DE LICHTHEID VAN EEN REGENBOOG

Thomas Pynchons Gravity's Rainbow:
explicatie - interpretatie - theorie

Alle Pieron

ooteboe unltd

De lichtheid van een regenboog

Thomas Pynchons Gravity's Rainbow:
explicatie - interpretatie - theorie

Tweede, aangevulde en verbeterde druk

De eerste druk van deze studie verscheen als proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van doctor in de letterkunde
Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte, Departement Letterkunde, Universiteit van Antwerpen 2013

ISBN 978-90–76369-13-2
NUR 320

Copyright © 2014 by A.Ch.Pieron, Leeuwarden
alle rechten voorbehouden

uitgever: oote boe unltd
www.ooteboe .nl
e-mail: info@ooteboe.nl

druk: Copy Service Leeuwarden

INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD VII

INLEIDING

1. EEN THEORETISCHE UITEENZETTING

Het literaire discours 1
Literaire communicatie 2
Pynchon als schrijver en auteur 3
Verteller en schrijver 5
Narratieve analyse 11
Weerstanden 13
De roman 13
De lezer 14
Taalgebruik. De vermenging van registers 17
Stylistics versus stijlleer 20
Andere media 22

Het modernisme 25

Postmodernisme. Het begrip 28
Postmodernisme. De kritiek 31
Interpretatie als dispersed activity 32
Interpretatie als deconstructie 35
Theory 37
Kritiek als ontmaskering 38

Literatuur als persoonlijke beleving 40

2. DE KRITISCHE AANPAK VAN GR ONDER DE LOEP

De kritiek 43
De Neptunus-code 43
Naturalisme en actualisme 48
Slothrops vervaging 51
Slothrops sterrenkaart 53
Jamf en Slothrops magische penis 55

GR als laat-modernistische roman 59
Vroeg-modernistische invloeden op GR 62

3. TEN SLOTTE 65

EXPLICATIE
ontrafeling en uitleg van de vertelling

0. Inleiding 67
1. Het narratieve excerpt 69
Zone-fluisteringen en -mijmeringen 69
Liedjes 70
Vier aspecten van de vertelling 70
VERTELLING
VERBEELDINGSWERELD
IDEEËNWERELD
MYTHOLOGIE
Vermenging van de aspecten 71
2. De 73 episoden
Eerste deel 73
Tweede deel 131
Derde deel 153
Vierde deel 227

EXEGESE

De Encyclopedie 279

Thema's, categorieën en dimensies 282

1. Gravity's Rainbow 282
De titel 282
REGENBOOG VAN ZWAARTEKRACHT
ZWAARTEKRACHT
DE REGENBOOG
Beyond the Zero 285
Het eerste motto 286
2. Narratieve ontwikkelingen 288
Inleiding 288
De Zone 288
Slothrop 290
De Raket 290
3. Narratieve dimensies 293
De existentiële dimensie 293
De tragische dimensie 293
De pathologische dimensie 293
4. Karakterologie 295
5. Narratieve thema's 297
Entropie 297
Paranoia 297
They 301
De preterites 303
Charisma 304
Plaats, ruimte en tijd 304
Geschiedenis 306
Begrippenspel. Spiegelingen 309

Raketen-Stadt 311
De windstreken 312
De dood 314
Sex, porno en perversiteit 314
Shit 316
De kinderen 317
6. Essayistische thema's 320
Natuurwetenschap 320
Technologie 321
De impact van Freud en Jung 323
Taal 324
Rilke 325
Muziek. Schönberg en Webern 328
Film 330

INTERPRETATIE
de visie

0. Inleiding 333
1. Grenzen van de interpretatie. Focalisatie 334
2. De thematiek 336
3. Werkelijkheid 337
Reïsme 337
De aard van de werkelijkheid 337
Werkelijkheid en taal 338
VERMENGING VAN STIJLEN 338
VERVAGING 339
4. Waarheid 340
5. Orde 341
Ethiek. Mindless pleasures 341
Actualisme. Slothrop, Beckett 341
Contingency shaped behavior/rule governed behavior 342
Amoralisme 343
Zorg 344
Vrijheid 345
6. De visie 346

HET LITERAIRE OORDEEL

0. Inleiding 347
GR *als roes* 347
Literatuur en esthetica 348
De literaire tekst 349
De literaire roman 350
Amateurs en mandarijnen 350
De literaire traditie 351

1. Taal en stijl 354
Literaire taal 354
De zin als afgesloten eenheid 355
Literaire stijl 356
Vermenging van talen en stijlen. Het derde taalregister 356
2. De inkleding van het verhaal 358
3. Het literaire gehalte 359

CONCLUSIE 361

BIJLAGEN

1. De vier delen van *GR* naar hun episoden 367
2. Korte inhoud naar episode 369
3. Een schematisch overzicht van de invloedssferen in *GR* 372

BIBLIOGRAFIE 375

WEBSITES 391

VOORWOORD

> [C]riticism is a structure of thought and knowledge in its own right, with some measure of independence from the art it deals with.
>
> Northrop Frye (1973, blz. 5).

De lichtheid van een regenboog is een literaire kritiek op Thomas Pynchons roman *Gravity's Rainbow* (*GR*). Zij werd als proefschrift verdedigd aan de Universiteit van Antwerpen. Voor de huidige editie werd de tekst op een aantal punten aangevuld en licht omgewerkt of verbeterd.
De studie zelf past in mijn *Inleiding in de filosofie* (2004) waarbinnen een gepaste behandeling van het narratieve medium *roman* te veel plaats zou hebben opgeëist. Wel wordt daar het narratieve genre in het kader van de *filosofie van de kunst* uitgebreid ontleed aan de hand van het medium *film*. Hiernaar, en naar andere delen van de *Inleiding*, zal voortdurend worden verwezen als onderbouwing van mijn argumentatie. Ook vind je er de literatuur die de analyses vaak ondersteunt.

Dat mijn keuze op de roman van Pynchon viel, had een specifieke reden. Voor en na het lezen ervan was het mij opgevallen dat veel literatuurwetenschappelijke specialisten hun interpretaties van het werk bij voorbaat in de richting van het postmodernisme stuurden. Zelf kon ik bijna niet anders dan deze suggestie volgen. Mijn eerste, oppervlakkige analyses gingen dan ook in deze richting.[a]
Pas na het lezen van Pynchons *The Crying of Lot 49* ging ik twijfelen. Dit boek was naar mijn mening een product van het laat-modernisme, postmodernistische trekken zijn het vreemd. Toen ik vervolgens *GR* herlas, stond ik verbaasd over mijn aanvankelijke naïveteit. Ik besloot de roman op ouderwetse manier te ontleden en te interpreteren. En zo ontstond *De lichtheid van een regenboog* als de uitkomst van leesplezier, bewondering en kritische analyse.

Mijn aanpak is geënt op de moderne traditie: de narratieve tekst staat centraal. *GR* is een roman, niet een anti-roman waarop je bij voorbaat oeverloze en ondoorzichtige beschouwingen kunt loslaten. Dit betekent een klassieke aanpak: samenvatting, analyse, exegese, interpretatie en (literaire) waardering komen ieder in onderlinge samenhang aan de orde. Dit aangevuld met een theoretische beschouwing over de postmodernistische kritiek die zich *GR* wederrechtelijk heeft toegeëigend.

Nadat mijn onderzoek naar *GR* in eerste instantie was afgerond, kwam Luc Herman met het idee om mijn essayistisch getinte onderzoek als dissertatie om te zetten in een literair-wetenschappelijke studie.
Nu was het aanvankelijk mijn opzet om *GR* bij een deskundig publiek te introduceren als een literair meesterwerk. Dus eerst een analyse van de inhoud om daarna in te ingaan op de benaderingswijzen van de roman vanuit postmodernistische hoek. Maar voor een proefschrift gelden andere normen, hierin krijgt de theoretische inzet voorrang boven een (narratieve) ontleding. Dit betekende een radicale omzetting van hoofdstukken en zelfs van delen. Vooral de *Inleiding* en de *Conclusie* zijn daarvan de weerslag.
Het gevolg is wel dat de zorgvuldige afweging van analyse en kritiek binnen de oorspronkelijke studie licht is verstoord. Zo werd de conclusie aan het einde van het boek nu naar voren gehaald als afsluiting van de Inleiding. Dit leidde er toe dat er een tweede conclusie aan het einde van de studie nodig was om de academische status van mijn proefschrift te waarborgen.

---

[a]Dit blijkt uit de korte bespreking van *GR* in mijn *Inleiding* IV, blz. 1178.

Dit betekent wel dat een lezer die het in de eerste plaats om GR zelf gaat en niet om de theoretische vragen rond modernisme en postmodernisme het beste met de Explicatie kan beginnen. Dit in overeenstemming met de oorspronkelijke opzet van mijn kritiek.

In deze studie worden de citaten uit *GR* in het Engels gegeven, maar in de tekst zelf wordt soms (vaak ongemerkt) de Nederlandse vertaling gehanteerd. Nu behoor je naar mijn opvatting in een *wetenschappelijk* werk altijd in de oorspronkelijke taal te citeren, zeker als het gaat om de moderne en klassieke talen. Deze eis gold niet voor mijn aanvankelijke studie, zij was bestemd voor een literair en niet voor een specifiek academisch gevormd publiek. Wel gebruikte ik Engelse citaten, maar de rest van de tekst was Nederlands, ook als het ging om delen en citaten uit andere, bv Duitse of Franse studies.
Ook zou het te veel werk zijn geweest om alle, vaak door mezelf vertaalde teksten (en met name die uit mijn *Inleiding)* weer terug te zetten in de oorspronkelijke setting. Ook met dit tekort moet deze studie het doen

Voor *GR* wordt gebruik gemaakt van de traditionele Vintage-uitgave. Een onmisbare gids voor iedere lezer is het materiaal verzameld in *Gravity's Rainbow Companion* van Stephen Weisenburger (2006),[a] dit gecombineerd met *Pynchonwiki*.

Alle Pieron
Leeuwarden, 15 juni 2014

[a]De indeling naar episoden die Weisenburger 2006 toepast, verschilt van die in dit boek. In Bijlage 1 staan beide indelingen naast elkaar.

INLEIDING

1. EEN THEORETISCHE UITEENZETTING

Het literaire discours

> To tranquilize the low-brow reader, let me say at once that I do not wish to muddle him by making him read more books, but allow him to read fewer with greater result.
>
> Ezra Pound (1971, blz. 8)[a]

[1]

Van een integrale kritiek op een roman als *Gravity's Rainbow* (*GR*) verwacht je dat je vat krijgt op de loop van de narratieve ontwikkelingen, je een uitleg ontvangt bij de inhoud van het boek, je gaat begrijpen welke visie het draagt[b] en het je wordt duidelijk gemaakt of een werk van literaire waarde is of niet. Zo'n kritiek heeft de vorm van een *literair discours* met zijn analytische, pragmatische en hypothetische inslag, ze wordt gedragen door uiteenzetting, beschouwing en betoog.[c] Daarbij wordt gebruik gemaakt van het literair-wetenschappelijke begrippenapparaat zoals het binnen de Helleens-Westerse cultuur is ontwikkeld.

[2]

De voorliggende kritiek op *GR* heeft een literaire impact. Literatuur wordt niet beschouwd als een zijtak van bv psychologie, sociologie, (auto-) biografie en/of geschiedenis. Zo biedt de verteller uit Prousts *A la recherche du temps perdu* via zijn ik-persoon -en geplaatst binnen het historische kader van de beau-monde van zijn tijd- het beeld van een versnipperde mens[d] die alleen via zijn verbeelding eenheid aanbrengt in zijn omgeving en zo zijn herinneringen tot een persoonlijk verhaal samenbindt.[e] Een mens die in zichzelf is opgesloten en niet buiten zichzelf kan treden.[f] Het gaat om een (sociaal-) psychologisch beeld dat opkomt uit het verhaal en niet de pretentie heeft om meer te zijn dan een tastend zoeken. Dit ook als het gaat om de werking van de herinnering, het kern-idee van de roman. Zo'n zienswijze is tijdgebonden en door de plot ingegeven. Toch doet dit niets af aan de literaire verdiensten van dit oeuvre.
Literatuur heeft, zo wordt ook gesteld, geen dubbele bodem, een literair werk kan niet als een ethisch of maatschappij-kritisch pamflet dienst doen.[g] Dit standpunt ligt voor de hand behalve voor hen die de literatuur verbreden tot een algemeen cultureel concept. Een standpunt waartegen op zich weinig is in te brengen, mits je het maar niet met bv Plato verabsoluteert en stelt dat literatuur en kunst in wezen didactisch van aard zijn.[h]

---

[a] Pound voegt hier op blz. 29 aan toe dat er in de geschiedenis maar heel weinig boeken zijn die werkelijk iets nieuws hebben te bieden en die daarom de moeite van het bestuderen waard zijn.

[b] De visie komt voort uit de interpretatie en geeft aan welk standpunt er bv over werkelijkheid, waarheid en (morele) orde wordt ingenomen. Pieron 2004 II, blz. 525-526 ('De intrinsieke betekenis').

[c] Pieron 2004 V, blz. 1227-1228 ('Het discours').

[d] Hier al aandacht voor de foto als teken van verbrokkeling (Proust 2002 VI, blz, 67). Een onderwerp dat ook uitgebreid aan de orde komt in *GR*.

[e] Zie Proust 2002 VI, blz. 12-14, waar door Marcel in de persoon van Mme Guermantes een verbeelde herinnering wordt ge(re)construeert die parallel loopt aan de geschiedenis van de hertogin en haar woonplaats.

[f] 'De band tussen ons en een ander wezen bestaat louter in onze gedachten' (Proust 2002 VI, blz.38).

[g] Benedetto Croce bij Pieron 2004 IV, blz. 1058.

[h] Pieron 2004 II, blz. 411-418 ('De functie van de kunst').

[3]

In dit verband wordt afstand genomen van de romantisch-humanistische idealen uit het verleden die zijn geconcentreerd rond de ideeën van expressiviteit en *Bildung*. Zo is er geen plaats voor de auteur als charismatische en geïnspireerde Ziener of voor de criticus als intellectueel en geëngageerd essayist (en opvoeder). Ook is literatuur niet een specifiek gebied van uitzonderlijke, niet-reductieve kennis van de werkelijkheid noch de plaats van een intuïtief inzicht in het innerlijk van de schrijver. *Bezieling* en *Verstehen*[a] zijn weinig zeggende begrippen.[b]

[4]

In deze studie komen de romantische en humanistische ideeën terloops ter sprake, van veel meer belang is de confrontatie met het postmodernisme (en daarmee met de *Theory* en het deconstructivisme).[c] Een strijd die niet overbodig is, omdat een groep van postmodernistische academici *GR* heeft geannexeerd en dit boek bovendien tot een postmodernistische roman heeft uitgeroepen. Een *ingroup* die volgens McLaughlin (2001-2002, blz. 217) wel zit met een zwaarwegende vraag, gekoppeld aan een wel heel droevig antwoord: 'When we, the community of Pynchonians, write, for whom exactly, we are writing? The easy answer, of course, is each other - scholars who have chosen to devote a good part of their professional activity to studying, interpreting and teaching Pynchon's work.' Het *of course* maakt deze afzondering des te pijnlijker.
En het is juist ook deze groep die stelt dat het bij een literair werk gaat om een culturele studie. Kunst wordt gezien als een geïntegreerde levensvorm [d] en kritiek is dan een bevestiging van 'the connection between texts and the existential actualities of human life, politics, societies, and events.'[e]

Literaire communicatie

[1]

> 'Ik houd van mensen, maar ik zie ze niet', zoals Herman Gorter dat omschreef. Dat is de aard, de heiligheid van de schrijver. Echt contact is niet de bedoeling.
>
> Connie Palmen[f]

Voordat wordt ingegaan op de problemen die de postmodernistische kritiek oproept, zal duidelijk moeten worden hoe de communicatie verloopt tussen een auteur en zijn publiek en welke karakteristieke problemen er zich voordoen. Je kunt je daarbij voor een belangrijk deel beroepen op de resultaten van communicatietheorie, linguïstiek en informatietheorie.[g] Maar het eigenlijke onderwerp is

---

[a] *Verstehen* is binnen de *Geisteswissenschaft* een eigenschap van het bewustzijn ('der Geist'), die het in staat stelt om zich in te leven in andere mensen. Kunst is daarbij een middel om met de schrijver en, indirect, ook met anderen te communiceren. Pieron 2004 II, blz. 611-613 ('Dilthey').

[b] De tegenstellingen binnen de westerse traditie zijn terug te voeren tot twee benaderingswijzen: de analytische en de synthetische, ieder met een eigen manier van aanpak. De ene is meer abstract en structureel, de ander legt de nadruk op fragment en groei, de een reageert meer bewust en begripsmatig, de ander meer gevoelsmatig en intuïtief. Dit wel met de kanttekening dat een synthetische benadering in principe niet buiten de rudimentaire beginselen van een analyse kan, zij is er eerder een aanvulling op. Pieron 2004 II, blz. 348-353 ('Analyse contra synthese').
De kern van de tegenstelling tussen beide ligt in het feit dat literatuur binnen de synthetische traditie wordt gezien als een geïntegreerde cultuurvorm, waardoor het literaire karakter van een werk op de achtergrond raakt. Een synthetische benadering pur sang voert bovendien tot irrationaliteit en subjectivisme.

[c] Over deze en andere begrippen later meer.

[d] Pieron 2004 II, blz. 334 ('Art pur tegenover kunst als geïntegreerde vorm van communicatie').

[e] Said 1984, blz.5. Vergelijk ibid., blz. 26: 'Criticism in short is always situated.' Kritiek richt zich tegen tirannie, overheersing en misbruik (ibid., blz. 29).

[f] Connie Palmen als Vrouw der Letteren in de Groene Amsterdammer van 03-07-05, blz. 36.

[g] Pieron 2004 I, blz. 61-100 ('Menselijke communicatie').

de narratieve communicatie. Hierbinnen komen de specifieke problemen aan de orde rond schrijver-auteur-verteller, verhaal-vertelling-vertelsel, verhaalcode, taalgebruik en lezer. Van daaruit is het mogelijk om je verder in de stof te verdiepen en bv te begrijpen waarop de verschillen tussen modernistische en postmodernistische of tussen interne en externe vormen van interpretatie berusten.

[2]

De aanpak van de problemen rond de narratieve communicatie in deze inleiding is technisch van aard. Toch is het onmogelijk binnen het kader van de behandeling van *GR* de waarderende term *literair* te vermijden. Deze zal worden gebruikt als een referentieel begrip dat verwijst naar dat wat encyclopedisch behoort tot de (westerse) literaire canon. Indien dit nodig is, zal de term kort worden omschreven, maar ook dit gebeurt binnen de normen die binnen de westerse literaire traditie gangbaar zijn.[a]

Pynchon als schrijver en auteur

> O Muze, bezing mij de man!
>
> [T]he ironic fiction-writer is influenced by no considerations except craftsmanship, and the thematic poet in the ironic age thinks of himself more as a craftsman than as a creator or “unacknowdged legislator.” That is, he makes the minimum claim for his personality and the maximum for his art -.
>
> N. Frye (1973, blz. 60-61)[b]
>
> Writing is that neutral , composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.
>
> R. Barthes (2008, blz. 313)

[0]

Een schrijver geeft het verhaal door dat hem wordt ingegeven. Hij laat als het ware de wereld van het verhaal op zich inwerken. Een centraal beginsel binnen de modernistisch-literaire kritiek. Zo stelt Todorov (1971, blz. 30) dat ‘To our way of thinking the text is written *through* the author much more than it is written *by* him’.[c] Het is dan ook niet vreemd dat Mulisch eens bekende dat het verhaal (*Het stenen bruidsbed*) met hem op de loop was gegaan, het werd hem als het ware (verder) verteld. Een verhaal ontrolt, ontvouwt zich.[d] In die zin hebben schrijvers gelijk als zij spreken van Openbaring of Inspiratie. Zij nemen het verhaal zoals het zich voordoet, zij ontstaan gelijk met de tekst. Daarbij

---

[a] Aan het einde van deze studie wordt uitgebreider op dit onderwerp ingegaan (Het literaire oordeel, De literaire traditie).

[b] Dit wel met de kanttekening dat stilte, epifanie en *Augenblick* -verschijnselen die volgens Frye kenmerkend zijn voor het werk dat vanuit deze attitude wordt gemaakt- in *GR* juist worden uitgewerkt in een laat-modernistische anti-setting. Denk aan de verschijning van Pan aan Geli (LXX).

[c] Zie ook Foucault 2008, blz. 286-287. Hier, bij Todorov, maar ook in mijn Inleiding (2004), wordt ten onrechte geen duidelijk onderscheid gemaakt tussen schrijver en auteur.

[d] De verteller kan hoe dan ook zijn eigen verhaal niet binnengaan. Gebeurt dit wel zoals bij Multatuli (*Max Havelaar*) en Hermans (*Au Pair*) dan is er sprake van de vertellersparadox (Pieron 2004 II, blz. 492).
Subtiel wordt de paradox verwerkt in Becketts *The Unnamable*, waarin een ingewikkeld en subtiel spel wordt gespeeld met ik-personages en vertellers en dat binnen het kader van de vraag naar de relatie tussen schrijver en verteller.

spelen geslacht,[a] persoonlijkheid[b] en intenties geen rol.[c]
Deze afwijzing van de schrijver als centrum van de literatuur hangt sterk samen met de gedachte dat het humanistische Zelf geen reden van bestaan (meer) heeft. Daarnaast wordt het gebruik van de auteursfunctie gezien als een ideologisch product dat onderdrukkend en beperkend werkt (Foucault).[d]

[1]

Van de schrijver van *GR* is weinig of niets bekend en dat is maar goed ook, want anders had de kritiek zich, volstrekt nodeloos, in het oneindige vermenigvuldigd.[e] De visie die in een roman tot uiting komt, kan nu eenmaal niet worden toegeschreven aan de schrijver, noch kan er uit de inhoud van diens werk iets worden geconcludeerd over zijn persoonlijkheid, zelfs niet in beperkte mate.
Voor Lamarque (2009, blz. 204) ligt het anders, hij stelt dat zo'n verbinding wel bestaat 'for no author could project a personality showing, for example, compassion or perceptiveness without, at least on that occasion, actually possessing those qualities.' Een schijnargument. Het is juist een kenmerk van een groot schrijver dat hij zich in de psychologie van anderen kan indenken, bovendien illustreert Lamarque zijn betoog niet met kwaliteiten als wreedheid, perversie, jodenhaat en depressie.[f]

[2]

Binnen de Pynchon-kritiek wordt vaak eenzelfde soort van gevolgtrekkingen gemaakt . Zo beweert Mackey (1984, blz. 10-12) dat (de schrijver) *Thomas Pynchon* zelf in het reine probeert te komen met de puriteinse reflex. Thomas = Tyrone. Ook meent hij (1986, blz. 82) dat *Thomas Pynchon* zelf paranoïde en preterite[g] is: 'Pynchon's paranoia is in the service of an authorial preterition. ./. Tyrone Slothrop and Thomas Pynchon follow their common father William down the way not taken, the way of the preterite. And both are lost.'[h] *Arme Thomas!*
Nog vreemder wordt het, maar dit terzijde, dat je met Mackey (1984, blz. 10-12) beweert dat *GR* als regelsysteem tot Hen behoort. De roman wordt vanuit de roman onderdeel van een Controle die blijkbaar ook de schrijver/verteller stuurt.

[3]

Ook worden er binnen de (postmodernistische) Pynchon-kritiek aan de schrijver Pynchon communicatieve activiteiten toebedacht die niet bij hem passen. Je kunt niet met Werner (1986, blz. 93) stellen dat 'When it matters most, Pynchon speaks directy to us.' Een dubbele fout omdat (de schrijver) *Pynchon* niet aan het woord is en omdat een verteller zich niet tot mensen in de buitenwe-

---

[a]Verhaalstrategieën worden, zoals Ruth Page terecht stelt (Herman en Vervaeck 2005, blz.135), niet bepaald door het geslacht van de schrijver, dit tegenover Gilbert en Gubar (ibid., blz.137-138) en Lanser (ibid., blz. 141-142). Je kunt je ook niet, zoals sommige feministen, beroepen op een wezenlijk vrouwelijke natuur en daarmee op een wezenlijk vrouwelijke narratieve vorm (ibid., blz. 135).

[b]Lamarque 2009, blz. 98 (T.S.Eliot), blz. 101 (C.S.Lewis).

[c]Lamarque 2009, blz. 115-131 voor een uitvoerige analyse met een dubbelzinnige uitkomst. Verder Lodge en Wood 2008, blz. 11-12, Pieron 2004 II, blz. 400-403 ('De plaats van de auteur')

[d]Lamarque 2009, blz. 104-115 ('The Death of the Author'), voor Foucault: ibid., blz. 108.

[e]Niet dat de auteur geen opmerkingen bij zijn eigen werk zou mogen of kunnen maken. Wel dreigt het gevaar dat men aan deze opmerkingen meer waarde zal hechten dan aan die van andere, vaak meer competente critici, zeker wanneer auteurs als Rilke (Brief aan Hulewick) en Yourcenar (Afsluiting van haar *Hadrianus*) via het aureool van hun schrijverschap klaarblijkelijk proberen om een beslissend oordeel te forceren.

[f]Dit nog afgezien van de vraag of je wel kunt spreken van (psychische?) *kwaliteiten* als medelijden en haat. In ieder geval toont *GR* het tegendeel aan.

[g]Voor het begrip *preterite*: Exegese, De preterites

[h]Vergelijk Levine 1976 (blz. 116) met een soortgelijke benadering.

reld richt.[a] Dezelfde fout maakt Schaub (1981, blz. 4). Hij beschouwt Pynchon uiteindelijk als 'a speaker of oratory and singer of song' die rechtstreeks tot zijn publiek spreekt.
Nee, schrijver en werk moeten scherp van elkaar worden onderscheiden.[b] Vast staat alleen dat er werk bestaat, verzameld onder de naam van de *auteur* Pynchon. In dit verband heeft Foucault (2008) er op gewezen dat de auteur in feite een rechtspersoon is met zijn werk als zijn eigendom. Dit werk is ingekapseld in een literair systeem. Hierbinnen wordt de auteur gezien als een autoriteit waarvan 'Critics doubtless try to give this intelligible being a realistic status, by discerning, in the individual, a "deep" motive, a "creative" power, or a "design", the milieu in which writing originates' (ibid., blz. 183). Dit betekent dat het (literaire) auteurschap in de westerse cultuur een humanistische inkadering en daarmee een inperking van een tekst inhoudt, terwijl dit auteurschap toch niet meer is dan een naambordje.

[4]

Het oeuvre onder de naam van de auteur Pynchon kan worden genoteerd als 'Pynchon' en bestaat uit verschillende werken die zich, als ze narratief van aard zijn, in verschillende (mogelijke) werelden afspelen. Een onderlinge vergelijking van deze delen is alleen mogelijk als zij wordt opgenomen in een omvattend onderzoek naar de visie binnen ieder van de werken en naar de onderlinge overeenkomsten en verschillen ertussen. Het is dus niet mogelijk om uitleg en interpretatie van *GR* te ondersteunen met een beroep op een willekeurig onderdeel(tje) uit een andere roman uit 'Pynchon', zoals *The Crying of Lot 49*.

Verteller en schrijver

[1]

Een verhaal kun je in de woorden van Onega en Landa omschrijven als 'the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way.'[c] Het is een afgerond geheel met een begin, een midden en een einde (Aristoteles), waarbij er een samenhangende beweging is van het begin naar het einde toe (Luxemburg cs 1987, blz. 139-140).[d]
Een verhaal wordt op abstract niveau gekenmerkt door zijn verhaalstructuur. Hierbinnen vind je vaste narratieve elementen als gebeurtenissen, rollen en strategieën in een geformaliseerde en gesystematiseerde vorm.[e]
Inhoudelijk speelt een verhaal zich af in een mogelijke wereld,[f] het laat zien hoe deze narratieve wereld eruit ziet en geeft weer wat zich hierbinnen heeft afgespeeld.[g] In deze narratieve wereld

---

[a]Heel anders Mary Louise Pratt. Zij stelt vanuit de speech-act theory dat een literair werk niet autonoom is, maar als vanzelfsprekend is opgenomen in een context waarbinnen schrijver en lezer bewust met elkaar communiceren (bij Herman en Vervaeck 2005, blz. 181).

[b]Een schrijver kan zich hoe dan ook niet bemoeien met werk dat op zijn naam staat. Zo is het onbegrijpelijk dat Poe in een brief stelt dat zijn verhaal 'Valdemar' een pure mystificatie is. Mystificaties kunnen alleen vanuit het verhaal zelf opkomen en behoren daar te worden beoordeeld. Voor deze kwestie: Barthes 2008, blz. 321-323.

[c]Bij Herman en Vervaeck 2005, blz. 21.

[d]Verhalen moeten goed worden onderscheiden van observaties/notities, verslagen, mijmeringen, gesprekken/dialogen en verhandelingen (deze laatste in de vorm van uiteenzetting, beschouwing en betoog). Marxisme en kapitalisme zijn onderdeel van een ideologisch en een historisch discours, zij zijn geen verhaal.

[e]Pieron 2004 II, blz. 482-483.

[f]Pieron 2004 IV, blz. 1074-1075 ('De mogelijke wereld van het verhaal'), Herman en Vervaeck 2005, blz. 150-156.

[g]Een vertelling verschilt essentieel van een verslag. In een reportage kan een verslaggever als ik-persoon in levende lijve doorgeven wat hem overkomt en wat er om hem heen gebeurt. Hij maakt zelf direct deel uit van de wereld waarbinnen de gebeurtenissen zich afspelen. Neemt een documentairemaker, en dat kan de verslaggever zelf zijn, het verslag later over in een verhaal dat hij wil vertellen, dan blijft de ik-persoon aan het woord, maar is de verslaggever zelf niet meer aanwezig. Hij is een personage geworden binnen de afgesloten werkelijkheid van een documentaire waar hij niet meer boven uit kan stijgen.

is de verteller helemaal thuis, hij is alwetend en toont dat in zijn vertelling.[a]
De verteller staat als vertelinstantie boven en buiten de vertelling, hij neemt niet deel aan de gebeurtenissen die zich daarbinnen afspelen.[b] Hij blijft onzichtbaar,[c] heeft geen naam, maar is wel aanwezig in alle facetten van de vertelling. Zo leeft hij zich in Strindbergs *Aan open zee* zo sterk in in het leven van de hoofdpersoon dat je soms het gevoel krijgt dat hij er zich mee identificeert.

