhalenheden de volgende waarneming in een stal:

Het licht viel precies op een stilleven van opeengestapelde bloempotten en een slordige hoop boomschors. Met haar ogen volgde Minnie het licht omhoog waar het op de daksparen scheen, die lange donkere schaduwen wierpen op de tussenliggende stukken. Ze bleef staan. Dit had ze al eens gezien, precies dít. (121-122)

Later in de roman blijkt dat Minnie als kind de volgende zinnen in een boek noteerde: 'Ik zie de opeengestapelde bloempotten. De warhoop van de boombast. De donkere schaduwen tussen de daksparen' (242). Dit cyclische tijdsbegrip wordt aangevuld met een deterministisch tijdsbegrip, volgens hetwelk '[d]e consequenties waren verankerd in het ontwerp' (46). Aangezien Minnies situatie in het verhaal verbonden wordt met haar geboorte en kindertijd, lijkt het verhaalverloop ook dit tijdsbegrip te illustreren. De consequentie wordt op dit niveau een gedetermineerde en natuurlijke wetmatigheid, in tegenstelling tot de consequenties van de performance waarin alles steeds ten dele 'alsof' blijft. Dat is de vraag die Minnie via de val door het ijs stelt: binnen een performance waarin de 'mogelijkheden [...] onbegrensd' zijn (142), 'is er dan nog ruimte voor de dood, de echte, banale dood' (158)?

Het narratieve spel met temporaliteit is gerelateerd aan de reflectie op kunst en performance. Daarnaast heeft het een affectieve dimensie omdat het verband houdt met het afwijkende gedrag waarvoor Minnie als baby door Johnstone wordt behandeld. Dit gedrag heeft een affectieve lading: de zuigeling reageert afwijkend op prikkels en haar behandeling is gericht op deze afwijkende sensitiviteit. Deze afwijking lijkt een affectieve hechting tussen moeder en kind in de weg te staan. Bovenop epistemologische en ontologische vragen (naar de kenbaarheid en bestaanbaarheid van een dergelijke wereld), roept het spel met temporaliteit dus affectieve vragen op naar sensitiviteit en hechting.

De (ideologische) eindconclusie is bij deze roman moeilijk te trekken, al geeft deze opmerking uit Nolens' roman mogelijk een indicatie: 'We willen vandaag immers allemaal de vrijheid, en de verantwoordelijkheid leggen we bij u, politicus' – of algemener: bij de ander (Nolens 2008: 135). De roman geeft de versnipperde realiteits- en identiteitservaring van Panis een grond in een zekere fout die in haar ontwerp vervlochten zit naar analogie met de Tacoma Narrows Bridge waarin de consequenties eveneens vervat zaten in het ontwerp met een rekenfout (45-46). In die zin ontslaat het verhaal Minnie van de verantwoordelijkheid voor haar eigen bestaan net zoals ze dat zelf doet via de voortdurende performance die ze van haar leven maakt. De besproken café-scènes zou Jean-Paul Sartre (1943) immers beschouwen als voorbeelden van een bewustzijn ter kwader trouw ('mauvaise foi'): beide kunstenaressen zijn er zich van bewust dat ze een rol spelen – ze kunnen er immers over spreken – maar kiezen er toch voor om te doen alsof ze enkel die rol hebben en alsof er geen andere wereld is. De performance als een houvast, zo lijkt het wel, om zich te onthechten van het eigen leven, en tegelijk als de encenering van het verlangen naar volmaakte identificatie, naar de ervaring van het zelf als aanwezigheid.

5 Joost de Vries' *De republiek*: affectieve beleving van de geschiedenis

De republiek (2013), de tweede roman van schrijver, criticus en essayist Joost de Vries, lijkt op het eerste gezicht een hybride vermenging van postmoderne inzichten en motieven uit de ethische en esthetische sensibiliteit 'beyond postmodernism'. Ontleend aan het postmodernisme lijkt met name de metahistorische reflectie verwerkt in de plot: de verteller Friso de Vos werkt als redacteur van een tijdschrift voor Hitlerstudies, waarin veel aandacht uitgaat naar de narratieve verbeelding van de Tweede Wereldoorlog. Wanneer zijn mentor, de academicus en cultfiguur Brik, overlijdt, treedt bovendien een dubbelgangersmotief in werking: in Philip de Vries, een oudstudent van Brik, meent Friso een dubbelganger en een concurrent te herkennen. Het dubbelgangersmotief verbeeldt in de literatuur vaak een epistemologische of een ontologische vraag, zoals in Hermans' *De donkere kamer van Damokles* (1958).

Typierend voor de literaire ontwikkelingen na het postmodernisme is de problematisering van ironie. De ironische levenshouding wordt door Friso's (ex-)vriendin Pippa als het tegendeel van engagement omschreven: 'alsof je de verantwoordelijkheid van één concrete betekenis, één gevolg, één belang niet aandurft' (125). We willen laten zien dat zowel het motief van de geschiedenis als dat van de ironie te verklaren is vanuit onze hypothese van de affectieve dominant.

