

De anatomische les van Hugo Claus

Hermeneutiek van het lichaam in de roman *Belladonna* (1994)

Jos Van Thienen

Samenvatting

De personages in het verhalend werk van Hugo Claus leiden een erg fysiek bestaan met uitgesproken lichamelijke eigenschappen, behoeften en fysieke afwijkingen. De overheersing van het fysieke kenmerkt ook de roman *Belladonna* (1994). In de onderstaande analyse van deze satirische en groteske roman bestudeer ik de wijze waarop de lichamen van de personages worden voorgesteld en zoek ik uit wat de gevolgen hiervan zijn voor karaktertekening, structuur en atmosfeer. Bij deze hermeneutische oefening laat ik me inspireren door Daniel Punday, die in *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* (2003) stelt dat lichamen betekenis geven aan verhalen. Wanneer personages met elkaar in interactie gaan, creëren ze volgens hem een algemene, uitgesproken fysieke atmosfeer. Toepassing van een zogenaamde *corporeal narratology* op *Belladonna* maakt duidelijk dat de lichamen in deze roman inderdaad betekenisvolle elementen zijn. Ze dragen bij tot de semantiek van het verhaal. Wat meer is, ze constitueren gegenderde betekenisvelden: het onderscheid tussen mannen en vrouwen in *Belladonna* onthult een spanningsvol semantisch patroon.

Abstract

The characters featuring in the novels of Hugo Claus have an outspoken physical orientation. They are marked by strongly pronounced bodily characteristics, needs and physical deviations. Accordingly physicality is one of the most notable features in his novel *Belladonna* (1994). The present analysis of this satirical and grotesque novel considers the corporeal representation of the characters and examines the effects in terms of characterization, plot and atmosphere. This hermeneutical exercise is inspired by Daniel Punday, who in *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* (2003) argues that stories are meaningfully articulated through the body. When characters interact they create a general atmosphere, which is strongly characterized by physicality. The application of a so-called corporeal narratology to *Belladonna* makes clear that the bodies in this novel are indeed meaningful elements. They are constitutive of

In een interview voorafgaand aan de publicatie van zijn roman *Belladonna. Scènes uit het leven in de provincie* een kwarteeuw geleden vergeleek Hugo Claus de verhaalstructuur van dit boek met een rattenkoning (Permentier, 1994). De auteur gaf met deze vondst een erg visuele, zelfs fysieke voorstelling aan zijn verhaal dat zich als een kluwen van gebeurtenissen en personages aan de lezer presenteert. Met een kluit van in elkaar verwarde dode ratten, zoals het woordenboek het lemma rattenkoning omschrijft, heeft dit 350 bladzijden tellende boek inderdaad gemeen dat iedereen en alles met elkaar verwekt is. De rode draad die de 109 niet genummerde episodes als deellichamen met elkaar verbindt, is verknoopt, gerafeld en op sommige plaatsen heel dun. In de kern draait het verhaal rond de verfilming van het leven en het werk van Pieter Brueghel de Oude. Het project wordt gesubsidieerd door Vlaams minister van Cultuur Meulemans en geproduceerd door Walter Oorslag. Het script dat de selectie doorstaat, is van de hand van Axel den Dooven. Hij schreef het in zijn jonge jaren als ghostwriter voor een studiemakker aan het Instituut voor Audiovisuele Techniek toen Jan-Frans Marigaal er leraar was. Ooit maakte Axel furore als dichter onder het pseudoniem Dirk van Munster. Nu is Axel een man op zijn retour: directeur van een museum dat plaats moet ruimen voor een polyvalente ruimte. Rond het filmproject en rond Axel zwermen markante nevenfiguren zoals de auteur Jules Spanoghe en de acteur Herman Grootaers, naast een aantal even boeiende vrouwenfiguren.

Bij nadere beschouwing onthult de metafoor van de rattenkoning ook iets over de personages in het boek. De vele tientallen hoofd- en nevenfiguren *raken* elkaar op verschillende manieren (seksueel, sociaal, relationeel, visueel, communicatief, en ja, zelfs mimetisch¹...) en vormen samen één lichaam, één complex tekstlichaam. In de optiek van de Amerikaanse narratoloog Daniel Punday (2003, pp. 80-81) worden verhaalkarakters betekenisvol wanneer ze met elkaar in interactie gaan, want zo creëren ze een algemene hermeneutische atmosfeer. Een sterk accent legt hij hierbij op de lichamelijke representatie van de personages en dus op het fysieke aspect van deze atmosfeer. Deze

¹ *Belladonna* kan worden gelezen als een sleutelroman. Hiervoor verwijs ik naar Gerits 1995, p. 158; Janssens 2002b, 2003, passim; Wildemeersch 2013, pp. 132-133; 2015, p. 304; 2018, p. 30.

laatste vaststelling geeft in de kern weer wat ik met deze bijdrage voor ogen heb: een romananalyse met het lichaam als centraal onderzoeksobject.

1. LICHAMELIJKE HERMENEUTIEK (CORPOREAL HERMENEUTICS)

Mijn interesse voor de literaire representatie van het lichaam in *Belladonna* kadert vooreerst binnen het algemene raamwerk van Claus' literair oeuvre. In zijn verhalend werk, zijn gedichten en toneelstukken toont Hugo Claus zich immers een erg fysiek schrijver.² Zijn romanpersonages leiden een lichamelijke bestaan en hebben een sterk belichaamde subjectiviteit. Hun ik is met andere woorden een lichamelijk ego, dat wordt gecodeerd door uiterlijke kenmerken, door tekenen van aftakeling en verval, door lichamelijke behoeften en verlangens, door animale eigenschappen of lichaamspraktijken zoals consumptie, genderconstructie en seksualiteit.³ *Belladonna* is een treffende illustratie van Claus' preoccupatie met het lichaam. In zijn beginzin maakt hij het fysieke aspect al meteen manifest: 'Twee dingen hielden de minister die ochtend bezig, zijn lichaamsgewicht en de dood' (p. 7). In de volgende bladzijden laat de roman zich ontdekken als een beeldengalerij van personages met zwakke en gestoorde persoonlijkheden, pathologische aandoeningen en corrupte drijfveren, of als een kabinet van vleselijkheden waarin meerdere seksuele voorkeuren en afwijkingen een plaats hebben gekregen (homo- en bisexualiteit, bestialisme, sadomasochisme, pedofilie, scopofilie, fetisjisme). Het gehele plaatje is een karikaturaal beeld van het politieke, culturele en sociale leven in de provincie (lees: Vlaanderen) aan het einde van de twintigste eeuw. Afgunst, samenzweringen en intriges zijn schering en inslag in deze satire. Verder in deze bespreking zal blijken dat de satirische strekking zich onder meer uit in de groteske lichamelijke atmosfeer van de roman.⁴

Daarnaast kadert mijn onderzoeksopzet binnen de discursieve verschuiving die zich heeft voorgedaan vanaf de jaren 1970. Werd het lichaam in de jaren

² Zie onder meer Weisgerber, 1970, p. 39 en 1995, p. 83.

³ De meeste van deze elementen heb ik eerder al centraal gesteld in mijn bespreking van *Het verdriet van België, De verwondering en Schaamte* (zie respectievelijk Van Thienen, 2003, 2014 en 2017).

⁴ Vanheste, 1997 heeft al aandacht besteed aan de groteske gelaagdheid van de roman. Dat het groteske en carnavaleske ook in ander werk van Hugo Claus de toon zetten, wordt onder meer belicht in De Potter, 2015, Humbeeck, 1989; Sintobin, 2011; Vanasten, 2003 en 2006; Van Thienen, 2003 en 2017; en Weisgerber & Weisgerber, 1995.

1960 weinig gebruikt als object en methode van analyse, dan is het vandaag – en dit sedert de jaren 1990 – conceptueel dominant (Harvey, 2000, p. 12). Deze omzwaai werd vooral ingeluid door poststructuralistische denkers en feministen van de tweede golf. Zij gaven het lichaam een centrale plaats in hun theorievorming. Het lichaam werd een belangrijke referent in veel wetenschapsdisciplines. In de narratologie bleef het echter lang onderbelicht. De erkenning van het lichaam als een betekenisvol object dat constitutief is voor de semantiek van het verhaal, verliep traag. Een belangrijke narratologische studie die wel ingaat op de fysieke natuur van het verhaal, is *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* van de al vernoemde Daniel Punday. Punday stelt dat '[n]arrative, then, always first and foremost depends upon a corporeal hermeneutics – a theory of how the text can be meaningfully articulated through the body' (Punday, 2003, p. 15). Een kernvraag binnen zijn *corporeal narratology* is hoe bepaalde manieren van denken over het lichaam vorm en betekenis geven aan karakterisering, plot en setting. Hoewel het boek van Punday geen sjabloon is geweest voor mijn onderzoek, heeft het dit wel geïnspireerd en er richting aan gegeven.

Op veel wijzen ondersteunt de fysieke representatie van de personages het proces van karakterisering. Volgens Punday (2003, hoofdstuk 2) gebeurt dat onder meer op basis van lichaamstypes of van algemene principes om zulke types te onderscheiden. Ras, gender, gezondheid en temperament (de vier *hummeuren*) zijn hierbij voor hem een aantal distinctieve kenmerken. Vanzelfsprekend spelen ook andere aspecten van het lichaam een onderscheidende rol (denk aan lichaamstaal, -functies, -processen, -praktijken, -delen ...). Het doel van deze romananalyse is licht te werpen op de manier waarop de representatie van het lichaam bijdraagt aan de karakterisering van de personages én op de manier waarop deze lichamen zich laten verbinden met de algemene atmosfeer en overkoepelende structuur van de roman. Vooral lichaamsnorm en -pathologie (normaal versus afwijkend), gekoppeld aan gender en seksualiteit, krijgen hierbij aandacht. Omdat Hugo Claus in deze roman de klemtoon legt op het aspect visuele waarneming, en omdat representatie nu eenmaal samenhangt met kijken, behandelen we eerst de lichaamsfunctie van het zien. Daarna verschuift de focus naar de fysieke gesteldheid van enkele romanfiguren, waarbij in sommige gevallen het zien – de blik – alweer een cruciaal gegeven is.