[2]

De verteller/vertelinstantie werkt als een regisseur vanuit zijn script of als een pianist vanuit zijn partituur.[d] Vanuit de mogelijke wereld van het verhaal -en binnen de perken ervan- selecteert hij het verloop van bepaalde gebeurtenissen ('A screaming comes across the sky'),[e] beschrijft ze, zet ze in samenhang en voorziet ze van commentaar. Verder introduceert hij zijn personages ('His name is Capt. Geoffrey ("Pirate") Prentice'), karakteriseert hij ze en laat hij weten wat zij denken, beleven en dromen.[f] Tenslotte kleedt hij zijn vertelling aan en treedt op als performer die weet hoe hij zijn interne lezer moet boeien en plezieren.[g]
De veelzijdigheid die een verteller ten toon kan spreiden, geldt uitdrukkelijk voor de verteller van *GR*: hij is levendig, hoogst flexibel[h] en weet via allerlei retorische trucjes de aandacht voortdurend aan zich te binden.[i]

[3]

De verteller is thuis in de narratieve wereld. In die zin is hij alwetend, hij heeft dan ook het eerste en laatste woord. Bovendien is hij consistent en betrouwbaar.[j] Zou hij dat niet zijn dan zou het

---

Het thema van het *ik* als index (-woord) is onderzocht door Gilbert Ryle (1970, blz. 186-189). Deze spreekt treffend van 'the systematic elusiveness of I.' Zie ook Pieron 2004 III, blz. 923.

[a]Een vertelsel onderscheidt zich van een vertelling doordat het losser in elkaar zit en het vanaf het begin (heel) eenvoudig van vorm is (vergelijk Langer 1965, blz. 181-183). Het behoort in eerste instantie tot de mondelinge traditie en tot de dagelijkse praktijk.
Voor een romantisch schrijver als Novalis is vormeloosheid zelfs het criterium bij uitstek: '[Vertellingen] zonder samenhang, doch met associaties, als dromen, gedichten, alleen maar welluidend en vol mooie woorden, maar toch zonder enige zin en zonder enig verband, hoogstens enkele strofen die begrijpelijk zijn; die moeten zijn als louter brokstukken van de meest verschillende dingen' (bij Krämer-Badoni 1963, blz. 160). Het gaat dan om verhaalflarden die zich laten lezen als dromerige indrukken en mijmeringen.

[b]Zie bv Weimar 1980, blz. 129.

[c]Je kunt dus niet met Chatman stellen dat er sprake kan zijn van een totaal onzichtbaar *geworden* verteller (bij Herman en Vervaeck 2005, blz. 103). De verteller is nooit narratief aanwezig in de tekst.

[d]In het vervolg van deze tekst zal er gewoontegetrouw sprake zijn van de verteller. Met het risico dat je uit het oog verliest dat de verteller geen persoon maar een onpersoonlijke instantie is.

[e]De status van de verteller is zuiver neutraal. Je kunt niet horen of er een man of vrouw, een jongere of oudere, een neger of een Javaan is aan het woord is.

[f]De verteller loopt niet rond in zijn eigen verhaal. Dit tegen de uitspraak (bij Herman en Vervaeck 2005, blz. 95) dat de verteller zelf vanzelfsprekend een van de personages kan zijn. Het is ook niet mogelijk dat verteller en personage door elkaar heen spreken (ibid, blz 101).

[g]Het onderscheid tussen externe en interne lezer wordt uitgewerkt in een volgende sectie binnen deze Inleiding.

[h]Clerc 1983, blz. 17 (-18).

[i]De verteller weet meer dan de afzonderlijke karakters (samen), hij vult ze vaak aan of borduurt verder op zaken die zij aan de orde stellen.

[j]Wayne Booth meent dat een verteller, in dit geval ook een ik-personage, betrouwbaar is als zijn uitspraken overeenkomen met de visie die uit het verhaal naar voren komt. Maar Booths overwegingen zijn alleen van waarde als men met hem *binnen* de vertelling een verwarrend onderscheid maakt van verteller, auteur, (schrijver) en *implied author*. In mijn kritiek wordt staande gehouden dat de verteller alleen indirect aanwezig is en -bv via personages, beschrijvingen, uiteenzettingen- probeert te tonen wat de, soms complexe, visie binnen zijn narratieve wereld is. Zo'n eenvoud maakt trouwens ook de analyses van boeken als die van Henry James doorzichtiger zonder afbreuk te doen aan de subtiliteit van de problematiek. Dit tegen Booth 1961, Chapter twelve. Vergelijk Moore 1987, blz. 43-44.

verhaal onbegrijpelijk worden.[a] In een narratieve wereld kunnen leugens worden gedebiteerd of kunnen zich er raadselachtige en onoplosbare situaties voordoen. Ook kan de externe lezer door de verteller in verwarring worden gebracht door diens ironische manier van vertellen. Maar dat alles betekent niet dat de verteller onbetrouwbaar is.[b]
Stuntelig, maar niet onbetrouwbaar zou de verteller zijn als hij personages verwisselde of narratieve feiten met elkaar in botsing liet komen zonder dat er een uitleg binnen de gegeven wereld van het verhaal mogelijk is.[c] Vaak wordt je zo'n situatie trouwens als een puzzel gepresenteerd waarvoor de lezer de oplossing moet zien te vinden.
Ook op andere gronden wordt het duidelijk dat niet kan worden aangetoond dat een verteller onbetrouwbaar is. In dit opzicht staat hij tegenover een verslaggever. Deze doet beweringen die door andere ooggetuigen kunnen worden gecontroleerd. Er is sprake van feiten.[d] Het is de plicht van een verslaggever dat hij er geen gebeurtenissen of zaken bij verzint, dat hij niet liegt en dat hij zijn fantasie tussen haakjes zet. Toch zal hij altijd selecteren en daarmee eenzijdig zijn.[e] Geen enkel verslag geeft ooit een compleet beeld van wat er in werkelijkheid is gebeurd. Dit valt niemand te verwijten, pas als een verslaggever willens en wetens informatie doorgeeft die niet klopt, verloochent hij zijn beroep. Hij blijkt onbetrouwbaar te zijn.[fg]
Voor een verteller ligt dit heel anders. Deze vertelt over bepaalde gebeurtenissen die zich ooit afspeelden in een mogelijke wereld met haar eigen narratieve feiten en met haar eigen narratieve waarheid. Deze narratieve wereld is in ieder detail bepaald, alleen kun je als (interne) lezer lang niet alle details ervan leren kennen,[h] zoals ook een bewoner van de actuele wereld beperkt is in zijn kennis.
Zelf staat de verteller op het moment dat hij vertelt buiten de vertelling als zijn constructie.[i] Hij kent het begin en het einde, hij is volledig op de hoogte van de narratieve feiten en gebeurtenissen (ook al doet hij soms van niet). En als hij zou liegen -maar waarom?-, dan nog zou de buitenstaander daar niet achter kunnen komen, omdat je pas weet of iemand liegt als je de waarheid kent, maar die kent alleen de verteller. Wel kan de verteller fouten maken of je voor de gek houden, iets wat uit de vertelling duidelijk wordt.[j]
Personages kunnen in tegenstelling hiermee wel onbetrouwbaar zijn. Dit zal dan blijken uit de vertelling in haar geheel.

---

[a]Een leugentje om bestwil kan wel voorkomen bij een personage, maar niet bij de verteller (vgl Herman en Vervaeck 2005, blz. 165).

[b]Ironie is ook in de dagelijkse omgang geen teken van onbetrouwbaarheid. Bovendien is iets pas ironisch als iemand het zo opvat.

[c]Wat bv binnen een mythische of romantische traditie wel het geval kan zijn. Narratieve waarheid is afhankelijk van de gebruikte verhaalcode (Pieron 2004 II, blz. 529-530), binnen het verhaal is ze gebonden aan de context. Je kunt bevroeden dat Slothrop zich over de leeftijd van Bianca vergist als je er daar andere onderdelen van het verhaal bij betrekt.

[d]Pieron 2004 I, blz. 185 ('Feiten'). Een van de moeilijkheden bij de discussies over dit onderwerp is dat de deelnemers eraan het begrip *feit* niet definiëren en het zonder meer tegenover fictie plaatsen. Zelfs een filosoof als Lamarque bezondigt zich hieraan. Zie verder in deze Inleiding de sectie Naturalisme en actualisme [4 (n)].

[e]Mensen stellen zekerheid boven juistheid en bezien de dingen door een sociale bril. Pieron 2004 I, blz. 12.

[f]Verslagen blijken vaak niets anders dan verkapte vertellingen te zijn die zich afspelen in een wereld zoals de verslaggever die construeert. Reisverslagen zijn altijd reisverhalen. Zo'n verslag verwijst naar de gebeurtenissen uit een eigen, mogelijke wereld (en wordt zo een verhaal).

[g]Het enige verslag dat de pretentie mag hebben om naar de 'reële wereld' te verwijzen is het verslag van natuurwetenschappelijk getoetste experimenten. De natuurwetenschap vertelt geen verhalen. Pieron 2004 IV, blz. 1135-1141 ('De natuurwetenschap').

[h]Tegen Lamarque 2009, blz. 201.

[i]Deze constructie kun je omschrijven in begrippen van een strategisch spel, niet van verzinsel.

[j]In postmodernistische kringen wordt voortdurend aangevoerd dat de verteller onbetrouwbaar is, maar dit gebeurt nooit aan de hand van de narratieve feiten. Zie bv Hägg 2003, blz. 103 passim.

[4]

De verteller staat los van zijn personages, je kunt dus niet met Mackey (1986, blz. 61) beweren dat in *GR* '[t]he narrator himself is fragmented and disperged into his characters.' Ook Smetak (1993, blz. 88) is eenzijdig als zij beweert dat '[T]he voice in *Gravity's Rainbow* is not external, coming from an omniscient or pseudo-omniscient narrator but internal, coming from within each character and indirectly reflecting the story by communicating only what given character can now, think, feel, or perceive.' Op zijn hoogst kun je stellen dat de visie binnen een roman als *GR* via de verteller in verschillende personages tot uiting komt. Maar dat is niets bijzonders.
De verteller is in *GR* op vele plaatsen dwingend aanwezig. Dit blijkt al op de eerste bladzijden: als het dan niet het 'His name is Capt. Geoffrey ('Pirate') Prentice' is, dan toch zeker het 'By now Pirate has managed to sit up ...' dat onverbiddelijk naar een (extra-diëgetische) verteller leidt. Probeer deze mededelingen, zoals Smetak (ibid., blz. 94) doet, maar eens vanuit de indirecte vrije rede te verklaren.[a] Bovendien, Pirate zelf zal niet in de gegeven termen over zichzelf praten of denken, ook niet in een droomscène.
Nee, Slade (1974, blz. 240) heeft gelijk als hij stelt dat 'In spite of his continual innovations, [Pynchon] is a remarkably conventional writer, as evidenced by his preference for the omniscient narrator, the skilfully orchestrated [L]eitmotif, the archetype, the picaresque plot, and the epic sweep of narrative.'

[5]

De plaats en de taak van een verteller zijn duidelijk vastgelegd. Dit geldt ook voor de verteller in *GR*, al maakt hij het de externe lezer niet gemakkelijk. Zo laat hij focalisaties snel in elkaar overgaan, drukt zich dichterlijk uit, maakt vaak gebruik van mythische of hallucinerende taal en laat Zone-fluisteringen als groepsstem functioneren.[b] Maar dit houdt niet in dat het verhaal, zoals Mackey (1986, blz. 61) beweert, zonder centrum is[c] of dat wat erin aan de orde wordt gesteld 'always [is] evasive and absent, not remotely present, but absent: not there, really, but threatening from the other side, from beyond the Zero degree of absolute writing.'[d] Een consciëntieuze en geduldige explicatie van iedere scène binnen *GR* toont het tegendeel aan. Zo levert een minutieus onderzoek van *de Adventsavond* (XVI) -een episode die toch bijzonder complex en vloeiend is- het tegenovergestelde op van dat wat Mackey beweert. Vanuit de verschillende focalisaties, ook die van de groep in de kerk als geheel, krijg je een helder beeld van een scène die sfeervol is en poëtisch, maar ook kritisch en pessimistisch van toon. Meer niet.

[6]

Hägg (2003, blz. 64-68) gaat een eigen weg en voert het begrip van de *stumbling* narrator in: 'It is placed under suspicion because now and again it is made to trip and stumble.' Een dubieuze bewering, zoals blijkt uit de analyse van de scène waarin Chiclitz en Marvy kibbelen over de rol die hun groepje bontboefjes in de toekomst in Amerika zou kunnen vervullen (*GR*, blz. 559).
Chiclitz ziet in een droom dat de kinderen in films van Cecil de Mille in religieuze of orgiastische taferelen zouden kunnen meespelen. Marvy ziet ze eerder als galeislaafjes. Wat Chiclitz woedend maakt: zoiets zou De Mille, zijn verre kennis, -bij God- nooit doen. *Dat doet niemand!*[e]

---

[a] Al zou deze uitleg juist zijn, dan betekent dit niet dat de verteller aanwezig is.

[b] Voor het begrip Zone-fluistering: Explicatie, Inleiding, 1. Het narratieve excerpt, Zone-fluisteringen en -mijmeringen.

[c] Hite spreekt van *centerlessness.* Zij wordt geciteerd bij Duyfhuizen 1984, blz. 77.

[d] Jammer genoeg biedt Mackey geen analyses aan de hand van voorbeelden, zodat hij niet feitelijk kan worden bestreden. Maar dit is een probleem dat in veel kritieken op *GR* opdoemt.

[e] In tegensteling tot wat Hägg beweert, wordt er in de vertelling dus wel een verband gelegd tussen de open en verborgen betekenis van het *For De Mille young Fur-Henchmen*.

Het onzinnige en unheimliche van deze woordenwisseling spreekt voor zich, zeker als je in aanmerking neemt hoe de scène wordt versterkt door de omgeving waarin zij zich afspeelt: de oude kerk waar de wierookgeur het nog wint van het oorlogsgedruis en die nu het terrein is van vuile spelletjes.
Maar voor de verteller -en voor de interne lezer- is de kous niet af. De laatste reactie van Chiclitz houdt een verrassing in: zijn 'For De Mille young Fur-Henchmen can't be rowing'[a] kan worden gelezen als 'Forty million Frenchmen can't be wrong.' Prachtig zou je zeggen, maar Hägg ziet het anders. Omdat we niet in staat zijn om de woordspeling direct (of zelfs ooit) te vatten, meent hij dat de verteller met ons als (externe) lezers een spelletje speelt. Er ontstaat een spanning die twijfel en zelfs vervreemding oproept. Hägg (ibid., blz. 66): 'There is a tension between the things the novel implicitly shows us, and the things that are (still?) possible for us as its readers.' Toch speelt deze spanning -als ze er al is- een tweederangs rol, immers voor de interne lezer bestaat ze niet.[b] Deze doorziet de dubbelzinnigheid direct. Voor hem is het enkel van belang wat deze woordspeling betekent voor het begrip van het verhaal. De verteller zet hem aan het denken, zoals binnen het modernisme heel gewoon is.
En dit denken voert tot verrassende uitkomsten. In tegenstelling tot wat Hägg beweert,[c] zijn juist de achtergrond en de betekenis van het *Forty million Frenchmen* belangrijk voor de woordenwisseling tussen Marvy en Chiclitz en voor de interpretatie van *GR.* De slogan past goed in reclameboodschappen (bv van sigaretten en wijn), ze bevestigt wat de polls ons leren en toont de macht aan van de massa. Instituten als de Kerk en Hollywood beroepen zich op haar en baseren er hun kracht op (je kijkt naar De Milles films, je hoort *the mild bleating from the lips of the flock)*. Retorisch is er sprake van de democratische stelregel dat de meerderheid altijd gelijk heeft. Deze redenering is je van jongs aan meegegeven.
De verteller weet wat hij doet: hij spiegelt op ironische manier de kleine perverse (Hollywood-) droom van Chiclitz aan de grote utopie der mensheid. Een utopie die gevangen zit in tegenspraak en schijnwijsheid.[d]

[7]

De narratieve wereld waarover de verteller vertelt, is consistent, ook als zij irrationele of irreële trekken vertoont. Dat doet de wereld om je heen ook, zonder dat deze uiteenvalt. Wel kan de narratieve werkelijkheid door personages op een paranoïde manier worden geïnterpreteerd, zoals in *GR*, waar een diepe achterdocht bestaat tegenover de manipulaties van Hen. Maar de verteller zelf staat buiten dit proces, hij maakt geen deel uit van de narratieve wereld. Wat betekent dat hij niet, zoals de personages, door Hen kan worden gemanipuleerd. Dit wordt door critici nog al eens gesuggereerd en dit dan ook nog gekoppeld aan een vervaging van de grens tussen auteur en verteller.
Een verteller zelf kan niet paranoia zijn, zoals bv Clerc (1983, blz. 17) en Slade (1984, blz. 177) stellen.[e] Dit zou immers betekenen dat hij zijn eigen personages met achterdocht zou moeten bekijken, terwijl hij toch precies weet wie zij zijn en hoe zij denken. Nee de verteller staat boven zijn

---

[a]Fragment uit een liedje gezongen door Sophie Tucker, 'The Last of the Red Hot Mamas.'

[b]'The reader finds in the narration something the pedantic narrator does not' (Hägg 2003, blz. 68). Hoe kun je dat in vredesnaam ooit weten?

[c]'In the context of Pynchon, the only thing to notice is the obvious non-relevancy of this historical episode regarding the story of the novel.' Hägg (2003, blz. 264n) doelt op een uitleg die Weisenburger 2006 geeft. Blijkbaar doen andere aanwijzingen er niet toe.

[d]De Nederlandse en Duitse lezers blijft bij het lezen van hun vertaling deze visie ontzegd. Nederlandse vertaling (blz. 551): 'n Man als De Mille maakt 't nooit zo bont dat ie die kleine sjacheraars laat *roeien*.' Duitse vertaling (blz. 872): 'Für De Mille können junge Pelzhändler nicht rudern.'

[e]Ook niet in de meest gewone betekenis van het woord als *waan*. De verteller leeft bv nooit in de waan dat zijn hoofdpersoon vannacht door diens buurman zal worden vermoord. Laat staan dat je met Slade (1984, blz. 155) kunt beweren dat de verteller 'lurches toward madness (as he prepares to reveal the identity of the Schwarzgerät).' Ook mysticisme is een verteller vreemd (vs Slade, ibid., blz. 157). *Verteller* is een technische instantie door middel waarvan het verhaal wordt uiteengezet. Het is daarom ongelukkig om met Slade (ibid., blz. 160) te stellen dat het mogelijk is dat verteller van *GR* een Vietnam-veteraan is 'strung out on mysticism and dope.'

stof, hij verdwaalt niet in zijn eigen verhaal. Wel kan uit zijn wijze van beschrijven blijken dat hij de achterdocht van zijn personages begrijpt: ze leven onloochenbaar in een narratieve wereld waar je gemakkelijk paranoia wordt.[a]
Het is ook niet mogelijk vanuit het verhaal terug te koppelen naar de verteller. Als paranoia binnen *GR* betekent dat je ordeningen aanbrengt, kun je daaruit niet concluderen dat de verteller zelf paranoia is omdat zijn verhaal, zoals ieder verhaal, in veel opzichten een gestructureerd geheel is. Ook kun je niet beweren dat de verteller anti-paranoïde is wanneer hij narratieve patronen, zoals gewoon is binnen de modernistische kringen, opzettelijk doorbreekt. De verteller staat boven en buiten zijn narratieve constructie. Wel zou in het verhaal de gedachte kunnen doorklinken dat kunst een vorm van paranoia is, maar dat gebeurt in *GR* niet. Bovendien, als dat wel was gebeurd, dan nog zou de verteller zichzelf niet hebben gediskwalificeerd.

[8]

En de schrijver? Die noteert het verhaal, zoals iemand 's ochtends een droom in zijn dagboek noteert.[b] En zoals het bij de dromer onbekend is hoe zijn droom tot stand is gekomen, weet ook de schrijver dit niet van zijn verhalen.
Theoretisch kan men dit narratieve proces (nog) niet verklaren. Sommigen zullen zich al snel vanuit de psychoanalyse (Freud) of vanuit de analytische psychologie (Jung) beroepen op onbewuste processen, zoals een surrealist als Breton. Ook Barthes' begrip scriptor (1970/1) ligt in deze lijn.[c]
Narratieve processen -en hun structuren- kunnen ook worden benaderd vanuit de Artificiële Intelligentie (A.I.) of vanuit het mentalisme. Dit laatste zal wijzen op cognitieve strategieën die verantwoordelijk zijn voor de formele en de inhoudelijke betekenis van het verhaal.
Derden zullen vanuit de gedragswetenschap benadrukken dat vooral ingeslepen processen de vaardigheden en kennis van de schrijver sturen.

[9]

Op de achtergrond van de tegenstelling van proces en strategie speelt de vraag of de schrijver zelf bewust kan ingrijpen of dat de processen volledig buiten zijn bewustzijn/geest omgaan. In het laatste geval kan men denken aan een analogie met de computer als information processing system (IPS)/symbol manipulating system (SMS),[d] in het eerste geval maakt de geest/mind gebruik van deze systemen om een verhaal te creëren.
Met dit mentalisme (en daarmee met de cognitieve narratologie) wordt het westers-humanistische mensbeeld weer binnengehaald en wordt de filosofie opnieuw opgescheept met het aloude cartesiaanse mind/brain-probleem. Dit in tegenstelling tot het operante behaviorisme dat het bewustzijn louter als een epifenomenon beschouwt.[e]

---

[a]-In een bespreking van de activiteiten van de *pointsman* als wisselwachter (LXIV) stelt Moore (1987, blz. 79) dat hieruit blijkt dat 'The paranoia here is the narrator's own: it is the fear that They have designated just such unknowing employees ./. to pull critical switches to route history along Their preferred path.' Op zich is deze conclusie al uit de lucht gegrepen, maar erger is het nog dat Moore voorbijgaat aan de focalisatie: als er iemand paranoïde zou moeten worden verklaard dan is het Mr Information, van wie de uitspraak komt.

[b]Soms komen er lucide dromen op. Deze lijken vaak eerder op verhalen (of zelfs op beschouwingen). Pieron 2004 V, blz. 1297 ('De wetenschappelijke benadering van de droom [5]').

[c]Barthes is niet consequent omdat hij een onderscheid maakt tussen een modernistische scriptor en een 'gewone', bv realistische schrijver waarvoor blijkbaar andere normen gelden. Maar welke? Toch weer een humanistisch getinte schrijver/auteur?

[d]Zie verder Pieron 2004 III, blz. 689 ('Het analogisch-heuristische model').

[e]Pieron 2004 III, blz. 709-714 ('De cognitieve psychologie'), ibid. I, blz. 132-133 ('Descartes: Een dualistisch mensbeeld'), ibid. III, blz. 618-619 ('Ryle versus de Standaardtheorie [2]'), Pieron 2007, blz.44-65 ('Operante psychologie versus cognitieve psychologie').

Narratieve analyse

> [T]he meaning of a work lies in its telling itself, its speaking of its own existence.
>
> V. Šklovskij[a]

[0]

Klassieke romans kunnen worden samengevat naar hun narratieve structuur. Het is vanuit het direct voorafgaande niet onaannemelijk om te veronderstellen dat deze narratieve structuur is gebaseerd op conventies die in de loop der tijden zijn vastgelegd. Maar dat de cognitieven daar anders over denken zal niemand verbazen:

> Cognitive analysis of narrative proceeds "top-down", concentrating on the interpretive frames the reader uses to make sense of a narrative. In other words, cognitive narratology is interested in the process of adapting pre-established typicalized structures to specific literary situations. Traditional narratology, by contrast, mostly tends to use refined analyses of bottom-level textual phenomena to formulate more generalized accounts of narrative; hence "bottom-up." To use more standard terminology, "top-down" entails a *holistic* view of narrative, while "bottom-up" is a *featurist* approach (Hägg 2003, blz. 42-45).

De nadruk bij een aantal, meer speculatief ingestelde cognitieven ligt dus op de werking van het menselijke bewustzijn. Mensen bezitten apriori kennis van verhaalstructuren en narratieve regelsystemen, zij hebben het vermogen om zich in te leven en om vanuit hun ervaring (narratieve) verwachtingen te destilleren.
Met haar mind-brain-conceptie staat dit mentalisme in de (humanistische) traditie van een Descartes en Davidson. Met altijd weer de poging om onverzoenlijke entiteiten als lichaam en geest te verenigen.[b]

[1]

In een structurele verhaalanalyse wordt op abstracte manier het verloop van het verhaal gekarakteriseerd, zoals een schaakpartij in een notitieboekje. In een verhaal zijn de personages stukken zoals de stukken in een schaakspel, zij spelen hun specifieke rollen als tegenstander en vijand, als bondgenoot en vriend of als helper. Ieder heeft zijn eigen taak aan de zijde van de hoofdpersoon die het centrum is van de gebeurtenissen. Zoals in het schaakspel de stukken hun afkorting hebben, gebeurt dat ook in het verhaal.
In een schaakspel worden de stukken gezet door de spelers, terwijl in een verhaal de acties van de personages worden beheerst door een Macht buiten hen. Je kunt denken aan het Noodlot, aan God, aan de Dialectiek van het Worden, aan Economische Wetmatigheden of zoals in *GR* aan Hen.
De speelruimte van de personages is structureel beperkt, zij hebben in hun acties succes of niet, bovendien kunnen zij hun omgeving en elkaar welwillend of vijandig benaderen. Verder is het mogelijk dat zij zich anders voordoen dan ze zijn door te huichelen, te liegen, te spioneren en te bedriegen. Je bondgenoot blijkt een verrader te zijn of omgekeerd. Bovendien kunnen personages veranderen, van vriend worden zij vijand. Nog nijpender wordt het als je aan het bestaan van sommige personages gaat twijfelen ("Jamf," "Bland," "Blicero").[c]
In een structurele analyse tellen dus alleen de uiterlijke gedragingen mee, wat de personages psychisch en geestelijk beleven is van geen belang. Je vraagt je toch ook niet af hoe een pion zich voelt als hij wordt geslagen of als hij in een toren verandert. In een psychologische of essayistische roman is de verhaallijn dan ook van minder belang. Daar gaat het meer om de ontwikkeling van

---

[a] Šklovskij geciteerd bij Lamarque 2009, blz. 51.

[b] Davidson 2001, Hoofdstuk XI ("Mental Events'), Pieron 2007 blz. 101-106 (Mentalisme/Davidson). Vergelijk Herman 2000, Davidson 2002.

[c] Voor een toepassing: zie verder Bijlage 3. Een schematisch overzicht van de invloedssferen binnen *GR*.

karakters of om een visie op mens, samenleving en/of de wereld.[a]
Het is dus mogelijk om de activiteiten van de personages verkort vast te leggen zoals de schaakzetten in een notatieboekje, maar voor *GR* zou dit veel te ver voeren en te ingewikkeld worden. Dat is jammer omdat een schematische weergave van het verhaal onder meer inzicht geeft in parallelle ontwikkelingen en herhalingspatronen. Zo zijn de relatie tussen Jessica en Roger én die tussen Leni en Franz variaties op één thema, zij vormen structureel één geheel.[b]
Een structureel-narratieve analyse, zoals die binnen de narratologie wordt geboden, zou uitwijzen dat de verhaallijnen van *GR* uiteindelijk teruggaan op een klein aantal basisschema's.

[2]

Structureel en inhoudelijk zou het al snel duidelijk worden dat veel personages in *GR* buiten de plot staan. Zij praten, dromen, denken en hallucineren, zonder dat dit van invloed is op de gang van zaken, zij staan narratief gezien tussen haakjes. Dit geldt bv voor de psi's in De Witte Visitatie. Andere verhaallijnen staan op zichzelf, het gaat om personages waarvan de acties soms uitvoerig worden weergegeven zonder dat zij een noemenswaardig effect hebben op de centrale vertelling. Wie buiten de Raket de hoofdpersonen binnen *GR* zijn, is trouwens niet gemakkelijk uit te maken. Het ziet er bv naar uit dat De Firma een zeer belangrijk centrum van activiteiten is, terwijl de leden ervan, zoals Slothrop en Pirate, niets anders zijn dan medewerkers in de narratieve betekenis. Maar activiteiten van de Firma zijn schematisch-structureel niet vast te leggen: het blijft bij vage, vaak paranoïde vermoedens.
En hoewel er wel sprake lijkt te zijn van het ontwikkelen van persoonlijk initiatief, wordt er toch fijntjes door de verteller op gewezen dat ook de acties van bv Enzian en Pirate van hogerhand werden geïnstigeerd. Werkelijk zelfstandig opereert Tchitcherine, maar dan alleen in de laatste fase.[c] Onafhankelijken zijn Von Göll, Waxwing, de Argentijnse anarchisten, Säure, Bodine en Dzabajev. De Firma en de andere organisaties zijn -althans volgens de vermoedens van veel personages- op hun beurt onderworpen aan een wereld-omvattend politiek-economisch en wetenschappelijk-technologisch systeem (WTE), dat wordt gestuurd door Hen als Macht op de achtergrond.[d]

---

[a] *GR* heeft een essayistische inslag, maar dit zonder dat het verhaal eronder lijdt (Pieron 2004 II, blz. 394). Belangrijke onderwerpen zijn de raket, *They* als centrum van de macht, de oorlog, het lot van de preterites, het Zelf, paranoia, taal en muziek, statistiek en het oneindigheidsprobleem.

[b] Leni beëindigt de relatie met haar man Franz (tot diens grote verdriet) en krijgt een relatie met Sascha. Jessica, de verloofde van Jeremy, krijgt een relatie met Roger en beëindigt deze relatie (tot diens grote verdriet). Bij een structurele analyse liggen de positieve en de negatieve ontwikkelingen van de relaties opgesloten in de structuur zelf, maar het emotionele gegeven dat beiden erg verdrietig waren, wordt uit zo'n constructie niet duidelijk. Technisch:

1. $s_1B_2 <=^{+}=> s_3$. Leni (1) de vrouw (B) van Franz (2) heeft een relatie ($<=^{+}=>$) met Sascha (3).
2. $s_1B_2 <= => s_3$. Leni beëindigt haar relatie ($=>$) met Franz tegen diens wens ($<=$).

1. $s_4B_5 <=^{+}=> s_6$. Jessica (4) de verloofde (B) van Jeremy (5) heeft een relatie ($<=^{+}=>$) met Roger (6).
2. $s_4B_5 <= => s_6$. Jessica beëindigt haar relatie ($=>$) met Roger tegen diens wens ($<=$).

[c] Ook het Verzet wordt geleid door organisaties: het Schwarzkommando en de Counterforce. Van beide is het de vraag of ze aan de macht van Hen kunnen ontkomen.

[d] Pieron 2004 I, blz. 95, ibid. V, blz. 1288.