Een postmoderne lezing van de metahistorische reflectie kan steunen op enkele expliciete vertellersuitspraken. In een ingebeeld interview naar aanleiding van het overlijden van Josip Brik, beschrijft Friso het theoretische uitgangspunt van zijn leermeester als volgt: ‘Het verschil tussen de oorlog en het verhaal werd ingekleurd door onze verbeelding. [...] Daar ging het hem om’ (57). Aan het einde van de roman parafraseert Friso een essay van Alain Finkielkraut dat de postmoderne metahistorische reflectie kernachtig verwoordt: ‘het doel van geschiedenis is om een verhaal te worden. Over alles heen hangt een sluier, een romaneske sluier noemde Finkielkraut dat, met een narratieve structuur’ (256). Dergelijke uitspraken formuleren de metahistorische reflectie in oppositionele begrippenparen als geschiedenis en verhaal, werkelijkheid en fictie.

Andere passages verschuiven de reflectie echter naar een veeleer affectieve problematiek. De confrontatie met een stuk historiografische fictie, geschreven door zijn vermeende dubbelganger en tegenstrever Philip de Vries, verleidt Friso tot een openhartige herinnering aan zijn jeugdige leeswoede: ‘maar het was op dat moment, als wankele puber, zo’n duidelijke, overzichtelijke manier om macht te vergaren. Je las een boek en dan wist je het; dan kende je de personages, wist je waarom ze waren wie ze waren, dan bezat je de kennis’ (152). Friso’s beschouwingen over fictie zijn niet geworteld in een epistemologische of ontologische problematiek – de vraag naar de kenbaarheid en het zijn van de werkelijkheid – maar in een psychische en emotionele investering. Friso is *gehecht* aan fictie, omdat die hem steun en vertrouwen biedt.

Hoewel de begrippen ‘weten’ en ‘kennen’ herhaaldelijk aangehaald worden, functioneert de reflectie over narrativiteit hierbij minder in een beschouwing over werkelijkheid en fictie dan in een ervaring van macht en identiteit, een affectieve economie van verlangen en identificatie. Dat blijkt ook aan het einde van de roman, wanneer Friso – andermaal in een ingebeeld interview – nadenkt over zijn imaginaire conflict met Philip. Hij geeft aan het conflict verzonnen te hebben om zijn verdriet om Briks overlijden te verwerken. ‘Je ondervangt het toeval door het ergens de clou van te maken, door Briks dood betekenis te geven, het in een verhaal te passen’ (239). De focus ligt hier op de affectieve gehechtheid aan het verhaal in plaats van op het fictionele karakter ervan.

Het spel met Philips identiteit blijkt een soortgelijke drijfveer te hebben: door zich voor te doen als Philip kan Friso het bestaan van Philip, en daarmee wellicht het overlijden van Brik, verdringen. ‘Het was, op een bepaalde manier, alsof hij [Philip] niet echt bestond. Alsof ik hem verzonnen had’ (237). In Philips hotelkamer in Wenen wordt Friso echter geconfronteerd met de tastbare realiteit van diens bestaan, dat hij niet langer kan verdringen. ‘En dat hij wel degelijk bestond wilde ik op dat moment, op die hotelkamer, liever niet toelaten’ (237). Zodra hij de affectieve oorsprong van zijn conflict met Philip kan erkennen – de rouw om Brik – verdwijnt de behoefte aan het conflict. Friso verbeeldt zich dan ook dat Philip hem bij zijn toespraak bemoedigend aankijkt: “Zet ’m op, Friso,” zouden zijn ogen zeggen. “Zet ’m op, brother” (243). Van ingebeelde dubbelganger en concurrent wordt Philip een ingebeelde broederfiguur, die net als hij met Brik een vaderfiguur heeft verloren.

In dezelfde scène stelt Friso zich voor dat hij het publiek toespreekt bij de uitstrooiing van Briks as. In die ingebeelde toespraak typeert hij zijn relatie met Brik

in expliciet affectieve termen. ‘Ik zou zeggen: “Liefde die niet verzadigd wordt is de beste liefde, de hongerige liefde. Zoals W.H. Auden schreef: *If equal affection cannot be, let the more loving one be me*”’ (245). De ‘uitvaartfantasie’ heeft op Friso een directe fysieke en emotionele impact: ze ‘vervulde’ hem, ‘alsof er iets smolt in [z]ijn maag, een gevoel van berusting’ (247). Relevant aan deze fantasie is niet haar graad van fictionaliteit, maar de emotionele steun die ze kan bieden.

De epiloog van de roman bevat een soortgelijke bespiegeling over de kracht van verhalen en fantasie, waarin metafictionele en affectieve overwegingen elkaar afwisselen. Over een herinnering aan Pippa merkt Friso op: ‘inmiddels [weet Friso] dat dit een valse herinnering is’ (259) die in zijn hoofd tot een verhaal is omgevormd. Tegelijk verlegt hij de focus naar de affectieve relatie met het verhaal: ‘Het voelt nog steeds echt aan’ (259). Vervolgens geeft Friso aan dat hij de emotionele steun van het verhaal nog niet kan missen. ‘Als ik een zelfgesponnen web van fictie heb, dan kan ik dat niet opgeven, nog niet in elk geval’ (259). Het slot suggereert dat enkel de relatie met de ander de affectieve gehechtheid aan de fictie kan losweken. Ongeveer ‘anderhalf jaar na Wenen’ (259) gaan hij en Pippa in ‘ondertrouw’ (260). Uit zijn uitvaartfantasie bleek dat Pippa voor hem de ondersteunende rol van fictie kan overnemen. Zij is het ook die hem naderhand aan de telefoon ‘oneindig begrijpend’ en instemmend toespreekt: ‘Het is helemaal oké’ (248).