2. ZIEN EN GEZIEN WORDEN

2.1. STEMMEN DIE ZIEN

Zien of kijken is in *Belladonna* van thematisch belang. Mochten daar twijfels over bestaan, dan neemt Hugo Claus die in de voorlaatste episode weg met deze opmerkelijke gedachte: ‘Wie te veel wil zien, ziet niets. De wereld is een slecht geregelde, verkeerd afgestemde tv. Maar hoe minder je ziet, hoe duidelijker de stemmen zijn. Stemmen die zien’ (p. 339). Critici en recensenten hebben deze zinnen opgemerkt en uiteenlopend geïnterpreteerd. Verwoordt Claus hier de ‘onwaarheid van de objectieve waarneming en de authenticiteit van het modernistisch subjectivisme’ (Vanheste, 1987, p. 14)? Verwijst hij met deze ambigue zin naar de ambiguïteit van wat het personage Axel op de straat ziet gebeuren en naar wat Claus rondom zich ziet voltrekken in cultureel Vlaanderen (Gerits, 1995, p. 161)? Laat hij in zijn roman ‘werkelijk alles zien van Vlaanderens cultureel verdriet’ (Janssens, 2002a, pp. 4-5)?

Of geeft de Meester misschien een sneer aan die lezers die altijd te veel willen zien en vooral dan aan zijn *academisch cliënteel*? Bij Claus kan je maar best op je hoede zijn. In 1998 schrijft hij in zijn roman *Onvoltooid verleden* ten behoeve van diezelfde lezers: ‘Alles is een kwestie van details’ (p. 7). Misschien is het wel de bedoeling van de auteur die lezers gerust te stellen die inmiddels het noorden zijn kwijtgeraakt in een verhaal dat ook zichzelf verliest in een complex van verhaallijnen, uitweidingen en intermezzo’s; een verhaal even on(begrijpbaar als het leven? Of misschien wil hij refereren aan de hallucinogene toestand van zijn hoofdpersonage Axel na de inname van een flesje belladonna – een verwarde geestestoestand die doet denken aan Victor-Denijs de Rijckel uit *De verwondering*, die op de eerste bladzijde van deze roman uit 1962 de geur van belladonna waarneemt. De auteur maakt deze laatste veronderstelling heel aannemelijk. Nadat Axel belladonna in zijn ogen heeft gedaan en vervolgens het flesje heeft leeggedronken, spoken de beginregels van John Drydens gedicht ‘Mark how the Lark and Linnet Sing’ door diens geest (p. 338). De laatste verzen hiervan luiden (maar worden niet geciteerd in de roman): ‘And list’ning and silent, and silent and list’ning, / and list’ning and silent obey’. In de daaropvolgende (laatste twee) episodes *gehoorzaamt* Axel in een roes inderdaad aan enkele stemmen, onder andere die van zijn ex-vrouw Roberte en zijn zoon Just, maar de stem van het kindvrouwtje Bettina, voor wie hij zich (in zijn verbeelding?) in de stad begeeft, hoort hij niet. ‘Er is geen Bettina, geen meisjesstem’ (p. 348). Hij geeft het zoeken op en hoort in de slotzin zijn kat Florian zeggen: ‘Kom, kom, naar huis’ (p. 350). Alles lijkt mogelijk ‘op deze dag van de zotten’ (p. 349)!

Paradoxaal genoeg draagt Axel de familienaam Den Dooven. Hugo Claus levert hiermee een staaltje fysieke humor af, waaraan andere personages evenmin ontsnappen. Zo zijn er nog de man met de hazelnootogen Jules Spanoghe, de aan fecale incontinentie lijdende Herman Grootaers en de voyeurist Walter Oorslag.⁵ Metaforisch gezien gaat Axel dus gehandicapt door het leven. Ook de realiteit zelf legt deze ooit zo beloftevolle dichter en scenarioschrijver veel beperkingen op. Hij wordt geportretteerd als een koude, corpulente man met ‘de ogen van een dooie mus’ (p. 337), blind of apathisch voor wat er om hem heen gebeurt, geestelijk ongevoelig, zonder talent voor liefde, ook niet voor zijn zoon Just, al verlangt hij ernaar door hem bemind te worden. Er is één lichtpunt: zijn begeren naar Bettina. Zij is een jongensachtig⁶ meisje met kort zwart haar – een vertrouwd androgyniemotief⁷ bij Claus sedert *De hondsdagen* (1952) –, dat hem beschouwt als een tragische figuur, ‘een oude dikke prins die veel tekort is gedaan’ (p. 283). In *Belladonna* is de lezer getuige van de neergang van Axel. Zijn noodlot ligt enerzijds besloten in zijn persoonlijkheid. Daarenboven wordt hij gepest door zijn oude Joodse buurvrouw, bedrogen door zijn huidige vrouw Claire, gemeden door zijn zoon Just en seksueel gestalkt door diens echtgenote Caroline. Tot overmaat van ramp belandt hij door een val in het ziekenhuis en verliest hij door politieke kuiperijen zijn baan als conservator van een kunstenaarsmuseum. De roman presenteert zich als een noodlottig en tegelijk vermakelijk ondergangsverhaal, maar met een catharsis. Wanneer Bettina onvindbaar/onbereikbaar blijkt, maakt Axel in één zin de balans op van zijn leven, waarna vredigheid, rust, vervulling over hem dalen:

Axel den Dooven, ex-conservator, ex-minnaar, ex-auteur van introverte versjes, ex-scenarist die liefde heeft opgegeven en schoonheid en intelligentie en vriendschap en zelfvertrouwen, kijkt in de portieken of hij Bettina niet ziet, geeft het op en gaat zitten op een container voor glas en flessen (p. 347).

⁵ Voyeurisme en exhibitionisme zijn vormen van wat Freud *Schaulust* of scopofilie noemde in *Über Psychoanalyse: fünf Vorlesungen* (1909). Oorslag wordt seksueel bevredigd door het geslacht van de hoer Malle Moe te bekijken (pp. 193-194), wat een uiting is van scopofilie. Wil Claus met de naam *Oorslag* insinueren dat hij door deze parafiele neiging een morele oorveeg verdient? Of misschien wel door zijn obsessief biseksueel gedrag?

⁶ Ze is tener en heeft een pagekopje (p. 128) en haar vader doet jongensachtig tegen haar (p. 284).

⁷ Laura Lech heeft dit motief diepgaand bestudeerd (Lech, 2013; Lech & Klein, 2014). Van Thienen 2003 behandelt het in verband met *Het verdriet van België*.

In de loop van het verhaal laat Axel zich ook kennen als een bedilzuchtig iemand, die voortdurend taalfouten corrigeert bij zijn gesprekspartners. Eén *fout* in een zin van drs. Bouillon, van wie eerder (p. 225) al werd gezegd dat hij zijn metaforen graag door elkaar haalt, laat hij echter zonder commentaar passeren: “Er gaan stemmen op die zijn museum met lede ogen zien.” “Stemmen die zien?” vroeg Axel. En dacht: “Waarom niet?” (p. 313). Bijna dertig bladzijden verder wordt deze lapsus hernomen en wat meer gekaderd (p. 339; zie hoger). Het heeft er alle schijn van dat Claus hiermee voet wil zetten op fenomenologische bodem. Met ‘stemmen die zien’ raakt hij in elk geval een kernprobleem aan binnen de fenomenologische traditie, namelijk de samenhang en de rivaliteit tussen de zintuigen. In onze westerse cultuur heeft het zien altijd voorrang genoten op de andere zintuigen, en dus tevens op het luisteren (horen). Plato en Aristoteles hebben als eerste filosofen vorm gegeven aan een metafysica van het zien. Tegelijkertijd heeft de fenomenologie altijd geworsteld met deze predominantie (cf. Cimino & Kontos, 2015, p. ix; Lowe, 1995, p. 132). Een snelle blik op de ideeën van Maurice Merleau-Ponty en Martin Heidegger kan dit aantonen. Hun inzichten kunnen een verklaring bieden voor de synesthetische zinsnede in *Belladonna*. Terwijl Merleau-Ponty zich opwierp als een fervent verdediger van het zien, bevoorrecht Heidegger een ander paradigma, het horen. Voor Merleau-Ponty was het bewustzijn niet langer de bron van kennis, wel het lichaam, dat hij beschouwde als een synergetisch systeem. Naast de dominantie van het zien beklemtoonde Merleau-Ponty dat in onze levende ervaring de zintuigen gelijktijdig werken, met elkaar communiceren, elkaar versterken en een eenheid vormen. Het is hierdoor mogelijk om ze in elkaar te *vertalen* (Grosz, 1994, pp. 97-100). Het horen van kleuren, het zien van klanken, enzovoort. En dus *mutatis mutandis*: stemmen die zien...

Ook de ideeën van Heidegger brengen ons dicht in de buurt van Claus’ zinsnede. Bij Heidegger voltrekt zich een keerpunt binnen de fenomenologie. Zijn filosofie deconstrueert het paradigma van het zien en favoriseert het luisteren. Een van Heideggers idiomatische uitspraken is ‘Das Denken ist ein Erhören, das erblickt’ – het denken maakt het horen zichtbaar.⁸

Das Denken soll Hörbares erblicken. Es er-blickt dabei das zuvor Un-erhörte. Das Denken ist ein Erhören, das erblickt. Im Denken vergeht

⁸ ‘Erhören’ betekent horen op een actieve wijze. Het is gericht luisteren en er gevolg aan geven. ‘Erblicken’ betekent aanschouwen. Het is dus actiever en doelgerichter dan gewoon ‘blikken’ of kijken. Een letterlijke, minder gestroomlijnde vertaling van Heideggers uitspraak luidt ongeveer zo: denken is heel gericht luisteren waardoor je iets (beter) gaat zien.

uns das gewöhnliche Hören und Sehen deshalb, weil das Denken uns in ein Erhören und Erblicken bringt. Das sind befremdliche und doch sehr alte Weisungen.⁹

Het mag duidelijk zijn dat in de context van Heideggers opvattingen zintuiglijke ervaringen een metaforische betekenis krijgen. Ze worden getransponeerd in het niet-zinnelijke domein van het denken. Datgene wat we in het denken horen en zien, kunnen we niet waarnemen met onze oren en ogen. Zo ook moeten we de frase in *Belladonna* begrijpen in haar overdrachtelijke betekenis. Het paradoxale samengaan van horen (stemmen) en zien kondigt een fase aan waarin Axels lichaam zich onthecht en gehoorzaamt aan een andere logica. Axel belandt in een delirium en komt los van de ketens van de waarneembare realiteit. De lezer heeft er het gissen naar of alles zich afspeelt in Axels hoofd of daarbuiten. De vraag is trouwens of het onderscheid tussen binnen en buiten er wel toe doet. Binnen- en buitenwereld lijken wel versplinterde echo's van elkaar. 'De wanorde in zijn hoofd is de doolhof van het bestaan' (Vanheste, 1997, p. 15).