Weerstanden

(Laat-) modernistische vertellingen kunnen tegendraads en weerbarstig zijn, ze bouwen weerstanden in via gedachtenflarden, weglatingen, raadsels en raadselachtigheden, onevenwichtigheid en irrationaliteit,[a] suggestieve verwijzingen, stuurse metaforen en ironische vormen van symboliek. De narratieve werkelijkheid binnen zulke teksten laat bovendien vaak overlopende aspecten en overlappende raakvlakken zien, *toeval* en *discontinuïteit* duiken op, de tekst vertoont *multiplicity*,[b] soms ontbreekt zelfs een centrum.[c] Toch zijn dit kenmerken van inconsistentie die ook in oude teksten voorkomen. Ze worden latere tijden alleen wat doordachter, verfijnder en opzichtiger aan de orde gesteld. Het is niet nodig om ze apriori te zien als een inbreuk op de traditie of een doorbraak van andere werelden. Ellipsen kunnen een teken zijn van verbrokkeling,[d] maar waarom ze in een roman als *GR* nu eens als extravagant dan weer als een teken van Openbaring[e] moeten worden beschouwd, is duister.[f]
Nee, weerstanden in een tekst -hoe groot en van welke aard ze ook zijn- betekenen niet dat er uiteindelijk geen orde en samenhang binnen de tekst bestaan.[g] Wel zullen zij een sfeer van afstandelijkheid oproepen en de moeilijkheidsgraad van de tekst verhogen.
Ook indien je, zoals Barthes (2008, blz. 334), spreekt van een (narratieve) tekst als een weefsel -'as a skin of different voices and multiple codes which are at once interwoven and unfinished'-,kun je er niet omheen dat ieder weefsel zijn gerafelde, gekartelde of afgesneden *randen* heeft waarbinnen de draden hun *geordende* plaats innemen.[h] Ook schrijfsels en vertelsels hebben hun (eenvoudige) semantische en grammaticale structuur.[i]

De roman

GR is volgens geijkte definities een roman.[j] Maar of je in de woorden van Šklovsky (1984, blz. 53) kunt spreken van *GR* als een weefsel van klanken en van *duidelijk gerangschikte* bewegingen en ideeën, is wel de vraag. In dat opzicht is (de visie op) de roman in verloop van de tijd zeker veranderd, maar dan wel zonder dat de typering *roman* verloren gaat. Zo stelt Keith Booker (1987,

---

[a] Warren1986, m.n. blz. 63.

[b] Tanner 1986, blz. 71.

[c] Maar dat geldt zeker niet voor *GR*, waar de raket het centrum is, met in zijn kielzog de Raketstaat. Vergelijk hiervoor de bespreking door Sohnya Sayres (1988, blz. 123-132) van Dale Carters *The Final Frontier: The Rise and Fall of the American Rocket State* (1988).

[d] Ellipsen kunnen niet alleen verbrokkeling aangeven, maar ook samenhangen laten zien of gewoon verhaaltechnisch worden gebruikt om dramatische spanning op te roepen. In *GR* komt praktisch op iedere bladzijde wel een ellips voor (Daw 1983, blz. 56).

[e] Daw (1983, blz. 56): 'The ellips ./. is Pynchon's way of showing us how the immanence of revelation is omnipresent.' Dit zelfs met een verwijzing naar een Ander Koninkrijk.

[f] Opvallend is het ook dat het dichterlijke karakter van *GR* vele critici blijkbaar ontgaat (bv Slade 1982, blz. 58-62, Duyfhuizen 1984, blz. 75-81). Zo geven geliefde postmodernistische begrippen als *ambiguïteit* en *overabundance of signifier* (Tanner 1986, blz. 71, Slade 1982, blz. 62) in *GR* vaak aan dat er een esthetisch-poëtisch kenmerk de prozatekst binnendringt. In Slades tekst verwijst *overabundance* trouwens naar de karakters in *GR*, terwijl de karakters, als er in *GR* dan al sprake van is, juist mager zijn (zie verder: Exegese, Karakterologie).

[g] Wat wel kan worden ontkend voor dromen en voor sommige vertelsels van paranoïci.

[h] Zie verder Lamarque 2009, blz. 81 met diens kritiek op de stelling van Barthes dat een tekst die alles kan betekenen, niets in het bijzonder betekent.

[i] Vaessens en Joosten 2003 laten op verschillende plaatsen (blz. 70-71, blz. 182-184) zien dat zelfs de ogenschijnlijk meest chaotische poëzie nog zijn betekenislijnen heeft.

[j] Roman: '[E]lke langere verhaalvorm die ./. de avonturen en/of innerlijke ontwikkeling van individuen tegen de achtergrond van een bepaald tijdruimtelijk kader weergeeft voor afzonderlijke lezers' (Van Gorp cs 1986, blz. 359). In dezelfde trant Best 1982, bz. 435.

blz. 61-68) met vele redenen omkleed dat, ondanks andere typeringen als *Puritan jeremiad*, *Menippean satire*[a] en *Encyclopedic narrative*,[b]

> *GR* is very definitely a novel. It is, though, a complex and difficult novel, and a novel that confounds many traditional expectations that readers have developed for novels in terms of style and technique. However, this property of challenging, and going beyond the traditions of the novel genre is itself a central characteristic of the novel, especially in Bakhtin's view (blz. 64).

Dit houdt in dat je, als je tenminste *literair* enige voortgang wilt boeken, *GR* moet beoordelen en interpreteren naar samenhang van taalgebruik, verhaalstructuur, inhoud en visie. En dit onafhankelijk van de vraag of *GR* nu organisch of grillig van structuur is. Wat betekent dat je met Schaub nooit zal mogen toegeven aan de neiging om bij een roman als *GR* maar af te zien van een poging de visie van deze roman te achterhalen. Zijn opmerking (1981, blz. 135) 'The book remains as unresolved as the world of competing values in which we live' is óf triviaal óf zij wordt gedaan uit gebrek aan moed en inzet.
Een andere zaak is het of *GR* niet tussen een synthetische en een analytische aanpak invalt, of, nauwkeuriger geformuleerd, tussen een mondelinge en een geschreven manier van communicatie. Voor *de mondelinge overlevering* gelden volgens Fiske en Hartley criteria als dramatisch, episodisch, gerangschikt als een mozaïek, dynamisch, actief, concreet, kortstondig, sociaal, metaforisch, retorisch, dialectisch, voor *geschreven teksten* criteria als verhalend, samenhangend, lineair, statisch, kunstzinnig, menselijk handwerk ('artefact'), abstract, blijvend, individueel, metonymisch, logisch, ondubbelzinnig/'consistent.'[c] Deze karakterisering heeft op haar beurt veel te danken aan het onderscheid dat Lévi-Strauss maakt tussen wild en getemd denken.[d]

De lezer

[0]

Er bestaat een eeuwenoude en vrij zinloze discussie over de emotionele betrokkenheid van het publiek bij het lezen van verhalen.
Vooraf: verhaal en spel behoren vanouds tot de belangrijkste aspecten van de opvoeding. Zo spelen kinderen situaties uit het dagelijkse leven na en imiteren zij wat ze ouderen zien doen. Zij leren zich in te leven in en mee te leven met het gedrag van anderen, via analogie komen zij te weten hoe de wereld van de volwassenen in elkaar zit. Dit spel is levensecht, het speelt zich af in een andere mogelijke wereld, waar ook emoties een eigen, authentieke rol spelen. Kinderen gaan volledig in dit spel op, maar roept moeder dan verlaten zij met even groot gemak hun wereldje, om er tien minuten later weer rustig in terug te keren.[e]
Voor verhalen gelden gelijke overwegingen. Ook zij hebben de functie om kinderen tijdens de opvoeding te leren hoe wereld en samenleving in elkaar zitten, hoe anderen leven en denken, hoe je je behoort te gedragen. Met kinderverhalen, sprookjes en mythen als de beproefde voorbeelden. Ook in verhalen worden kinderen meegesleept en ondergedompeld zonder dat de overgang van de ene wereld naar de andere problemen oplevert.

---

[a] Voor de rommelige discussies die er zich rond dit onderwerp kunnen voordoen: Weisenburger 1988, blz. 12-25.

[b] Verder: Herman en Van Ewijk 2009: '[T]he name [encyclopedia] suggests totality through circularity rather than full completeness' (blz. 169).
In de termen van Frye (1973, blz. 365) is *GR* eerder een anti-encyclopedische vorm, de roman past niet in het rijtje van Bijbel, Dantes *Divina Comedia* en Prousts *La Recherche Du Temps Perdu*, boeken die *an anagogic form of symbolism* representeren. Zie verder ibid., blz. 55-56, blz. 315-326.

[c] Bij Pieron 2004 II, blz.349.

[d] Lévi-Strauss 1968, blz. 303, blz. 343-395.

[e] Pieron 2004 IV, blz. 995-996.

Op latere leeftijd behouden spel en verhaal deze functies. Wel wordt het onderscheid tussen beide werelden meer benadrukt, maar zonder dat de emotionele betrokkenheid bij gebeurtenissen in een verhaal minder wordt of zonder dat de identificatie met personages verdwijnt. De meeste volwassenen zullen zich niet afvragen of hun medelijden met of woede op personages in een film wel echt is of niet. Wordt ze ernaar gevraagd dan zullen ze antwoorden dat ze -net zoals kinderen trouwens- best weten dat het om een verhaal gaat, maar vreemd (inconsistent of incoherent) zullen ze dit gedrag niet noemen. Lamarque (2009, blz. 218) concludeert dan ook terecht dat 'A viewer or reader who remained entirely unmoved by a tragic drama is not acting appropriately but *inappropriately*.' En dat is alles.

[1]

Vreemd wordt het aan de andere kant wanneer iemand als Tanner (1986, blz.75) stelt dat structuur en inhoud van *GR* de lezer zo beangstigen dat hij in een psychotische toestand terecht komt waarin lezen een paranoïde activiteit wordt. Ook volgens Mackey (1986, blz. 66) is de invloed van de schrijver van *GR* op de psychische gesteldheid van zijn lezers bijzonder indringend: 'The author's preterition of his readers (!!), his refusal to predestine their reponse, is the seal of their liberty; their paranoia is the condition of the possibility of a creative exegesis.' Als deze opmerking ook maar enige zeggingskracht mocht heeft, dan gaat zij trouwens op voor alle reacties van alle lezers van literatuur.
Levine (1999, blz.117), tenslotte, ziet angst (en paranoia) opkomen door het gebruik van *you* waarmee de (externe) lezer wordt aangesproken.

[2]

Spel en verhaal behoren, zoals taal en muziek, tot de meest intrinsieke aspecten van de menselijke cultuur. Geen moment zal het gevoel opkomen dat er sprake is van illusie of bedrog.[a] Er mag dan volgens insiders een *paradox of fiction* bestaan, voor het verhaal als constructie van een mogelijke wereld gaat die niet op.[b]
Iets anders is het dat vanuit de literaire visie op het verhaal van een lezer wordt geëist dat hij, los van identificatie en emotionele empathie, probeert een verhaal naar zijn specifiek kunstzinnige aspecten te benaderen.
In oudere literaire vormen, zoals de tragedie, staan identificatie en katharsis trouwens nog centraal. Pas in de moderne tijd wordt -met Kant als spil- volledig afstand genomen en komt men tot de overtuiging dat empathie niet bij een kunstzinnige attitude behoort.[c]
Het is dus niet verwonderlijk dat in *GR* radicaal iedere mogelijkheid tot identificatie (met bv Slothrop) en iedere kans op emotionele betrokkenheid (met bv Puddings ervaringen in Vlaanderen) respectievelijk door fragmentarisering en ironisering in de kiem wordt gesmoord. Een typisch literaire benadering.

[3]

Een schrijver mag zich van een (extern) publiek bewust zijn,[d] de verteller vertelt zijn verhaal aan/voor een interne lezer. Dit wordt duidelijk aan de briefroman, een voorloper van de huidige roman. In

---

[a]Voor een uitvoerige analyse: Lamarque 2009, blz. 176-186. In dit verband kan niet genoeg worden benadrukt dat je van een schrijver van een verhaal niet kunt zeggen dat hij je wil laten geloven (of dat hij pretendeert) dat het allemaal echt is gebeurd. Hoe moeilijk je het jezelf kunt maken, blijkt uit het volgende bewering van Gregory Currie ': [T]he fictional author ./. is that fictional character constructed within our make-believe whom we take to be telling us the story as known fact.' Bij Lamarque 2009, blz. 200.

[b]Versus Lamarque 2009, blz. 212-213.

[c]Versus Lamarque 2009, blz. 246-248.

[d]Dat de neiging binnen de hedendaagse kritiek om de externe lezer weer binnen te halen om moeilijkheden vraagt, blijkt bv uit Duyfhuizen 1994, blz. 89 ('Synthesis and control also define our activity of reading *Gravity's Rainbow*').

Yourcenars *Hadrianus* schrijft de keizer van die naam zijn levensverhaal in een brief aan de latere keizer Marcus Aurelius. Hij is de interne lezer.
Later komt deze lezer in de anonimiteit terecht, hoewel hij soms even opduikt als hij met je wordt aangesproken of met een *we* openlijk in vertrouwen wordt genomen. De interne lezer is de communicatieve partner van de verteller. Hij is goed op de hoogte van de (narratieve) situatie en gebruikt dezelfde codes. Hij doorziet de gebruikte retoriek en is bv in staat gebruikte metaforen te interpreteren of opgegeven raadsels op te lossen.[a]
De interne lezer beweegt zich op hetzelfde niveau als de verteller, hoewel hij nooit alles te weten kan komen over dat wat de verteller weet, omdat hij is gebonden aan diens selectie. Bovendien kan hij door de verteller om de tuin worden geleid, op het verkeerde been worden gezet of te weinig informatie krijgen om te weten wat er zich precies heeft afgespeeld. Zo blijft het voor de interne lezer in *GR* onduidelijk hoe de tocht van Enzian is verlopen of wat er uiteindelijk met Slothrop, Bianca en Weissmann is gebeurd. De interne lezer erkent aan de ene kant zijn onwetendheid, maar doorziet deze aan de andere kant ook als een manipulatie van de verteller.

[4]

Naast de interne lezer staat de externe lezer, een lezer zoals jij en ik. Je kunt dus niet, zoals Lodge en Wood (2008, blz. 22), spreken van *community of readers and writers*. De schrijver kent zijn lezers niet, de lezer kent de schrijver/auteur alleen maar uit biografieën, van handtekeningsessies en van de TV. Dat er een tijd en ruimte overspannende, 'telepathische' relatie tussen schrijver en lezer zou bestaan, zoals Cunningham in navolging van Stephen King meent, is louter een curieuze noodsprong om de intimiteit van het lezen te kunnen handhaven. Lezen is geen sacrale handeling en tact is zeker niet de manier om een (literaire) roman te benaderen.

[5]

> Poetry is a *disinterested* use of words; it does not adress a reader directly.
>
> N.Frye[b]

Soms wordt het gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden *wij* en *jij* in *GR* gezien als een inbreuk op de verhaalcodes. Zo wordt het 'Check out Ismael Reed. He knows more about it than you'll ever find here' (*GR*, blz.588) door McHale (2012, blz. 107) beschouwd als een *metaleptic violation of a narrative level*, terwijl de *you* in feite behoren tot het gehoor van vrijmetselaars aan wie de legende van Bland wordt verteld (LIX).
Ook een tweede voorbeeld van McHale (2012, blz. 207) voldoet niet. Het 'Caught you with your hand in your pants' (*GR*, blz. 695-696) is niet tot het publiek gericht. Slothrop spreekt op deze plaats zichzelf toe, wat ook blijkt uit het (ironische) 'Well, you're wrong, champ-', waarmee hij zijn bewering begint.[c]
Dan het voorbeeld van Pointsman die zichzelf toespreekt met *you* als hij op de kinderen staat te wachten op plaatsen bij het St. Veronica's Downtown Bus Station (VIII). Een scène van opwinding en angstige verwachting wordt subtiel in kaart gebracht. Maar, meer niet! De distantie tussen verteller en externe lezer wordt hier niet, zoals Schaub (1981, blz. 128) meent, doorbroken, er wordt geen extra belasting op de schouders van de externe lezer gelegd. Hetzelfde geldt voor de Adventsdienst (XVI), die ook door Schaub als voorbeeld wordt aangehaald. Het opbouwen

---

[a] Onega 2006, blz. 276.

[b] Frye 1973, blz. 4. *Poetry* wordt door Frye gebruikt in de betekenis van *literatuur.*

[c] Van Hulle (2000-2001, blz. 261) veronderstelt -maar ten onrechte- dat juist dit 'Well, you're wrong champ....' tegen de lezer is gericht. Met als stelling dat 'In several instances, Pynchon's text seems to adress its readers directly and to make fun of their paranoid readings.'

van sfeer door het gebruik van het *you* is nog iets anders dan het oproepen van een mystieke vervaging van de vertelling op grond van het doorklinken van een Orphische Stem.

[6]

Nee, het gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden *wij* en *jij* komt uit de normale retorische trukendoos waarmee vertellers hun interne lezers emotioneel weten te (ver)leiden.[a] Maar dan zonder dat dit voert tot allerlei vormen van leesadvies voor externe lezers. Het is narratief niet zo, zoals McHale (1991, blz. 121) stelt, dat '[Pynchon] compels us to reflect on our own critical practices, inviting us to become metareaders' en ook niet zo dat, zoals Bettridge (2003, blz. 54) denkt, de kloof in *GR* tussen de lezer als persoon en de personen waarover hij leest wegvalt. Pynchon noch de externe lezer zijn immers onderdeel van het narratieve proces. Romans zijn niet interactief.
De verteller neemt de interne, niet de externe lezer in vertrouwen als hij de lezer met *we* en *je* toespreekt.
Het gebruik van *je* is in *GR* trouwens heel functioneel. Zo in de beschrijving van de Adventsdienst: het 'Come then. Leave your war awhile.' en het 'Is that who you are, that vaguely criminal face on your ID card?' (*GR*, blz. 134). Beide uitspraken van Roger zijn tegen zichzelf gericht, zoals de vele uitspraken die nog volgen, tot de laatste aan toe. De interne lezer wordt in deze episode eenmaal aangesproken: '[W]at denk je dat dat is, een kinderverhaaltje?'
Het *je* is in *GR geen free-floating you*, maar het is altijd duidelijk context-bepaald. Je kunt niet met McHale beweren dat '"[E]verybody" is what is meant by "you".'[b]

[7]

Voor het *wij* gelden soortgelijke overwegingen. Neem het *us* in de zinsnede 'A voice from some cell too distant for *us* to locate intones "I am blessed Metraton, I am keeper of the secret, I am guardian of the Throne ..."'(*GR*, blz. 231). De verteller stelt, als verontschuldiging, dat het ook voor de interne lezer onmogelijk zou zijn geweest de richting te ontdekken waaruit de stem klonk. En dat is best spannend en onheilspellend. Niet dat de alwetendheid van de verteller in dit geval in het geding is. De verteller stelt eenvoudigweg dat het binnen het verhaal, dat hij doorgeeft, een narratief feit is dat bepaalde zaken onbekend zullen blijven. Maar dit gegeven behoort tot het verhaal.[c]
Hetzelfde geldt voor de *we* in het Orpheus-theater (LXXIII): de verteller stelt dat ook de interne lezer deze film niet kent. En dat is best opvallend (en mysterieus), want wij filmliefhebbers...

Taalgebruik. De vermenging van registers

[0]

Taal is het medium waarmee de romanschrijver werkt.[d] Het materiaal, waaruit dit medium is samengesteld, wordt bestudeerd in de linguïstiek. Er wordt onderzoek gedaan naar de fonologische, morfo-

---

[a]Zo merkt Schaub (1981, blz. 128) terecht op dat de toon door een persoonlijke nuance meditatief, nachtmerrie-achtig of oratorisch kan worden.

[b]McHale geciteerd bij Levine 1999, blz. 130n, blz. 126.

[c]De zinsnede zelf roept trouwens niet een mystieke sfeer op. Juist de ironie straalt er vanaf en de lezer weet al snel beter. De retoriek wordt hier niet overstegen, zoals Schaub (1981, blz. 131) meent.

[d]In de beginperiode van de roman werd de nadruk gelegd op de plot en op de typering van de karakters met het doel een zo realistisch mogelijke uitbeelding te geven. Dit op grond van nieuwe artistieke conventies. Lamarque 2009, blz. 15.

logische en syntactische structuur van een taal.[a] In de literatuurwetenschap speelt dit soort van onderzoek vooral een rol binnen de poëtiek,[b] binnen de narratologie verschuift de aandacht al gauw naar de semantische en pragmatische aspecten van de taal.[c]

[1]

Naar de opvatting van Auerbach (1991) ontstaan er in de loop der tijd drie stijlregisters (verheven stijl, middenstijl, lage stijl), waarvan de eerste twee sterk worden afgezet tegen het laatste, met zijn in de ogen van de burgerman domme grappen, banale grollen en platvloers taalgebruik.
Stijlregisters mogen aanvankelijk niet worden vermengd: iedere schrijver blijft op zijn eigen terrein.[d] Racine schreef zijn tragedies in de hoofse stijl, Molière zijn komedies in de middenstijl.[e] Een eerste vermenging van stijlen tref je aan bij Rabelais en Shakespeare. En dat betekent een duchtige verrijking van de literatuur. Juist het schrijven in een ander stijlregister maakt je creatief en biedt je een beter perspectief om de sociale werkelijkheid narratief in haar geheel te vatten. Dit deed later vooral Zola. Maar ook Pushkin gebruikte al dialecten in zijn werk.[f] In *GR* wordt dit procédé van een vermenging van stijlen voortgezet.[g]

[2]

> If the central problem in poetic theory is the problem of the poetic symbol, then the central problem in prose theory is the problem of the double-voiced, internal dialogized word, in all its diverse types and variants.
>
> Bakhtin[h]

Vaak wordt *GR* in verband gebracht met de ideeën van Bakhtin over de roman. Deze ziet hem als een genre waarin vele verschillende talen, media en stijlen -van hoog naar laag, van platvloers naar verheven- tot uitdrukking komen en die samen binnen de context hun communicatieve uitwerking hebben.[i]
Toch wijkt *GR* in andere opzichten af van Bakhtins opvattingen. Zeker, het geluid van verschillende individuele stemmen is in *GR* in rijke overvloed te horen, maar zij zijn gefragmentariseerd, vaak *in zichzelf* tegenstrijdig[j] en zeker niet autonoom en vrij, zoals Bakhtin eist. Ook de dialoog -in een open, vrije en intentionele betekenis- komt in *GR* nauwelijks voor, hoewel juist die volgens Bakhtin

---

[a] Pieron 2004 I, blz. 71 (‘De linguïstiek, Inleiding’).

[b] Pieron 2004 II, blz. 422-430 (‘De complexe wereld van het gedicht’).

[c] Pieron 2004 I, blz. 83-84 (‘De betekenis binnen verhaal en mythe’).

[d] Zie Auerbach 1991, blz. 325-326 over de kruistocht van Boileau (1636-1711). Deze wees iedere vermenging van stijl af en gaf daarnaast sterk af op de volkstaal. Door critici wordt trouwens maar al te gemakkelijk vergeten dat dit vooroordeel tegenover de volkstaal (en de strips!) ook in het Bildungsideaal meespeelt.

[e] De eerste auteur die zijn proza in de middenstijl schreef was Boccaccio.

[f] En wat te denken van Gogols *Dode zielen*?

[g] Niet dat een rijkere benadering van de taal à la *GR* leidt tot een verbreding van de belangstelling voor de (literaire) roman, integendeel, zij eist nog meer inzet van de lezer omdat deze andere idiomen moet leren lezen en beheersen. Bovendien, iemand als Queneau kan nog zo hard proberen om de literaire taal te ‘socialiseren,’ in de praktijk heeft dit geen effect. Het enige wat hij volgens Barthes (1970, blz. 69) bereikt, is dat hij de literatuur openlijk tot een problematiek van de taal maakt. Voor Queneau: Pieron 2004 III, *‘Het discours van Saturnin’* (blz. 804-805).

[h] Bakhtin 1981, blz. 330. Waaraan moet worden toegevoegd dat een dialoog uitloopt op *een visie*. Ook het werk van Rabelais en Dostojewski wordt gedragen door een visie.

[i] Met als antipode Gadda’s *Die gore klerezooi in de Via Merulana.* Taal wordt in dit (fragmentarische) werk in al zijn facetten een doordacht en doorwrocht middel om een ondermijnende visie op leven en samenleving te ondersteunen. Een boek waar je bovendien van weet dat je er wordt buitengesloten door ‘seiner aus verschiedenen Dialekten, Jargon, Slang, Verballhornung und vielen anderen Elementen zusammengefügten Sprache.’ Manfred Strauss in Einsiedel 1974 XVIII, blz. 7944.

[j] Een frappant voorbeeld is Mexico die zichzelf nogal eens tegenspreekt.

de kern vormt van een roman.[a] Denk bv aan de ontmoeting tussen Slothrop en Enzian aan de rand van een moeras waar een open dialoog voor de hand zou liggen. Maar nee, Slothrop doet er het zwijgen toe. De dialoog tussen Leni en Franz loopt op niets uit: er ontstaan geen nieuwe ideeën of nieuwe posities, integendeel, er wordt op een verwarde manier volledig langs elkaar heen gepraat. En zo kun je doorgaan: *GR* is eerder de plaats van monologen, van paranoia, van dromen en hallucinaties.
Bakhtin heeft hogere verwachtingen van een roman dan die waaraan *GR* kan voldoen. Voor *GR* geldt niet dat '[t]he novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types and by the differing individual voices that flourish under such conditions.'[b] Nee, er heerst in *GR* eerder kakofonie dan polyfonie.

[3]

Wel van toepassing op *GR* zijn Bakhtins *parodic-travestying forms,* waarvan hij (1981, blz. 58) zegt dat '[These forms] provided the matter for mimes, satires, epigrams, table talk, rhetorical genres, letters, various types of low comic folk art.'
Ook *het groteske* met zijn verwijzing naar direct lichamelijke processen als eten, sex en ontlasting maakt *GR* tot een voorbeeld van Bakhtins visie: 'The essential principe of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity. ./. Laughter degrades and materializes' (1984, blz. 19-20).[c] Daarmee heeft het groteske een vernieuwende en regenererende werking
Maar toch, het groteske neemt in *GR* neemt soms wel heel negatieve vormen aan. Zo zijn de preterites de shit van het Systeem, zonder de gave van wedergeboorte en vruchtbaarheid die shit bij Bakhtin heeft. Bovendien wordt er in groteske situaties, niet zoals bij Rabelais, alleen maar gelachen,[d] integendeel, het lachen vergaat je zelfs maar al te vaak.
In *GR* ontbreekt bovendien de sfeer van het carnaval -een belangrijk punt voor Bakhtin-, het carnaval als de plaats waar mensen samen opgaan in een menigte, in een collectief, als een plaats (en tijd)[e] waar een echte dialoog pas opbloeit. Een van de weinige uitzonderingen in *GR*, maar dan op intiemere schaal, is de ontbijtscène in II, hoewel de dreiging van de Raket het feest, in ieder geval voor Pirate, wreed verstoort. Je kunt misschien ook nog denken aan de samenkomsten van Slothrop, Säure en Gustav, maar daar heersen de drugs (hoewel, ook het carnaval is een feest van roes,[f] zoals het feest in de Mittelwerke en de Meifeesten dat zijn). Het is trouwens maar de vraag of hier (en tijdens het carnaval) ooit een echte dialoog kan ontluiken. Je kunt zelfs in meer algemene zin stellen dat het carnaval vanaf het begin een vorm van repressieve tolerantie is,[g] die niet past bij de anarchistische wind die door *GR* waait.

[4]

Op het eerste gezicht lijkt *GR* op een *Menippean Satire* in de betekenis die Bakhtin eraan geeft:

---

[a]Een roman eist volgens Bakhtin (1981, blz. 32) daarnaast identificatie met en betrokkenheid bij de held (en zijn avonturen). Iets wat je bij het lezen van *GR* niet gemakkelijk valt.

[b]Bakhtin 1981, blz. 263.

[c]Bakhtin 1984, blz. 19-20, blz. 119. Een lachen dat door de Romantiek om zeep werd geholpen, maar dat weer zichtbaar wordt tijdens het modernisme (Brecht, Neruda). Ibid., blz. 37-46.

[d]Bakhtin 1981, blz. 170.

[e]Het gaat om de folkloristische tijd (Bakhtin 1981, blz. 206-210), die haar basis heeft in de middeleeuwse overlevering (Bakhtin 1984, Introduction).

[f]Je kunt de orgie op de Anubis zelfs als een venijnige satire zien op het Carnaval.

[g]Bakhtin wijst erop dat de kerk oeroude culten en feesten zoals het carnaval, oogluikend toeliet en zelfs legaliseerde. Vanuit het kerkelijk gezag gezien zullen ze zeker zijn beschouwd als een uitlaatklep voor een instituut dat in het gewone leven streng en star was (zie Bakhtin 1984, blz. 74, blz. 90).

'In Menippean satire the unfettered and fantastic plots and situations all serve one goal -to put to the test and to expose ideas and ideologues. These are experimental and provocative plots.'[a] Je gebruikt daarbij, zoals in *GR*, poëtische taalvormen en slang (de taal van de markt) als reactie op het ideologische discours en als ondermijning van conventies.[b] Maar als het gaat om de mengeling van ernst en lach -het fundament van deze vorm van satire-, dan is de mengeling in *GR* er wel één in een uiterst bijtende en dreigende vorm die zich scherp richt tegen alle leegheid en verblinding.
GR zou in de ogen van Bakhtin trouwens te negatief zijn geweest, omdat deze roman revolutionaire en apocalyptische gebeurtenissen beschrijft in plaats van zich te richten op het alledaagse bestaan en op de toekomst.[c] Dit laatste is voor Bakhtin (1981, blz. 7) van belang, immers, juist een roman 'best of all reflects the tendencies of a new world still in the making.'
GR toont in tegenstelling hiermee een uitzonderlijk chaotische wereld waarin geen enkele wasdom mogelijk is en waarin de toekomst onder een eschatologische doem verscholen gaat. Daar helpt het eindliedje waarschijnlijk weinig aan. Daartegenover houdt Bakhtin (1981, blz. 37) vol dat 'There always remains an unrealized surplus of humanness; there always remains a need for the future, and for this future must found.' Bakhtins visie op *de grote roman* is soberder en valt veel minder negatief uit dan dat wat *GR* biedt.