Eenzelfde verschuiving naar een affectieve dominant lijkt zichtbaar te worden in Friso’s gehechtheid aan authentieke historische artefacten. Tijdens een bezoek aan Wenen, waar hij een congres van historici bijwoont, ontdekt hij in de kelder van een antiquariaat historische relictten van het nazisme, die als geheime relikwieën worden bewaard en bewonderd. Friso ervaart in deze kelder een ‘historische sensatie’ (203), niet omdat hij deze militaire objecten verafgoedt maar omdat hij ze voor het eerst meent te kunnen ervaren zonder fictionele bemiddeling. ‘Het was voor het eerst, in al die tijd, dat ik een swastika zag die iets betekende’ (209). Deze bespiegeling impliceert niet dat nazisymbolen in historiografische fictie of in andere representaties geen referentiële functie hebben of dat hun historische referentialiteit ontkend wordt – zij verwijzen naar de historische werkelijkheid zonder de historiciteit daarvan te ontcrachten.

De historische sensatie schuilt in de ervaring van deze historische werkelijkheid, in het gevoel deze zonder bemiddeling van tekens of representaties te kunnen beleven. In postmoderne termen zou men deze sensatie een ervaring van ‘aanwezigheid’ kunnen noemen; het verlangen naar deze ervaring wordt opgeroepen door de ‘afwezigheid’ die onophoudelijk gegenereerd wordt door tekens. De actie van het ‘Rechterarmbevrijdingsfront’ op het Weense congres – waarbij ze het publiek choqueren door de Hitlergroet te brengen – kan in hetzelfde licht geïnterpreteerd worden, maar dan als tegenpool van de historische sensatie. Zij verraadt immers het verlangen om het teken van elke historische lading te ontdoen en dus evenzeer het verlangen om te ontsnappen aan de dialectiek van aan- en afwezigheid die eigen is aan de structuur van het teken.

Evenals de metahistorische reflectie staat de metahistorische *zelfreflectie* in *De republiek* in het teken van een affectieve problematiek. Aan het begin van de roman maakt de verteller tweemaal kort na elkaar een opmerking over zijn eigen werk – respectievelijk een artikel over een Chileen die Hitler heet en een lezing op een congres over Hitler en humor – die beide kunnen gelezen worden als me-

tactionele reflecties op de roman als geheel. Over het artikel: ‘Maar [...] wordt het dan niet zo’n stuk waarin de enige lolligheid bestaat uit het feit dat we de naam “Hitler” kunnen gebruiken in triviale, alledaagse situaties?’ (13) Over de lezing: ‘Wat de mensen gezien moeten hebben was niet iemand die soepel demonstreerde hoe Hitler als shockobject passé is, maar een jongetje dat wanhopig stoer probeert te doen’ (16). Beide metafictionele *disclaimers* betreffen de affectieve lading van de betekenaar Hitler, niet zozeer de historische referentialiteit van de betekenaar – het bestaan of de kenbaarheid van de historische werkelijkheid – maar de historische sensatie die ze evocert. Welke ervaring roept het gebruik van de naam Hitler op? In hoeverre laat de betekenaar toe om de historische werkelijkheid te voelen?

Deze metafictionele reflecties zou men als een vorm van ironie kunnen beschouwen. Het begrip ironie – een belangrijk motief in de roman – wordt nadrukkelijk in verband gebracht met de affectieve dimensie van de geschiedenis. Volgens Pippa’s eerder geciteerde omschrijving van ironie – ‘alsof je de verantwoordelijkheid van één concrete betekenis, één gevolg, één belang niet aandurft’ (125) – is Friso’s identificatie met zijn vermeende tegenstrever Philip een toonbeeld van de ironische levenshouding. Door zich voor te stellen dat hij Philip is, kan Friso immers de verantwoordelijk voor de betekenis en de consequenties van zijn woorden en daden tijdelijk ontlopen. Wanneer hij als Philip geconfronteerd wordt met de ‘Holocaust-tatoeage’ (171) van Sweder Burgers appelleert hij aan deze ironische levenshouding om zich tegen de historische sensatie te beschermen: ‘Houd je vast aan ironie, houd je vast aan je valse ik. Niet jij staat ter discussie, maar Philip de Vries’ (170). Burgers’ reactie plaatst vervolgens Friso’s ironie tegen de confrontatie met en de verantwoordelijkheid voor het trauma. ‘Moelijk is dat hè, meneer De Vries, praten met mensen die dingen serieus nemen?’ (171). Friso’s ironie blijkt dus veeleer van affectieve dan van epistemologische of ontologische aard te zijn. Zij stelt niet de kenbaarheid of de ontologische status van de Holocaust ter discussie, maar de affectieve relatie met het trauma.