2.2. FOCALISATIE

Ondanks het feit dat Claus aan het einde van zijn roman een fenomenologische boobytrap legt onder de westerse culturele overheersing van het zien, draait *Belladonna* in essentie rond kijken en bekeken worden. Dat daarnaast ook het auditieve aspect veel aandacht krijgt, doet niets af aan deze vaststelling.¹⁰ Vanuit narratief oogpunt manifesteert de visuele waarneming zich op het niveau van het vertellen (focalisatie) en van het vertelde (waargenomen vertelgeschiedenis). Beide niveaus zijn met elkaar verknoot. Waar het om gaat is: wiens blik valt samen met het cameraoog? Wie en wat ziet dit oog? Wat verkiest het niet te zien?

Hierboven werd Axel al opgevoerd als hoofdpersonage. Hij is namelijk een spilfiguur op de twee niveaus. Herinner je het beeld van de rattenkoning. In het ingewikkelde cluster van romanfiguren heeft bijna elk personage rechtstreeks of onrechtstreeks met Axel te maken. Bovendien spinnen bijna alle verhaallijnen een net van gebeurtenissen om hem heen, waarin hij uiteindelijk verstrikt raakt. Op het overkoepelende niveau van het vertellen laat Axels

⁹ Overgenomen uit Schemann, 2011, p. 129; zie ook Espinet, 2015, p. 205.

¹⁰ Claus besteedt bijvoorbeeld ook aandacht aan het stemgeluid van zijn personages (cf. pp. 13, 154, 164, 168, 170, 212, 233, 252, 267, 279).

centrale positie zich ontdekken met wat speur- en telwerk. In ongeveer één op de drie episodes is hij de focalisator of ingebedde waarnemer, soms echter enkel voor een deel van de episode. Hij neemt dus een bevoordeelde narratieve positie in. De blik waarmee hij de dingen waarneemt, schenkt hem macht over de verhaalfacten, over zijn eigen lichaam en over zijn eigen innerlijke, psychologische avontuur. Die macht is echter dubieus. Zeker naar het einde toe is zijn blik immers verward en verwarrend. De toestand van zinsverbijstering waarin hij dan verkeert, neemt al een aanvang nog voordat hij het flesje belladonna leeggedronken heeft, meer bepaald nadat hij is uitgeschoven over een drol van Grootaers op de drempel van zijn woning (pp. 276-278).

De roman in zijn geheel komt warrig over. Verteltechnisch wekt hij de indruk een pre-narratieve structuur te hebben en te ontsnappen aan een opgelegde ordening. De opeenvolging van episodes lijkt even rommelig, verbrokkeld, toevallig en willekeurig als het leven of de belevingswereld zelf. Elke episode verschuift het vertelperspectief of de vertelmodus. Het is een vertrouwd procedé in Claus' werk sinds zijn debuutroman *De Metsiers* (1958). Ditmaal trekt hij die lijn echter wel bijzonder ver door. Een heel amalgaam aan vertelwijzen komt aan bod: auctoriële vertelinstantie, personele vertelwijze, ik-vertelstandpunt, monologen, dialogen, krantenartikel, redevoering, brieven en rapporten ... Meermaals doorbreken de narratieve niveaus elkaar binnen een episode (metalepsis). Geregeld verspringt dan het perspectief en wisselen de hij/zij- en ik-vorm elkaar af. Het meest opvallend gebeurt dit wanneer de Jodin Gershwein de gruwel van het concentratiekamp herbeleeft, weer laf en onderdanig wordt, en zichzelf terugziet als een ander, de 'Inge Gershwein die ik in geen jaren ontmoet heb' (p. 244).

Het gezichtspunt ligt bij verschillende focalisators, maar het zijn vooral mannen die narratief actief zijn. Slechts nu en dan komt de focus bij een vrouwelijk personage te liggen. Dat voorrecht is bijna uitsluitend gegund aan vier vrouwelijke kernpersonages die zich bewegen in de nabijheid van Axel: Claire, de echtgenote van Axel; Caroline, de vrouw van Axels zoon Just; Bettina, Axels vleesgeworden verlangen; en Inge-Maria Gershwein, Axels oude Joodse buurvrouw. Het meervoudige, overwegend door mannen gedragen perspectief herleidt (de meeste) vrouwen tot object van representatie en dwingt hen tot een hoge mate van narratieve passiviteit.¹¹ Dit is niet verwonderlijk, want de roman handelt over traditionele mannezaken. Over hoe mannen in het politieke, sociale of culturele leven traditiegetrouw een bond-

¹¹ Dit wil niet zeggen dat ze automatisch ook een passieve rol hebben in de verhaalgeschiedenis.

genootschap sloten (*male bonding*) om aldus een ruimte voor zichzelf te creëren en zo hun macht te handhaven.¹² Binnen dit patriarchale genderpatroon dienden vrouwen in het publieke leven overwegend als garnituur. Op het achterplan, en dan vooral in het privéleven, spelen de vrouwen daarentegen wel mee. Weliswaar worden ze vaak geportretteerd in een ondergeschikte, dienende rol. Het belet hen niet om hun invloed te laten gelden. En hoe! Ze handelen manipulatief, verleiden en misleiden, en eisen zodoende een hoofdrol op. Het mag duidelijk zijn dat de in de roman geschetste gender(rol)verhoudingen patriarchaal en gedateerd, zeg maar vooroorlogs overkomen. Dat Hugo Claus de *provincie* Vlaanderen aan het einde van de vorige eeuw voorstelt als een emancipatorisch braakland, past natuurlijk binnen het grimmige satirische plaatje dat hij zijn lezers als een spiegel voorhoudt.

2.3. EEN MANNELIJKE BLIK (*MALE GAZE*)?

Mannen die kijken en vrouwen die worden bekeken. Sterk veralgemenend voorgesteld is dit de machtsverhouding in *Belladonna*. Deze verhouding stemt overeen met een culturele premisse zoals die onder meer door Simone de Beauvoir werd gecontesteerd, namelijk de dominante rol van de man als waarnemer (kijker) en de ondergeschikte positie van de vrouw als object van de waarneming (bekekene) (Lloyd 1984, pp. 96-97). In haar kielzog gingen veel feministen de westerse, heteroseksuele cultuur van de twintigste eeuw beschouwen als een privilege van de man: de mannelijke toeschouwer die de vrouw onderwierp aan zijn blik, zijn seksuele fantasieën en verlangens op haar projecteerde, en haar in een exhibitionistische rol dwong. Heel in het bijzonder de moderne beeldcultuur (de *technologies of the look* zoals film, televisie, fotografie en reclame) werd geacht deze ongelijkheid te hebben gevisualiseerd. Weinig verrassend dus dat in de jaren 1970 het concept *male gaze* gelanceerd werd door Laura Mulvey in de context van de feministische filmtheorie.¹³ Het verwijst naar de machtsdynamiek tussen mannelijke protagonisten en vrouwelijke antagonisten in verhalende films; tussen mannen, die de handeling beheersen en de gebeurtenissen controleren, en vrouwen, die gemarginaliseerd, geobjectiveerd en geseksualiseerd worden.

¹² Cf. 'Narrative patterns not only reaffirm male centrality in a heterosexual dyad, but, at the same time, as a condition of that dyad, they also affirm male homosocial bonds, the guarantor of male power' (Farwell, 1996, p. 41).

¹³ Ze deed dit in 1975 in haar artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Ik maak gebruik van Mulvey, 1975/2009, pp. 711-722.

Ondanks zijn bruikbaarheid als *passé-partout*begrip in het onderzoek naar genderongelijkheid in verschillende wetenschapsdomeinen, stuitte het concept van een mannelijke blik snel op zijn beperkingen.¹⁴ Het bleek te berusten op een binaire fallo- en heterocentrische genderconstellatie die Victoriaans aandoet. Het werd onder meer te polariserend en universaliserend bevonden. Polariserend omdat het de genderhiërarchie versterkte en bij voorbaat een collaboratieve werking (gericht op gelijkwaardigheid) uitsloot; universaliserend omdat het begrip het bestaan van een homogene identiteitscategorie implieerde (*man*). Pogingen om andere specifieke *gazes* te onderscheiden – denk aan een vrouwelijke, lesbische of homoseksuele blik – vooronderstelden eveneens de introductie van identificeerbare uniforme ontologische categorieën.

Een ander punt van kritiek betrof het feit dat de blik niet eenzijdig maar wederkerig is. Hij laat zich niet begrijpen als een *solipsistic self-gratification* maar als een *reciprocal inquiry*, om het met de woorden van James D. Bloom (2017, p. 50) te zeggen. In *Belladonna* is er een filmische scène waarin de (mannelijke) *gaze* van Axel botst op de ernstige, bijna dreigende blik van een danseres. Haar onduidelijk *gefilmde* gezicht gaat geleidelijk over in het scherper vastgelegde prerafaëlitische gezicht met een lange neus van een hem vertrouwd twaalfjarig meisje dat haar blik afwendt en zich laat identificeren met Bettina (p. 234).¹⁵ Alles speelt zich af in Axels fantasie tijdens een mislukte vrijpartij met Claire. Als met de lens van een camera tast hij het lichaam van de danseres af, maar hij doet dat fragmentair.¹⁶ Hij reduceert ze tot enkele lichaamsdelen. Vooral haar lippen, borsten, tepels en onderlijf komen in beeld. We kunnen hierin een uiting zien van scopofilie. Dit is een voyeuristische impuls waarmee volgens Freud¹⁷ het kind in de anale fase andere lichamen seksueel objectieveert. Deze impuls kan zich later fixeren in een obsessie voor het vrouwelijke lichaam. Laura Mulvey (1975) associeerde hiermee de *male gaze*, die zij definieerde als het kijken van mannelijke filmpersonages, van het cameraoog en bijgevolg ook van de toeschouwer. Axels waarneming doet wat deze mannelijke blik verondersteld wordt (werd) te doen: hij seksualiseert de

¹⁴ Kritiek op het concept van een *male gaze*, ook kritiek die Mulvey later zelf formuleerde, is onder meer te vinden in: Bloom, 2017; Sullivan, 2003; Walters, 1999 en Whitehead, 2002.