Stylistics versus stijlleer

[0]

Veel vormen van gedrag vertonen stijl, zij zijn op een karakteristieke, herkenbare manier geordend in overeenstemming met de rollen die mensen binnen een bepaalde context spelen. Politici, popsterren, huisvrouwen, schoolmeesters, jongeren en gangleden hebben zo ieder hun eigen stijl die zich bijna als vanzelfsprekend uit in taal,[d] gebaren en kleding.
Je kunt je leven stijl geven op esthetisch en ethisch gebied, maar ook dan ben je gebonden aan rol en context.[e] Zo'n stijl kan worden omschreven als bv groots, oppervlakkig, extravagant, benepen. Vroomheid, losbandigheid en decadentie kunnen een stijl van leven zijn. Daarnaast worden menselijke producten soms zo gemaakt dat men ze in een bepaalde context als stijlvol omschrijft. Je spreekt van design en kunstzinnigheid.[f]
Ook de dagelijkse taal kan zo worden bijgeschaafd en verfijnd dat je de uitkomsten ervan als stijlvol kunt omschrijven. Zo leerde de retorica in oudere tijden hoe je de inhoud van een gesproken en geschreven tekst op een expressief-kwalitatieve manier kunt ordenen. De huidige training in het schrijven van een opstel en in het spreken (of debatteren) in het openbaar zijn hier nog een zwakke afschaduwing van.
Omdat de stijl zich vooral richt op de geschreven taal en op het juiste gebruik van de grammatica binnen volzinnen, zal de spreektaal, ook binnen literaire werken, vaak overdreven gestileerd

---

[a]Bakhtin 1981, blz. 26. Frye (1973, blz. 309) zoekt het in een andere richting: 'The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiastics, rapicious and incompetent professional men of all kinds, are handled in termes of their occupational approach to life as distinct from their social behavior.' Niet alleen past deze omschrijving op *GR*, ook Fryes aanvulling (1973, blz. 311) lijkt *GR* op de huid geschreven: 'The Menippean artist, dealing with intellectual themes and attitudes, shows his exuberance in intellectual ways, by piling up an enormous mass of erudition about his theme or in overwhelming his pedantic targets with an avalanche of their own jargon.'

[b]Mackey (1986, blz. 59) spreekt van de 'underslung tone of the narrative voice*,' underslung* in de betekenis van *having a low center of gravity: built low to the ground* (Webster).

[c]Bakhtin 1981, blz. 37: 'Prophecy is characteristic for the epic, prediction for the novel.'

[d]Pieron 2004 I, blz. 86-89 ('De sociolinguïstiek').

[e]Voor de samenhang tussen smaak en stijl: Pieron 2004 IV, blz. 1060, blz. 1083-1084, ibid. I, blz. 222 ('Stijl van leven'), ibid. V, blz. 1319 ('Persoonlijke stijl').

[f]Pieron 2004 II, blz. 380-381 ('Functionele kunst'), ibid. blz. 402, ibid. IV, blz. 1061-1062.

overkomen. Juist op zo'n punt komt *GR*, samen met andere modernisten als Proust, Queneau en Gadda, in het geweer.

[1]

> [I]t is not neccessary to oppose a stylistics of language and one of literature.
>
> T. Todorov[a]

In de moderne tijd bestudeert men de (literaire) stijl binnen de *stylistics*, een terrein van onderzoek dat als een onderdeel van de taalkunde/*linguistics* wordt beschouwd. De stijl wordt nu niet, zoals binnen de traditionele taalwetenschap en binnen de stijlleer, via een kwalitatief-inhoudelijke, maar via een formeel-kwantitatieve methode vastgelegd.[b] In de termen van Bernard Bloch is de stijl van een discours 'the message carried by the frequency distributions and transitional probabilities of its linguistic features as they differ from those of the same features in the language as a whole.'[c] Alleen deze tekenstructuur is van belang. Dit houdt in dat *poetics* en *linguistics* samenvallen (Jakobson).[d] Een structurele analyse is nodig omdat explicatie en interpretatie anders louter zouden uitlopen op een ingenieuze speculatie over een literatuur die in feite inhoudelijk niets anders is dan een sociologisch of cultureel document.[e]
Vanuit een humanistische literatuurwetenschap wordt aan de andere kant benadrukt dat de (structuralistische) linguïstiek alleen maar een dienende rol heeft.[f] Je kunt denken aan het bestuderen van fonetische, morfologische en syntagmatische relaties. De stijlleer richt zich vanuit dit gezichtspunt dan vooral *inhoudelijk* op de taal van de literatuur[g] met zijn metaforen, zijn accenten, zijn connotatie, polysemie, homonymie en synonymie. Dit in tegenstelling tot de structuralisten, die (meestal) menen dat een stijl alleen maar kan worden *beschreven*.[h] Stijl is geen *waarderende* term. Wanneer je kitsch en camp buiten een structurele analyse om als vormen van stijlloosheid aanmerkt, doe je dat vanuit een specifieke, kunstzinnige code die je is bijgebracht binnen een (burgerlijk) opvoedingspatroon.[i]

[2]

Dezelfde tegenstelling tussen een kwantitatieve en kwalitatieve benadering geldt voor ook de vertelkunst. Zo stelt Wellek (1971, blz. 68-69) dat '[m]otifs, themes, images, symbols, plots, and compositional schemes, genre patterns, character and hero types, as well as qualities such as the tragic or the comic, the sublime or the grotesque, can be and have been discussed fruitfully with only little or no regard to, their linguistic formulation.' Waarbij hij wel heel gemakkelijk voorbijgaat aan het feit dat zijn concepten zo vaag zijn dat er daardoor onnoemelijk veel interpretaties mogelijk zijn. Het is dan ook niet onbegrijpelijk dat juist een bewering als die van Wellek linguïsten huiverig maakt.

---

[a] Chatman 1971, blz. 43.

[b] Op grond van kwantitatief-statistisch, maar ook van vergelijkend data-onderzoek (Hallyday 1971, Zimmermann 1976) valt de stijl te herkennen. Reeds vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw was het mogelijk via computerprogramma"s stijlverschillen vast te leggen, maar pas nu computers veel sneller werken, is de methode algemeen goed geworden. Zo kan, indien ander werk van een auteur aanwezig is, de (waarschijnlijke) authenticiteit van een roman binnen een half uur worden vastgesteld. Jos Bloemkolk, Analyse stijlkenmerken kan auteur 'verraden'. *Het Parool*, 08-08-13, blz. 15.

[c] Geciteerd bij Enkvist 1971, blz. 51.

[d] Jakobson 1977, blz. 96-106, Wellek 1971, blz. 68.

[e] Doležel 1971, blz. 102.

[f] Enkvist 1971, blz. 52.

[g] Hasan1971, blz. 299. Uitvoerig: Uhlmann 1971, blz. 133-155. Zelf maak ik gemakshalve een definiërend onderscheid tussen een kwalitatief-interpreterende *taalwetenschap/stijlleer* en een kwantitatief-beschrijvende *linguïstics/stylistics*.

[h] Guiraud 1971, blz. 17.

[i] Pieron 2004 IV, blz. 1083-1088 ('Kitsch als kunstzinnige anticode').

Toch is het de vraag of de linguïstiek veel kan bijdragen aan de interpretatie van een roman als *GR*. Een structurele analyse ervan behoort -zelfs op kleine schaal- immers tot de onmogelijkheden: 'There is no exaggeration in the statement that the exhaustive linguistic study of a single major clause in English would require anything from two to four hours even for a well-trained linguist' (Hasan 1971, blz. 301). Pas als de computer (cognitieve) kerntaken kan overnemen, is een diepgaande aanpak via pure close reading en formeel-statistische analyse mogelijk.[a]

[3]

De uitkomsten van het onderzoek naar de aanspraken van taalwetenschap en literatuurwetenschap leveren veel onzekerheden op. Dat betekent ook dat het antwoord op de vraag of *GR* aan (haar) literaire pretenties voldoet, niet rechtstreeks en niet zonder aarzeling kan worden gegeven. Hoe knap er ook wordt geschreven, hoe ingenieus het boek ook in elkaar zit, hoe geestig de verteller ook mag zijn, je kunt niet anders dan tastend proberen vast te stellen dat *GR* niet anders dan een literair meesterwerk kan zijn.

Andere media

> Through their musical association, in *Gravity's Rainbow* film and opera are united: the 'low' and the 'high' are artfully confused. And because film experience extends to cartoons ./. comic books make their entrée. Similarly, the parodistic music of cartoons is associated with that of which it is a travesty. By extension radio soap operas are "acoustic movies." The "aural interface," the tolitarian backround noise of civilisation, is represented in the text -or on the tape- of that "acoustic collage," *Gravity's Rainbow*. ./. The literary text of *Gravity's Rainbow* becomes a Gesamtkunstwerk of Wagnerian ambition, association, and accomplishment.
>
> J.O.Tate (1983, blz. 4).

[1]

Bij het schrijven van een roman ben je gebonden aan taal, het is je enige medium. Dit in tegenstelling tot narratieve werken als film, beeldverhaal, toneel en opera, die alle aan meerdere media zijn gebonden.[b] Een operacomponist of filmregisseur kan verschillende media op elkaar afstemmen en het verhaal zo verbreden en diepgang geven.
Ook een schrijver kan landschap en architectuur gebruiken om de inhoud tot leven te brengen, alleen zal hij dan in staat moeten zijn met taal beelden op te roepen die de suggestie overbrengen dat er een samenhang is met bv een karakter of met een narratieve situatie, zonder dat hij expliciet een uitleg behoeft te geven. In *GR* gebeurt dit vaak uiterst subtiel. De natuurlijke, landelijke en stedelijke omgeving -soms dromerig en betoverend, meestal naargeestig en afwerend beschreven- geeft vaak meer dan de personages aan hoe je het verhaal moet lezen.

[2]

Soms zal een verteller, zoals in het werk van Proust, proberen je muziek (van Vinteuil) te laten horen en te beleven of je schilderijen (van Elstir) te laten zien.[c] Nu wordt er in *GR* veel verwezen naar

---

[a] Voor een gedicht lijken de omstandigheden gunstiger te zijn. Daar kun je op een brede schaal en op vele niveaus tegelijk een zinnige analyse te geven. Pieron 2006 II, blz. 431-453 ('Het lied der dwaze bijen'). Maar voor een bundel gedichten als Nijhoffs *Vormen* wordt dit al ondoenlijk (Pieron 2013).

[b] Pieron 2004 II, blz. 388.

[c] Of er bij Elstir en Vinteuil sprake is van een pseudoniem van een bekende kunstenaar, is niet van belang. De externe lezer zal eerst zelf de muziek innerlijk moeten reconstrueren, wil hij in staat zijn om tot zo'n conclusie komen. Wat niet het geval is als het in de vertelling om een bekende kunstenaar gaat: je hebt dan een leidsman en houvast.

muziek, maar deze blijft uiterlijk en beschrijvend. Niet meer dan één keer brengt de verteller haar echt tot leven: in de jazz-improvisaties van Bird (X).
Wel is muziek in *GR* onderwerp van mijmering (Slothrop) en discussie (Gustav en Säure). Ook wordt er vaak verwezen naar componisten en hun werk (Wagner). Maar muziek dient zeker niet als een *levende* achtergrond van de vertelling.[a]

[3]

Hetzelfde geldt voor de film. Een onnoembaar aantal filmtitels passeert de revue zonder nadere invulling, vaak alleen maar als vage verwijzing.[b] De externe lezer blijft met lege handen zitten, ook al omdat hij de meeste films niet kent.
Het praten zelf over film blijft trouwens maar al te vaak terloops en oppervlakkig, wat past bij de personages en bij de vaak vluchtige loop van het verhaal.[c] En als er dan een scenario wordt gepresenteerd -dat van Felipe over *Martín Fierro*-, kun je nu niet bepaald zeggen dat het drama tot leven komt. Wat niet wegneemt dat de verteller zelf vol liefde en kennis van zaken over films spreekt en hun beeldende technieken vaak tot in de details beschrijft, zoals in de films waarin Greta en Katje optreden. Toch worden in *GR* de grenzen van roman en film niet doorbroken, zoals Clerc beweert (1984, blz. 148). In zijn ogen is de film *GR* getransponeerd in het boek *GR*: '[F]orm and content of cinema can become integral to fiction.' Het probleem is dat niemand die *GR* leest het idee heeft dat hij in een (soort) film verdwaald is geraakt, terwijl je, als je naar een verfilming van een boek van Pavese kijkt, er geen moment aan twijfelt dat je naar een film (van Antonioni) -en niet naar een (soort) boek- zit te kijken.[d]
Nee, GR is *geen film* [e] of *musical*,[f] laat staan dat het om een *Gesamtkunstwerk* gaat, waarin alle media ten volle worden uitgebuit en voelbaar worden gemaakt.

[4]

Variété en music hall zijn vanaf het begin van invloed geweest op het hoogmodernisme, maar zonder dat er sprake is van een directe aanpassing.[g] In *GR* wordt positief gereageerd op dit genre, maar dan in zijn oorspronkelijke (kritische) setting, wat bv blijkt uit het swing-nummer dat Pirate in zijn droom hoort en ziet (LIII) of uit het optreden van de laboratoriumratten in XXV. Bij beide gaat het om het uitbreken uit hun kooi.

[5]

Comics, tenslotte, fascineren de verteller omdat zij in beeld kunnen brengen wat hem in woorden minder goed lukt.[h] Het is alsof de verteller de striptekenaar/verteller de loef probeert af te steken,

---

[a]Zo wordt er in XXIX een verband gelegd tussen (een kaart met) de seksuele veroveringen van Don Giovanni en de sterrenkaart van Slothrop. Als deze associatie een inval is geweest van Speed en Perdoo, kan men begrijpen in welke richting hun fantasieën gingen. Maar verder voegt deze verwijzing niets toe aan (muzikale) diepte.

[b]Clerc (1984, blz. 132) gaat veel te ver als hij beweert dat '[m]ost importantly, these references heighten parts of the character that are intentionally superficial, that show a weakness of fantasizing, and that reveal a lack of individual identity.'

[c]Pökler slaapt in de bioscoop, hij heeft de kern van *Metropolis* niet begrepen. Achtfaden heeft er geen enkel idee van waar *Der müde Tod* voor staat.

[d]Clercs vergelijkingen (1984, blz. 150) met een Antonioni of Bergman doen erg gekunsteld aan en zijn niet onderlegd.

[e]Zo bv Smith1982, blz. 28-30. Smith ziet *GR* als een film vergezeld van een volledige soundscript.

[f]D.Simons: '[B]asically Gravity's Rainbow is a musical.' Geciteerd bij Smith1982, blz. 29. De gedachte dat *GR* een musical zou zijn, botst trouwens op de optimistische, zelfs utopistische kijk die musicals volgens Richard Dyer ('Entertainment and Utopia') uitstralen. Uit niets -ook niet uit de liedjes- blijkt dat het leven in *GR* naast energie, overvloed, intensiteit, ook transparantie en gemeenschapszin meebrengt. Zie verder voor Dyer: Justine 2009, Raudaskoski z.j.

[g]Matthews 2008, blz. 199-211 ('Popular culture').

[h]Zimmermann 1974, blz. 267-269.

zoals in de dromen van Slothrop. Hierin geldt wat Barthes zegt over de niet-Euclidische ruimte: de klassieke ruimte wordt uit haar voegen gerukt en wordt weer, zoals in een stripverhaal, opgebouwd waarbij de deeltjes bijna feilloos aan elkaar worden gemonteerd.[a] Met de comic wordt het spectrum van de literatuur verwijd.[b]
Het gebruik van de comic-techniek in woordgebruik, verhaalopbouw en plot binnen GR kun je alleen zien tegen de achtergronden van de cultuurstrijd rond de comics[c] die niet alleen draaide om de vermeende, artistieke minderwaardigheid en het maatschappelijk affirmatieve karakter ervan,[d] maar ook om het anarchisme dat er vaak uit sprak en om de uitholling van de burgerlijke waarden die men erin terugvond.[e] Comics horen thuis in het derde register en staan aan de kant van de preterites, zij slopen, evenals het slang, het burgerlijke gevoel van (eigen)waarde en waardigheid.[f] Of zij versterken het juist, omdat zij het gevoel van superioriteit bevestigen.

[6]

Al eerder kwam met *de vermenging van de drie registers* een onderwerp aan de orde dat binnen het postmodernisme veel aandacht krijgt. Hetzelfde geldt voor de invloed van verschillende soorten media op *GR*. Over het postmodernisme gaan dan ook de volgende paragrafen, dit voorafgegaan door een korte inleiding op het modernisme, de tegenpool van het postmodernisme.

[a] Zeltner 1974, blz. 54.

[b] Voor de soorten specifieke toepassing van verschillende filmische technieken in *GR*: Clerc 1984, blz. 140-142.

[c] Gebhardt en Wikoff 1974, blz. 14. Zie ook Zimmermann 1974 blz. 260-261, waar de linkse kritiek op de comic hard wordt onderuit gehaald.

[d] Giffhorn 1974.

[e] Zimmermann1974, blz. 248. De *Underground* (m.n. Robert Crumb) wordt door Zimmerman vreemd genoeg geheel buiten beschouwing gelaten. Wel wordt gerefereerd naar *Little Nemo* en *Krazy Kat* als kleine meesterwerkjes (blz. 253). Verder: Eco 1988, blz. 131-168, Geel en Fuchs 1973, blz. 134 ('Comic code authority').

[f] Bekend zijn de acties van Frederic Wertham in de jaren vijftig van de vorige eeuw tegen de comics, die hij zag als een verleiding van de onschuldige jeugd. Zimmermann 1974, blz. 248.

Het modernisme

[0]

Er bestaat een chaotische hoeveelheid beschrijvingen en omschrijvingen van de term *modernisme* en van de begrippen die daar direct mee samenhangen**.** In mijn *Inleiding in de filosofie* doe ik een poging om deze ontreddering te lijf te gaan door een scherp onderscheid te maken[a] tussen de begrippen moderniteit,[b] late moderniteit, modernisme,[c] laat-modernisme,[d] postmoderniteit,[e] postmodernisme, postmodernisering en pomo,[f] met als toevoeging het kritisch-onderscheidend begrip antimoderniteit.[g] Zo zijn Nietzsche, Heidegger, Derrida en Foucault antimoderne wijsgeren met veel aanhang onder de verdedigers van het postmodernisme.[h]
Het modernisme is binnen de context van deze studie een *kunstzinnig-literaire* richting, met uitlopers tot diep in de twintigste eeuw, het is een avant-garde temidden van andere avant-gardes die elkaar voortdurend beïnvloeden.[i] Het ontleent zijn gedachtegoed aan moderniteit en antimoderniteit.[j]

[1]

Het modernisme als *literaire* richting is afkerig van alle vormen van naturalisme en realisme, dus van het aloude mimesis-principe. Een kunstwerk kan niet worden beschouwd als een (betrouwbare) spiegel van de werkelijkheid, maar de werkelijkheid is een product van dichterlijke verbeelding.[k] Literaire taal heeft dan ook geen referentiële kracht en verwijst niet naar de buitenwereld. Dit kunstzinnige beginsel van de afwezigheid treft men reeds aan bij Mallarmé: ‘Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli òu ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calises sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.’[l] Taal wordt teruggebracht tot zijn innerlijke zuiverheid om zo het absolute en onuitsprekelijke tot uitdrukking te brengen. Mallarmé is op zoek naar een echte, vergeestelijkte stilte.

---

[a]Zie ook Zima 1997, blz. 1-28 (‘Moderne - Modernismus - Postmoderne: Versuch einer Begriffsbestimmung’). Zie verder Calinescu 1987, blz. 46-86.

[b]Pieron 2004 IV, blz. 1097-1109 (‘De moderniteit’).

[c]De term is afkomstig uit Latijns Amerika en wordt voor het eerst gebruikt door de Rubén Darío aan het einde van de negentiende eeuw. Voor een uitgebreide analyse van het modernisme (in de literatuur, de kunstfilosofie en de beeldende kunst): Eysteinsson en Lisca 2007.

[d]Voor het onderscheid tussen hoog- en laat-modernisme: sectie *GR als laat-modernistische roman* later in deze Inleiding.

[e]Pieron 2004 IV, blz. 1142, 1160-1162. Ook wel omschreven als *postclassicisme*. Zie Herrnstein Smith en Plotnitsky 1997, m.n. Introduction, blz. 1-16.

[f][f]Pieron 2004 IV, blz. 1143 (‘Postmoderne leefwijze’).

[g]Pieron 2004 IV, blz. 1122-1141 (‘Anti-moderniteit’). Met het probleem dat het begrip moderniteit veel te vaag is om er, zonder passende definitie, over te schrijven. Zie bv Braeckman cs (2001, blz 7) die het eenzijdig omschrijven in economische en politieke termen. Verder Giddens 1999, Giddens 2000.

[h]De Franse tak van de anti-moderniteit van de tweede helft van de twintigste eeuw wordt vaak omschreven als *poststructuralisme.*

[i]Hier doet zich een dilemma voor. Zie je het modernisme op een atomistische wijze als een van de vele stromingen die in de loop der tijd ontstaan of beschouw je het als een omvattende, dynamische richting die juist de vele stromingen uiteindelijk in zich opneemt. Voor beide standpunten valt iets te zeggen. In de Conclusie wordt voor de laatste opvatting gekozen.

[j]Matthews 2008, blz. 1, Introduction. Matthews’ poging om het modernisme opnieuw te definiëren loopt op niets uit en is ingegeven door de apriori’s van de *Cultural Studies* (blz. 25-31-34). Zo ziet hij niet in dat er wel degelijk een elementair onderscheid bestaat tussen een kunstzinnige cultuur en een cultuur die zich louter bezighoudt met amusement en ontspanning (ibid. blz. 199-200). Eenzelfde soort bezwaar geldt in de grond van de zaak voor Pippins benadering (1995) van het modernisme. Wat bij hem de discussie verwarrend maakt, is dat hij geen onderscheid ziet tussen laat- en hoog-modernisme.

[k]Stevens 1997, blz. 724-739 (‘Imagination as Value’).

[l]De vertaling: 'Ik zeg: een bloem! en, buiten de vergetelheid waarheen mijn stem alle contouren (van echte bloemen) verbant, als iets heel anders dan de kelken die iedereen kent, verrijst op muzikale wijze het idee zelf en zoet, de afwezige (bloem), die in ieder bouquet afwezig is.'

Het woord krijgt binnen het modernisme zijn suggestieve en magische kracht terug.[a] De nadruk komt vooral te liggen op de vorm (‘significant form’) van een gedicht als autonoom kunstwerk.[b] Het wordt niet alleen losgemaakt van de kunstenaar (die geheel in zijn werk verdwijnt), maar ook van de sociale werkelijkheid en -op ironische wijze- van zijn kunstzinnige context.[c] Dit alles maakt dat een kunstwerk van de lezer een afstandelijke en geconcentreerde houding vereist. In de ogen van velen een elitaire aangelegenheid.[d]

[2]

Voor het vertellen van een verhaal worden binnen het modernisme de traditionele, artistieke codes afgewezen. Het beeld wordt afgebroken (montage, assemblage, collage)[e] en verknipt, grammatica, metrum en rijm opgegeven (atonaliteit, soniek, vers libre), de inhoud wordt verinnerlijkt via *stream of consciousness* en *monologue intérieur*.[f]

> De modernistische roman ('modern fiction') brak radicaal met de lineaire stroom van het verhaal, tartte de verwachtingen over eenheid en coherentie van het menselijk karakter en de continuïteit van oorzaak en gevolg in zijn ontwikkeling, en trok door middel van ironie en dubbelzinnige nevenstellingen de universeel geachte morele en filosofische 'betekenis' van de literaire handeling in twijfel. Hij verlegde de aandacht van de objectieve ontvouwing van de gebeurtenissen naar de subjectieve ervaring van de gebeurtenissen, die soms zover gaan dat ze de lezer met een solipsistisch universum omgeven (Gerald Graff).[g]

[3]

(Zelf) ironie vervangt de (dodelijke) ernst, objectieve orde en samenhang maken plaats voor toeval (Dada), paradox en fragmentarisering. Zelfs het ik wordt ontmanteld en ontworteld. Zo stelde Rimbaud al dat het ik een ander is ('*Je* est un autre'), niet het ik denkt, maar men denkt mij.[h] De gedachte aan een verbrokkeld zelf vind je in de modernistische literatuur steevast terug: het is vaak in zichzelf tegenstrijdig en het toont vele, dubbelzinnige gezichten.

[4]

De afbrekende tendens wordt, zeker in het hoog-modernisme, gecompenseerd door een constructieve instelling tegenover literatuur en cultuur. Zo omschrijft Beckett het modernisme van Joyce in termen van ‘its redemptive emphasis on consciousness, literary mastery, and cultural anamnesis.’[i] Een definitie van het (hoog-) modernisme in een notendop.
Bovendien behoudt de poëzie haar symbolische kracht: in een stringente, anagogische vorm bij Eliot en Auden, in een afgezwakte, intrinsieke vorm bij Stevens. In het laat-modernisme ontbreekt deze hang naar symboliek.

---

[a] Vergelijk Pieron 2004 IV, blz. 1168.

[b] Pieron 2004 IV, blz. 1055-1059 (‘De autonomie van de kunst. Art pur’).

[c] Vergelijk Pieron 2004 IV, blz. 1168.

[d] Pieron 2004 IV, blz. 1166, 1169-1170n (Marshall Berman).

[e] Dit geldt ook voor de muziek. Zo verbreekt John Cage de continuïteit, zijn muziek bestaat uit collages van geïsoleerde muziekmomenten en heeft niets meer van een compositie.

[f] Zie Pieron 2004 IV, blz. 1168.

[g] Vertaling van Graff 1979, blz. 208.

[h] 'C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense'. Vertaling: 'Het is onjuist te zeggen Ik denk; men moet zeggen: men denkt mij.'

[i] Bij Miller 1999.

Het modernisme, tenslotte, ontbreekt het niet aan visie, maar deze ligt opgesloten in het werk zelf. Hierin ligt verlossing (Proust). In die zin stelt Wallace Stevens dat de poëzie de religie vervangt: ‘After one has abandoned a belief in God, poetry is that essence which takes its place as life’s redemption.’[a]

[a]Stevens 1990, blz. 185. Zie verder Pieron 2004 IV, blz. 1058 (‘Art pur/irrationaliteit’).

Postmodernisme. Het begrip

> Voor vele zogenaamde postmodernisten vertegenwoordigt het modernisme het laatste spel dat wordt gespeeld door de westerse, burgerlijke hogere cultuur ('high culture'), een elitaire code alleen maar ontworpen om het 'subjectivistische' standpunt van een uitgeputte, maar nog immens machtige hogere middenklasse in stand te houden en te verheerlijken.
>
> Robert Pippin (1995, blz. 41)

> Pynchon is certainly a postmodernist writer by most definitions of that term.
>
> Kathryn Hume (1987, blz. 221)

> [*Gravity's Rainbow*] is the apex of US Postmodernism.
>
> Richard Powers[a]

[1]

Het postmodernisme wordt binnen het kader van deze studie omschreven als een stroming die zich richt op en bezig is met esthetisch-kunstzinnige en literaire activiteiten.[b] Het staat naast (en meestal los van) het proces van *postmodernisering*.
Postmodernisering is een radicaal- revolutionaire en globale ontwikkeling. Het is de alomtegenwoordige tendens naar een nieuwe, postmoderne cultuur die er onder invloed van nieuwe technologieën (ICT) op veel gebieden heel anders zal uitzien dan de huidige moderne beschaving. Met *virtual reality* en *cyberspace* als hallucinerende vergezichten.[c]
In direct verband met de digitalisering van de cultuur wordt kunst binnen dit proces in de eerste plaats een beleving, een *experience*, en vooral -in de woorden Van Weelden- een communicatieve gebeurtenis 'die overal kan plaats vinden en een ruimte om zich heen oproept.' Kunst speelt zich af 'in allerlei werelden en gelegenheden, in allerlei media, tijdelijk en plaatselijk ./. Kunstenaars proberen met alle mogelijke middelen en dus media het publiek op te nemen in het netwerk van beelden, ervaringen, informatie, muziek waaruit hun werk afkomstig is. Meer dan een beschouwer wordt het publiek dan deelgenoot.'[d] En de kunstenaar wordt redacteur en regisseur. Dit alles in de trant van de avant-garde, maar dan zonder enige ideologie of kritische instelling.[e]

---

[a] Powers bij McLaughlin 2013, blz. 285.

[b] Vergelijk Snipp-Walmsley 2006, blz. 405. Op dezelfde wijze wordt de term *postmodernisme* ook door Jameson (2008, blz. 544) gebruikt, hoewel deze het postmodernisme daarnaast breder definieert en het omschrijft als 'a new type of social life and a new economic order - what is often euphemistically called modernization, postindustrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism.' Een omschrijving die niet past bij een artistieke richting, maar wel bij de levenshouding die met het begrip *pomo* kan worden aangegeven.
Anderen menen dat de postmoderne levensbeschouwing voortkomt uit de tegenculturen van de jaren zestig en dat juist deze levenshouding de oorsprong is van postmodernistische cultuurproducten zoals literaire werken. Van Gorp cs 1986, blz. 322.

[c] Pieron 2004 IV, blz.1148-1159 ('Cyberspace'). Er ontstaat volgens ingewijden een nieuwe, virtuele wereld met zijn eigen wetten, beleving en cybertijd, een heilige tijd van mythe en ritueel (Tomas 1992, Stenger 1992, Heim 1992, Stone 1992). Maar ook een wereld waarin, volgens de critici, anonimiteit, verlies aan persoonlijkheid en desoriëntatie dreigen.

[d] Dirk van Weelden, *Hooggeleerd publiek*. NRC 15-11-1996.

[e] Het postmodernisme is -strikt gedefinieerd- verbonden met de nieuwe media (ICT) en het is in die betekenis waarlijk experimenteel ingesteld, zoals blijkt uit sommige bewegende gedichten van Tonnus Oosterhoff. Zie Vaessens en Joosten 2003, hoofdstuk 8. Verder Tonnus Oosterhoff gedichten: www.fondsvoordeletteren.nl/miniweb.php?mwid...

[2]

Het postmodernisme is voor John Barth vooral een poging om een brug te slaan tussen modernisten en het leven van alledag.[a] Voor de literatuur betekent dit dat men terugvalt op oude, vóórmodernistische romantradities.[b] Het postmodernisme is dan niet meer dan een onschuldige verzameling van neo-stijlen. Maar dat lijkt een te simpele benadering van het verschijnsel.
Dit geldt ook voor de opvatting van Vaessens (2001, blz.57). In diens ogen bestaat er zelfs geen postmodernistische stroming. 'Het woord *postmodernisme* duidt geen empirische realiteit aan. Het is een *cognitieve constructie*, een heuristische term, een naam die desgewenst gebruikt kan worden voor kenmerken die *een lezer* aan teksten toekent.' Je kunt het woord blijkbaar alleen interpretatief/hermeneutisch gebruiken (Bertens en D'haen 1988, blz. 9).