6 Nina Polaks *We zullen niet te pletter slaan*: affectief relationisme

Van Dijk en Olon hangen hun lectuur van *We zullen niet te pletter slaan*, de debuutroman van Nina Polak, terecht op aan het begrip relationisme. Een centraal motief in deze roman is inderdaad de zoektocht van het subject naar de eigen identiteit in relatie tot de ander. Anna en Schard groeiden op in een gezin met twee moeders, Marie (hun biologische moeder) en Benya. In het verhaalheden zijn beiden jonge volwassenen die onderzoeken hoe hun (gender)identiteit beïnvloed is door rolmodellen in het gezin. Anna botst op de grenzen van haar feministische opvoeding: doordat haar moeders ‘haar om allerlei correcte redenen nooit in jurkjes hebben gedwongen’, heeft ze het gevoel ‘elke bevalligheid’ te missen en minder vrouwelijk te zijn dan andere vrouwen in haar omgeving (227). Schard mist dan weer een mannelijk rolmodel en tracht zich te identificeren met de idealen van zijn biologische vader, die gestorven is toen Schard nog erg jong was.

Zoals Van Dijk en Olon het begrip relationisme formuleren is het echter onvoldoende onderscheidend ten opzichte van het postmoderne begrip van relationisme. Een fundamenteel inzicht van de postmoderne theorie en cultuurkritiek,

afgeleid uit de structuralistische linguïstiek van De Saussure, was immers dat identiteit relationeel is, dat wil zeggen dat identiteitsvorming altijd tot stand komt in relatie tot de ander of het andere. De ideologiekritische, bijvoorbeeld feministische en postkoloniale, varianten van de postmoderne theorie gaan ervan uit dat machtsverhoudingen gecodeerd zijn in binaire opposities, waarbij de identiteit van de ene pool ontleend is aan de (machts)verhouding tot de andere pool.

Deze postmoderne vorm van relationisme is differentieel of zelfs oppositioneel van aard en wordt in *We zullen niet te pletter slaan* gethematiseerd aan de hand van het postmoderne feminisme. Tevens laat deze roman een verschuiving zien naar een andere vorm van relationisme die een veeleer affectief dan differentieel karakter heeft en die bovendien evenzeer gericht is op het eigene als op het andere. Identiteitsvorming vindt in deze affectieve economie veeleer plaats in relaties van gehechtheid en verlangen dan in relaties van verschil. De relatie met de ander heeft daarnaast vaak het karakter van zorg en (gebrek aan) intimiteit. Deze verschuiving toont Polak als een generatiewisseling: waar Anna en haar broer Schard de affectieve gerichtheid op het zelf en de ander belichamen, vertegenwoordigt hun tweede moeder Benya, de partner van hun biologische moeder Marie, de oppositionele gerichtheid op (en tegen) het andere.

Benya's postmoderne, oppositionele relationisme wordt expliciet benoemd: 'Binnen en buiten de muren van de universiteit deconstrueerde ze steen voor steen de fallocentrische psychoanalyse' (158). De ander in deze deconstructie is niet alleen de man, maar ook de vader en meer bepaald Benya's eigen vader. Aangezien Benya's vader zelf psychoanalyticus was, bleek deze deconstructie ook op het persoonlijke niveau voor Benya een vadermoord te zijn, wat de verteller verleidt tot de ironische opmerking dat Benya's project 'tegenstrijdig freudiaans uitpakte' (158). Een artistieke vorm van deze feministische deconstructie fungeerde als decor voor Benya's tweede ontmoeting met Marie. Ze troffen elkaar op een expositie, meer bepaald 'voor een groot doek [...], een ogenschijnlijk normaal negentiende-eeuws naakt, waarop een Courbet-achtige vrouw bij nadere inspectie uitgerust bleek met een penis' (159). Het relationisme in dit kunstwerk is nadrukkelijk van oppositionele aard: mannelijk en vrouwelijk worden gedefinieerd in relatie en in oppositie tot elkaar.

Benya zal van dit oppositionele feminisme nooit echt afstand nemen, maar uit haar relatie met Marie en met haar schoonfamilie leert ze dat de oppositionele relatie met de man en de vader in de buitenwereld gepaard kan gaan met een affectieve relatie met genoemde instanties in de binnenwereld – dat wil zeggen: de nieuwe binnenwereld van haar schoonfamilie. Veelzeggend is de scène waarin Benya's eerste bezoek aan Maries ouders wordt beschreven: 'Daar zat ze, in het hol van de leeuw, haar socialistische strijdzusters zouden erop spugen, maar de dure rook prikkelde haar tong haast goddelijk, de leren stoel omhelsde haar, en onder de voldane blik van deze volmaakte vader voelde ze zich meer wie ze was dan ooit' (164). De instemmende blik van de vader, zo suggereert deze passage, zou meer bijdragen aan Benya's identiteitsvorming dan de oppositionele relatie tot die blik van de feministische actie.