¹⁵ Elders is Bettina ‘een jaar of dertien’ (p. 128) en heeft ze een lange dunne neus (p. 129). Volgens Wildemeersch (2015, p. 292) is de leeftijd van de geliefde bij Claus vaak een kwestie van projectie. Hij wijst ook op de gelijkenis van het in Claus’ werk frequent voorkomende beeld van het kindvrouwtje of jongensmeisje met Alice van Lewis Carroll en Lolita van Nabokov.

¹⁶ Cf. ‘alhoewel haar gezicht onduidelijk is, gefilmd met een *flou artistique*’; ‘nu Axel traag de camera (...) naar boven richtte’; ‘Hij deed iets aan de scherpte’ (p. 234).

¹⁷ Zie Freud, *Über Psychoanalyse: fünf Vorlesungen*, 1909.

vrouw; hij maakt haar tot een object van seksueel verlangen. Meer nog, door deze lichaamsdelen te benoemen geeft hij ze een fallische connotatie. Metonymisch *herstelt* hij zo de vrouw en bezweert hij zowel het feit van haar castratie als de castratiedreiging, wat in freudiaanse zin dan weer kenmerkend is voor de fetisjistische blik.¹⁸ Axels blik komt eerst in aanraking met de (afwijzende?) blik van de danseres en treedt vervolgens in aanraking met de afgewende blik van Bettina. Zijn plotse uitroep ‘Niet doen’ (p. 234) verbreekt de ban van zijn verbeelding. Claire reageert en het meisje verdwijnt door een plotse mist (p. 235). Met identiek dezelfde woorden (‘Niet doen’, p. 289) probeert hij Caroline af te houden wanneer ze hem in het ziekenhuis aanrandt. Hiermee wordt scenisch geaccentueerd dat Axel niet gediend is van seksuele avances.¹⁹ In de gemoedstoestand waarin hij verkeert, slaagt enkel Bettina erin zijn seksuele drift te activeren.²⁰

Lichamen komen dus niet tot stand in een unilateraal proces. Ook wie bekeken wordt neemt deel aan dit proces, doordat hij terugblijkt of juist niet terugblijkt, wat in het bovenstaande voorbeeld het geval is. Of hij doet dit doordat hij zijn gedrag reguleert in de wetenschap dat hij gezien wordt. Om de zelfregulerende dimensie van dit proces te beschrijven kunnen we gebruikmaken van het begrip *panoptic gaze*, dat Michel Foucault in 1975 introduceerde in *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Met deze metafoor verwees hij naar een 18^e-eeuws gevangenisstyp (*panopticum*), waarin de centrale blik van de gevangenisbewaarders bepalend was voor het handelen van de gevangenen. Deze laatsten gingen hun gedrag sturen, beperken en disciplineren in aanwezigheid van de autoritatieve blik.

De panoptische blik wordt in *Belladonna* onder meer verbeeld in de zelfwaarneming van Arsène Goossens, de portier van het museum Schellen, die kan zien ‘hoe de ondervrager hem ziet, hem ziet praten met zijn brokkelige tanden, zijn kapotte gehemelte en zijn verroeste stembanden hoort en de metastasen in zijn onderbuik vermoedt’ (pp. 168-169). Het effect van deze blik wordt weerspiegeld in het gedrag van Caroline. Ze doet zich voor als een ‘drel’, omdat ze, naar haar zeggen, gemerkt heeft hoe Axel naar haar keek (p. 125). In haar beleving moet hij door zijn blik een bepaalde *waarde* hebben toegekend

¹⁸ Zie Freud, *Fetischismus*, 1927. Walters 1999, pp. 235-236 beschouwt deze fetisjistische blik als een belangrijk aspect van de representatie van vrouwen in film en reclame.

¹⁹ Verder in de roman weert hij een verleidingspoging van de homoseksueel Dion af door te zeggen: ‘ik ben...’ (p. 257). Uit de reactie van Dion kunnen we opmaken dat Axel wellicht wil zeggen: ‘ik ben niet geïnteresseerd in jongens’ (zie ook p. 256).

²⁰ Cf. wanneer hij Bettina in een violet turnpak ziet, wil hij het van haar lijf scheuren (p. 328).

aan haar lichaam en haar een excuus hebben gegeven om het te exploiteren. Zien is nu eenmaal geen neutrale activiteit, vrij van subjectiviteit of macht (Farwell, 1996, p. 36). Zien gaat gepaard met een ‘economy of looks’ (Whitehead, 2002, p. 195), wat wil zeggen met de projectie van een set sociale, culturele en morele codes en veronderstellingen.

Sedert Judith Butler in het begin van de jaren 1990 kunnen we er niet meer omheen: enerzijds draagt het lichaam passief de codes of normen die het worden opgelegd, anderzijds brengt het ook zelf codes voort. De materialisatie van het lichaam grijpt dus eveneens plaats in een actief of performatief proces, waarbij codes worden overgenomen of herhaald, vervormd of opnieuw geformuleerd. Deze vaststelling komt in grote lijnen overeen met de multilaterale en reciproque werking van de blik zoals die in de voorgaande paragraaf beschreven is.

In een verhaaltechnisch even hybride als complexe roman als *Belladonna* grijpt een spanningsvolle dynamiek plaats. Lichamen krijgen vorm in een geïllustreerde wisselwerking tussen kijker en bekeken, blik en terugblik, perceptie en zelfperceptie, regulering en zelfregulering, representatie en zelfpresentatie, waarneming en verbeelding, enzovoort. In wezen gaat het zowel om het overdragen als om het produceren van culturele codes, die vaak verstarde zijn tot clichés. In het volgende onderdeel wordt nagegaan welke codes op de lichamen van enkele personages worden geprojecteerd of door die lichamen worden geproduceerd, en welke dominante (stereotiepe) culturele modellen of premissen in dit proces worden gereproduceerd. Om voor de hand liggende redenen (109 episodes; een pluriform vertelperspectief!) worden hierbij details achterwege gelaten over de concrete werking van de focalisatie (d.i. over wie wat waarneemt).

3. GEGENDERDE BETEKENISVELDEN

3.1. HET CORPULENTE MANNELIJKE LICHAAM

Fysiek dragen de meeste personages in *Belladonna* de imprint van het groteske, het ene al wat sterker dan het andere. Just, bijvoorbeeld, een onvervalste yuppie, is nauwelijks gemarkeerd door het karikaturale. Claus beweert in het hoger vermelde interview trouwens dat hij ‘geprobeerd [heeft] de karikatuur in bepaalde gevallen aan te vullen met levensechte details’ (Permentier, 1994). Desondanks zijn stereotypering, vertekening en *verlaging* voortdurend aan de orde. In zijn beeldspraak put Hugo Claus graag uit ani-

male vergelijkingen en metaforen. Hij maakt er kortom een dolle beestenboel van: een hese kaaiman, een verkouden kalkoen, een tuberculeus konijn, een zeeleeuw, een poedel en ga zo maar door. Zijn metaforiek kantelt naar cynisme wanneer hij Claire in de ogen van Axel afschildert als een ‘vetplant, minder dan een beest’ (p. 272). Een verhevigde voorstelling verkrijgt de auteur ook door veel van zijn romanfiguren letterlijk een neus op te zetten. Zijn plastische inspiratie reikt van de ver opengesperde neusgaten van Donna (p. 38), over de benige neus van de weduwe Schellen (p. 57), de ‘knollige’ neus van Caroline (p. 71), het gebogen exemplaar van de ‘heks’ Inge-Maria Gershwein (p. 74), de enorme neusgaten van Claire (‘Je kunt er zo inkijken. Enkele jaren geleden stak ik er af en toe mijn pink in. Nu is het alsof ik dit bij Miss Piggy zou doen’; p. 201) en de wipneus van Axel, ‘die door de ouderdom naar beneden is gezakt’ (p. 260), naar de ‘knol van een neus’ van Leo Verschaffel (p. 288) of van Jules Spanoghe, die later in de roman weer ‘een fijn neuske’ wordt (p. 296). Tegelijk ontvucherend en vermakelijk is wat gebeurt met de ‘lange dunne neus’ van Bettina (pp. 129, 134, 234). Wanneer Axel haar aan het einde van de roman, vermoedelijk in een waanvoorstelling, ontmoet, merkt hij dat ze lelijker is geworden en haar neus ‘langer en knobbeliger’ (pp. 328, 329). Daarop volgt de vreemde associatie: ‘In de buik van een tapir kronkelde zich een foetus met een langer wordende neus’ (p. 329).

3.1.1. Minister Meulemans

Ook de minister blijft niet gespaard van een karikaturale toets. We weten al dat hij in de ban is van zijn lichaamsgewicht en de dood, in plaats van – wat je zou verwachten – bestuurszaken. Zijn fysieke toestand krijgt de nodige aandacht.²¹ In de weerspiegeling van een autoruit ziet hij ‘een neus die geen vertrouwen wekte’ (p. 8). De neus is echter niet het enige lichaamsdeel waarmee hij het klassieke schoonheidsideaal uitdaagt. Zijn hele lichaam knalt uit zijn ‘pied-de-poule jasje’ en hij is een ‘boertig mannetje met een opgeblazen gezicht’ (p. 7) en geprononceerde lellen:

De plooiën van zijn onderkin lagen op zijn hemdsboord in ordinaire lellen. Zoals bij Papa, God hebbe zijn ziel. Het was geen bedaarde, bedarende zwaarte zoals bij Churchill, Kohl, Dehaene. Dat vet was sluiks, beschaamd, ontredderd vet (p. 8).

²¹ Zie ook pp. 14, 299, 305, 334.