[3]

Het probleem is dat de term postmodernisme een te weids bereik heeft en dat de beschrijvingen ervan te veel uiteenlopen. Binnen de beeldende kunsten is in tegenstelling hiermee vanaf het begin gebruikelijk geweest om de verschillende richtingen rond de jaren 70 in een variatie van termen te omschrijven als bv Pop-art, minimalisme, flux, body art, Zero.[c] De term postmodernisme breekt hier pas echt door met de komst van de Saatchi-broers: kunstzinnigheid moet wijken voor pr en commercie (Hirst, de Chapman-brothers).[d]
Ook voor de literatuur was het zinvol geweest om de term postmodernisme te vermijden en zich te richten op afzonderlijke stromingen als het magisch realisme, de nouveau roman, het absurdisme, de Beat Generation, cyberpunk (McHale 2013), minimalisme, de postklassieke, de postkoloniale en de meta-historische roman. Voor een groep Amerikaanse schrijvers uit de jaren 60-80 (en later)[e] zou, maar dan nauwkeurig omschreven, de term *postmodernisme USA* kunnen worden gereserveerd.
Nu men zich die beperkingen vaak niet heeft opgelegd, moet je bij de behandeling van het onderwerp keuzes doen en zelf proberen enige orde te scheppen. Als eerste aanzet hiertoe maak ik een onderscheid tussen een synthetisch en een antithetisch postmodernisme.[f]

[4]

Het postmodernisme neemt als stroming voor een deel de conventies en het begrippenapparaat[g] van het modernisme over, maar ontdoet ze van hun revolutionaire kracht en probeert ze in samenhang in een nieuwe synthese op te nemen met andere, traditionele, bv barokke of klassieke[h] en niet-westerse codes.[i] Een sprekend voorbeeld is het thematische huis van Charles Jencks[j] in Londen, waarin vanuit een modernistische basis vele stijlen en motieven bijeen zijn gebracht

---

[a] Middendorp 1985, blz. 58-59, Zima 1997, blz.242-243.

[b] Zo ook Eco (in zijn Nawoord op de *Naam van de roos*) en Welsch (bij Sheppard 2001, blz.102).

[c] Voor de situatie rond die jaren: Hill 1968, Thomas 1972, Nairne 1980, Paetzold 1990. Vergelijk Friedman 1994.

[d] Pieron 2013 (1), blz. 18-19. Zie verder Papadakis en Watson 1990 over het nieuwe classicisme.

[e] McLauglhin (2013) besteedt aandacht aan de ontwikkeling van de postmodernistische roman en met name die van na 9/11. Hij bespreekt werk van onder meer David Foster Wallace, Don DeLillo, Thomas Pynchon en Junot Diaz. Dit in termen van 'retreat, revision, and reiteration' (blz.294).

[f] Hierin volg ik het hoofdstuk over het postmodernisme uit mijn *Inleiding Filosofie* (Pieron 2004 IV, blz. 1175-1178).

[g] Het postmodernisme maakt kwistig gebruik van kernbegrippen uit het traditionele (modernistische) discours: ambivalentie, onzekerheid, fragmentatie, labyrint, weefsel/mozaïek/collage, paradox, flux, meta-fictie, ironie, speelsheid en zwarte humor.

[h] Jencks 1987.

[i] De architectuur (Jencks 1982, 1990, Jodidio 2008) is met de stedenbouw (Jacobs 1994) een gebied waar de postmodernistische tendensen het beste vallen af te lezen.

[j] Jencks 1985.

en tot een eenheid zijn samengevoegd. Traditionalisme, eclecticisme en syncretisme bepalen de esthetisch-kunstzinnige, vaak speelse producties.[a] Dit *synthetische* postmodernisme wordt vaak gekenmerkt door het theatrale, door het grootse gebaar, met de bedoeling het pathetische in een overdaad aan gevoelens en emoties tot uitdrukking te brengen.

[5]

Hier tegenover staat de vaak luidruchtige enscenering van het *antithetische* postmodernisme. Zo wordt Kubricks film *A Clockwork Orange* gekarakteriseerd door een pseudo-realisme, gespekt met veel theater en verpakt in een pseudo-experimentele vorm.[b] Dit soort werken schendt de realistische norm -kunst als kritische weergave van de werkelijkheid- zonder de bespiegelende en beschouwende houding van de modernisten over te nemen. Leegheid, schijn en obscene naaktheid (van het beeld) hebben de overhand.[c] Woede om de woede, geweld om het geweld. Het uiterlijk effect overstijgt de kracht van de vorm. En als je dan wilt spreken van inspiratie, dan ligt deze in de apocalyptische doodstrijd, waarin de moderne, westerse cultuur is gewikkeld en in de pessimistische visie op de afloop ervan.
Deze vorm van postmodernisme heet ook antithetisch omdat het sterk anti-moderne trekken vertoont. Maatstaven van het modernisme als zelfironie, reflectiviteit, meerduidigheid en een negatief-kritische instelling worden -methodisch- tot het uiterste gevoerd, vaak van hun ernst ontdaan en geparodieerd. Meerduidigheid wordt omgezet in semantische ongrijpbaarheid. Romans worden een zuiver linguïstische constructie, zonder verwijzing naar de buitenwereld. Taal verwijst alleen nog naar taal. Het kunstwerk wordt geheel in zichzelf opgesloten en gaat alleen nog over zichzelf en over de kunst. Vaak is het enkel en alleen nog voor kunstenaars te begrijpen, zoals binnen de postmodernistische architectuur.[d] Reflectiviteit wordt de kern van het werk.[e] Met als gevolg: zelfontploffing, zelfondermijning en zelfvernietiging van het werk (Barthelmes *Snowwhite*, Tarantino's *Reservoir Dogs*).

[6]

Tenslotte, er zijn narratief -en dat is voor deze studie van bijzonder belang- een aantal specifieke kenmerken op te sommen waaraan postmodernistische werken zullen voldoen. Zo ontbreekt een alwetende verteller,[f] is de verteltrant caleidoscopisch, worden namen willekeurig veranderd, worden mensen van hun typisch menselijk trekken ontdaan, kunnen personages zomaar verdwij-

---

[a]Dat wat vaak postmodernisme wordt genoemd, is een stroming waar het experiment eindigt en het cliché zichtbaar wordt. Dichters als Robert Anker en Dirk van Bastelaere kunnen dan wel worden getypeerd als *postmodern*, toch maken zij niet anders dan *conventioneel*, laat-modern(istisch) werk, zoals in het midden van de vorige eeuw Vasalis conventioneel hoog-modern(istisch) werk maakte.
Hetzelfde gebrek aan creativiteit tref je aan binnen de anti-moderne wijsbegeerte. Dat zie je bv bij Gibson (1999, blz. 87-91). Deze komt met een beroep op Levinas en Lévy-Bruhl niet verder dan het herhalen van argumenten die ook al binnen de analytische filosofie en in het kader van de *poetics of indeterminacy* te berde zijn gebracht, dit dan wel in een specifiek jargon en zoals zo vaak overgoten met een sausje (spectrale) Derrida.

[b]Pieron 2004 IV, blz. 541-561 ('A clockwork orange').

[c]Voorbeelden vind je in de werken van Fischl of Koons en -in bredere zin- in een film als *Prospero's Books* van Greenaway of *Shining* van Kubrick.
Volgens Baudrillard hangt de obsceniteit van de naakte werkelijkheid ook samen met het verlies aan subject en zin: 'Door het wegvallen van het subject als centrum van macht en kennis, het wegvallen van zin, doel en betekenis, zijn we een universum binnengetreden dat volledig transparant en obsceen is' (bij Peeters 1987, blz.22). Zie ook Tee 1985.

[d]Een mooi voorbeeld is Rem Koolhaas' (autobiografische) project *S, M, L, XL* (New York 1995). Hierin gaan structuralisme en introvertie in postmodernistische trant samen. Voor de lezer/leek is het boek boeiend en cryptisch/hermetisch tegelijk.

[e]Zie bv het werk van de *Coop Himmelblau* (Amsoneit 1991, blz.136-143).

[f]Vaessens 2013, blz. 356-357, resp. Van Gorp cs 1986, blz. 323. De stelling zelf is trouwens, vanuit de narratologie gezien, onhoudbaar.

nen, worden details naar willekeur tot in het oneindige vermenigvuldigd, wordt de vertelling ontregeld, worden narratieve niveaus met opzet door elkaar gehaald en/of eindigt een vertelling op verschillende manieren.[a] Dit alles onontkoombaar gekoppeld aan het gegeven dat binnen een postmodernistisch werk iedere vorm van reïsme ontbreekt: kennis is een meervoudige constructie, de breuk tussen taal en werkelijkheid is onoverbrugbaar en definitief.[b]
Moeilijker wordt het om aan te tonen dat een roman wel of niet kan worden getypeerd aan de hand van de reeks (postmodernistische) kenmerken die Van Gorp cs (1986, blz. 323) noemen: 'fragmentarisme, spel, autoreflexiviteit, metafictie, antimetrisme, citatenkunst, deconstructie, ironie, pastiche.' Bovendien is een aantal van deze kenmerken niet specifiek postmodernistisch van aard.
Het lijkt al met al moeilijk om op objectieve wijze een omschrijving te geven die duidelijk kan maken dat een werk als *GR* binnen het kader van het postmodernisme past.

[7]

Ook op het terrein van het literair-kritisch onderzoek zijn eenheid en samenhang binnen het postmodernisme ver te zoeken. Het is daarom raadzaam om de methoden van onderzoek binnen het postmodernisme te benoemen met geëigende termen als deconstructivisme, poststructuralisme, Cultural Studies, Literary Theory en feminisme, hoewel ook dat vaak weinig zin heeft, omdat de kritiek van verschillende walletjes eet. Zo passen aanhangers van de Cultural Theory vaak met voorliefde deconstructivistische werkwijzen toe.[c]

Postmodernisme. De kritiek

[1]

> *Gravity's Rainbow* implies, becomes legible only through systems of interpretation and that interpretation originates not in the object of scrutiny but in the method of the scrutinizer.
>
> Alan Nadel (2008, blz. 159).

Indien je er vanuit gaat dat *GR* een overwegend conventionele roman is, die staat in de laat-modernistische traditie en die binnen de westerse literaire canon een hoge status verdient, zal de wijze waarop de roman in de kritiek van de laatste veertig jaren is benaderd, je niet welgevallig zijn. Een van de redenen hiervan is dat de postmodernistische interpretaties voornamelijk extern zijn: kritiek wordt niet door de tekst gedragen, maar wordt er aan opgelegd.
Bovendien voelt de buitenstaander zich al snel buitengesloten omdat de postmodernistische kritiek eerder gedreven lijkt te worden door het grote gebaar dan door de aandrang om een tekst in alle nuchterheid te analyseren. 'In an age marked by the loss of the ground gesture, what could be more attractive than a grand gesture?'(Melley 2002, blz. 122).
Dit alles zou nog daar aan toe zijn, als de boodschap die wordt uitgedragen alleen maar eigenzinnig zou zijn, maar zij gaat in haar taalgebruik en theoretische aanpak letterlijk de perken te buiten.[d]

---

[a] Herman cs, 2003, blz. 28, Herman en Vervaeck 2005, blz. 74, Hohmann 2009, blz. 127.

[b] Vertellers zijn in postmodernistische verhalen vaak extreem diëgetisch. Je ziet nog zo weinig van de oorspronkelijke scène, dat je je begint af te vragen of de beschreven gebeurtenis wel ooit heeft plaatsgevonden. Herman en Vervaeck 2005, blz. 23. *GR* is in tegenstelling hiermee duidelijk een mimetische roman waarin actie en gesprek een belangrijke plaats innemen.

[c] Het is ook mogelijk om met Linda Hutcheon (1988) je opdracht te beperken door (postmodernistische) theorie en romans zo op elkaar af te stemmen dat de eigen criteria als vanzelf op bepaalde werken passen. Daar is weinig op tegen, maar het betekent wel dat een roman als *GR* buiten de boot valt, hoewel deze roman toch als een icoon van het postmodernisme wordt beschouwd.

[d] Lees het artikel van Schuber (1984, blz. 65-74) maar eens langzaam en hardop. Ook voor de andere stukken in het nummer van *PN* (14 februari 1984) over deconstructie geldt dat ze alleen 'leesbaar' zijn voor ingevoerde academici ('Mandarijnen').

In samenhang hiermee schrijven Sokal en Bricmont (1998, blz. 187):

> These authors are holding forth, in utter seriousness, on philosophy, psychoanalysis, semiotics or sociology. Their works are the subject of innumerable analyses, exegeses, seminars and doctoral theses. Their intention is clearly to produce theory, and it is on this ground that we criticise them. Moreover, their style is usually heavy and pompous, so it is highly unlikely that their goal is principally literary or poetic.[a]

Bovendien, kun je eraan toevoegen, wordt er met zulke activiteiten geen enkel intellectueel doel gediend. Een harde kritiek.

[2]

In de volgende secties zal worden nagegaan of deze kritiek is gerechtvaardigd. Het onderzoek zal zich richten op de postmodernistische kritiek als interpretatie in de vorm een *dispersed activity* of juist in de vorm van een *gerichte* tekstanalyse, de *deconstructie*.[b]
Vervolgens komt de *Theory* aan orde, een methode waarbinnen men probeert om de postmodernistische kritiek een theoretisch fundament te verschaffen.

Interpretatie als dispersed activity

> Niet de waarheid leidt mijn hand, maar het spel, de waarheid van het spel.
>
> Roland Barthes[c]

> In any case, Pynchon invites excess in his critics.
>
> Levine en Leverenz (1976, blz. 9)[d]

[1]

Interpretatie wordt binnen postmodernistische kringen beschouwd als een *dispersed activity*,[e] als een creatieve en speelse activiteit die de gegeven tekst voortdurend overschrijdt en die binnen die tekst voortdurend op zoek is naar inconsistentie en incoherentie. Alleen zo kan een nieuwe, verrassende kijk op de tekst worden gegeven, dit in de wetenschap dat deze toch nooit tot een vaste betekenis kan worden teruggebracht.[f]
Vanuit deze visie kan het postmodernisme dus vrij zijn gang gaan. Je gaat uit van de tekst zoals die voor je ligt. Omdat deze aan de oppervlakte toch geen waarheid biedt, maar de (on-) waarheid

---

[a]Hoe moeilijk het is om je tegen aantijgingen als die van Sokal en Bricmont te verdedigen, blijkt uit een betoog van Chr. Norris (2006, blz. 460), waarin hij niet verder komt dan te stellen dat Derrida toch echt wel goed op de hoogte was van de moderne, wiskundige problematiek. Een beroep op Bohr, Bohm, Wheeler en Deutsch (ibid., blz. 462-469) als een rechtvaardiging voor een nieuwe synthese maakt het betoog van Norris er bovendien niet sterker op. In alle vier de gevallen gaat het om geleerden die zich, althans vanuit de wetenschapsfilosofie gezien, buiten de mainstream van de natuurwetenschappen ophouden. Bohr stelt dat het menselijk bewustzijn de werkelijkheid schept, Bohm meent dat er zich achter de kwantumfysische werkelijkheid van waarschijnlijkheden nog een ruimte-tijdelijke en causale orde bevindt, Wheeler verdedigt het (sterke) antropische principe en Deutsch het emergentistische beginsel.

[b]Pieron IV, blz. 1180-1181 ('De postmodernistische kritiek. Deconstructie').

[c]Bij Zima1979, blz. 337.

[d]Eerlijk gezegd zou je juist het tegendeel beweren.

[e]Lodge en Wood 2008, blz. 25. 'The text is launched, follows a presumed course, leaves a trace (een condensstreep).'

[f]Uit het slot van deze Inleiding zal blijken dat postmodernistische critici vaak te kort schieten bij de analyse van het verhaal. Dit werkt door in de interpretatie. Zo wordt er bv te gemakkelijk vanuit gegaan dat de 00000 narratief een feit is, terwijl toch blijkt dat er sprake is van een verdichting. Zie je dit niet in, dan is het bv mogelijk met Mendelson (1986, blz. 45) de onwaarschijnlijke sprong te maken van de (echte) 00000 (met zijn S-Gerät) naar Tekst.

juist verborgen houdt, kun je direct overgaan naar belangrijker zaken en al associërend quasi-wijsgerig de verstikkende diepte induiken. Als voorbeeld een citaat van Leo Bersani.

> It is as if we could know everything and still not know what kind of a text *Gravity's Rainbow* is. It would not exactly be a question of something missing, but rather of the text's "real" nature as a kind of superior intelligible double of the text we read. Pynchon's novel would signify nothing but itself, without, however, letting us move beyond the opaque surface of the signifying narrative itself. And that opacity would constitute Thomas Pynchon as the reader's They: he *is* the enemy text.

Met de conclusie dat *GR* een postmoderne therapie is.[a]

[2]

Vanzelfsprekend kun je voor jezelf, met Schaub (1981, blz. 49), stellen dat je *GR* alleen 'with any kind of comfort' kunt lezen als je erkent dat er naast het bewuste Zelf sprake is van een andere wereld, van een *Andere, Orphische stem*. Maar dan moet de interpretatie ook passend zijn. Schaub mag dan wel stellen (ibid., blz. 124) dat 'it is a fragmented voice that is everything at once and so speaks, as it should, in the present tense, insisting on the Orphic fluidity of the world as process in the river of time,' maar wat je echt hoort zijn enkel vaak verwarde en angstige, puur menselijke, paranoïde stemmen, geen stemmen van de Andere Zijde (ibid., blz. 126). De plaatsen waar Schaub naar verwijst zijn niets anders dan emotionele gemeenplaatsen, die geen betrekking hebben op welke alternatieve code dan ook.[b]
De narratieve feiten binnen *GR* wijzen niet boven zichzelf uit,[c] er is binnen het verhaal geen plaats voor een mythische code met zijn Hiërofanie, niet voor *the One,* noch voor een *something beyond*.[d] Niet dat mythe en mysticisme geen rol spelen, beide tref je aan op veel plaatsen door het hele boek heen. Mythevorming is zelfs een van de belangrijkste thema's (Blicero, Thanatz), mysticisme duikt vooral op rond de Raket (Weissmann, Enzian). Maar mythe en mystiek zijn in *GR* psychologisch van aard en sociaal van belang: zij bieden vertroosting (Mondaugen) en zetten aan tot utopistisch handelen (Enzian).

[3]

Postmodernistische interpretaties blijken vaak niets anders te zijn dan een methode om teksten van allerlei soort op een eigenmachtige manier te becommentariëren ('De tekst als projectiel').[e] Een inzicht dat wel wijd is verbreid, maar ook weinig samenhang vertoont. Bovendien is de 'theoretische' terminologie idiosyncratisch en daardoor onhandelbaar. Lees er het hoofdstuk over de post-

---

[a] Bersani, geciteerd bij Moulthrop 1989, blz. 77.

[b] Schaub (1981, blz. 124) geeft dit indirect toe: 'The fragmented voice is free from the oppressive implications of narrative convention, but represents a continuity, which, in its extreme expression, is unintelligible.' *Credo quia absurdum.* Trouwens, niet *The Voice* is vrij van de onderdrukkende implicaties van narratieve conventies, maar *GR* in zijn geheel en dat *zonder dat de reïstische code wordt verbroken.* Voor de reïstische code: de sectie over de Neptunus-code en die over het naturalisme verderop in deze Inleiding.

[c] Schaub 1981, blz. 104-106. Schaub ontloopt iedere analyse van de *narratieve* feiten en interpreteert ze naar willekeur.

[d] Moore 1987, blz. 221. Wat voor Schaub in de voorafgaande noot geldt, geldt ook voor Moore.

[e] Schuber 1984, blz. 66. Palmen merkt van haar kant terecht op dat je een roman alleen anders kunt gaan lezen als het werk dat toestaat. Connie Palmen als Vrouw der Letteren in de Groene Amsterdammer van 03-07-05, blz. 36.

modernistische narratologie in Herman en Vervaeck (2005) maar op na.[a] Je raakt dan verstrikt in een pseudo-intellectuele sfeer waarin ruimte en tijd een ongekend fantastische betekenis krijgen. Je leest van labyrinten, van onwerkelijke werkelijkheden en hyper-werkelijkheden, van het centrumloze web met zijn onderaardse, rizomatische verwevenheden, maar ook van chronoschismen en flux, van nano-tijd en hyper-presentie. Teksten gaan op in hyperteksten of liggen verborgen in/achter palimpsesten.
En het narratieve leven van de personages? Dat voltrekt zich langs lijnen van metamorfose en multipliciteit, ambiguïteit en alteriteit.[b] Met alteriteit wordt dan aangegeven dat je een wereld beleeft die niet in taal kan worden uitgedrukt en dat je je richt op een Ander, die altijd een mysterie blijft. Of meer in het algemeen geformuleerd: 'Infinite alterity is quite simply *what is there* [*ce qu'il y a*]. Any experience is an extension into infinity of infinite differences. Even the supposed reflexive experience of myself is not at all the intuition of a unity, but a labyrinth of differentiations.'[c]

[4]

Nu staat het aan het critici vrij om hun eigen interpretatieve methode, zoals bv de deconstructie,[d] op *GR* toe te passen. Duyfhuizen (1984, blz. 3) heeft gelijk als hij schrijft dat 'whether Pynchon's sense of structures that come-and-go derives from some awareness of deconstruction is not the point, but as an activity of reading, deconstruction does offer Pynchon's readers a new perspective on the text.' Zonder dat dit betekent dat dit perspectief ook maar enige verheldering hoeft te bieden. Het tegendeel lijkt eerder het geval te zijn. Neem de vele, vaak ongefundeerde pogingen om *GR* binnen het kader van de postmodernistische kritiek te interpreteren in de versluierende richting van animisme en magie, van gnosis en mystiek,[e] van theologie en wijsheidsliteratuur. Zo stelt Keesey (1986, blz. 84) dat er een tussengebied bestaat tussen het psychologische en het bovennatuurlijke, een biosfeer, waarin alles met elkaar is verbonden, waar ook doden en levenden met elkaar in contact staan. In *GR* is er volgens hem sprake van een oeroude vorm van animisme: gestorven moordenaars en hun slachtoffers keren (werkelijk) terug naar de aarde met de waarschuwing dat moord tot moord leidt.
Theologisch is een stelling als die van Hayles en Eiser (1985, blz. 22): 'The last delta-t that exists between the signs of Pynchon's text and the significations we associate with those signs is the space between prophecy and fulfillment, us and our fate. However narrow the margin, it is a measure of grace.'
Een vroeg essay van George (1980) over de alchemistische teneur binnen *GR* laat zien hoe men de roman beschouwt als een Bijbel waarin men vrijelijk kan grasduinen om zo een (Pynchoneaanse) theologie te voorschijn te toveren. Een treffend voorbeeld hiervan tref je ook aan bij Hume. Deze weet, zoals een goede Schriftgeleerde betaamt, de teksten uit verschillende delen van een mythologie zo bij elkaar te sprokkelen dat er diepe (symbolische) samenhangen openbaar worden, zoals die tussen Slothrop en Gottfried: 'So Gottfried becomes Slothrop in the rocket, and Slothrop beco-

---

[a]Herman en Vervaeck 2005, blz. 112-121 passim. Verder: Keesey 1988, blz. 103-122. De narratologie van een Genette of Bal wordt binnen postmodernistische kringen op haar beurt vaak als sciëntistisch (Liisa Saariluoma) of politiek (Virgil Lokke) afgewezen. Hägg 2003, blz. 28 (Saariluoma), blz. 30-32 (Lokke). Voor de feministische invalshoek: Hägg 2003, blz. 33, voor de deconstructivistische: Gibson1999, blz. 34-35.

[b]Zie bv Gibson 1999, m.n. blz. 111-117.

[c]Alain Badiou, geciteerd bij Gibson 1999, blz. 147.

[d]Deconstructie wordt al snel een wat vage term. Derrida zelf heeft zich dan ook gedistantieerd van de wijze waarop er met 'zijn' term binnen de kritiek wordt omgesprongen. Zie Sim 1992, blz. 168.

[e]Een schrijnend voorbeeld hiervan is het artikel van Ellis 1986, waarin vrijelijk wordt geshopt in de tekst om de mystieke impact van *GR* op te eisen, dit gekoppeld aan een conclusie die er ook al niet om liegt: 'So Pynchon puts to work in *GR* the seminal magic ./., a method upon the world that precedes religion [als godsdienst] and science' (blz. 78).

mes Gottfried at the launching.'[a] Ook het werk van Moore kan worden beschouwd als een zuiver wijsgerig, zelfs theologisch commentaar op *GR* als Bijbel. Hij schrijft bv (1987, blz. 47) dat 'there [in *GR*] is indeed a "faith" encoded by the terms *connectedness* and *integration.*' En gepreekt wordt er nog meer, zoals door Tanner met de Tiende Elegie van Rilke als heilige tekst.[b] Volgens Werner, tenslotte, word je door de preken van Pynchon opgeroepen om je beslissingen te nemen en de zijde te kiezen van de preterites.[c]
Elders wordt je zelfs voorgehouden dat *GR* verlossing brengt.[d]

[5]

Het is duidelijk dat veel critici onder het mom van postmodernisme maar al te gemakkelijk terugvallen op subjectief-expressieve uitgangspunten. Zij zoeken juist die aspecten in de tekst die leiden naar een innerlijke, vaak onbewuste wereld, vol verlangens, angsten, obsessies en naar een hogere werkelijkheid die onontkoombaar het leven draagt. Droom, mythe, noodlot, de vage grenzen tussen dood en leven, tussen goed en kwaad, al deze romantische thema's dragen in hun ogen *GR.* Zonder het besef dat *GR* juist nadrukkelijk afstand neemt van deze extatische wereld.

Interpretatie als deconstructie

> Het werk bezit tegelijkertijd meerdere betekenissen, en wel op grond van zijn structuur, en niet ten gevolge van het onvermogen van hen die het lezen.
>
> Roland Barthes[e]

[1]

De postmodernistische kritiek wendt zich af van de belangrijkste modernistische beginselen: de autonomie van het kunstwerk, het kunstwerk als samenhangend en innerlijk doelgericht geheel, close reading als methode om betekenissen te achterhalen. Zij stelt daar tegenover dat je bij de analyse en interpretatie altijd op een regressus stuit. Een vaste betekenis (Derrida: 'signifié transcendental') is er niet. Het kunstwerk wordt juist gekenmerkt door ongrijpbaarheid en onbepaalbaarheid. Barthes:

> De tekst is eindeloos bezig de betekenis ('signifié') te ontwijken, de tekst is openend, zij is het terrein van het taalteken ('signifiant'). Het taalteken moet niet worden opgevat als een 'eerste fase van de betekenis' als het materiële voorportaal, maar integendeel juist als het naspel ervan. Op dezelfde manier verwijst de oneindigheid van de taaltekens niet naar een of ander idee van het onzegbare, maar naar het begrip spel. Dit voortbrengen van het eeuwige taalteken (te vergelijken met de eeuwigdurende kalender) op het gebied van de tekst komt niet tot stand door een organisch rijpingsproces of een hermeneutisch

---

[a]Hume 1987, blz. 113. Vergelijk: 'Symbol, not scientific analysis is the key here' (ibid., blz. 206). Verrassend is het ook dat aan de Universiteit te Kentucky *GR* wordt gebruikt om het persoonlijke leven van de studenten via de literatuur-wetenschap te doorgronden en te verlichten. Er wordt door de docent, Alan Nadel, zelfs openlijk een verband gelegd tussen de roman en theologie, met een directe verwijzing via Enzian en Weissmann naar de figuur van Christus. Nadel 2008, blz. 160-162.

[b]Tanner 1986, blz. 78.

[c]Werner 1986, blz. 85, blz. 94-95.

[d]Bettridge 2003, blz. 69.

[e]Bij Zima 1997, blz.276.

> verdiepingsproces, maar eerder door de seriële beweging van verplaatsingen, verdichtingen en variaties.'[a]

De kritiek speelt zich af langs de paradigmatische as, met haar mogelijkheden tot associatie en woordspel. Juist wat er niet staat, wat afwezig is, is van belang (Derrida).[b] Kritiek ondermijnt een tekst en breekt haar af om haar vervolgens eigenzinnig weer op te bouwen ('deconstructie').[c]

[2]

Nu is een spel een spel, maar men kan spelen uit louter plezier, zonder direct doel ('play'), of men kan een strategisch spel opzetten waarbij men bepaalde duidelijk omschreven doeleinden nastreeft ('a game'). Modernisme en postmodernisme spelen beiden een (kunst)kritisch spel, maar het eerste speelt 'a game,' het tweede geeft zich over aan louter spelen ('play').[d] Het verwijt aan het postmodernisme dat het niet ontkomt aan een paradox, omdat het zich onmogelijk maakt om zichzelf serieus te nemen, wordt met deze onderscheiding ongedaan gemaakt. Het staat iedereen vrij met knikkers (of takjes) te spelen zonder er instructies en doeleinden aan te verbinden, dit begeleid door het argument dat knikkeren op zich toch ook doelloos is.[e]
Wel dreigt er op meta-niveau een ander probleem: welke betekenis en waarheid kan men aan de uitspraken van postmodernisten toekennen als ze het zelf onmogelijk achten dat er zoiets als waarheid en betekenis bestaan. Het is alsof de postmodernist vaststelt dat er eigenlijk geen knikkers en regels zijn, terwijl je hem duidelijk op eigen manier met zijn knikkers ziet spelen. Toch kan een postmodernist zijn gelijk halen als hij volhoudt dat je met knikkers kunt spelen hoewel het helemaal geen knikkers (maar bv kluwens atomen) zijn. En juist dàt standpunt neemt hij taalkundig in.

[3]

Nu blijft het verwijt aan postmodernisten bestaan dat zij gedurende hun kritische arbeid in de grond van de zaak ook via regels en procedures te werk gaan. Zij zijn strategisch bezig binnen de traditionele mogelijkheden die het betoog in het westen biedt.[f] Ook als zij bv het logocentrisme bestrijden -en dat doen zij uitdrukkelijk-, gebruiken zij logische methoden.[g] Zonder het principium non contradictionis[h] komen ook zij geen stap verder. Dit wordt toegelicht door George Steiner (1990, blz. 137-138):

> Tot op zekere hoogte heeft de formele logica formele representaties van een dermate abstract en algemeen karakter kunnen ontwikkelen dat deze gebruikt kunnen worden om andere formele talen als het ware van buiten af te testen en te deconstrueren. Deze extra-territorialiteit staat niet ter beschikking van poststructuralisten en deconstructionisten.

---

[a] Bij De Mul 2002, blz. 203.

[b] Pieron 2004 IV, blz. 1132-1133.

[c] In het postmodernisme is niet de kritiek zelf van belang, maar de 'theorie' die de interpretatie stuurt .

[d] Pieron 2004 IV, blz. 995-997 ('Spel en spelen').

[e] Interpretatie is volgens Derrida trouwens 'een *systematisch spel* van differenties' met zijn regels. Maar dit spel staat los van het sprekend subject en gaat zijn eigen wegen. Pieron 2004 IV, blz.1132. Mijn cursivering .

[f] Ook de postmodernistische communicatie eist een argumentatieve code, anders houdt ze op te bestaan.