De narratieve inbedding van dit verhaal geeft aan dat dit de versie van de feiten is die Benya vertelt aan Anna voor het slapengaan. 'Van postpeuter af' neemt Anna immers geen genoegen met fictie: ze 'vroeg om een waargebeurd verhaal' (154).

Dat verhaal mondt uit in het bed dat Anna's beide moeders met elkaar delen in Maries ouderlijke huis. Benya's bevestigende antwoord op Anna's vraag of 'het ongelooftwaardig romantisch' was (165), hoeft niet te impliceren dat het verhaal gelogen is, maar zou kunnen verklaren waarom het antifeministische karakter ervan nauwelijks geproblematiseerd wordt. De focus van het verhaal ligt immers op het affectieve – zowel in Benya's relatie met Marie en haar vader als in de relatie die Benya aangaat met Anna tijdens het vertellen – en niet op het ideologiekritische en oppositionele.

De verschuiving van het oppositionele naar het affectieve relationisme wordt bevestigd door het huismotief. Vanuit Benya's ideologiekritische perspectief is het huis ofwel 'het hol van de leeuw' (172), een 'ideologisch staatsapparaat' – in termen van Louis Althusser – waarin sociale relaties worden gereproduceerd, ofwel 'het centrum van de antiburgerwacht' (172) van waaruit de ideologie bestreden wordt. Voor Anna en Schard is het huis echter veeleer een zorgruimte, een geborgen plek waar geliefden elkaar verzorgen. Dat blijkt het duidelijkst uit het slot van de roman, wanneer broer en zus elkaar na een conflictueuze avond treffen in het ouderlijke huis, dat na de scheiding van Marie en Benya te koop is gezet. De meervoudige focalisatie laat zien dat beiden in de eerste plaats de ander willen verzorgen. Schard is er al wanneer Anna aankomt: 'Anna is er. Zijn zusje is er. Hij zal thee voor haar maken' (259). De slotzinnen van het boek geven Anna's focalisatie weer: 'Het is koud geworden. Ze zal thee voor hem maken' (261). Over huizen denkt en spreekt Anna herhaaldelijk in affectieve termen. Het huis dat Manu voor zijn kunstwerk opknapt ziet er volgens haar uit 'alsof het twintig jaar liefde heeft ontbeerd' (90). 'Dat huis huilt om aandacht' (90), zegt Anna. Haar ouderlijke huis mist ze alsof het een ondersteunende ouderfiguur was: ze mist 'het kleine dijkhuis dat nooit oordeelde' (13).

Het postmoderne relationisme draait om noties als differentie en alteriteit en impliceert dus een focus op de epistemologische en ontologische status van identiteit. In Anna's generatie is de relatie met de ander naast een zorgrelatie ook een verhouding van behoren of samen horen. Zo typeert de verteller de relationele functie van sociale media: likes en andere reacties zijn '[t]ekenen van leven, allemaal met de onderliggende boodschap: ik hoor er ook bij' (186). De relatie met de ander wordt uitgedrukt in gradaties van afstand en intimiteit, waarbij het virtuele behoren van de sociale media contrasteert met het reële van een fysieke aanraking. Haar kennismaking met de kunstenaar Manu herinnert Anna zich in de eerste plaats als een fysiek contact. 'De plek op haar gezicht waar hij zijn vinger gelegd had gloeide. Ze kon zich niet herinneren wanneer ze voor het laatst op die manier was aangeraakt' (188).

In tegenstelling tot Schard, die zich erg vlot in het seksuele verkeer begeeft, heeft Anna grote moeite met fysieke aanraking, met name wanneer dit contact haar seksuele identiteit ter discussie stelt. De voorzichtige seksuele aanrakingen van Aisling roepen bij Anna een sterke angstreactie op: 'Ze hapt naar lucht' (70), ervaart 'doodsangst' (71) en voelt een 'tintelen [...] tussen haar schouders' (71). De ervaring van de fysieke aanraking, waarin de angst en het genot van de intimiteit elkaar afwisselen, wordt minutieus beschreven. Zo bezorgt het Anna 'een soort plezier [...] om de onregelmatigheden onder haar vingertoppen te voelen' (71). De relatie met de ander is hier in de eerste plaats een affectieve en tactiele relatie die door aanraking en nabijheid tot stand komt.

Afstand en intimiteit zijn de belangrijkste pijlers waarop Anna's identiteit rust. Typerend voor haar identiteit is '[d]e strengheid waarmee ze zichzelf beschermt' (144), een vorm van zelfbescherming die in dezelfde scène gespiegeld wordt door het 'defensief geblindeerd glas' (144) van het ziekenhuis waar Schard na een valpartij behandeld wordt. Voor die zelfbescherming gebruikt ze het middel dat vele anderen gebruiken om te behoren: om de confrontatie met Manu te vermijden houdt ze 'haar telefoon voor zich als een veel te klein schild' en daarbij 'ervaart [ze] de stijfheid van haar eigen lijf haast als pijn' (246). Ook haar blik zet ze doorgaans veeleer in om contact te vermijden dan om het aan te gaan. Dat doet ze in eerste instantie om een fysieke afstand te bewaren: 'De donderblik die ze zich ter verweer had aangemeten hield mensen en hun liefkozende handen al jaren op afstand' (188).