In de optiek van het groteske realisme van Mikhail Bakhtin (*Rabelais and His World*, 1946) kan de fysieke constitutie van de minister model staan voor het carnavalesk-groteske lichaam. Met zijn aanhangsels en uitsteeksels (neus, lellen, buik ...) doorbreekt het de eigen begrenzing. Het gaat in relatie met andere lichamen. Hoewel hij door zijn ambt in een hogere, rationele wereld thuishoort, is hij nu terechtgekomen in een neerwaartse beweging. Die voert hem terug naar de realiteit van elke dag: de lagere sfeer van het lichaam. Als politiek mandataris is hij weliswaar een exponent van de mannenwereld in het boek, maar met zijn onvolmaakte en onbegrensde lichaam provokeert hij tegelijkertijd de normen en wetten van de symbolische orde. Zijn lichamelijke *vervorming* is hierdoor een metafoor voor ethische en politieke *distorsie*. Dit kan natuurlijk alleen wanneer corpulentie wordt gezien als een teken van psychische en morele zwakte. Sinds het einde van de 19^e eeuw is men in het Westen de vorm en de omvang van het lichaam meer en meer beginnen te beschouwen als een merkteken van morele en persoonlijke (in)competentie. Overgewicht ging een gebrek aan wilskracht markeren (Bordo, 1995, pp. 473-474). Het verschijnsel dat naast de minister ook andere publieke kopstukken – vertegenwoordigers van het establishment – aan obesitas lijden, is om die reden symptomatisch voor de staat waarin het politieke en bij uitbreiding het hele openbare (door mannen gedirigeerde) leven in *Belladonna* zich bevindt. De roman bevestigt hiermee de stelling van Daniel Punday, 2003, p. 61 dat bepaalde lichaamstypes in een roman met elkaar semantische verbanden aangaan en zo thematische, symbolische en psychologische patronen onthullen.

‘Er zijn op zo’n opening te veel dikke mensen,’ zei zij. Het klonk stil.
‘Nu u het zegt. De gouverneur heeft een bierbuik, de burgemeester krijgt zijn driekleurige sjerp nauwelijks om de lenden, het schepencollege maakt ook een goedgevoerde indruk, de deken, het bestuur...’
‘Notaris Geerts,’ zei zij.
‘Notaris Geerts,’ beaamde hij (p. 59).

Het overkoepelende patroon dat zich in *Belladonna* manifesteert, en dat weerklank vindt in de lichamelijke gesteldheid van sommige personages, is er een van bandeloosheid, chaos, onethisch gedrag. Het politieke en maatschappelijke leven wordt omschreven als ‘het gore kluwen van compromis en gescharrel en dienstbewijzen’ (p. 226).²² *Kluwen* is dan weer een metafoor die bovendien van toepassing is op de algemene structuur van de roman, zoals eerder al is aangestipt. Samenvattend kunnen we stellen dat het dikke mannelijke lichaam (er is bijvoorbeeld ook nog de ‘pachyderm Verbeke’, p. 16) mo-

rele of psychologische zwakte representeert. Semantisch laat het zich verbinden met de orde- en normloosheid die het openbare leven kenmerkt. In een verdere stap vindt het een weerspiegeling in de verhaalstructuur, die zich weinig stoort aan narratieve regels en normen.²³ Op hun beurt constitueren de groteske vrouwelijke lichamen in de roman eveneens een betekenisveld.

3.1.2. Axel den Dooven

Met zijn lichaamsgewicht van 110 (p. 53) of 120 kilo (p. 270) eist ook Axel een plaats op in het rijtje van dikke mannen.²⁴ Op zijn kantoor ziet hij zichzelf door de ogen van gapers (alweer de panoptische blik!) als ‘een royaal uit het gilet stulpende potentat, neergevlid tussen sjieke artefacten, iemand die zijn schaapjes op het droge had en die om dit te bereiken veren had gelaten, in zijn geval zelfs in een mensenhoge zak vol veren was veranderd’ (p. 68). Hij vindt dit een geruststellend beeld, in tegenstelling tot zijn zoon Just, voor wie dit weezinwekkend is. Ook anderen keuren zijn vetzucht af (vb. Just, p. 182; Claire, p. 268; Walter Oorslag, p. 300), terwijl weer anderen zijn uitstraling juist erotiserend en imponerend vinden (vb. Caroline, p. 102; Bettina, p. 190). Zijn excessief en boertig eetgedrag doet vermoeden dat hij de schaamte voorbij is.²⁵ Daar staat echter tegenover dat hij zijn buik intrekt wanneer hij een

²² Dit standpunt correspondeert met de visie van Hugo Claus op de Belgische maatschappij, waar volgens hem corruptie ingebakken is. Op de vaststelling van Ludo Permentier (1994) dat *Belladonna* handelde over ‘mekanismen in de samenleving en het belangrijkste is bedrog’, replieerde Claus als volgt: ‘Niets is zoals het zich aanmeldt. Alles zit verborgen achter een masquerade. Een schilderij blijkt nooit van zijn auteur te zijn. Er lopen verschillende draden door het verhaal. Eén ervan is de zoektocht naar identiteit. Een andere draad is hoe wij sjoemelen. Niets gebeurt rechtstreeks, tenzij met compromissen, met stuivertje wisselen.’ Cf. het beeld dat de minister ophangt van zijn politieke activiteit en waarin hij politiek in verband brengt met een lichamelijke eigenschap: ‘Verlinken. Had hij gedaan. Vriend en vijand verlinkt. De politiek is de kunst van het mogelijke. En link was hij, anders was hij nooit zo lang aan de top gebleven. Links was hij ook. En hij droeg links.’ (p. 8) Dit *mechanisme* van politiek gescharrel is ook Axel niet vreemd. Dat blijkt onder meer uit het feit dat hij op zoek gaat naar ‘kleurige leugens’ (p. 226) en met drs. Bouillon gearmd stapt ‘als twee Siciliaanse mafiosi in ruste’ (p. 228).

²³ Volgend citaat uit Edwards & Grauland (2013, p. 4) lijkt wel geschreven op maat van Hugo Claus, maar verwijst naar een 18e-eeuws fictiewerk van William Beckford, *Vathek*: ‘The physicality of grotesque bodies that “hurt the eyes” is repeated in the corruptions of human behaviour to represent ethical disorder and the chaos of the human condition, and this unruliness is reflected in the text’s setting’.

²⁴ *Dik* en *vet* zijn in de typering van Axel vaste epitheta (cf. pp. 169, 170, 190, 274, 283, 307). Voor de goden is Axel een ‘dichtvettende prooi’ (p. 87) en zichzelf noemt hij Baloe de Beer (p. 273). Enzovoort. Cf. André Maertens in *Een zachte vernieling* (1988), die evenals Axel directeur is, zij het van een cultuurcentrum, en zichzelf in het begin van de roman waarneemt als een klomp reuzel in driedelig pak.

²⁵ cf. pp. 54, 86-88, 92-94, 187-189, 256, 299 en passim.

opsomming maakt van dikke potentaten (p. 59) en dat hij zich in de badkamer afwendt van zijn weerschijn in de spiegel ('een enorme witte geblutste peer', p. 272). Zijn dit schaarse momenten waarop zijn zelfrespect de kop opsteekt? Is zijn groteske lichaamsbouw en zijn al even groteske consumptie aldus ook een teken van zijn voortschrijdend zelfverlies en van het feit dat hij emotioneel in de knoop raakt met zichzelf (cf. p. 347)? Zijn onbevredigbare honger heeft in elk geval een emotionele oorzaak, tenminste zo ziet hij het zelf. In zijn ogen moet hij de hongerige grizzlybeer in zijn binnenste bedaren omdat zijn zoon hem van zijn liefde verstoken heeft (p. 86).

Een andere bepalende factor is zijn breuk met zijn eerste vrouw Roberte. Nadat zij uit zijn leven is verdwenen, wordt hij 27 kilo zwaarder (p. 71) en glijdt hij weg in een 'niet onaangename lauwe middelmatigheid' en een 'epileptische flauwte van alledaagsheid' (p. 200). Hij verliest met andere woorden de controle over zijn leven én zijn lichaam. Ten tijde van zijn relatie met Roberte weegt Axel ongeveer 78 kilo (p. 57). Ze wil echter dat hij aankomt. Om dit te bereiken dwingt ze hem een volumineus ontbijt te eten, waar ze overigens niet in slaagt, terwijl ze zelf eet als een 'dijkendelver' (p. 344). Het streefbeeld dat haar voor ogen staat is dat van de nar in Firenze:

Maar toen, in Florence, in de Bobolituinen wees zij met een verontrustende grijns de Bacchino aan, de vetzuchtige nar van Cosimo de Eerste die op een schildpad zit. De nar bestaat uit kwabben en bulten, een ton van een buik, bolle wangen, gezwollen tieten. 'Zo,' zei Roberte, 'zo wil ik dat je wordt. Zo zou je mij het meest behagen' (p. 45).

Interessant is dat de Bacchino een karikatuur is van een ruitersstandbeeld van de Romeinse keizer Marcus Aurelius Antoninus (Heliogabalus). Zelfde houding, zelfde gebaar maar op een schildpad en met een buikje, een mooi voorbeeld van carnavaleske omkering. Het machtsvertoon van de triomferende keizer wordt in deze voorstelling geridiculiseerd; het keizerportret als symbool van fallische mannelijkheid wordt van zijn sokkel gehaald en hierdoor ook het beeld van corpulente mannelijkheid als equivalent van heerschappij en macht.²⁶ De houding van Roberte doet vermoeden dat ze van Axel een in zijn mannelijkheid aangetaste schertsfiguur wil maken of hem het *sop uit de kloten wil wringen* (parafrase van Bettina's woorden, p. 189). Roberte wil, keuriger gezegd, dat hij met de billen bloot gaat. Er is trouwens een scène in de roman waarin ze op een zomerdag in Knokke Axels broek van zijn heupen

²⁶ Zie Van den Hengel 2009, p. 293.

probeert te trekken om zijn achterwerk ('Mijn billen, bleke hammen, mijn weemoedig achterwerk', p. 85) aan voorbijgangers te tonen.

Even tussen haakjes: in Claus' roman *Het verlangen* (1978) is het Jaak die eet als een dijkendelver, met het gevolg dat hij 110 tot 114 kilo weegt, en wel een doublure lijkt van Axel in *Belladonna*. Tom Sintobin (2011) heeft een carnavaleske leessleutel toegepast op *Het verlangen* en aangetoond dat deze roman doordrongen is van een cultus van lichamelijke. Jaaks corpulentie past volgens hem in de *mundus inversus* van het carnaval, waarin de maatschappelijke orde wordt ontregeld.