[g] Iedere postmodernistische ideoloog gebruikt in het dagelijkse leven voortdurend logische beweringen ('proposities') en gestaafde beweringen ('feiten'): 'Als ik in Amsterdam ben aangekomen, bel ik je .' Een implicatieve uitspraak (p niet zonder q) die is gebaseerd op feitelijke gegevens. Anders is het gesteld met de bewering 'Wanneer ik eenmaal ben overgegaan, houd ik zeker contact met je.' Een spiritistische wijze van informatie-overdracht. Zeg je nu, en dat is mogelijk binnen een postmodernistisch betoog, dat beide uitspraken -het dood gaan (p) en het contact daarna (q)- waar zijn, dan doe je -naast het gebruik van de implicatie (p dan q)- nogmaals een beroep op de propositielogica: p en q zijn beide samen waar (de conjunctie). Desondanks blijft de postmoderniteit het logocentrisme bestrijden. Er is sprake van een pseudo-binding: je ontkomt niet aan logisch denken en toch doe je maar of het nep is.

[h] [niet (p en -p)].

> Deze hebben geen nieuwe taal uitgevonden, geen onbevlekte conceptualiseringen. Het centrale dogma dat alle lezingen mislezingen zijn en dat het teken geen gegronde begrijpelijkheid bezit, heeft precies dezelfde paradoxale, zelf-ontkennende status als de beroemde *aporia* waarin een Kretenzer verklaart dat alle Kretenzers leugenaars zijn. Ingemetseld in natuurlijke taal, weerleggen deconstructivistische proposities zichzelf.[a]

Toch nog een paradox. Maar juist daarmee kan een postmodernistische criticus best leven.

Theory

[1]

> Theory suspects, bypasses, smothers,
> belittles authors and texts. It doesn't forgive.
>
> Valentine Cuningham[b]

Vastheid vinden postmodernistische analytici, los van het deconstructivisme, vooral in de *Theorie,* een kritische werkwijze die in verband met *GR* door Alec McHoul zo wordt omschreven:

> -Get yourself a theorist,
> -Retell highly selected bits of the novel,
> -Don't read the novel so much as quote it.[c]

Aan deze regels gaat een aantal strategieën vooraf die berusten op beginselen als identiteit,[d] analogie en onoplosbaarheid. McHoul had trouwens zijn betoog kunnen voortzetten met de aanbeveling om vooral vervagende termen te gebruiken als *complex*, *instabiel, ambivalent, ambigu, discontinu*, *onbepaald*, *dissonant* en *onzeker.* Daarnaast had hij nieuwbakken critici kunnen adviseren om met voorkeur te verwijzen -lezen lijkt te veel gevraagd- naar anti-moderne coryfeeën als Nietzsche, Heidegger, Barthes II, Foucault, Derrida, Kristeva, De Man[e] en Baudrillard.

[2]

Dat je iemand aanraadt om een theorie tot uitgangspunt te nemen van je kritiek, roept verbazing op. Als postmodernistische criticus wijs je immers theorieën af omdat ze per definitie op apriori's berusten. Maar ja, zonder theoretische basis kom je als vanzelf terecht in een wereld van totale willekeur. Daarom zie je vaak dat marxisme, psychoanalyse (of Lacan) en het ecologische feminisme via een achterdeur worden binnengesmokkeld of dat bepaalde opvattingen van wijsgeren als Derrida

---

[a] Steiner 1990, blz. 137-138.

[b] Cunningham 2008, blz. 773. *Theory* hier in de postmodernistische betekenis.

[c] McHoul 1991, blz. 157-159. Een manier van exegetiseren die voor een predikant trouwens vanzelfsprekend is: zo bereidt hij zich voor op de zondagspreek.
Een sprekend voorbeeld dat aan de drie eisen die van McHoul voldoet, biedt Leclair (1989) met de informatietheorie - in brede, speculatieve zin- en de Gaia-hypothese van Lovelock tezamen als *theorie*. Ook Terry Caesar (1984) gaat ver bij zijn bespreking van *mindless pleasures*. Zonder enige reden en zonder ook maar één plaats uit *GR* aan te halen, weet hij deze gedachteloze en zorgeloze pleziertjes te combineren tot een theorie van *waste* en *shit*. Met als uitkomst uitspraken als: 'Excremental logic is mindless logic which mocks the imperiousness of thought only to be mocked by it, because this logic does not have within itself any other principle than its own evacuation' (blz. 47). Over logica gesproken!

[d] Zo stelt McHoul (1991, blz. 158) dat *x/y een onoplosbare binariteit (1/0) is*. Hieruit moet je wel concluderen dat deze identiteit leidt tot een vreemdsoortige (non-) identiteit van x en -x.

[e] De Man wordt na 1987 niet veel meer genoemd, of het moet gebeuren om zijn positie te bepalen. En dit zonder veel overtuiging. Newton, 2006, blz. 478-479. Vergelijk Burke 2006, blz. 486-496. Opvallend genoeg is het weer de logica die je de geëigende weg wijst: je behoort werk als dat van De Man alleen naar zijn intrinsieke betekenis te beoordelen, niet naar de daden van de schrijver ervan. Voor het argumentum ad hominem: Pieron 2004 V, blz. 1249.

indirect als 'theoretische' basis worden geproclameerd. En zo ontstaat er een samenraapsel van ideeën dat wel wordt omschreven met de term *(Literary)Theory*.
Dit alles met weinig houvast. Louis Mackey (1989, blz. 143) schrijft dan ook: '[C]ontemparary literary theory is a near-chaotic hodgepodge of reader-response views, new historicism, new pragmatism, French and other Freudians, several varieties of Marxism and feminism, structuralism, hermeneutics, and a welter of other non-deconstructive models and methodologies.'
In die zin voldoet deze kritiek aan de kenmerken van het synthetisch modernisme, het is eclectisch, syncretistisch, gericht op de traditie en vaak theatraal.

[3]

Tenslotte, een modernistische criticus zal een waardeoordeel uitspreken: het was een knap, een boeiend spel. Een postmodernist houdt het bij een technisch-ondermijnende uiteenzetting, gericht op virtuositeit en geestigheid. Een modernist gaat het bij zijn studie om een literair werk, voor de postmodernistische criticus doet het er niet toe wat voor werk hij onderzoekt. Literatuur laat hem koud. Sprekend is de uitspraak van J.Hillis Miller dat '[t]he efflorescence of literary theory signals the death of literature.'[a] Kritiek bouwt niet op, maar ontmaskert.

Kritiek als ontmaskering

[0]

> Culture is thus a locus of class struggle.
>
> Jordan en Weedon (2006, blz. 246-247).
>
> Pynchon's encyclopedic impulse is not primarly literary, but social, political and historical.
>
> M. Keith Baker (1994, blz. 202)
>
> Critical principles cannot be taken over ready-made from theology, philosophy, politics, science, or any combination of these.
>
> N.Frye (1973, blz. 7)[b]

GR is blindelings ten prooi gevallen aan de postmodernistische kritiek.[c] Dit betekent onder meer dat het boek is overgeleverd aan een behandeling zoals die in kringen van de *Cultural Studies* wordt verdedigd: niet literair, maar cultureel in de meest brede, egalitaire zin.[d] Interpretatie wordt een constructie[e] die deconstruerend te werk gaat.[f] *Literair* is in de ogen van postmodernistische critici een elitair begrip dat aan een tekst geen recht doet en dat op een eenzijdige manier de interpretatie in een vooropgezette, indoctrinaire richting stuurt. Teksten uit de literatuur moeten binnen een ruimere context worden bestudeerd, interdisciplinair en multidisciplinair. Een literair werk wordt in feite

---

[a]Hillis Miller geciteerd bij Lamarque 2009, blz. 9. Het gebruik van het literaire begrip *theorie* wordt kort en helder samengevat door Patricia Waugh (2006, blz. 1-33). Jameson (2008, blz. 543-544) beweert trouwens hetzelfde als Hillis Miller, maar hem gaat het om *theorie* als *filosofisch* discours, met vooral Foucault als de kwade pier. Ook hier daagt naar zijn mening het einde, nu van de filosofie. Alleen gaat het bij Jameson om treurnis, bij Hillis Miller bepaald niet.

[b]Bij Frye ontbreekt de psychologie.

[c]Zo bv Hume (1987, blz. 3) met nadruk op *unknowability or uncertainty*, begrippen die zich volgens haar bij uitstek lenen voor deconstructieve lezingen (maar begrippen die ook, maar dat vergeet ze te vermelden, binnen het modernisme in zwang zijn).

[d]Pieron 2004 II, blz. 609 ('Cultuur in de breedte'). Zie verder McRobbie 1999, waarin bv ook aandacht wordt besteed aan de mode.

[e]Bv Norris 2006, blz. 455.

[f]Over de term *constructie* kun je twisten, zo gebruikt M.H.Abrams de term *construing* juist tegenover *deconstructie*. Bij Newton 2006, blz. 475.

beschouwd als een cultureel manifest of als een filosofisch traktaat,[a] literaire waarden worden vertaald in termen van subjectiviteit, sociale betekenis en politieke macht.
Literatuur is een verschijnsel dat op verborgen wijze menselijke motieven en maatschappelijke drijfveren weerspiegelt. Zij laat zien wat er zich op onbewust niveau binnen mens en samenleving ideologisch afspeelt. Zij heeft een ontmaskerende functie.[b] En daarmee wordt de klassieke methode van literatuuronderzoek, gebaseerd op explicatie, interpretatie en literaire evaluatie, als te stringent afgewezen.

[1]

> Wanneer we worden geconfronteerd met een of andere uiting die men ons toestaat waar te nemen, kunnen we ons afvragen: is zij bedoeld om te verbergen? lag het in haar bedoeling onze aandacht af te leiden? welk vooroordeel probeerde zij op te wekken? en, nogmaals, hoe ver gaat de subtiliteit van het ontveinzen? en in welk opzicht wordt iemand verkeerd begrepen?
>
> Friedrich Nietzsche[c]

Binnen de postmodernistische kritiek doet men vaak onderzoek naar bepaalde karakteristieke verschijnselen ('symptomen') zoals ze in diepte-psychologie en structuralisme worden verondersteld en onderzocht. Deze symptomen duiden erop dat er in het werk een *verdrongen* betekenis verborgen ligt, een betekenis die afwijkt van de voor een ieder vanzelfsprekende inhoud. Deze diepere betekenis kan alleen door een nauwkeurige interpretatie worden ontcijferd ('gedecodeerd'). Een werk zegt dus iets anders dan aan de oppervlakte wordt getoond. *Interpretatie is ontmaskering.*
Zo kunnen verhalen volgens psychoanalytisch recept de uitdrukking zijn van de psychische problemen *van de maker*, zonder dat deze zich hiervan ook maar iets bewust is, of zij kunnen de drager zijn van verborgen betekenissen in de trant van het Oedipus-complex, gekoppeld aan castratieangst als angst voor seksuele onmacht.
Ook de structuralistische methode werkt ondermijnend. Zo bieden mythen als samenhangend systeem inzicht in en geven antwoord op sociale en filosofische vraagstukken doordat zij *in hun onderliggende structuur* verzwegen tegenstrijdigheden aan de oppervlakte brengen en verwerken, zoals de tegenstellingen tussen natuur en cultuur, de hiërarchische spanningen in een samenleving en/of de verhouding tussen man en vrouw.[d]
In breder verband kan een kunstwerk worden beschouwd als een sociale mythe. Romans en films verraden, ondanks hun schijn van coherentie en consistentie, vaak structurele en semantische spanningen en tegenstrijdigheden. Deze zijn een uiting van bv klassenconflicten binnen een kapitalistische maatschappij of van onderdrukkingsmechanismen binnen een patriarchale samenleving ('de vrouw als lustobject').

[2]

Vooral de feministische kritiek is op zoek naar symptomatische betekenissen.

> De taken voor een feministische kritiek bestaan daarom uit een proces van denaturalisatie: een onderzoek naar de eenheid van de tekst; door haar te zien als tegenstrijdig samenspel

---

[a] Je hebt volgens Slade 'the right to read Pynchon as philosophy' (bij McHale1991, blz. 147): (literaire) theorie en het object van een theorie komen in hetzelfde werk samen (met een verwijzing naar McHoul en Wills). Maar juist dit reflectieve (meta-) moment ontbreekt in *GR*.

[b] Pieron 2004 IV, blz. 1094-1096 ('De symptomatische betekenis'). Dit gedeelte vormt, vaak letterlijk, het uitgangspunt voor deze sectie.

[c] Bij Bordwell 1991, blz. 72.

[d] Pieron 2004 III, blz. 849-850 ('Lévi-Strauss, De mythe als structuur').

van verschillende codes; door haar 'structurende afwezigheden' en haar relatie tot het universele vraagstuk van de symbolische castratie op te sporen. Alleen in deze zin kan een feministische ./. strategie worden begrepen (Claire Johnston en Pam Cook).[a]

Een feministische kritiek benadrukt bv dat de vrouw -ogenschijnlijk zwak door haar gebrek aan een fallus- juist voor de man er het bewijs van is dat castratie mogelijk is. Een Hollywoodfilm zal deze vrouwelijke dreiging onschadelijk proberen te maken door de autoriteit van de vaderlijke wet (Freuds 'Überich') als waarborg van de patriarchale verhoudingen te bevestigen. Maar bij een kritische interpretatie zal de film ('de tekst') al spoedig barsten vertonen. Een heel nieuwe kijk wordt mogelijk op wat er zich werkelijk, diep onder het oppervlak, afspeelt.

[3]

Het structuralisme wordt binnen de feministische kritiek als te 'essentialistisch' beschouwd: het gaat in haar ogen uit van vaste grondslagen die de tekst regeren.[b] En zo'n visie is logocentrisch van aard (Irigaray). Men houdt zich om deze reden bij voorkeur aan een deconstructivistische aanpak.[c] Om met Joke Dame (1994, blz. 27) te spreken: 'Deconstructie biedt theoretici en critici de mogelijkheid meer of minder verdrongen maar dominante betekenissen van vrouwelijkheid en manlijkheid aan het licht te brengen en de conventionele hiërarchische opposities tussen de geslachten op losse schroeven te zetten.'

[4]

Aan de andere kant wordt in de feministische kritiek op positieve manier nadruk gelegd op een typisch vrouwelijke wijze van gevoeligheid en verbeelding. Deze vindt haar uitdrukking in een eigen vrouwelijke schrijfwijze *(l'écriture féminine)*, uitgevoerd in een lichamelijke taal die seksueel vloeiend is, geen grenzen, geen hiërarchie noch structuur kent, maar die juist voortdurend groeit en zich ontwikkelt. Irigaray heeft het over een nieuwe stijl van praten, het 'parler-femme': 'Deze stijl biedt weerstand aan elke vastgelegde vorm en figuur, [aan ieder gefixeerd] idee of begrip, en laat ze ontploffen.'[d]
In grove trekken vind je in deze benadering een variant terug van de tegenstelling analytisch-synthetisch: identiteit tegenover fragmentatie, rechtlijnigheid tegenover dubbelzinnigheid, orde tegenover ontwrichting/chaos, eenheid tegenover veelheid, een lineaire tegenover een cyclische tijdsopvatting.

Literatuur als persoonlijke beleving

[1]

De modernistische kijk op het literaire werk wordt vanuit de feministische kritiek aangevochten: je kunt bv niet domweg de auteur en de veelsoortige werking van de literatuur in je kritische beschouwingen en interpretaties buiten beschouwing laten.[e] Zo heeft de literatuur volgens Schweickart (2008,

---

[a] Bij Bordwell 1991, blz. 92n.

[b] Ook de wens om alles te ordenen en onder te brengen in een systeem is een typisch westers-manlijke trek (Susan Lanser bij Herman en Vervaeck 2005, blz. 134).

[c] Een van de nadelen van de deconstructie is dat zij berust op verregaande achterdocht. Dit in tegenstelling tot de reconstructieve methode van disidentificatie die teksten juist opnieuw in beschouwing neemt, ze kritisch doordenkt en recyclet. Zie Xhonneux 2013.

[d] Pieron 2004 IV, blz. 1216.

[e] Er kan vanuit de alternatieve hoek (LGBT) ook een beroep worden gedaan op disidentificatie. Dit met een duidelijk politiek doel. José Esteban Muñoz (bij Xhonneux 2013, blz. 370): '[D]isidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a dispowered politics or

blz. 494-495) een persoonlijke trek: je identificeert je sterk met de personages, bovendien sta je in contact met de auteur, komt bij haar op bezoek en leeft je in in haar leven (zoals vooral Adrienne Rich benadrukt).[a]
De huidige cultuur heeft negatieve gevolgen voor lezeressen. Je kunt je als vrouw geïntimideerd voelen omdat je wordt geconfronteerd met de westerse literaire traditie (de Canon) als een *androcentric* bolwerk (ibid., blz. 492).[b] Je wordt als vrouw, naar je wordt voorgehouden, ingewijd in een neutrale, intellectuele cultuur, terwijl je in feite leert te denken als mannen (ibid., blz. 495). Je identificeert je onontkoombaar met manlijke helden en dat maakt het moeilijk om je met de Westerse Canon te verzoenen,[c] omdat daarmee de 'deepest female instincts in reading and thus comprehending' worden ontkend (ibid., blz. 484). Dit soms zelfs met schizofrenie tot gevolg.[d]

[2]

Maar -kun je tegenwerpen- identificatie met helden en slachtoffers behoort tot het gebied van lectuur en melodrama, niet tot het literaire domein. Literatuur eist in tegenstelling tot lectuur als de vrouwenroman,[e] distantie en een kritisch vermogen. Je doorziet hoe de verhoudingen tussen de personages liggen. In uitleg en interpretatie zal tot uitdrukking komen welke opvattingen mensen hebben, hoe de relaties tussen mannen en vrouwen, tussen blanken en zwarten zijn, hoe er naar elkaar wordt gekeken en hoe men over elkaar denkt. In dit opzicht is er formeel geen onderscheid tussen manlijke en vrouwelijke (of tussen blanke en zwarte) lezers. Bovendien lees je binnen de literaire traditie in eerste instantie een roman om te zien hoe de visie wordt samengebald in een creatieve orde van medium en (narratieve) inhoud. Ook dat eist afstandelijkheid.[f] Dit zeker als het gaat om modernistische romans. Deze hebben een ironische ondertoon die identificatie moeilijk maakt en een kritische analyse aanmoedigt.
Omdat deze distantie in de visie van Schweickart ontbreekt, wordt een literair oordeel onmogelijk. Dit betekent nog niet dat zij zich overgeeft aan een puur deconstructivistische vervaging: het werk blijft bij haar een van de polen waarop de kritiek zich moet richten.[g]

---

positionality that has been rendered unthinkable by dominant culture.' Maar ook hier met het probleem dat de literatuur wordt ontdaan van haar kunstzinnige fundament en wordt onderworpen aan de eisen van een sociaal-politiek zuiveringsproces. Het is bovendien de vraag hoe je ooit vanuit een disidentificatie een boek als *GR* moet en kan lezen. Zie verder Alexander en Rhodes, z.j.

[a]Zie ook Herman en Vervaeck 2005, blz. 139.

[b]Schweickart gaat -althans in dit artikel- niet zo ver als andere feministische critici zoals Tolan (2006, blz. 327), die stellen dat de literaire canon een cultureel instrument is om de patriarchale waarden te handhaven en vrouwen klein te houden.

[c]Lezen van romans wordt, zoals Kate Millett stelt, een politieke daad. Het is dus niet langer een literaire activiteit. Bij Tolan 2006, blz. 328.

[d]Showalter bij Lodge en Wood 2008, blz. 489. Vergelijk ibid., blz. 490.

[e]Dit betekent niet een geringschatting van de lectuur. Er zijn goed geschreven vrouwenromans en detectives, boeken die je meeslepen en je verbeelding in werking zetten. Maar toch, lectuur probeert je te behagen (Palmen) en streeft direct, commercieel succes na. Daar ligt volgens Van Boven dan ook de directe oorzaak van het feit dat boeken door vrouwen geschreven zo oppervlakkig en clichématig kunnen zijn. Ook wijst zij erop dat zo gauw vrouwen zich echt op literair gebied begeven (en al gaat hun werk over vrouwen en hun belevingswereld) de term *vrouwelijke* schrijver in de kritiek niet meer valt. Connie Palmen als Vrouw der Letteren in de Groene Amsterdammer van 03-07-05, blz. 34, Erica van Boven in haar artikel *Een apart stapeltje*, Groene Amsterdammer 12-10-07, blz. 23-24.

[f]Met het begrip *identificatie* grijpt men, of men dat wil of niet, terug op speculatief-humanistische termen als *Verstehen* en *intentionaliteit*, met de hermeneutiek als onderzoeksgebied.

[g]Schweickart (2008, blz. 488) heeft er gelijk in dat je niet kunt spreken van de objectiviteit van een tekst, maar een *gender-neutral criticism* is binnen de literatuurkritiek niets anders dan een vanzelfsprekendheid.

[3]

Het inzicht dat er een verschil bestaat tussen mannen en vrouwen[a] doet bij Schweickart (ibid., blz. 489) ook de vraag opkomen of het niet mogelijk is om -naar een idee van Elaine Showalter- een afzonderlijke *literaire* groep van vrouwen te vormen,[b] waarbinnen de literatuur als een therapeutisch en utopistisch-revolutionair instrument wordt gezien (ibid., blz. 497-498).[c]
Maar toch, de vorming van zulke, literaire groepen lijkt in de praktijk onmogelijk omdat iedere vastheid op dit gebied ontbreekt (hoe definieer je *literair* in dit verband?). De receptietheorie heeft bovendien duidelijk gemaakt dat er ontelbaar veel verschillende, weinig samenhangende groepen van lezers zijn.[d] Dit bezwaar geldt in principe ook voor de *interpretive communities* van Fish. Op hem kan Schweickart zich dus niet beroepen.[e]

[4]

Al met al heeft Schweickart een zeer brede opvatting van wat literatuur is en doet, maar deze gaat niet gepaard met enig zicht op wat literatuur in de kern onderscheidt van andere vormen van verbale (narratieve) communicatie: 'That is to say, to read a text and then to write about it is to seek to connect not only with the author of the original text, but also with a community of readers. To the extent that she succeeds and to the extent that the community is potentially all-embracing, her interpretation has that degree of validity' (ibid., blz. 501).[f] Voor *GR* is binnen deze gemeenschap in ieder geval geen plaats.

[5]

In negatieve zin streeft een feministische kritiek naar ontmaskering, in positieve zin naar een nieuwe, op beleving en identificatie gerichte literatuur. Samen met de deconstructie en de kritiek als *dispersed activiy* vormt zij een omvattend corpus van postmodernistische activiteiten waaronder ook een belangrijk deel van de kritische analyses van *GR* valt. Deze kritiek komt nu aan de beurt.

---

[a] Die verschillen tussen beide geslachten zijn uiterst miniem en zeker niet wezenlijk. Het is veel beter om van twee verschillende, geslachtsonafhankelijke tradities te spreken, bv een analytische en een synthetische, ieder met een eigen visie op werkelijkheid en cultuur. Pieron 2004 IV, blz. 1217-1218 ('Het culturele feminisme').

[b] Het kan dan gaan om een *literature of sensibility* met eerder een mythologische dan een feitelijk-positivistische inslag, waarbij alleen de *important dates of deep feeling* tellen. Anaïs Nin bij Gibson 1999, blz. 181-182.

[c] In dit verband wijst Schweickart (2008, blz. 487, blz. 500) het deconstructivisme als te pessimistisch van de hand.

[d] Pieron 2004 II, blz. 405 ('De receptietheorie'). Verder Buursink 1978.

[e] Schweickart 2008, blz. 496-497. Vergelijk Eagleton 2008, blz. 74-75 en m.n. Lamarque 2009, blz. 65-66.

[f] Dit in overeenstemming met de ideeën van Adrienne Rich.

2. DE KRITISCHE AANPAK VAN GR ONDER DE LOEP

De kritiek

In de loop van de jaren krijg je zo langzamerhand te maken met academici die los staan van de traditie. Zij hebben vaak geen feeling meer met de aloude analytisch-wetenschappelijke methoden die de beproefde literaire studies eigen waren.[a] Je hoeft alleen maar de kritieken te lezen om te ontdekken hoe ontoegankelijk het jargon is en hoe ondoorzichtig de methoden in vele gevallen zijn gworden.
Nu heeft *GR* een ingewikkelde opbouw, is associatief en vooral poëtisch van inzet, het verhaal wordt vergezeld van veel onderliggende commentaren en uitweidingen. Bovendien is de externe -historische, psychologische, wetenschappelijke en technologische- inbreng groot. Dit alles maakt een kritische aanpak complex en de kritiek omvangrijk.
In deze Inleiding wordt gepleit voor nuchtere aanpak. Zo krijgen veel scènes, vooral die zich afspelen in de Zone, hun geëigende plaats toegewezen, zonder dat dit hoeft te leiden tot verkrampte interpretaties. Een scheiding tussen Neptunus-code en reïstische code, maakt bovendien al gauw duidelijk dat *GR* een naturalistische achtergrond heeft, met zelfs het gevaar om in actualisme te verzanden. Voor parawetenschappen is geen plaats.
Vanuit dit gezichtspunt zal het ook snel duidelijk worden dat veel respecteerde interpretaties uit de afgelopen 40 jaar opnieuw moeten worden bekeken. Dit geldt vooral voor de positie van Slothrop: over zijn penis, zijn sterrenkaart en zijn vervaging doen binnen de commentaren de meest wilde verhalen de ronde.

De Neptunus-code

> Pynchon's novels include symbolic references to Judaism and Christianity as well as pantheism, animism, Tarot and Blavatsky-like channeling, Orphism, Kabbalah, Hinduism, Buddhism, various scientific mysticisms, metempsychosis, gnosticism, Native American dream-vision and Intelligent Design. These do not appear as ornamental images in his novels but rather as integral to Pynchon's historical vision, a mystical counter-history to the rationalistic, monovocal Anglo-European history of technocrat capitalism.
>
> Amy J. Elias (2012, blz. 133)

[1]

GR is in de eerste plaats een oorlogsroman, verteld in de gewone, alledaagse (reïstische) verhaalcode (de R-code).[b] De wereld binnen ruimte en tijd wordt nuchter geïnterpreteerd: de personages zijn vertrouwd met de fysieke ruimte van aarde, planetenstelsel en heelal (geregistreerd in de atlas) en met de fysieke tijd van het horloge en met de causale samenhangen zoals die zich iedere dag voordoen. Zij kunnen gelovig en bijgelovig zijn, zij kunnen in ziel en onsterfelijkheid geloven, maar binnen de vertelling zal de mythisch-magische wereld zelf niet doorbreken. In die zin is *GR* een reïstische roman met een naturalistische aanpak en inslag.
Veel gedragingen binnen *GR* staan in tegenstelling hiermee in het teken van de Neptunus-code (de N-code). Deze uit zich tijdens mijmeringen, dromen, hallucinaties en wordt zichtbaar tijdens activiteiten als rituelen en spiritistische seances.[c] Narratief is het van belang dat deze code inter-

---

[a] Zo ook McLaughlin 2001-2002, blz. 218. Niet dat de schrijver zulke harde woorden gebruikt. Bovendien gaat hij al weer gauw over tot de orde van de dag.

[b] Voor het reïsme (en zijn afbakening tegenover de kwantumfysica): Pieron 2004 I, blz. 189-190.

[c] De N-code wordt in XLVI direct in verband gebracht met de wereld van de mythe en van de anti-zwaartekracht.

pretaties biedt van gebeurtenissen in de vorm van mythen en gnostische speculaties met hun specifieke symbolen zoals kruizen en mandala's.
De N-code staat los van de R-code.[a] De werkelijkheid is niet meervoudig, de ordening ervan is niet in termen van Molly Hite *multi layered*.[b] Ook is er geen sprake van *simultaneous fiction*, zoals Schwab (1986, blz. 107) oppert: 'But the simultaneity of the fiction is much more radical than a mere intertextual play. ./. [I]t resembles the timelessness of dream images.'

[2]

De N-code wordt al in het begin van het boek indirect en op ironische wijze geïntroduceerd met de naam PISCES (XIX), gegeven aan een onderafdeling ('Psychological Intelligence Schemes for Expediting Surrender') van de Engelse geheime dienst.[c]
Pisces is een vaag, weinigzeggend teken binnen de Dierenriem: 'Pisces captures a little of everything: the good, the bad and the ugly traits of the rest of the Zodiac.' De mensen waarop dit astrologische teken slaat, zijn gevoelig, intuïtief en emotioneel van aard, zij bezien hun omgeving vol verbeeldingskracht, de romantiek met zijn artistieke en mystieke instelling is hun dan ook niet vreemd. Aan de andere kant zijn zij verward, onpraktisch en wereldvreemd, zij voelen zich snel depressief, gedragen zich escapistisch en grillig. Zij kunnen niet zelfstandig optreden, bovendien ontbreekt het hun aan motivatie en verantwoordelijkheidsbesef.[d] Al met al niet het type om oorlog mee te voeren, laat staan om een vijand tot overgave te dwingen.

[3]

Het teken Pisces wordt in de astrologie op zijn beurt geregeerd door de planeet Neptunus. Deze wordt geassocieerd met 'illusion, deception, religions, spirituality, the mass media, music, drugs, extreme sensitivity, psychic phenomena and altered mental states. Its appearance coincided with the discovery of anesthetics and hypnotism.'[e] En daarmee zit je midden in *GR*, je hoeft alleen maar naar de gebruikte kleuren van het *Narratieve Excerpt* te kijken (magenta, oranje, fel groen, turkoois, paarsblauw) om te zien hoe diep deze illusoire en fatale instelling de personages beheerst.[f]
Dit betekent dat er bij exegese en interpretatie een scheiding moet worden gemaakt tussen de beweringen die onder het gezag van de R-code worden gedaan en de beweringen die vallen onder de N-code.[g] Alleen de eerste zijn van direct belang voor de analyse van de plot, de laatste vallen onder de doem van paranoia en bijgeloof. Dromen van Pirate of Slothrop kunnen niet zonder meer dienst doen in theoretische beschouwingen[h] of interpretatief worden toegepast. Dit houdt in dat het overgrote deel van *GR* niet kan worden gebruikt om de visie van het boek te achterhalen. Het tegendeel is zelfs waar: in een moerassig doolhof van paranoia, dromen en fluisteringen moet je op zoek naar het laatste stukje nuchtere werkelijkheid (dat aan het slot van lied van de

---

[a]Binnen het structuralisme maakt men een onderscheid tussen de syntagmatische as (de as waarbinnen ruimte, tijd en causaliteit de bindende factoren zijn) en de paradigmatische as, de associatieve wereld van overeenkomsten en verschillen, van analogieën en metaforen. Pieron 2004 III, blz. 848-849 ('Syntagma en paradigma').

[b]Hite bij Nadel 2008, blz. 158.

[c]Ook in de scène met Penelope en de viskom aan het einde van het *Eerste Deel* wordt het teken *Pisces* ironisch te berde gebracht. De gedachte dat het teken in het eerste deel de acties beheerst (Weisenburger 2006, blz. 400), kan niet worden waargemaakt.

[d]Wikipedia, Pisces. Zie verder Explicatie XIX.5n.

[e]Wikipedia: Astrologie, Neptunus.