Anderzijds ontleent ze haar identiteit aan een problematische hechting, aan de homoseksuele kunstenaar Manu. Deze gehechtheid is een voorbeeld van wat Lauren Berlant (2011) 'cruel optimism' noemt: een gehechtheid aan een object van verlangen dat een obstakel vormt voor je eigen ontwikkeling. Deze relatie van 'cruel optimism' manifesteert zich bij Anna als een affectieve blokkade, een blokkade op het niveau van het verlangen en van de fantasie als encenering van het verlangen: 'Er is een muur in haar fantasie' (105). Om haar eigen zelf te ontwikkelen, moet Anna eerst de relatie verbreken die haar identiteit op het affectieve niveau tegelijk vormgeeft en blokkeert.

7 Tot slot

In ons artikel 'Revanche of conflict' (2014) hebben we een model voorgesteld waarin we 'elk literair verschijnsel als ideologisch verschijnsel [willen] benaderen' (534). Aan de hand van Jacques Rancière hebben we betoogd dat de relatie tussen esthetische technieken en ideologische of politieke effecten onbepaald is: de betekenis die aan de literaire vorm wordt toegekend is nooit vanzelfsprekend en '[veronderstelt] per definitie een contextgebonden interpretatie' (Demeyer & Vitse 2014: 533). Daarnaast signaleerden we een postideologische tendens in de reflecties over de Nederlandstalige literatuur na het postmodernisme: een neiging om de maatschappij als een gegeven orde te beschouwen en de ideologische en hegemone processen in de constructie van die sociale orde te veronachtzamen. In navolging van post-marxistische denkers als Raymond Williams (1977) en Laclau & Mouffe (1985) definiëren we hegemonie als de dominante organisatie van de maatschappelijke orde door het gebruik van specifieke betekenissen en waarden. Het literaire werk beschouwen we als een interventie in die hegemone orde: het werk kan dominante opvattingen reproduceren of kan ze in verschillende gradaties bekritisieren – of beide tegelijk doen (Mouffe 2013: 89-90). Deze duiding is op zijn beurt evengoed een interventie en verschilt naargelang een werk wordt gelezen. Een dominant kan daarin sturend werken, maar niet determinerend.

Tot slot van onze bijdrage willen we daarom de besproken ontwikkeling in het Nederlandstalige proza contextueel en ideologisch duiden. Dit doen we niet in de eerste plaats door dit proza te duiden als een reactie op de postmoderne stroming in het proza die eraan voorafging. We willen de ontwikkeling 'beyond postmo-

dermism' situeren in haar contemporaine sociaaleconomische, media-technologische en ideologische context.

Een mogelijk antwoord vinden we bij de filosofie van Bernard Stiegler. Hij onderzoekt de affectieve effecten van recente sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen. Net als Lauren Berlant merkt Stiegler op dat de delegitimering van het sociaaleconomische vooruitgangdenken – de *good-life fantasy* van de sociaaldemocratie – in het heden een eindpunt heeft bereikt. Het gaat, zo schreef Lyotard al in *La condition postmoderne* (1979), om de ontmanteling van het gemeenschapsdenken en de verruiling van het ware en juiste voor marktgebonden efficiëntie. Stiegler voegt daaraan toe dat het hedendaagse informatiekapitalisme geleid heeft tot de vernietiging van wat hij de libidinale economie van de moderniteit noemt. Doordat dit economische model het verlangen permanent en uitsluitend mobiliseert voor investeringen, op hele korte termijn, in de consumptie van goederen en mediaproducten, vernietigt het een meer duurzame affectieve investering in de toekomst en in een progressief sociaal project (zie ook Demeyer 2015 en Vitse 2016).

De postmoderne ironie, met haar verregaande epistemologische en ontologische twijfel, toont dit proces van vernietiging in volle gang. De affectieve crisis na het postmodernisme, daarentegen, suggereert dat dit proces nagenoeg voleindigd is en voortaan nog dieper en directer inwerkt op de leefwereld van het subject. Het ontbreekt het subject aan identificatiemodellen binnen een groter verhaal van emancipatie, terwijl de identificatie met marktproducten leidt tot een ervaring van leegte en desidentificatie, en finaal tot de wanhopige ervaring niet langer te bestaan (Stiegler 2006 en 2009). Deze ervaring kwam naar voren in het motief van de donut bij Nolens of in het vervreemde identiteitsgevoel bij Weijers. De reactie op deze ervaring kan binnen het geschetste postideologische nihil slechts affectief zijn. De epistemologische en ontologische delegitimering van de moderniteit zorgt ervoor dat het emancipatoire verlangen zich uitsluitend kan uiten in de vorm van narcistische en collectieve affecten – in affectieve opvattingen van de gemeenschap, een verbond, identiteit. Dat zagen we in het verlangen naar affectieve zorg bij Nolens en Weijers, in de ervaring van de geschiedenis bij De Vries en in de verruiling van het ideologische voor het affectieve in het relationisme bij Polak.