3.2. HET ABJECTE VROUWELIJKE LICHAAM

Het feit dat ook een aantal vrouwenlichamen in de roman als dik voorgesteld worden²⁷, doet geen afbreuk aan de vaststelling dat in *Belladonna* een intersectionaliteit aanwijsbaar is tussen een bepaald type van mannelijkheid en overgewicht, en dat deze interactie – om met Punday (2003, p. 62) te spreken – een politiek geladen semantisch stramien te zien geeft. Hugo Claus zet hier, zoals wel vaker in zijn werk, sterk in op genderverschillen en volgt daarbij cultureel gecodeerde patronen. Het is bekend dat de westerse cultuur zelfcontrole en zelfbeheersing conventioneel opvat als een mannelijke eigenschap, terwijl emotionaliteit²⁸, seksualiteit en honger vrouwelijk gecodeerd zijn. In haar essay over het schoonheidsideaal van het slanke (vrouwen)lichaam stelt Susan Bordo (1995) essentialiserend dat het vrouwelijk verlangen *anders* is, mysterieus, en een risico vormt voor de paternale of symbolische orde. In *Belladonna* zijn er tekenen die aangeven dat deze orde van binnenuit, door de mannen zelf (neem de minister als voorbeeld), wordt uitgehold. Tegelijkertijd gaat overduidelijk een dreiging uit van veel vrouwelijke personages, die dus als gevaarlijk of fataal kunnen worden bestempeld, en meesterschap hebben over de mannelijke.²⁹

²⁷ Cf. de poetsvrouw (p. 74), het vriendinnetje van Bettina (p. 127), een hoertje (p. 343), Claire (pp. 267, 272), een vrouw in de ziekenhuiskamer (p. 287).

²⁸ De roman zinspeelt enkele keren op vrouwelijke, hormonaal bepaalde emotionaliteit: de werkster Thea is ongesteld geworden en antwoordt 'dus' summier (p. 77); Axel wordt verdrietig en denkt: 'Ik word ongesteld. Het huilen staat mij...' (p. 330); en wanneer Axel zegt dat Caroline baarljke nonsens verkoopt, corrigeert Just hem: 'Baarmoederlijke nonsens' (p. 251).

²⁹ Het meesterschap van de vrouw zit ook verrat in de naam *belladonna*. Cf.' Het Italiaans "belladonna" betekent immers "mooie vrouw," en "donna" komt van "domina," meesteres. In een wereld zonder meesters is alleen plaats voor een meesteres' (Claes, 2015, p. 65).

3.2.1. Vrouwelijkheid ontketend: Roberte

Roberte is zo'n fatale vrouw. Ze is duister en onhandelbaar ('een gekke wet-tige echtgenote waar ik geen raad mee wist', p. 85; 'haar donkere, gevaarlijke lach', p. 344) en heeft een bijzondere seksuele interesse (SM, p. 345). Een markant gegeven is dat zij zichzelf volpropt met eten en wil dat Axel zich spiegelt aan de Bacchino. In tegenstelling tot Axels tweede vrouw Claire, die haar uitdijende lichaam onder controle probeert te houden door radijnen te eten (p. 54) en zich optimaal te verzorgen (pp. 267-268, 272), voelt Roberte zich blijkbaar niet aangetrokken tot het westerse slankheidsbeeld. De symboolwaarde hiervan is belangrijk. Als we met Susan Bordo (1995, pp. 480-482 en n. 33 p. 487) aannemen dat honger altijd een krachtige culturele metafoor is geweest voor vrouwelijke seksualiteit, macht en begeren, dan representeert het eetgedrag van Roberte ontketend vrouwelijk verlangen.

Tal van keren en met tal van nuances heeft Hugo Claus in zijn werk vorm gegeven aan het beeld van aanlokkelijke maar tegelijkertijd ongenaakbare, losgeslagen of gevaarlijke vrouwelijkheid. Enkele prototypes zijn Sabina Corra en Jia in *De Koele Minnaar* (1956), Sandra in *De verwondering* (1962), Sonja in *Schaamte* (1972), Madame Laura in *Het verdriet van België* (1983) en Sabine in *Een zachte vernieling* (1988). In *Belladonna* vindt dit vrouwbeeld niet enkel een incarnatie in Roberte. Net als sommige mannelijke personages gaan ook vrouwelijke figuren in het boek met elkaar een semantische relatie aan. De romantitel wijst al op deze condensatie. *Belladonna* is naast de benaming voor een kruid (atropa belladonna, wolfskers, duivelskruid, heksenkruid) behorend tot een geslacht van giftige planten (nachtschade) ook Italiaans voor *mooie vrouw* en voor de *moedermaagd*. De giftige bladeren en vruchten van de plant werden onder meer gebruikt als een hallucinogeen middel en als een schoonheidsproduct³⁰ waarmee de vrouwen de pupillen van hun ogen verwijdden. Het cumulatieve effect van de titel, waardoor vrouwelijkheid kan worden bestempeld als tegelijk verleidend, verleidelijk en bedreigend, maakt het mogelijk om het merendeel van de vrouwen in het verhaal te depersonalisieren en ze symbolisch te reduceren tot één ondeelbare figuur, één cultureel sjabloon. Op deze manier doet Hugo Claus wat T.S. Eliot hem ongeveer 70 jaar vroeger had voorgedaan in *The Waste Land* (1922), waar de belladonna

³⁰ Hugo Claus alludeert bij herhaling op de cosmetische werking (pp. 105, 332, 337-338; cf. ook de hazelnootogen van Jules Spanoghe, in wiens tuin het kruid belladonna voorkomt, pp. 148-150).

uit het tarotspel een verwijzing is naar de archetypische vrouw en de suggestie bevat dat alle vrouwen hetzelfde zijn.³¹

*Alle vrouwen hetzelfde, maar wel onder verschillende gedaanten: de hysterica, de femme castratrice, de vampier, de oude vrouw, de fallische vrouw/moeder, de heks, enzovoort, om maar enkele vormen te vermelden waaronder de femme fatale voorkomt in psychoanalytisch geïnspireerde theorieën. Veelal is er een verband aanwijsbaar met haar lichamelijke/seksualiteit. Dat wordt dadelijk toegelicht aan de hand van nog vier vrouwenportretten uit Belladonna. Een strakke definitie van het begrip fatale vrouw is moeilijk te geven. Van bij het ontstaan van dit vrouwbeeld in de literatuur en kunst van het 19^e-eeuwse fin de siècle (de benaming stamt pas uit het begin van de 20^e eeuw) is het een conglomeraat van verschillende verschijningsvormen en kenmerken.³² Fataliteit, seksueel kannibalisme, onweerstaanbaarheid, kwaadaardigheid en vernietigingsdrang vormen slechts een greep uit de overheersende – en voor wie enigszins vertrouwd is met Claus' literaire nalatenschap – herkenbare karaktertrekken. Elke poging om de veelvormigheid en complexiteit in een paar lijnen te vatten, houdt een verregaande simplificatie in. Wat valt te onthouden, is dat fatale vrouwen niet enkel voorkomen als noodlotsfiguren maar ook een idealistisch trekje kunnen hebben. Ze treden dan op als muze, als ideaal van vrouwelijkheid, als belichaming van een onbereikbare wereld of als geïdealiseerde zelfprojecties van mannen, die inzicht en inspiratie bieden (Luczynska-Holdys, 2013, pp. 4-8). Dit idealistische aspect wordt soms gematerialiseerd in *la belle dame sans merci*, die nu eens een subtype is van de fatale vrouw en er dan weer mee samenvalt.*

3.2.2. Inge-Maria Gershwein

In een beschouwing die de freudiaan Géza Róheim (1945, p. 362) schreef over de fallische vrouw, noteert deze auteur dat de heks in de zigeunerfolklore verondersteld werd een lange staart te krijgen als ze op haar rug sloeg met een takje belladonna. Deze staart stelt natuurlijk de fallische aard van de heks voor, waarbij *fallisch* staat voor *seksueel*. De heks is daarnaast volgens Róheim (1945, p. 370) ook de vrouw die de man berooft van zijn seksuele potentie. Laat dat nu precies het gevaar zijn dat uitgaat van Inge-Maria Gershwein, de Jodin die overleeft met de schaduwen van de holocaust. Ze noemt

³¹ Lees Sicker, 1984. Daan Cartens legde in 1995 al de link met het gedicht van Eliot.

³² Luczynska-Holdys 2013 is heel geschikt voor een kennismaking met het beeld van de *femme fatale*.

zichzelf een heks (108), draagt op haar lichaam tal van inscripties die deze zelfperceptie bevestigen (pp. 74-75) en manifesteert zich als kruidenvrouwje door kruidentheet te serveren (p. 108).³³ In haar fantasie wil ze wraak nemen op haar buurman Axel om wat hij in haar ogen zijn vrouw Roberte heeft aangedaan.³⁴ Ze wil dit doen door verhitte breinaalden in zijn oren en oogballen (!) te steken – ‘zijn oogballen met de vergrote pupillen van angst (en van een aftreksel van wolfskers)’ (p. 105). Op Herman Grootaers, die haar in een slechte Himmler-vermomming heeft willen straffen, koelt ze dan weer haar woede door te proberen met een gouden bladwijzer zijn mannelijk lid af te snijden (p. 248).

Traditioneel wordt de heks geassocieerd met vrouwelijkheid en het irrationele, en wordt ze gezien als een vijand van het mannelijke en het symbolische. Dit maakt haar tot een abjecte figuur (Creed 1993, p. 76). Het feit dat ze in veel gevallen een vrouwelijke gedaante aanneemt, speelt mee in deze kwalificatie. In de theorie over abjectie van de lacaniaanse psychoanalytica Julia Kristeva (1980/1982) is de vrouw een personificatie van het abjecte. Om de symbolische orde te representeren moet het lichaam *schoon* zijn en mag het geen sporen dragen van zijn verwantschap met de natuur. De reproductieve functies van de vrouw verraden echter haar link met de wereld van de natuur. Menstruatiebloed of het bloed en de uitwerpselen die vrijkomen bij de geboorte, zijn tekens van contaminatie. Ze tasten de grens aan tussen het maternale semiotische en het paternale symbolische.