[f]Uit het *Narratieve Excerpt* blijkt bovendien dat de R- en N-Code goed van elkaar kunnen worden onderscheiden.

[g]De opmerking van Earl (1983, blz. 241) dat '[t]he thorough antirationalism of *Gravity's Rainbow* can not be overstated' klopt alleen als je ermee zou aangeven dat de N-code in *GR* een overheersende plaats inneemt, niet dat zij een onderdeel uitmaakt van de visie ervan.

[h]Hägg 2003, blz. 92-95.

Aqin en in het eindliedje wordt getoond).[a]

[4]

Postmodernisten voelen zich juist veilig bij een vervaging van de grenzen. Zo wordt het *hysteron proteron* -op zich een heel gewoon verschijnsel: donderslag nà bliksemflits- door Weisenburger (2012, blz. 133) verheven tot een allesomvattend, welhaast mystiek verschijnsel:

> Initially the reversal or shattering of ordinary cause-and-effect sequencing becomes a master trope in a novel that configures temporal sequences according to principles of reversal or, worse, of fracture, random dispersion, even mere fragments of order. Thus for anyone opening *Gravity's Rainbow* the first order of business is to deal with how extensively the storytelling has been decoupled from linear, deterministic and teleological assumptions about Time and History, assumptions that seduce one into a totalized understanding whereby "*everything is connected*, everything in the Creation."

Maar ook Hägg (2003, blz. 96) gaat kronkelige paden wanneer hij stelt dat 'Reading *Gravity's Rainbow* is random orientation within the "labyrinthine paths" of narrative, juxtaposed with dubious thematic abstractions and paranoia, with no hope of a reliable "sitrep" on anything, least of all the novel itself.' Dit alles zonder enige belangstelling voor de tekst als verhaal en met een eindeloze theoretische rompslomp als gevolg.

[5]

Postmodernistische critici zullen dat wat zich afspeelt binnen de N-code al gauw in verband brengen met *Het Andere*, met het, in de formulering van De Certeau, *getting beyond the Zero of rationality.* Je wordt als criticus een nomadische onderzoeker in tovenarij, gekheid, feest, populaire literatuur en spookachtige verschijnselen.[b]
Dit alles goed en wel, maar zo'n onderzoek gaat aan de ernst van *GR* voorbij. Iemand als Slothrop is niet op zoek naar de intrigerende kanten van het Andere, maar hij ondergaat ze -murw geslagen- in de meest benarde omstandigheden als vreemd en luguber**.** 'Those like Slothrop, with the greatest interest in discovering the truth, were thrown back on dreams, psychic flashes, omens, cryptographies, drugepistemologies, all dancing on a ground of terror, contradiction, absurdity' (*GR*, blz. 582). Niet directer kan de N-code worden omschreven, niet scherper kan hij worden veroordeeld, en dat nog wel door de verteller.

[6]

Vanuit de N-code gaan personages zich gemakkelijk paranoïde gedragen, zij leren om te leven in wanen. Vaak zullen zij hun begoocheling niet doorzien en het idee krijgen dat er vanuit een *Andere* of *Parallelle Wereld* in de dagelijkse werkelijkheid wordt ingegrepen. Maar binnen de vertelling gebeurt dit nooit. Geli en Katje beleven ieder op emotionele manier zo'n wereld (beidenondergaan de aanwezigheid van Pan, Geli bovendien die van de Titanen), maar daar blijft het bij. Ook blijkt nergens uit de vertelling dat seances, orakels of wonderen daadwerkelijk invloed uit-

---

[a]Dit versus Hägg (2003, blz. 86) die met Seed stelt dat 'Pynchon's novel is constructed in a way that does not allow the reader to use any of the characters' interpretations as a vantage point from which to come to grips with the novel as a whole.' Het vaak nuchtere oordeel van een Slothrop of Mexico is binnen de narratieve context van veel meer waarde dan dat van een Thanatz of Enzian.

[b]De Certeau geciteerd bij Weisenburger 1998, blz. 18. Een opsomming als deze maakt duidelijk hoe verschillende gebieden ten onrechte met elkaar in verband worden gebracht. Feest en populaire literatuur behoren bv niet tot het terrein van de N-code, zij hebben in de vertelling een geheel eigen functie.

oefenen op de gewone gang van zaken.[a] *GR* wordt niet geregeerd door een mythische of spirituele code, maar door de toevalligheden van het alledaagse bestaan.[b]
Deze constatering gaat in tegen de opvatting van de overgrote meerderheid van de Pynchonites, een opvatting die sprekend wordt weergegeven door Reilly en Tomaske (2008, blz.40):

> As the novel progesses, the seemingly disparate languages of the two systems -what Weisenburger calls the “professional jargon” of hard science and the “esoteric cant” of the paranormal- become so inextricably interwoven that they may be seen as interdependent, interchangeable and, to certain extend symbiotic.

Dit zonder enig voorbeeld.[c]

[7]

GR als verhaal geeft een mogelijke wereld weer. Deze wereld zelf is gefundeerd in de reïstische code, maar wordt aan alle kanten geïnfiltreerd, zoals in iedere roman, door verbeeldingsvolle scènes. Om zich een goed denkbeeld te vormen van de suggestieve kracht van de verbeelding hoef je alleen maar te denken aan droom en nachtmerrie. Zij zijn gedurende de slaap vaak zeer werkelijkheidsgetrouw, maar blijken na het ontwaken geen *feitelijke* impact te hebben op de werkelijkheid. Droom en realiteit lopen niet in elkaar over. Dit geldt evenzeer voor de vele fantasievolle scènes in *GR*, zoals die over *de Adenoïde* van Pirate en die over *The Floundering Four* van de jonge Tyrone Slothrop.[d]
Ook wanen en hallucinaties zijn een product van de fantasie, maar daar wordt de verbeelding voor de betrokkene wel een dagelijkse vorm van realiteit. En juist dit thema speelt een centrale rol in *GR.*

[8]

Een geval apart binnen de N-code vormen mythe en spiritualiteit. Voor de buitenstaander behoren zij, zoals het sprookje, tot het gebied van de verbeelding, maar voor de ingewijden openen zij een heilige wereld, een wereld die de dagelijkse werkelijkheid aan alle kanten omvat en binnendringt (bv via wonderen, profetieën of orakelspreuken).[e]
Nu vereist het beschrijven van een mythische of spirituele werkelijkheid een eigen code die de reïstische vervangt. Maar daarvan is in *GR* geen sprake, behalve voor de mythen die binnen

---

[a]Toch wordt deze stap door veel critici gezet, bv door Sanders 1976, blz. 154 en Leverenz 1976, blz. 236, blz. 238, blz. 240.

[b]In vertellingen die zich afspelen in een vóór-wetenschappelijke context worden toeval en contingentie niet uitgelegd aan de hand van analyse en studie (van bv entropie en zwaartekracht), maar ‘Such things are better understood through fortune-telling, omens, legends, oracular predictions, prophetic dreams and premotions.’ Bakhtin 1981, blz. 95. *GR* maakt deze terugval niet.

[c]De gegeven voorbeelden uit andere romans van Pynchon spreken in het geheel niet aan en bewijzen eerder het tegendeel van het veronderstelde. Reilly en Tomaske (ibid., blz. 52) gaan er bovendien vanuit dat er tussen de Pynchon-kritiek en het oeuvre van Pynchon een paranormale, vooruitziende samenhang bestaat. De relaties tussen beide ‘are often time- and space-independent, and move beyond the binary, beyond the rigid dichotomy of the Named and the Unnameable to the more open-ended realms of the Named and the Yet to be named.’

[d]Zie Clarc 1985, blz. 15-34 en Black 1986, blz. 99.

[e]Binnen de spirituele wereld beroepen de gelovigen zich op oude, zeer oude tradities. De ingrepen van buiten spelen zich af via magische praktijken. Een voorbeeld vind je in het pamflet van de Vrijmetselaars over Bland (LIX), waarin wordt verteld hoe de magie van de rituelen in oude tijden werkte en hoe ze dat nog steeds doet, ondanks de verwording ervan tot uiterlijk machtsmiddel. De magie zelf wordt in *GR* trouwens tot alledaagse proporties teruggebracht. Zij komt voort uit de verbeelding (Geli in LXXII). Dit tegen Moore (1987, blz 228) die stelt dat ‘We must recognize that Pynchon does not use fairytale magic or supernatural event in a merely psychological way, or as a metaphor only. His Other Kingdom is never directly described, but it is potent and malign.’ Toch toont Moore dit niet aan.

GR ontstaan en het verbeeldingsvolle product zijn van personages als Ölsch en Thanatz.[a]
Je kunt dan ook niet beweren dat het mythische taalgebruik, zoals in de drugs-gestuurde mijmeringen van Enzian (LXXI), de wetenschappelijke taal op een mystiek-meditatieve en poëtische manier aanvult of dat de visie binnen *GR* erdoor wordt verrijkt of versterkt.[b]
Het mag waar zijn dat in deze mijmeringen een elliptische stijl wordt gebruikt 'which employs non-standard grammar, punctuation, and typography to violate temporal and causal continuity,'[c] maar dat betekent nog niet dat zulk soort mijmeringen ook maar iets zegt over het narratieve verloop van de dingen en de samenhang daartussen. En daar gaat het in een roman in de eerste plaats om.

[9]

Het wereldbeeld binnen *GR* is niet godsdienstig of spiritueel. Er heerst eerder een sceptische, vaak zelfs cynische kijk. De spirituelen worden te kijk gezet, het puriteinse protestantisme wordt verweten dat het de religie heeft geïnstitutionaliseerd en gerationaliseerd: het Woord ontdoet het mysterie van zijn kracht.
Aan de andere kant geeft *GR* blijk van een diep inzicht in wat religie kan betekenen, maar dan in beperkte zin. Iemand als Enzian ervaart een diepe eenheid tussen mens, gemeenschap en natuur ('de microkosmos'), maar hij brengt die niet onder binnen een omvattende, kosmische werkelijkheid ('de macrokosmos'), laat staan dat hij deze werkelijkheid beschouwt als Het Heilige dat op de meest onverwachte momenten inwerkt op de geschiedenis.[d] Hetzelfde geldt voor Felipe, hij beleeft de organische en anorganische natuur in haar geheel als een levend en bewust wezen, zonder een beroep te doen op een diepere of hogere eenheid. Ook het eindliedje wijst in deze richting.
Het gaat in *GR* om een afgezwakte vorm van religie die niet verwijst naar *The Other Side.* Dit tegen Hume (1987, blz. 11), die in navolging van Schaub,[e] stelt dat 'Pynchon and his characters, especially those who pass over, treat this further dimension as entirely real and unetherial.'

[10]

Ook zijn R-code en N-code niet uitwisselbaar. Je kunt niet met Hume (1987, blz. 2) beweren dat 'when we concentrate on one such order of being, we loose all sense of the other.' Altijd blijft de vertelling, met zijn focalisaties, de N-code sturen en nemen bij de uitwerking ervan ironie, skepsis en humor de plaats in van de ernst die Hume (ibid., blz. 37) meent aan te treffen.
Uit de N-code komt ook de voorliefde voort voor analogieën, tekens, symbolen en mandala's, voor astrologie, gnostiek en kabbala. Het is de wereld van de Ölschen, Weissmanns, Enzians en Thanatzen,[f] het is de wereld van de Verboden Kamer en van de Mittelwerke. Nergens in *GR* blijkt dat, zoals Ulm en Holt menen, deze wereld in verband wordt gebracht met de Zone als alternatief, open en transcendent gebied.[g]

---

[a] In *GR* is er uitdrukkelijk sprake van mythevorming, maar deze is seculier van aard en ontbeert de sfeer van heiligheid die de oorspronkelijke mythe oproept. Wel wordt er gebruik gemaakt van een aantal centrale mythische concepten zoals *Centrum van de Wereld* en *Onderwereld*. Bovendien wordt er een eigen symboliek ontwikkeld.

[b] Dit tegen Eddins 1982.

[c] Zie Warren 1986, blz. 62.

[d] Pieron 2004 I, blz. 102-106 ('Religie/het Heilige').

[e] Schaub (1981, blz. 50) ziet in Feldspath en Bland personages waarvan je zou moeten geloven dat zij *spirits of transformation* zijn *given voice*. Feldspath treedt op vanuit de Andere Zijde van de Dood en Bland is op magische wijze weggenomen. De analyses (Explicatie XXVI-XXVII [2], resp, LIX [1]) tonen aan dat er geen sprake is van narratieve feiten, het optreden van beiden is louter een product van een levendige verbeelding.

[f] En daarmee van de Nazi's en de SS.

[g] Ulm en Holt 1983, blz. 40-41, Tölölyan 1984, blz. 61, blz. 64.

[11]

De R-code kent haar eigen vage, onzekere, dubbelzinnige, onuitsprekelijke en onkenbare kanten. En daar zul je mee moeten leren leven zonder dat je een sprong maakt naar het narratieve bestaan van mystieke en spirituele werelden. Symbolen en mandala's spelen hun rol binnen de context, maar gaan de vertelling niet te boven. Als bv M. Muste schrijft dat 'at the center of the mandala rests that infuriating empty circle, that refusal to impose meaning or to confirm either our fondest wishes or our direst fears. We are left with the silence, the void, the sterile nothingness; we are left with unlimited possibility,'[a] past deze omschrijving misschien -maar lang niet altijd- op de situatie waarin de mandala ter sprake komt. Maar in het algemeen is zij een vergeestelijkte, pseudo-diepzinnige illustratie, zoals het mythische verhaal rond het afvuren van de Raket in een mandala kan worden gevat (LXII).
De Raket zelf wordt in *GR* soms een symbool dat sterke emoties oproept (van angst en ontzag) en dat zelfs zicht geeft op een andere (bij Slothrop), soms hogere, mythische werkelijkheid (bij Blicero).[b] Toch maakt juist dit laatste voorbeeld duidelijk dat de symboliek nooit de narratieve werkelijkheid overstijgt, behalve dan in de psyche van enige van de personages.

Naturalisme en actualisme

> Ich misstraue Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit.
>
> Fri edrich Nietzsche[c]

[0]

Het lijkt er sterk op dat *GR* een naturalistische visie op de werkelijkheid heeft, zonder dat deze trouwens neigt naar het actualisme dat als dreiging op de loer ligt. Daarom nu eerst een korte uiteenzetting van beide beschouwingswijzen. In de *Explicatie* en *Exegese* zal, vaak indirect, duidelijk worden hoe groot de impact van beide is op *GR*.

[1]

Mensen leven oorspronkelijk in natuurlijke, vanzelfsprekende omstandigheden, hun gedrag/behavior is *contingency shaped* (CSB) en wordt al doende of door imitatie aangeleerd. Verder is de directe, persoonlijke controle binnen samenlevingen oorspronkelijk groot en wordt het daarmee gemakkelijker de juiste maatregelen te nemen om op tijd afwijkend gedrag te voorkomen.
Naast het CSB ontstaat er in de loop van de tijd gedrag dat door regels wordt geleid. Er is sprake van *rule governed behavior* (RGB). Je kan dan via gedragslijnen -instructies, voorschriften, geboden en verboden- laten weten wat er van mensen in een bepaalde situatie wordt geëist. Het leven wordt op deze manier overzichtelijker en doelmatiger ingericht.[d]
Toch betekent dit niet dat dit soort regels vanzelfsprekend past bij het leven van mensen. Integendeel, regels staan in feite vaak los van de directe omgeving en van het leven van alledag. Ik volg ze niet omdat de situatie dat als vanzelfsprekend vraagt (op tijd komen, rechts rijden), maar omdat ik weet welke straf erop staat als ik me er niet aan houd. Dit heeft belangrijke sociale gevolgen: '[C]ultures that continue to rely on rule-governed behavior are less efficient than those in which contingencies of reinforcement derived from the physical environment and from face-to-face interaction in social environments can take over' (Skinner 1984, blz. 718).

---

[a] Muste geciteerd bij Hume 1987, blz. 226.

[b] Pieron 2004 III, blz. 741 ('Wat het symbool wel is').

[c] Nietzsche 1999, Götzen-Dämmerung, KSA VI, "Sprüche", nr 26, blz. 63.

[d] Pieron 2004 I, blz. 239-240 ('De groep en haar regels').

Nu zal niemand ontkennen dat een aantal vuistregels het leven binnen een groep gemakkelijker maakt. Maar als in de loop van de tijd de sociale situatie steeds onoverzichtelijker wordt, worden regels strikter vastgelegd, uitgebreid en vaak van een goddelijk keurmerk voorzien. En dan vervangt het goddelijk oog de ogen van moeder en buurvrouw. Een bijzonder hachelijke ontwikkeling die in *GR* uitloopt op een allesomvattende -wereldlijke- controle, uitgeoefend door Hen.

[2]

> Wir besitzen heute genau so weit Wissenschaft, als wir uns entschlossen haben, das Zeugnis der Sinnen anzunehmen, - als wir sie noch schärfen, bewaffnen, zu Ende denken lernten. Der Rest ist Missgeburt und Noch-nicht-Wissenschaft: will sagen Metaphysik, Theologie, Psychologie, Erkenntnisstheorie. Oder Formal-Wissenschaft, Zeichenlehre: wie der Logik und jene angewandte Logik, die Mathematik.
>
> Friedrich Nietzsche[a]

Het is typerend voor het naturalisme dat het de natuur neemt zoals zij zich aan de zintuigen voordoet. Zij biedt regelmaat, maar geen regels of ordeningen. Verdedigers van het naturalisme zijn dan ook voorzichtig met het gebruik van een begrip als *systeem*. Je zult in ieder geval moeten vermijden dat je in het begrip meer gaat zien dan een voorlopige samenhang. Of zoals Rudolf Carnap het formuleert:

> Waarnemingen die wij in het leven van alledag doen, openbaren, evenals de meer systematische waarnemingen van de wetenschap, in de buitenwereld bepaalde herhalingen en regelmatigheden. De dag volgt altijd op de nacht; de seizoenen komen in dezelfde volgorde terug; vuur geeft altijd een gevoel van verbranding; voorwerpen vallen als we ze loslaten enz. De natuurwetten zijn niets meer dan uiteenzettingen die op een zo nauwkeurig mogelijke wijze deze regelmatigheden formuleren.[b]

Binnen het moderne naturalisme verdedigt men een contextualistische en daarmee pragmatistische visie. Wetenschap kan mensen helpen beter inzicht te krijgen in het leven van alledag zonder dat ze op zoek is naar de waarheid achter de verschijnselen of naar het wezen van de natuur. Haar betekenis ligt in het gebruik dat van de natuur wordt gemaakt om het bestaan te vergemakkelijken.

[3]

Het naturalisme is gebaseerd op de R-code. Dit betekent dat je de werkelijkheid benadert vanuit de verschijnselen, vanuit dingen ('res') zoals die zich om je heen binnen ruimte en tijd voordoen. Je legt ervaringen vast en constateert dat iets een feit is: Jan is bakker, de buurman is thuisgekomen, dit is een bijl, deze plant heeft weinig water nodig, stenen vallen, dit is een kortere weg. Feiten kunnen worden bevestigd of ontkend. Ze staan ter discussie en moeten kunnen worden uitgelegd of aangetoond.
Een feit, in zijn meest alledaagse vorm, houdt in dat men binnen een bepaalde context een gecontroleerde bewering doet over de verschijnselen. Zij zijn voor iedereen toegankelijk. Wetenschappelijke feiten zijn de uitkomst van wetenschappelijke experimenten. Men vat in een bewering samen wat

---

[a]Götzen-Dämmerung, KSA VI, Vernunft, nr 3, blz. 76, Nachlass 1887-1889, KSA XII 9[144], blz. 418. Wel is duidelijk dat Nietzsche méér van de zintuigen verwacht dan de empiristen. Dezen leggen alle nadruk op de observatie, terwijl Nietzsche in het voorafgaande ingaat op het gebruik van de neus: 'Die Nase zum Beispiel, von der noch kein Philosoph mit Verehrung und Dankbarkeit gesprochen hat ...' (ibid., blz. 75). Bovendien zijn het de kunstenaars die echt van de zintuigen houden. Nachlass 1884-1885, KSA XI 37[12], blz. 587. Gevolgd door een lofzang op de zinnen.

[b]Bij Bartholy cs 1978, blz. 236. De benadering komt overeen met die van Lyotard. Deze stelt (1988, blz. 25) dat de basis van de wetenschap ligt in 'het vastleggen van nuttige regelmatigheden en [het zoeken] naar dat wat waar is.' Het laatste had hij trouwens beter kunnen formuleren als *het zoeken naar dat wat feitelijk waar is*.

experimenteel is waargenomen. Wetenschappelijke feiten moeten kunnen worden geverifieerd, ook zij kunnen, zoals gewone, alledaagse feiten, ter discussie staan.[a]

[4]

Het naturalisme neemt aan dat alles in de natuur één verstrooide beweging is. Vanuit deze overtuiging wordt ook het menselijke gedrag opgevat als een *behavior stream*, een stroom die zich continue en in samenhang voortbeweegt, zoals het stromen van een rivier (binnen zijn bedding).
Wat natuur wordt genoemd, is onderworpen aan duur en tijdelijkheid, met het heden als enig -vaag en vervliegend- oriëntatiepunt. Dit vormt in het leven van mensen de verbinding van het hier en nu met het vroeger en later. Mensen leven vanuit herinneringsflarden in voortdurende afwachting van dat wat de toekomst zal brengen. Een contextualistisch uitgangspunt.

> [C]ontextualism works from the present event outward. It is very definite about the present event and the premonitions it gives of neighboring events, but less and less definite about the wider structure of the world. It is willing to make more or less speculative wagers about wider structures of the world. But if anyone pushes a contextualist hard, he retires into his given event and the direct verification he makes from it.[b]

Daarmee kun je er zelfs aan gaan twijfelen of de *stream of behavior* wel zo continue en samenhangend is als het naturalisme stelt. Is het antwoord ontkennend, dan dreigt het actualisme. Hierbinnen doet alleen het actuele zich voor: je leeft in de afgesloten wereld van het hier en nu. Tijd en het bewustzijn zijn niet anders dan een epifenomenon.[c] En daarmee zijn verleden en toekomst louter lastige projecties.[d] In termen van Mondaugen handelt het om een toestand van Δt.
Voor Rilke -vaak aangehaald in *GR*- gaat het in positieve zin om een innerlijke toestand vooraf (aan het bewustzijn), die je kunt vergelijken met die van kind of dier, een toestand die de dichter omschrijft als zuivere ruimte.

> *Wir* haben nie, nicht einen einzigen Tag,
> den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
> unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
> und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
> Unüberwachte, das man atmet und
> undendlich *weiss* und nicht begehrt. Als Kind
> verliert sich eins im Stilln an dies und wird
> gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists.*[e]

Het is deze actuele toestand waarnaar, lijkt het, Slothrop in zijn diepste eenzaamheid en ellende lijkt te streven. Maar het is de vraag of je in zijn geval Δt wel op zo'n positieve manier kunt benaderen als Rilke doet.

---

[a]Feiten moeten worden onderscheiden van dingen. Feiten wijzen op een samenhang die berust op het gebruik van dingen en op de beschrijving en ordening van hun eigenschappen (Dewey). Feiten zijn dus constateringen die berusten op de gerichte observatie van de verschijnselen. Dingen zijn er gewoonweg. In de woorden van Dewey: *dingen kunnen vallen, feiten niet.*
Je kunt niet spreken van 'naakte feiten'. Feiten moeten altijd nader worden bepaald. Dat daar een boom staat, is een (alledaags) feit, dat stenen met een bepaalde versnelling vallen is een wetenschappelijk feit, dat mensen met elkaar ruilen een sociaal (-economisch) feit en dat zijn denken een psychologisch feit. Pieron 2004 I, blz.185 ('Feiten').

[b]Pepper 1970, blz. 278. Vergelijk ibid., blz. 232: 'The real historic event, the event in its ity, is when it is going *now*, the dynamic dramatic active event ./. it is an act in and with its setting, an act in its context.'

[c]Van een geheel andere orde is het 'actualisme' van Susan Strehle. Zij gaat uit van het onderscheid tussen *actueel* en *werkelijk* in de termen van Heisenberg. *Actueel* is bij haar in de woorden van Tabbi (1998, blz. 31) een actief en dynamisch proces op het subatomaire niveau dat alleen maar indirect kan worden waargenomen.

[d]Zie Nietzsche 1999, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben I. KSA I, blz. 248-249.

[e]Rilke 1962, Die Achte Elegie, blz. 470.

Slothrops vervaging

[0]

Er zijn een aantal interpretaties die de huidige kijk op *GR* beheersen. Het gaat dan om vragen of Slothrop tegen het einde is vervaagd, of hij in zijn jeugd werd gemanipuleerd door een zekere Jamf, of deze manipulatie nog in het narratieve heden doorwerkt en of deze wordt bevestigd door de samenhang tussen Slothrops Sterrenkaart en Mexico's Robokaart. Het antwoord op deze vragen wordt binnen de kritiek in grote lijnen bevestigend beantwoord, hoewel een nauwkeurige analyse veeleer het tegendeel aantoont.

[1]

Dit blijkt direct al uit het eerste voorbeeld. Terwijl het toch aannemelijk is dat Slothrop aan het einde van het boek nog in levende lijve aanwezig is, zou hij volgens de Pynchon-kritiek als personage zijn uitgewist. Zo schrijft Lanmark (2008, blz. 54) met grote stelligheid 'Scholarly and amateur readers alike agree that well before the end of *Gravity's Rainbow* the character of Tyrone Slothrop is dispersed, dissolved, disintegrated, disassembled, disseminated, dissipated, or in some way or other disappears.' Aan het einde van het de roman *(GR*, blz. 738) staat als ondersteuning van zo'n uitleg bv geschreven:

> The plan went wrong. He is being broken down instead, and scattered.[a] His cards have been laid down, Celtic style, in the order suggested by Mr. A.E. Waite, laid out and read, but they are the cards of a tanker and feeb:[b] they point only to a long and scuffling future, to mediocrity (not only in his life but also, heh, heh, in his chroniclers too, yes yes nothing like getting the 3 of Pentacles upside down covering the significator on the second try to send you to the tube to watch a seventh rerun of the Takeshi and Ichizo Show, light a cigarette and try to forget the whole thing)- to no clear happiness or redeeming cataclism. All his hopeful cards are reversed, most unhappily of all the Hanged Man, who is supposed to be upside down to begin with, telling of his secrets hopes and fears ... .[c]

Try to forget the whole thing! De tekst gaat immers ten onder aan ironie (de Tarot), satire (de Takeshi en Ichizo Show), zelfspot ('heh, heh, in his chroniclers too') en tegenspraak: Slothrop heeft, ondanks zijn verstrooiing, dan toch maar een -weliswaar middelmatig- leven voor zich. Het is ondoenlijk deze tekst (narratief) serieus te nemen.
Voor de andere, aanverwante teksten uit de laatste episode geldt hetzelfde.[d] Zo wordt Slothrop volgens een vage uitleg gestuurd om aanwezig te zijn bij zijn eigen Assemblage, of zelfs bij die van zijn eigen tijd, zoals misschien (!) 'heavily paranoid voices have whispered.'[e] Daarna werd hij afgebroken en verspreid. Dit alles zonder pointe en resultaat.[f]

---

[a] Wat *to scatter* in *GR* narratief inhoudt, komt naar voren in XLIX. Daar wordt het in verband gebracht met *to thin*, dun worden in de actualistische betekenis, maar dan in de termen die Mondaugen eraan geeft: '... The narrower your sense of Now, the more tenuous you are.'

[b] *Tanker*, naast *zuiplap*, ook *iemand die gemakkelijk opgeeft*.

[c] Voor een uitleg van Slothrop's Tarot: Weisenburger 2006, blz. 370-371, Herman en Weisenburger 2013, blz. 209.

[d] In dit verband is het trouwens verrassend om te zien hoe gemakkelijk iemand als McHale (2012, blz. 100) Slothrops 'desintegratie' aan de hand van dit gedeelte als (narratief) feit accepteert en zelfs poneert als centraal thema in Pynchons oeuvre (zie verder de Conclusie [2]). Doug Haynes stelde onlangs nog (2012, blz. 312) dat Slothrop aan het einde van zijn leven terugkeert tot de natuur.

[e] Deborah Madsen (2012, blz. 149) stelt dat deze tekst, als (Tarot-) interpretatie van een interpretatie, juist een ondermijnende impact heeft, de tekst zegt meer over de verteller dan over Slothrop.

[f] Zie verder Hohmann 2009, blz. 86–98, waarin de desintegratie van Slothrop wordt gezien als een parodie op Rilkes Orpheus.

[2]

Slothrops naam heeft aan de andere kant in De Stad een gewijde klank. Toch wordt hij meer een Idee dan dat hij een Held uit het verleden is. Zo stelt een Zegsman van de Counterforce dat de leden ervan zich nooit zo druk hebben gemaakt om Slothrop *qua* Slothrop. Dat is geen nieuws. Zijn Tarot wees al uit dat hij is overgeslagen en op drift is geraakt, hij blijkt niet anders te zijn dan een geschifte druiloor.[a] Bovendien wordt aangenomen dat, hoewel hij dan verspreid mag zijn, zijn restanten niettemin consistente personages zijn.[b]
Alleen al dit laatste voorbeeld laat zien dat Michael Seidel (1978, blz. 193) geen ongelijk heeft als hij oppert dat de vervaging van Slothrop een bewijs levert van de satirische kanten van *GR.* Ook Weisenburger (2006, blz. 370-371) ziet satirische aspecten in de aangehaalde gedeelten. Het is dan ook duidelijk: de verteller zet zonder twijfel de zwakten van een mythisch denken aan het eind der tijden voor schut. In het bijzonder keert *GR* zich tegen een te verregaande ontkrachting van het subject.[c] Een nauwkeurige analyse van de tekst maakt onmiskenbaar duidelijk dat de vervaging van Slothrop een *mythologisch* gegeven is dat opkomt in het laatst der dagen met De Stad als centrum.