De sociaaleconomische context waaraan Stiegler en Berlant refereren is die van het neoliberalisme. In de eerder genoemde studie *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism* (2015) koppelt Rachel Greenwald Smith de literatuur na het postmodernisme expliciet aan het neoliberalisme. Dat neoliberale model integreert zoals gezegd de subjectvorming in de principes van marktwerking. Dit houdt bijvoorbeeld in dat individuele karakteristieken in toenemende mate gezien en geëxploiteerd worden als grondstoffen en productiemiddelen (emotionele vaardigheden zijn *assets* op de arbeidsmarkt), maar ook dat de markt steeds dieper doordringt in het affectieve domein: sociale media mobiliseren het verlangen naar contact en hechting, populaire cultuur haakt in op collectieve emoties et cetera. 'In this social context, emotions are increasingly understood as resources to develop and manage [...], feelings frequently become yet another material foundation for market-oriented behavior' (Greenwald Smith 2015: 6). De affectieve twijfel en vervreemding die we hebben aangewezen in hedendaagse Nederlandstalige fictie kan worden geïnterpreteerd als een existentiële reflectie van deze ontwikkeling.

Het is in het licht van onze eigen bijdrage prikkelend dat Greenwald Smith de literatuur na het postmodernisme én de grote belangstelling daarvoor – ‘a range of recent trends in literary production that are envisioned as compromises between modernist experimentalism and the representation of the feeling subject’ (Greenwald Smith 2015: 4) – als onderdeel van deze ontwikkeling beschouwt. Ook onze eigen hypothese van een affectieve dominant valt in die zin te begrijpen als een symptoom van een ruimere contextuele ontwikkeling. Omgekeerd kunnen we echter ook stellen dat Greenwald Smiths affectieve hypothese een manifestatie is van de dominant: de groeiende vraag naar een affectieve ervaring en het stijgende belang dat daaraan gehecht wordt. Het onderscheid bestaat erin dat Greenwald Smith uitgaat van een subject dat erin slaagt de marktwerking in zijn subjectiviteit te integreren (Greenwald Smith 2015: 5), terwijl de casussen die wij hebben geanalyseerd veeleer het gebrek aan een dergelijke integratie laten zien en de affectieve crisis die uit dat conflict voortvloeit (vgl. McClanahan 2016: 206-207, vn39).

Deze discussie over oorzaak en gevolg valt moeilijk te beslechten. Niettemin is de kritische reflectie op de positie van de onderzoeker volgens ons een cruciaal aspect van elke ideologiekritische literatuurstudie. Met deze tentatieve problematisering van onze eigen positie ten opzichte van de context die we bestuderen, willen we dan ook onze bespreking van de affectieve dominant besluiten.

Bibliografie

- Berlant 2011 – L. Berlant, *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Boxall 2013 – P. Boxall, *Twenty-first Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Brinkema 2014 – E. Brinkema, *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Crary 2013 – J. Crary, *24/7*. London: Verso, 2013.
- De Bruyn & Verstraeten 2012 – B. De Bruyn & P. Verstraeten, ‘De revanche van de populaire cultuur. Literatuur, nieuwe media en smaak’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 128 (2012) 2.
- De Bruyn & Verstraeten 2015 – B. De Bruyn & P. Verstraeten, ‘Stoelen, manden, stenen: objecten in de hedendaagse roman’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 131 (2015) 2.
- Demeyer 2015 – H. Demeyer, *Tussen drang en belemmering. Het lichaam in de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig*. Proefschrift Universiteit Gent, 2015.
- Demeyer & Vitse 2014 – H. Demeyer & S. Vitse, ‘Revanche of conflict? Pleidooi voor een agonistische literatuurstudie’. In: *Spiegel der letteren* 56 (2014) 4.
- De Taeye 2015 – L. De Taeye, ‘Terug tot de werkelijkheid? Hedendaagse documentaire trends in de Nederlandse literatuur belicht vanuit de twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis’. In: *Nederlandse Letterkunde* 20 (2015) 1.
- Fokkema 1997 – D. Fokkema, ‘The semiotics of literary postmodernism’. In: H. Bertens & D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 15-42.
- Green 2005 – J. Green, *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Greenwald Smith 2015 – R. Greenwald Smith, *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Greif 2016 – M. Greif, *Against Everything: On Dishonest Times*. London: Verso, 2016.
- Harvey 1990 – D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*. London: Blackwell, 1990.
- Huber 2014 – I. Huber, *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2014.