Mede door haar handelen maakt Gershwein het imago van de vrouw én de heks volledig waar, althans binnen het interpretatiekader dat Kristeva heeft aangereikt. Elke dag wanneer ze haar hondje Willy uitlaat, wil ze dat het zijn uitwerpselen deponeert op de drempel van Axels woning.³⁵ Het is een abjecte daad met een symbolische draagwijdte: de drempel is een liminale plaats, een overgangsruijme waar binnen en buiten elkaar ontmoeten. Excrementen en wat hiermee gelijkstaat (ziekte, verval en dood) besmetten de

³³ De heks wordt in verband gebracht met vroege vormen van kruidengeneeskunde. In veel culturen had ze een metaforische naam, zoals *herberia* (*degene die kruid verzamelt*) (Creed, 1993, p. 74).

³⁴ In feite is het Roberte die met Axel breekt omdat hij niet in staat is om tegemoet te komen aan haar sadomasochistische neigingen. Hij drijft haar zo in de armen van andere mannen, die dan weer overijverig te werk gaan.

³⁵ De keuze van de naam Willy, in het Engels een eufemisme voor penis, is een zoveelste illustratie van Claus' groteske humor, aangezien het hondje aan bestialisme wordt gelinkt (p. 335), overigens net als de kat Florian (pp. 54-55), die ironisch genoeg genoemd is naar de auteur van het liedje 'Plaisir d'amour' (p. 65).

grenzen.³⁶ Ze symboliseren de vervuiling die een gevaar vormt voor de maatschappij (de symbolische orde), de identiteit, het leven. En inderdaad, als een wonde schendt de drol op de drempel het ego van Axel. Tegelijk met zijn schedel schaadt zijn val ook zijn realiteitsbesef. Pikant detail: de excrementen zijn afkomstig van Herman Grootaers, die Gershweins hondje heeft willen misleiden. Het is niet ongewoon dat een man wordt gesitueerd aan de kant van het abjecte. Ook het mannelijke lichaam is open, en slaagt er nooit volledig in het abjecte te verbannen. Grootaers, die geen controle heeft over zijn aars (passim), levert hiervan afdoende het bewijs. Zijn hele persoonlijkheid is een aanfluiting van de symbolische orde: hij brengt een slechte travestie van Heinrich Himmler (pp. 240, 242-245, 248-249), wordt bijna gecastreerd door Gershwein (248), vertoont animale trekjes (heeft de geur van paarden en een ‘hermelijngezicht’, p. 243) en stinkt (p. 268).

3.2.3. Caroline

Het abjecte is verwant aan het groteske doordat het in de optiek van Kristeva (1980/1982, p. 2) een open, veranderlijke toestand voorstelt, waarbij het lichaam interne of externe vormen uitscheidt of ontwikkelt (cf. de neus). Net als het carnavalesk-groteske wordt het abject-groteske gekenmerkt door vervorming en vormloosheid, vervloeiing en verandering. Het abjecte komt in het oeuvre van Hugo Claus meermaals voor in de gedaante van een open en vloeibaar vrouwenlichaam. Een treffende illustratie is te vinden in zijn novelle *De Verzoeking* (1981), waar de puistige, 110 kilo zware zuster Mechteld voortdurend geassocieerd wordt met drek, zweet, vruchtwater en bloed.³⁷ Een ander poreus lijf, maar dan in *Belladonna*, is dat van de hysterische nymfomane Caroline. Zij ‘lekt en zij perst’, ‘kwijlt en vloeit’ terwijl ze zichzelf bevredigt (p. 101), is lek ‘als een beek’ (p. 171), heeft een klam broekje (pp. 215-216) en een ‘warme streep’ loopt langs haar dijen (p. 213). Het zijn allemaal factoren die, nog steeds binnen het denkraam van Kristeva, haar lichaam markeren als imperfect, niet behorend tot het symbolische. Caroline belichaamt het onvolkomene dat de orde ondermijnt. Tot op zekere hoogte kan Caroline de vergelijking met Roberte doorstaan. Haar gedrag is gericht

³⁶ In die zin is de minister in de ban van het abjecte wanneer hij in de beginregel denkt aan de nakende dood van zijn terminaal zieke geliefde Marie-Ange Popescu. Na haar dood komt een ander besogne in de plaats: zijn mogelijke kandidatuur voor het Europese parlement. De bekomenis over zijn lichaamsgewicht blijft echter bestaan. Ze staat niet los van zijn extravagante gastronomische interesse (p. 334).

³⁷ Grosz, 1994, pp. 202-210 besteedt aandacht aan het lekkende, vormloze vrouwenlichaam.

op destructie, en haar seksualiteit is onverzadigbaar en zelfdestructief. Ze is op een overweldigende manier lichamelijk. Wekelijks stuurt ze Axel een doosje pralines, waarvoor hij telkens bezwijkt (p. 71); ze doet er alles aan om Axel te verleiden (passim), randt hem zelfs aan op zijn ziekbed (p. 289), maar valt ten prooi aan een neurose (p. 282 en passim). Het cliché wil dat zenuwziekte (hysterie) overwegend vrouwen treft en dat de oorzaak onder meer kan worden gezocht in het onderdrukken van seksuele behoeften (Gorton, 2008; Showalter, 1985). Claus bewijst dat hij dit culturele cliché kent: Caroline verkondigt 'baarmoederlijke nonsens' (p. 251), ademt 'onbevrediging' uit (p. 71) en heeft volgens Just 'een goede beurt' nodig om voor korte tijd tot rust te komen (p. 252).

3.2.4. Anaïs, de weduwe Schellen

Tot het repertoire van vrouwelijke archetypische schrik- en noodlotsbeelden behoort ook de Medusa. De rol van slangenvrouw wordt in *Belladonna* ingenomen door de kunstenaarsweduwe Anaïs, met haar 'roodvlammend woestgekruld haar, rosse koperen slangen' (p. 61). Haar lichaam draagt talrijke sporen van abjectie (pp. 57-64): van viscositeit (kletsnat haar, vlekken als bloed op haar handen), ziekte en verval (artrose, gevlekte hand, asgraauw gezicht, lijkwitte huid, droge lippen, wallen onder de ogen), en de dood ('en nu was zij stervende').

Anaïs' overleden echtgenoot, de kunstenaar Theodoor Schellen, heeft in 1927 een beeld gemaakt van de Medusa op een arduinen sokkel (p. 168). Waarom zoveel schilders en beeldhouwers er zich toe hebben laten verleiden om het hoofd van de Medusa af te beelden, is een vraag die ook Sigmund Freud heeft beziggehouden. Het antwoord van de psychoanalyticus, te lezen in zijn korte tekst 'Das Medusenhaupt' uit 1922, wijst op angst van de man voor het vrouwelijk geslacht. Michela Marzano parafraseert het als volgt:

(...) l'image de Méduse représente la peur de l'homme devant le vide et le manqué, nottamment la terreur face à l'inconnu du sexe féminin; sa mise en scène par les artistes a comme but de maîtriser l'effroi (2006, p. 77).

Freud heeft de Medusa geërotiseerd. Haar aanblik doet de toeschouwer verstijven van angst, wat in Freuds voorstelling een metafoor is voor een erectie (Creed, 1993, p. 3). Een gelijkaardige spanning tussen (doods)angst en drift is aanwezig in de ontmoeting die in het verleden heeft plaatsgegrepen

tussen Axel (toen ongeveer 78 kilo wegend; p. 57) en deze Medusa. Eerst blijft ze zijn blik ontwijken, maar wanneer ze hem daarna aankijkt met door-dringende ogen, wekt ze hem ‘tot leven, een erectie, het bloed klopte, wat is dit verlangen, nooit eerder ervaren?’ (p. 61). Het is een ambivalente blik, tegelijk ‘vreesachtig en verleidelijk’ waarmee ze hem tot overspel verleidt. Be-toverd door deze ‘ondraaglijke oogopslag die wellust beloofde en dood’ (p. 62) levert hij zich voor één nacht over aan haar duistere macht, in haar huis waar een 25-tal verwaarloosde katten een ‘onaards gegrom en gerochel’ voortbrengen (p. 62). Opvallend is dat deze vrouw haar blik weer naar de vloer richt wanneer ze hem eenmaal heeft beroerd (pp. 61, 64).

3.2.5. Bettina Gillis

De dramatische spanning die Claus heeft uitgewerkt tussen Axel en Anaïs, doet denken aan het schilderij ‘La Belle Dame Sans Merci’ van John William Waterhouse uit 1893. Deze Engelse schilder baseerde zich voor dit werk op het gelijknamige gedicht van John Keats uit 1819, waarin een ridder in de ban komt van een magische vrouwenfiguur, door haar meegevoerd wordt naar haar grot, en daar ziek en eenzaam ontwaakt. Volgens gangbare idealistische lezingen toont het schilderij van Waterhouse het moment waarop de vrouw haar blik fixeert op de ogen van de man, en zijn lot bezegelt. De romantische ballade van Keats inspireerde de prerafaëlieten en hun volgelingen. Onder meer Daniel Gabriel Rossetti maakte enkele schetsen rond dit thema (Luczynska-Holdys, 2013, pp. 49-56). Zonder twijfel alludeert Claus met de titel *Belladonna* ook op Keats’ *belle dame*. De vraag is of de figuur van Anaïs zich het meest van alle vrouwen in de roman laat vereenzelvigen met deze mysterieuze (maar voor Claus erg typische) gestalte. Er is immers eveneens Bettina. Met haar dromerige prerafaëlitische gezicht (p. 234) en haar benige wang-structuur en lange dunne neus (p. 129), kenmerkend voor de vrouwenportretten van de prerafaëlieten, heeft Bettina alvast een streepje voor. Ze is daarenboven een overgangsfiguur. Door haar leeftijd, haar *look* en haar gedrag bevindt ze zich op de grens tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, tussen kindsheid en volwassenheid. Symbolisch legt ze aldus een brug tussen levensfasen of geestestoestanden. Voor het overige vinden we bij haar dezelfde mix terug van verlokking en bedreiging. Bettina heeft een alerte blik (p. 134) en wendt net als Anaïs de ogen af, maar dan in Axels erotische fantasie (p. 234). Ook zij wekt in hem een seksueel verlangen. Bijgevolg is het mogelijk om in Anaïs een prefiguratie te zien van Bettina. Het grote verschil is dat Anaïs uit het leven van Axel verdwijnt of tenminste uit de verhaalde geschie-

denis, terwijl Bettina meer en meer een onbereikbare droomgestalte wordt, een geestesproduct van Axel, waar hij obsessief naar op zoek gaat. Ze verschijnt aan hem op momenten van verdwazing, en doet zich op het einde koud en vernietigend voor. Als fatale vrouw begeleidt (bewaterstelligt?) ze Axels ondergang. Het is niet onbelangrijk dat ze, nog steeds in zijn verhitte fantasie, bij hem staat wanneer hij het flesje belladonna gebruikt (p. 337) maar hem in de slotfase heeft verlaten (pp. 347-348).

4. SLOTBESCHOUWING

In *Belladonna* staan sterk vertekende menselijke lichamen en gedragingen semantisch voor de chaos van de *condition humaine*, die wordt gereflecteerd in de ongeregelde structuur van het verhaal. Mannelijke en vrouwelijke lichamen zijn elkaars gelijke in het groteske, wat niet wegneemt dat zich binnen de groteske atmosfeer van het verhaal uiteenlopende betekenissen aftekenen. Claus noemde zijn roman in 1994 een fuga, met terugkerende thema's en tics die overspringen van de ene persoon naar de andere (Permentier, 1994). Uitgaande van mannelijke en vrouwelijke lichamen heeft deze analyse aangetoond dat een aantal van deze thema's en motieven samenhangen met de fysieke toestand van de personages; dat ze bovendien cultureel verankerd zijn en een binair patroon te zien geven. Het genderonderscheid in *Belladonna* gehoorzaamt namelijk aan een politiek geladen semantisch patroon. Tenminste tot op zekere hoogte, want uiteraard laten niet alle personages uit deze dichtbevolkte roman zich in dit vrij monolithische beeld dwingen.

Mannen beheersen het openbare leven in *Belladonna*. Of sterker nog: domineren en corrumperen. Corruptie en immoraliteit zijn immers schering en inslag. Het corpulente, carnavaleske mannenlichaam is hiervan een symbolische representatie. Vrouwen daarentegen laten zich fysiek plaatsen aan de zijde van het abjecte. Ze oefenen op mannen (c.q. Axel den Dooven) een ambivalente invloed uit van aantrekking en afstoting, en dagen met hun abjecte lichamen en lichaamspraktijken de symbolische orde uit.

In hun spel van verleiden en bedreigen is bij sommige vrouwelijke personages de blik van cruciaal belang. Op het niveau van de focalisatie overheerst de blik van mannen en spelen vrouwen overwegend een passieve rol. Op het verhaalniveau is de rol van vrouwen echter veel actiever. Ze nemen daar veel meer een subjectpositie in. Onder meer met hun ogen wekken ze liefde en lust op bij mannen. Axel mag dan al de belangrijkste focalisator zijn, in het ver-

haal ontbreekt het hem aan een essentiële lichaamsfunctie: hij is blind als een dode mus. Zijn onvermogen om de dingen te *zien* stemt overeen met zijn geestelijke ongevoeligheid. Zijn erotische verlangen naar het lokkende meisje Bettina is een van de weinige lichtpunten in zijn lethargie. De onzichtbaarheid/ongenaakbaarheid van deze *bella donna* met *belle femme*-trekjes is een van de prikkels die hem ten slotte naar het belladonna-extract doet grijpen. Hij belandt zo in een toestand van onthechting waarbij zijn zintuigen in elkaar opgaan.

Literatuurlijst

- Bloom, J.** (2017). *Reading the Male Gaze in Literature and Culture. Studies in Erotic Epistemology*. Cham: Springer.
- Bordo, S.** (1995). Reading the Slender Body. In Tuana, N. & Tong, R. (eds.), *Feminism & Philosophy. Essential readings in Theory, Reinterpretation and Application* (pp. 467-488). Oxford: Westview Press.
- Cartens, D.** (1995). Stemmen die zien. *Kunst en Cultuur*, 28/1, 48.
- Cimino A. & Kontos, P.** (2015) (eds.). *Phenomenology and the Metaphysics of Sight*. Leiden/Boston: Brill.
- Claes, P.** (2015). *Meester Claus*. Maastricht: Huis Clos.
- Creed, B.** (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. New York/London: Routledge.
- De Potter, L.** (2015). 'Het slopen van alle soorten van meubelen: antieke, stijlmeubelen en moderne'. Groteske en parodistische herschrijvingen van Gust Gils en Hugo Claus. In: Velle, M. e.a. (eds.). *Gust Gils en zijn experiment* (pp. 77-91). Gent: Academia Press.
- Edwards, J. & Graulund, R.** (2013). *Grotesque*. New York/London: Routledge.
- Espinet, D.** (2015). In the Shadow of Light: Listening, the Practical Turn of Phenomenology, and Metaphysics of Sight. In Cimino, A. & Kontos, P. (eds.). *Phenomenology and the Metaphysics of Sight* (pp. 185-207). Leiden/Boston: Brill.
- Farwell, M.** (1996). *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York/London: New York University Press.
- Geeraerts, J.** (1975, 8 januari). 'De koning wil met mij niet meer praten'. *Knack*, pp. 86-92.
- Gerits, J.** (1995). Wie te veel wil zien, ziet niets. Belladonna van Hugo Claus. *Streven*, 2, 158-161.
- Gorton, K.** (2008). *Theorising Desire. From Freud to Feminism to Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Grosz, E.** (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

- Harvey, D.** (2000). *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press.
- Humbeek, K.** (1989). De ontvreemding. Hugo Claus en de retoriek van elke dag. *Restant*, 17/1-2, 313-388.
- Janssens, M.** (2002a). Belladonna. Scènes uit het leven in de provincie. *Lexicon van literaire werken*, 55, 1-11.
- Janssens, M.** (2002b, 2003). De heisa rond Belladonna – 1. De Advent. *Verslagen en mededelingen KANTL*, 112/1, 1-21; – 2. De receptie. Idem, 112/2, 177-197; – 3. Een leetuur (en een probleem). Idem, 113/1, 35-43.
- Kristeva, J.** (1980/1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (*Pouvoirs de l'horreur*; 1980). New York: Columbia Press.
- Lech, L.** (2013). *Birds through a ceiling of alabast: genderproblematiek in de romans van Hugo Claus*. Leiden: Universiteit Leiden (doctoraalscriptie).
- Lech, L. & Klein, M.** (2014). Androgyny as an Ideal in Louis Couperus and Hugo Claus. *Dutch Crossing*, 38/1, 79-96.
- Lloyd, G.** (1984). *The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. London: Methuen.
- Lowe, D.** (1995). *The Body in Late-Capitalist USA*. Durham/London: Duke University Press.
- Luczynska-Holdys, M.** (2013). *Soft-Shed Kisses: Re-visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Marzano, M.** (2006). *Malaise dans la sexualité. Le piège de la pornographie*. Paris: Lattès.
- Mulvey, M.** (1975/2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975. In: Braudy, L. & Cohen, M. (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (pp. 711-722). New York: Oxford University Press. (Zevende druk).
- Permentier, L.** (1994, 29 oktober). Hugo Claus over zijn *Belladonna*. 'Deze roman is een rattenkoning'. In: *De Standaard (Standaard der Letteren)*, 2216.
- Punday, D.** (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Róheim, G.** (1945). Aphrodite, or the Woman with a Penis. In: *The Psychoanalytic Quarterly*, 14, 350-390.
- Schemann, H.** (2011). *Deutsche Idiomatik: Wörterbuch der deutschen Redewendungen im Kontext*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Showalter, E.** (1985). *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture 1830-1980*. New York: Pantheon Books.
- Sicker, P.** (1984). The Belladonna: Eliot's Female Archetype in the Waste Land. *Twentieth Century Literature*, 30/4, 420-431.

- Sintobin, T.** (2011). Een waarheid zonder sleutel. (On)mogelijkheden van een carnavaleske analyse van *Het verlangen* van Hugo Claus. *Spiegel der Letteren*, 53/1, 153-181.
- Sullivan, N.** (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: University Press.
- Vanasten, S.** (2003). Groteske interfaces in *Het verdriet van België*. *Colloquium Neerlandicum*, 15, 365-375.
- Vanasten, S.** (2006). De poepe van de puppe. Groteske ironie en ironie van het groteske. *DWB*, 151/5-6, 742-750.
- Van den Hengel, L.** (2009). *Imago. Romeinse keizerbeelden en de belichaming van gender*. Hilversum: Verloren.
- Vanheste, B.** (1997). Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen! Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen? Twee lezingen van Hugo Claus' *Belladonna*. *Kreatief*, 31/1, 4-15.
- Van Thienen, J.** (2003). Louis & Co. Identiteit en gender in *Het verdriet van België* van Hugo Claus. *Spiegel der Letteren*, 45/1, 49-73.
- Van Thienen, J.** (2014). Genderstudies. In: Sintobin, T. & Sanders, M. (eds.). *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus* (pp. 203-218). Nijmegen: Vantilt.
- Van Thienen, J.** (2017). Hugo Claus in 'Bongo Bongo Land'. De roman *Schaamte* (1972) en de (de)constructie van de etnische ander. *Nederlandse Letterkunde*, 22/2, 139-160.
- Walters, S.** (1999). Sex, Text and Context. (In)Between Feminism and Cultural Studies. In: Ferree, M. Lorber, J. & Hess, B. (eds.). *Revisioning Gender* (pp. 22-257). London: Sage Publications.
- Weisgerber, J.** (1970). *Hugo Claus, experiment en traditie*. Leiden: A.W. Sijthoff.
- Weisgerber, D. & Weisgerber, J.** (1995). *Claus' geheimschrift. Een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België*. Brussel/ VUBPress.
- Whitehead, S.** (2002). *Men and Masculinities. Key Themes and New Directions*. Cambridge: Polity Press.
- Wildemeersch, G.** (2013). Kroniek van de politiek 1929/2008. In: Absillis, K., Beeks, S., Lembrechts, K. & Wildemeersch, G. (eds.). *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek* (pp. 17-152). Antwerpen: De Bezige Bij.
- Wildemeersch, G.** (2015). *Hugo Claus. De jonge jaren*. Kalmthout: Polis.
- Wildemeersch, G.** (2018). 'Als je dit leest, ben ik geweest'. Over het archief en het oeuvre van Hugo Claus. *Zacht Lawijd*, 17/1, 9-35.