- Jakobson 1971 – R. Jakobson, ‘The dominant’. In: L. Matejka & K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian poetics*. MIT Press, 1971, p. 82-87.
- Kelly 2010 – A. Kelly, ‘David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction’. In: D. Hering (ed.), *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group, 2010, p. 131-146.
- Laclau & Mouffe 1985 – E. Laclau & C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985.
- Lyotard 1979 – J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- McHale 1987 – N. McHale, *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- McClanahan 2016 – A. McClanahan, *Dead Pledges. Debt, Crisis, and Twenty-First-Century Culture*. Palo Alto: Stanford University Press, 2016.
- Mouffe 2013 – C. Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*. London: Verso, 2013.
- Nolens 2008 – D. Nolens, *Stilte en melk voor iedereen*. Antwerpen: Meulenhoff-Manteau, 2008.
- Olnon & Van Dijk 2015 – M. Olnon & Y. van Dijk, ‘Radicaal relationisme. Het andere engagement in de jongste Nederlandse literatuur’. In: *De Gids* 178 (2015) 3.
- Polak 2014 – N. Polak, *We zullen niet te pletter slaan*. Amsterdam: Prometheus, 2014.
- Sartre 1943 – J.-P. Sartre, *L’être et le néant: Essai d’ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- Smyth 1991 – E. Smyth, ‘Introduction’. In: E. Smyth (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: Batsford, 1991.
- Stiegler 2006 – B. Stiegler, *L’esprit perdu du capitalisme. Mécréance et discredit* 3. Paris: Galilée, 2006.
- Stiegler 2009 – B. Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l’économie politique*. Paris: Galilée, 2009.
- Tew 2004 – P. Tew, *The contemporary British novel*. London: Continuum, 2004.
- Timmer 2010 – N. Timmer, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Tynjanov 1971 – J. Tynjanov, ‘On literary evolution’. In: L. Matejka & K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian poetics*. MIT Press, 1971, p. 66-78.
- Vaessens 2009 – Th. Vaessens, *De revanche van de roman: Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Vaessens & Van Dijk 2011 – Th. Vaessens & Y. van Dijk (eds.), *Reconsidering the Postmodern. European Literature beyond Relativism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Vander Stichele & Laermans 2004 – A. Vander Stichele & R. Laermans, ‘Cultuurparticipatie in Vlaanderen: een toetsing van de these van de culturele omnivoor’. In: *Tijdschrift voor sociologie* 25 (2004) 2.
- Vervaeck 2007 – B. Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt, 2007 [1999].
- Vervaeck 2014 – B. Vervaeck, ‘En garde: poëtica’s voor een nieuwe roman’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 130 (2014) 1.
- Vitse 2015 – S. Vitse, ‘“Dat is geen vrijheid. Dat is armoede.” Tijd en historiciteit in hedendaags Nederlands proza’. In: *DW B* 3 (2015).
- Vitse 2016 – S. Vitse, ‘Wat je een man maakt. Essays en proza van Joost de Vries’. In: *DW B* 2 (2016).
- De Vries (2013) – J. de Vries, *De republiek*. Amsterdam: Prometheus, 2013.
- Weijers 2014 – N. Weijers, *De consequenties*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014.
- Williams 1977 – R. Williams, *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Adressen van de auteurs

University College London
352 Foster Court
Gower Street
London
h.demeyer@ucl.ac.uk

Universiteit Utrecht
Trans 10
Kamer 2.46
3512 JK Utrecht
s.b.vitse@uu.nl

Indienen van kopij

Kopij wordt bij voorkeur ingediend als attachment bij een e-mail. Bij toesturing via gewone post dient de kopij te worden ingeleverd op twee prints, met vermelding van het aantal woorden. Behoud altijd zelf een kopie van de kopij.

Door de redactie aanvaarde kopij geldt als definitieve tekst. Wijzigingen in de drukproeven, anders dan verbeteringen van zetfouten, kunnen de auteur in rekening worden gebracht door de uitgever.

Met het inleveren van kopij geeft de auteur toestemming voor digitale publicatie op de website van *TNTL* en van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL).

Omvang

De maximale omvang van een artikel bedraagt 10.000 woorden, inclusief noten en bibliografie. Het artikel dient te beginnen met de titel en de auteursnaam, gevolgd door een samenvatting in het Engels van ten hoogste 100 woorden. Vermeld na de hoofdttekst het adres van de auteur. Indien gewenst kan ook het e-mailadres worden vermeld.

Een boekbeoordeling beslaat in de regel 750-1500 woorden. Deze begint met een titelbeschrijving van het besproken werk (uitgever, ISBN en prijs vermelden) en eindigt met de naam van de bespreker.

Richtlijnen voor het te hanteren verwijzingssysteem en voor de opmaak van de kopij zijn te vinden op de *TNTL*-website, www.tntl.nl.

Overdrukken

Auteurs van artikelen ontvangen een papieren exemplaar en een elektronische overdruk van hun artikel. Auteurs van een boekbeoordeling of een signalement ontvangen een elektronische overdruk van hun bespreking.

In het proces van profanatie en infernalisering vervagen de (ruimtelijke en ideologische) grenzen tussen de wereld van de levenden en het rijk van de doden. Daardoor sneuvelen ook een aantal 'klassieke' huisjes van de literaire hellevaart – net zoals in de zeventiende en achttiende eeuw de traditionele visie op de hel verdween. Aardse hiërarchieën en instituties, die in prototypische hellevaarten vaak verdedigd werden, worden ter discussie gesteld. De dichterlijke kwaliteiten van de hellevaarder worden niet meer geprezen, maar geïroniseerd. De psychologische ontwikkeling van de protagonist beperkt zich hooguit tot ironisch zelfinzicht, maar heldhaftiger of deugdzamer wordt de reiziger er niet van. En ook de gids, die voor Aeneas en Dante nog de rots in de branding was, biedt geen houvast op de helse tocht.