[3]

Nu zit Slothrop tegen het einde van de vertelling een aantal keren geestelijk diep in de put, bv nadat hij in de gaten heeft gekregen dat hij de papieren van Von Göll niet zal ontvangen (LXII) of nadat hij de foto van de Bom heeft gezien (LXVII). Hij plaatst zich bij tijd en wijlen meer en meer buiten de realiteit. Toch is er geen enkele reden om aan te nemen dat hij deze depressies niet te boven is gekomen. Er is dus narratief geen verband met de geruchten, zoals die later in De Stad de ronde doen. Het zal zelfs niet bekend zijn geweest dat Slothrop eens zulke inzinkingen heeft gehad.
Dat Slothrop niet aan zijn inzinkingen te gronde gaat, zal niet alleen blijken uit een nauwgezette analyse van de vertelling (zie de Explicatie), maar ook uit een aantal opmerkingen die terzijde worden gemaakt. Zo kon Bodine Slothrop aan het einde van het verhaal *(GR*, blz. 740) nog zien als iemand uit één stuk ('as any sort of integral creature'), hoewel hij zich grote zorgen maakt over de moedeloosheid waarin deze dreigt te vervallen. Het hemd, ja het bloed van Dillinger moet hem dan ook de (magische) kracht geven om het Dumbo-stadium te ontgroeien.[d] Met de term *dumbo* wordt duidelijk gemaakt dat Bodine Slothrop niet ziet als een slachtoffer van de omstandigheden, maar als een grote sufferd die te snel opgeeft. Hij moet eerst maar eens leren vliegen.
Bemoedigend is ook de vermelding dat de foto van Slothrop op een hoes staat van *The Fool,*[e] een vermelding die suggereert dat het met zijn depressie op langere termijn wel meevalt. Bovendien is het heel goed mogelijk dat Slothrop tegen het einde van de vertelling nog deelnam aan een Meiwijnfeest in de kring van Dzabajev.
Enig optimisme lijkt dan ook gerechtvaardigd. Immers, zoals Bodine zijn eenvoudige, onschuldige leventje weet voort te zetten, zo zou ook Slothrop zich op wat latere leeftijd in de luwte van een Tegencultuur van zijn sociale isolement hebben kunnen bevrijden. Moore (1987, blz. 215) schrijft dan ook terecht: 'Slothrop "disappears," i.e. becomes "invisible" to history and to the novel, by escaping the frames with which these have confined and defined him.'

---

[a] Zie verder: Seed 1985, blz. 33-34 (Slothrops Tarot).

[b] In De Stad wordt Slothrops geschiedenis ook uitgelegd aan de hand van het desintegratie-motief uit de Orpheus-mythe. Maar zo'n Orphische uitleg gaat niet op voor de vertelling over Slothrop of voor de visie binnen *GR in haar geheel* (vs Bass 1983).

[c] Dit tegen McHales uitspraak (2012, blz. 100) dat 'If decentered subjectivity is the postmodern condition, then Slothrop is its poster child.' In *GR* wordt niet het (psychologische) subject gedecentraliseerd, maar het (humanistische) Zelf.

[d] Voor de koppeling van *Dumbo* en *Pig Bodine*: Pynchonwiki 106. 34-37.

[e] Op de hoes van een van de platen, *Arcana Zero*, staat trouwens een niet-geïdentificeerde harmonicaspeler. Een van de nummers van het album *The Fool* heet bovendien *Rainbow Man*. Een nummer met een korte, maar indringende mondharmonica-improvisatie.

Slothrop plaatst zich buiten de plot ('hors plot'), maar dit dan wel zonder dat er sprake is van een 'dispersal'.
Zelf heeft Slothrop er soms ook een vermoeden van dat hij aan zijn noodlot ('plot') zou kunnen ontsnappen. '-and that by riding each branch the proper distance, knowing when to transfer, keeping some state of minimum grace though it might often look like he's headed the wrong way, this network of all plots may yet carry him to freedom' (*GR*, blz. 603).
Verrassend is het ook dat de verteller vermeldt dat in een mijmering van Slothrop niet Slothrop zelf, maar de Grote Bezoeker vervaagt: de Dood verdwijnt uit zijn leven met de boodschap dat je zo moet leven dat jouw dood vreemd en geheimzinnig zal zijn (*GR*, blz. 742). Ook Herman en Weisenburger (2013), ten slotte, menen dat Slothrop zal ontsnappen.[a]

Slothrops sterrenkaart

[1]

Leggen veel critici het einde van Slothrop, in strijd met de vertelling, uit in termen van vaagheid en verstrooiing, de spinsels rond zijn jeugd en rond de sterrenkaart worden in de kern vaak juist als narratief correct beschouwd. Ook nu zonder nauwkeurig na te gaan hoe de vork precies in de steel zit. En dat met alle interpretatieve valkuilen van dien.
Narratief staat het vast dat Slothrop na de inslag van de eerste V2 bij het horen van de donderslag een erectie krijgt. Voor Pointsman is dit een geweldige ontdekking, vooral als hij hoort dat er een verband kan bestaan tussen de inslagen van de V2 en de seksuele avontuurtjes die Slothrop alom beleeft. Dit ondanks het feit dat voor Slothrop de samenhang tussen raketinslag en erectie geen enkele seksuele betekenis heeft. Wel maakt hij een ironische opmerking over zijn gevoeligheid voor de openbaringen uit de hemel.[b]

[2]

Toch leidt de veronderstelde samenhang van erectie en bominslag tot breed wetenschappelijk beraad, met Pointsman in de hoofdrol. Deze brengt op ingenieuze manier een zekere Jamf ter sprake die een mislukt experiment met de twee jaar oude Slothrop zou hebben uitgevoerd.[c] Maar ook op dit punt laat Slothrop het afweten, hij heeft geen enkele associatie met een tegen hem gerichte, boosaardige actie in het verleden, noch heeft hij er aanvankelijk enig vermoeden van dat zoiets zou zijn gebeurd. Het enige wat hij heeft, is een diepe angst voor de raket, zoals iedereen in het Londen van die tijd.[d]

[3]

Van doorslaggevend belang voor het onderzoek is het feit dat Slothrop op een plattegrond van Londen gekleurde sterretjes dateerde, samen met de namen van tientallen meisjes, waarmee

---

[a]'Seen as a literary character inscribed largely according to realist conventions, and defined by his particular traits and that peculiar dilemma, Tyrone Slothrop's best (or only) choice is to resist Their plot—which is also to say, the novel's deathwards trajectory—by giving Them or it the finger and fleeing the ellipse in which he has been Their captive subject (Herman en Weisenburger 2013, blz. 213). ./. So whether we think of Slothrop as a natural man or as a textual construct, still the only way "he" may avoid that recursive violence is by exiting the novel's frame—achieving a fugitive self, going underground, however we choose to think of it' (ibid. blz. 221). Misschien biedt de pop-scène van het naoorlogse Engeland daarvoor wel een mooie gelegenheid.

[b]Spectro vraagt zich -en terecht- af of er bij Slothrop niet sprake is van een emotionele ontlading die op zich niets te maken heeft met een (seksueel getinte) reactie op de explosie van een raket (VIII).

[c]Weisenburger 2006 (blz. 179-180) plaatst de conditionering in 1924, toen Slothrop zes jaar oud was. Een gebeurtenis die Slothrop dus ongetwijfeld zou zijn bijgebleven.

[d]Na de oorlog (LXIII) stelt Jessica dat Slothrops seksleven wordt gevoed door doodsangst voor de Raket-Blitz.

hij een afspraakje heeft gemaakt.[a] Pointsman hoort hiervan en heeft het idee dat de kaart een diep-wetenschappelijk mysterie bevat, waarvan de oorsprong ligt in het experiment van Jamf. Bloat, lid van PISCES, wordt erop uit gestuurd om foto's van de kaart te nemen. Die heeft direct al zijn twijfels: de sterretjes zijn misschien zomaar ingekleurd, de meisjes zijn misschien niet echt. Het eerste wordt door Slothrop zelf bevestigd: de kleuren waren willekeurig, afhankelijk van zijn stemming van de dag (IV). Ook vertelt hij later dat hij maar wat sterke verhalen over meisjes opdiste om Tantivy te vermaken (XXXI).
In XXXI meldt Slothrop bovendien dat hij de verhalen bijschaafde en om bijgelovige redenen met andere namen en verzinsels doorweefde. De enigen waarvan vaststaat dat zij tot de sterrenmeisjes behoren, zijn Norma en Marjorie (IV). Ook het verhaal over Jennifer ('Jenny') lijkt authentiek te zijn. Niet alleen schrijft Slothrop liefdevol over haar (IV), maar bovendien duikt zij op in een mijmering ('een fluistering') die hij heeft in Nice. Hij vertelt in dit verband dat hij weet dat haar straat is getroffen door een raket (XXVIII). Misschien heeft dit voorval hem wel in de war gebracht: het bevestigde de intriges waarin hij later werd verwikkeld.

[4]

Tantivy ziet in Slothrops activiteiten niets meer dan een Amerikaanse naïveteit en een poging om enige orde te brengen in zijn toch al gecompliceerde, sociale leven. Zaak gesloten zou je denken. Dit zeker als je bedenkt dat Slothrop later in een dromerig herinneringsbeeld (XV) ziet dat Darlene zijn erectie beschouwt als een logisch uitvloeisel van het plotselinge licht van een raket-ontploffing. En dat is op zijn beurt een bevestiging van de strekking van die eerste cruciale gebeurtenis op 6.43.16 BDST.
Bovendien, als er zich werkelijk voortdurend een erectie bij iedere V2-inslag zou voordoen, kan dit heel goed een conditionering zijn. En omdat Slothrop vertrekt uit het V2-gebied, horen we er later dan ook niets meer van.

[5]

Zelf blijft Slothrop kalm onder alle consternatie, wat blijkt uit zijn ironische uitspraak dat niemand hem vraagt waarom hij een beginnende erectie krijgt als hij naakt voor Katje staat (XXIV),[b] uit zijn onschuldig-nuchtere reactie op Katjes vraag over de inslag van raketten in Londen (XXIV) en uit zijn sarcastische opmerking dat hij geen erectie kan krijgen ondanks al het lawaai om hem heen (XXVII). Slothrop zal zeker iets hebben opgemerkt van de opschudding rond zijn kaart, zijn sterren en zijn erecties, maar serieus neemt hij het niet. Daar zijn andere krachten voor nodig.

[6]

Daarmee heeft de kaart voor de interne lezer afgedaan. Hij zal in tegenstelling tot een onzorgvuldige, externe lezer de verteller direct hebben kunnen volgen en hij zal zich niet door hem in de luren laten leggen.
Een postmodernistische (externe) lezer als Duyfhuizen (1981, blz. 20) ziet het anders, hij beschouwt de beroering rond de kaart juist als een aanwijzing voor de veelheid van betekenissen en voor de dubbelzinnigheden die de tekst biedt. *Slothrops Kaart* wordt op een eigenzinnige manier tot een *mise en abîme* gemaakt voor geheel *GR*. Met een narratieve analyse en uitleg heeft dit alles niets meer te maken. Duyfhuizen gaat het boek te buiten.

---

[a]Het bijhouden van de kaart 'does celebrate a flow, a passing from which ./. he can save a moment here or there' (*GR*. blz. 23). Het is, zo blijkt, veel meer dan een puberale of macho-achtige neiging tot opschepperij, een uiting van eenzaamheid en angst.

[b]Het omgekeerde gebeurt later in zijn worstelpartij met Tamara (XXVII). Vreemd, maar Londen heeft dit nooit geweten. De ironie van Slothrop (of van de verteller) straalt eraf.

[7]

Toch is de kwestie narratief nog niet uit de wereld, je kunt zelfs stellen dat ze veel meer impact krijgt als blijkt dat de kaart van Slothrop samenvalt met een kaart van de Roboblitz die door Mexico is gemaakt. Beide kaarten voldoen aan de Poisson-vergelijking: sterren en raketcirkels vallen aantoonbaar samen. De datum bij de ster geeft aan dat Slothrop zo'n 2-10 dagen vóór de inslag bij een van zijn vriendinnetjes is geweest.
Dit is narratief een significant gegeven dat blijft staan ook als duidelijk wordt dat de sterrenmeisjes onvindbaar zijn en dat sex blijkbaar geen rol heeft gespeeld. Immers, ook dan nog voorspelt Slothrops sterrenkaart de inslag van V2-raketten in de vorm van een Poisson-vergelijking. Maar dat kan botweg toeval zijn, zoals Mexico terecht oppert. Hij spreekt van 'a statistical oddity' (*GR*, blz. 85).[a] De kous is daarmee af.

[8]

Het is duidelijk dat de verteller de emotioneel gekleurde mijmeringen van Mexico en de pseudo-wetenschappelijke overwegingen van Pointsman niet ernstig neemt. De samenhang van beide kaarten berust louter op toeval.
Maar Schaub (1981) denkt daar anders over. De integratie van de twee kaarten is een mandala: 'a visionary image of reality in which its parts are united, though this same reality is experienced as multiplicity, and unity remains a doubtful and ominous possibility' (blz. 54). In de tekst is een dimensie aanwezig die je vermoedt, maar die niet wordt genoemd:

> [T]he time-bound world of the senses is suffused with the four-dimensional world of the space-time continuum. The four-dimensional world is used by Pynchon as the scientific expression of continuity unavailable to us on "this side," and is a figure for the continuities of timeless meaning and connection which exist at once with the historical time his characters and readers experience (ibid. blz. 4).

Beide werelden zijn werkelijk, de ene empirisch, de ander abstract,[b] de ene wijst naar het hier en nu, de andere naar het *Beyond* en *The Other Side*.[c] Maar toch, dit idealistische denkbeeld is geheel vreemd aan *GR*, zelfs het begrip (vierde-) dimensie kom je in het boek niet tegen. Zoals altijd geldt ook hier dat je je voor je bewijsvoering moet baseren op focalisatie en context.[d]

Jamf en Slothrops magische penis

> A proper name should always be carefully questioned, for the proper name is, if I can put it like this, the prince of signifiers; its connotations are rich, social and symbolic.
>
> R. Barthes (2008, blz. 320)[e]

[1]

Dat Slothrop een geconditioneerde reflex (zijn erectie bij de komst van een V2) vertoont, heeft hij volgens Pointsman te danken aan de conditionering die hij in zijn vroege jaren onderging onder

---

[a]Bovendien zijn de gegevens empirisch bepaald niet exact en betrouwbaar.

[b]Schaub 1981, blz. 10.

[c]Schaub 1981, blz. 4, blz. 13.

[d]Dat geldt ook voor de opmerking van Slothrop *no serial time over there* (*GR*, blz. 624), die door Schaub (1981, blz. 13) wordt gezien als bewijs van zijn twee-werelden-theorie. Maar hij vermeldt niet dat deze bewering door Slothrop wordt gemaakt in een totaal desolate situatie, waarin hij de weg volkomen kwijt is. Bovendien doorziet Slothrop zijn opwelling direct als een hersenschim en zelfs als een vorm van krankzinnigheid.

[e]Voor recent onderzoek op dit gebied: Windt-Vall 2012.

leiding van een zekere dr Jamf.[a] Deze zou (opzettelijk?) hebben verzuimd om het experiment goed af te sluiten. Hij zou de onzichtbare uitschakeling voorbij het nulpunt zijn vergeten met de kans dat Slothrop na lange tijd de reflex zou kunnen terugkrijgen (XIII).[b]
Dit houdt in dat de stimulus als baby *ongeveer dezelfde* zou moeten zijn als de stimulus die hij nu jaren later (plotseling) weer ontvangt en wel in de vorm van een specifieke prikkel van de V2 (XIII). Dat lijkt vreemd. Zeg dat de kleine Slothrop leerde op het zachte geluid van een trommelslag of een tingeltangel een erectie te krijgen, dan is het bijkans ondenkbaar dat de inslag van een raket de uitdoving jaren later zou kunnen doorbreken. Het is alleen om deze reden vreemd dat critici zo gemakkelijk kunnen aannemen dat de conditionering van Tyrone (Baby T) door Jamf narratief een feit zou zijn.[c]
Intrigerend is het ook dat alleen Pointsman Jamf wetenschappelijk in verband brengt met Slothrop, en dat op grond van diens reputatie (en niet via zijn werk).[d] Wel komt uit de koker van Pointsman het relaas ('Back around 1920'), waarin allerlei soorten geruchten en weetjes aan elkaar zijn gelijmd tot een pseudo-wetenschappelijk relaas. De verteller heeft zo zijn grote twijfels. Je moet dan wel denken dat Zij erachter zitten (XIII).

[2]

Nu maakt het beroep van Pointsman op Jamf zijn zaak er bepaald niet beter op. Uit alles blijkt dat Jamf, de aanrichter van al het kwaad rond Slothrop, zelf een fictie, of op zijn minst een kwaadaardige legende is, die vooral in de na-oorlogse Zone rond zong. Dus: al heeft Jamf bestaan, dan nog wordt er hem van alles toegedicht dat past binnen het kader van de psychologische oorlogvoering rond de Raket. Bovendien is de etymologie van de naam *Jamf* niet erg bemoedigend:

> Jamf: jive-ass mother-fucker (Alan Westrope),[e]
> Jive (slang): glib, deceptive, foolish talk (Webster),
> Jive: to kid (Webster), doen alsof, iets wijsmaken,[f]
> Jive: drugs, marihuana (Spears),
> Jive-ass: scheldwoord, *foolish* (Spears),
> Mother-fucker: nog steeds in de taboesfeer (Spears).[g]

Je mag dus stilletjes aan vermoeden dat veel van wat er rond een persoon met deze naam voorvalt, zich zal afspelen in de sfeer van schijn en bedrog.[h]

---

[a]Hoe Pointsman op dit idee is gekomen, wordt niet duidelijk. Maar zeker is het dat hij dit niet van Slothrop kan hebben gehoord, zoals McHoul en Wills (1990, blz. 27) menen. Het meest waarschijnlijk is dat hij via de inlichtingendienst vage berichten over psychologische experimenten van een zekere Jamf (in de VS) heeft gekregen. De rest is een obsessieve constructie van Pointsman zelf.

[b]Pointsman had zich kunnen beroepen op twee uitspraken van Pavlov (1927): 'A canonical feature of extinction is that the original response is temporarily suppressed, but returns under various conditions.' En op '[T]he fact that a continued repetition of an extinguished stimulus' beyond the zero of the positive reflex deepens the extinction still further.' Dit laatste zou Jamf dus hebben nagelaten.

[c]Toch wordt deze opvatting nog steeds gehuldigd. McHale (2012, blz. 104) spreekt van de '[T]he truth of his [Tyrone's] upbringing,' Weisenburger (2012, blz. 52) beweert dat 'Dr Jamf evidently conditioned Infant Tyrone,' Madsen (2012, blz. 149) meent dat Slothrop is '[S]old as a baby by his family.' Herman cs (2003, blz. 30) tenslotte spreken van '[T]he impossibility within the plot of solving the mystery surrounding Slothrop's Londonian erections.' Zie verder Richer 1983, blz. 32-33, Tanner 1986, blz. 76.

[d]Spectro in VIII. Pointsman kende het werk, en dus ook beide bovenstaande uitspraken van Pavlov niet.

[e]Volgens Pynchonwiki (28.25) komt dit acroniem van Charlie Parker. Maar een bron ontbreekt.

[f]Stinnes geeft hem dan ook de bijnaam *Schwindel* (XXX).

[g]Slothrop heeft eens (XXX) in een droom de naam *Jamf* uitgelegd als *I'm a f*. Betekent de *f* in dit geval *fucker*, dan slaat het onder meer op een *weerzinwekkend en onaangenaam persoon*.

[h]Een goed voorbeeld van een naam die zich aanpast aan context en situatie.

[3]

Van belang is het ook dat er binnen het verhaal tweemaal wordt gesteld dat Jamf niet heeft bestaan. In zijn ontmoeting met Schweitar laat Slothrop (XXVII) duidelijk merken dat hij niet gelooft dat hij ooit heeft geleefd ('ware het niet dat de man nooit werkelijk leefde').[a] Frappant is het bovendien dat hij als hij bij het graf van Jamf overnacht juist de afwezigheid van Jamf voelt (XXIX). Dit alles kan worden gekoppeld aan de opmerking van Mickey Wuxtry-Wuxtry dat 'Jamf was only a fiction' helemaal aan het einde van het boek (LXXIII). Maar of er hier alleen sprake is van een loze kreet wordt niet duidelijk. Mickeys achtergrond, maar vooral het anagram *Icky me, wry tux* wijst op weinig goeds.[b]

[4]

Hoe Moore (1987, blz. 72-74) na dit alles, en na wat hijzelf over Jamf schrijft, hem nog 'the novel's own real, hard-ass Plasticman' kan noemen, is raadselachtig. Waarschijnlijk speelt mee dat wanneer Jamf als narratief fundament wegvalt, een heel andere uitleg en interpretatie van *GR* nodig is.
Schaub (1981, blz. 71-72) op zijn beurt probeert de vraag rond de status van Jamf te ontlopen door te stellen dat 'Jamf represents outside of Tyrone an embodiment of the Man programmed on Tyrone's "grid"'.' Mooi geformuleerd, maar met zijn opmerking ontloopt hij het probleem. Van veel meer belang is de opmerking van Mexico dat de zaak Jamf alleen maar een façade is. Er spelen volgens hem heel andere belangen mee (LXIII).
Jamf is binnen Slothrops geschiedenis blijkbaar niets anders dan een verlengstuk van Pointsmans prestige en aspiraties. En als je dan bedenkt dat Slothrop onder een intensieve behandeling van PISCES stond, kun je begrijpen hoe hij is vergiftigd door suggesties en denkbeelden over zijn jeugd. Verwijt Pudding Pointsman niet dat deze zich in de geest van anderen mengt (IV)?

[5]

Geen lezer zal het ontgaan dat seks in het leven van Slothrop een allesoverheersende rol speelt, maar tevens zal hij al snel ontdekken dat dit sterke libido niets van doen heeft met welke soort van geheimzinnige conditionering in het verre verleden dan ook. Ook als Sir Stephen hem informeert over *het geheim* (wat niet meer betekent dan het feit dat Londen belangstelling heeft voor zijn penis), toont Slothrop geen enkele blijk van belangstelling (XXIV). Toch is het niet onwaarschijnlijk dat er achteraf iets tot hem is doorgedrongen van Pointsmans denkbeelden over zijn vermeende constellatie (via Tantivy?). Maar pas nadat hij de Sandoz-documenten van Schweitar heeft gekregen, komt hij geestelijk werkelijk in de problemen (zijn Jamf-droom) en slaat de paranoia -enige tijd- hard toe.
Op de Anubis neemt Slothrop tenslotte afstand van zijn Jamf-obsessie, hij voelt dan geen verplichtingen meer op grond van zijn 'wichelroede' om op zoek te gaan naar de Raket (XLVII).

[6]

Vast staat dat het dossier van Jamf (en het bijgevoegde codeboek) vervalsingen zijn die waarschijnlijk uit de hoek van Waxwing komen (zie Explicatie XXX). Maar dit houdt nog niet in dat de chemicus Jamf narratief niet heeft bestaan. Zo lijkt Pökler een redelijk betrouwbare bron (XL),[c] hoewel zijn verhaal aan Slothrop in Zwölfkinder is vergeven van paranoia (LVIII). Ook het verslag van Pointsman over de conditionering in begin XIII hoeft narratief niet geheel ongeloofwaardig te zijn als je tenminste diens persoonlijke invullingen ervan (de naam van Tyrone) en conclusies erover

---

[a] Pökler plaatst Jamf in een rijtje van filmhelden (LVIII).

[b] *Icky*: nasty, (*a*)*wry*: wrong, *tux(edo)*: smoking

[c] Uit XIX blijkt dat Pökler zelf geen colleges bij Jamf heeft gevolgd. Ook hier dus een 'van horen zeggen.'

buiten beschouwing laat. Toch, dan nog moet je er, zoals Pointsman zelf beaamt, wel van uitgaan dat het experiment correct is afgesloten.
Maar goed, verreweg de meeste verhalen over Jamf zijn gebaseerd op geruchten, die zichzelf versterken en worden verzelfstandigd. Jamf wordt in de Zone een legende die wordt gekoppeld aan zijn betrokkenheid bij de olie-industrie en aan zijn aandeel in uitvindingen als kryptosam, Oneirine, Imipolex G, Emulsion J (XXXVII)[a] en polymeren. Ergens wordt dan ook gesproken over *the pale plastic ubiquity of Laszlo Jamf* (XLVII).[b] Maar in hoeverre stoffen als Oneirine, Methoneirine en Imipolex G teruggaan op zijn (vermeende) werk is niet meer na te gaan. Misschien behoren ze alleen maar tot de mythe van Blicero (en tot de legenden rond Wimpe).

[a]Dit zou volgens Graciela door Von Göll o.a. voor *Alpdrücken* zijn gebruikt.

[b]De alomtegenwoordigheid van Jamf blijkt ook uit diens aanwezigheid in de USA, waar hij blijkbaar meedoet aan een tien-jaren-plan om het morfinemolecuul te onderzoeken (XXXIV).

GR als laat-modernistische roman

[1]

Een belangrijk onderwerp van discussie is tenslotte de vraag naar de scheidslijn tussen laat-modernisme en postmodernisme, in veel opzichten een schemergebied, met in het bijzonder de vraag of een Beckett,[a] Robbe-Grillet,[b] Duras [c] en Pynchon als postmodernistische auteurs moeten worden aangemerkt.[d] Zo stelt Jameson (2008, blz. 545) dat 'the modernist aesthetic is in some way organically linked to the conception of a unique self and private identity, a unique personality and individuality, which can be expected to generate its own unique vision of the world and to forge its own unique unmistakable style.'[e] Dit mag misschien soms waar zijn voor de tijd van het hoog-modernisme,[f] maar juist in de periode daarna wordt dit romantisch-humanistische beginsel van het Zelf onder de loep genomen en vernietigd.[g] Het individualisme is geen conditio sine qua non voor het modernisme in zijn geheel. In zijn nadagen -de dagen van het laat-modernisme- wordt juist de dood van het Zelf geproclameerd, zoals in het werk van Duras.
Het laat-modernisme vind je ook terug in de kaalheid en verstilling van Becketts werk,[h] in het zoeken naar en het beleven van stilte bij Cage, in het streven naar puurheid en verkilling bij Sartre, in de ruimtelijke soberheid en de affectloze afstandelijkheid bij Robbe-Grillet. Dit laat-modernistische formalisme vervangt de vaak symbolisch-esthetische benadering van de hoog-modernisten,[i] hoewel bv Schönberg en Kafka reeds eenzelfde puristische instelling bezitten.[j]

[2]

Dat *GR* een modernistische roman is,[k] wordt door Brooke Horvath (1982, blz. 5) aangetoond aan de hand van een aantal literair-theoretische aspecten:

---

[a] Zo rekent Lynne Pearce (2006, blz. 236) Beckett als vanzelfsprekend tot het modernisme.

[b] Linda Hutcheon (1988, blz. 40) stelt dat 'the New Novel [is] like abstract art: they do not so much transgress codes of representation as leave them alone. Postmodern novels problematize narrative representation, even as they invoke it.' Zij acht werken uit deze richting 'examples of extreme modernism' (ibid. blz. 52). In dit verband is het goed te signaleren dat de eerste *nouveau roman* reeds in 1939 verscheen. Nathalie Sarraute publiceerde toen haar debuut-roman *Tropismen* (Ned. vert. Amsterdam 1964), een korte roman in een geheel nieuwe stijl, waarmee ze al vanaf 1932 experimenteerde. Ze ziet haar stijl als een alternatief voor de monologue intérieur, waarmee men beter de innerlijke roerselen kan vastleggen, en dit in vertraagde beelden (Nawoord ibid. 1974). Het is duidelijk dat dit literaire procédé onderdeel uitmaakt van het (hoog-) modernisme als avant-garde.

[c] Pieron 2004 IV, blz. 1169 (Duras).

[d] Voor een doorwrochte inleiding op de postmodernistische poëtica: Hutcheon 2005, hoofdstuk 1, Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics, blz. 3-21.

[e] Lamarque (2009, blz. 186) komt tot een soortgelijke conclusie als hij stelt dat Beckett een postmodernistische schrijver is wegens 'the fragmentary characters of postmodernist writing.'

[f] Het modernisme houdt veel meer in dan de periode van Eliot en Joyce. Wil je dat niet inzien, dan ontloop je de problemen. Zoals bv Snipp-Walmsley 2006, blz. 410-411.

[g] Een probleem is dat men geen (juist) onderscheid maakt tussen moderniteit en (literair) modernisme. Zie bv Zima (1997, blz. 223-224). Doe je dit wel, dan kun je in de definitie van Zima (ibid., blz. 224) *dass die postmoderne Literatur gegen die metafysischen Reste der Moderne im Modernismus aufbegehrt* zonder enig bezwaar *postmoderne Literatur* vervangen door *laat-modernistische literatuur.*

[h] De formalistische, conceptualistische, minimalistische en vaak absurdistische insteek van het laat-modernisme wordt perfect samengebald in Becketts laatste toneelstuk *What Where* (1983/1984).

[i] Hetzelfde geldt voor de zestigerjaren avant-gardes die werkzaam zijn op het gebied van de beeldende kunst. Met de *Arte Povera* en het *Minimalisme* als voorbeelden bij uitstek.

[j] Pieron 2004 IV, blz. 1166 (Cage), ibid. II, blz. 623n (Sartre). Zeltner 1974, blz. 43-73 (Robbe-Grillet). Zie verder Matthews 2008, blz. 119, blz. 123-126, blz. 178.

[k] Volgens Robert Smith is *GR* een postmodernistisch werk omdat 'the novel throws us, powerless, into a world of limitless and malevolent contingencies'. Maar dit argument gaat niet op, niet alleen omdat het maar de vraag is of het geschetste beeld wel klopt, maar tevens omdat de wereld er binnen het laat-modernisme vaak ook niet zo geordend en vredelievend uitziet. Smith geciteerd bij Jackson 2000-2001, blz. 71.

> That the book is uninhabitable by readers of traditional fiction is in large part a function of its modernism. Other characteristics, easily documented, which serve both to remove the reader from empathetic participation and to place *Gravity's Rainbow* in the modernist camp, include its emphasis on process over product, the forwarding of multiple realities, the renunciation of any desire to communicate, the dismissal of traditional means of characterization and narration, the element of play apparent throughout, the constant reduction of man to his biological and/or brute features, and a rejection of Humanism.

Horvath concludeert vervolgens (ibid., blz. 19) dat '*Gravity's Rainbow* negates the horror of the modernist view of reality through overkill - a novel too convoluted, too valueless, too absurd, too grim - and the distancing indeed becomes a blessing, for it not only removes us from empathetic involvement in that world, but also suggests that such a world could *not* contain us. And, therefore, because we exist, ...' Typisch een laat-modernistische invalshoek met haar afstandelijke, maar vooral vaak ook nihilistische inslag.[a]

[3]

Voor de discussie is het trouwens van belang dat begrippen, die als typisch postmodernistisch worden ingevoerd, al binnen de modernistische kritiek in zwang waren.[b] Zo is een zwaarwegende, postmodernistische term als ambiguïteit reeds 'a central term in the discursive system of a conservative (sic) postwar criticism.' En dat geldt ook voor het gebruik van ironie en parodie, voor een afwijzing van doorgevoerde vormen van rationaliteit, voor het gebruik van afwijkende talen en taalvormen. In al deze opzichten wijkt *GR* niet af van de modernistische traditie.[c] Misschien moet je zelfs concluderen dat *GR* een van de laatste, grote avant-gardistische werken is.[d] Zeker als je bedenkt dat Lukács de avant-garde er onder meer van beschuldigt dat zij de werkelijkheid uit het oog verliest, het antihumanisme aanprijst, een pathologische neiging heeft om het kapitalisme te bestrijden en dit te beschrijven in termen van een 'einfache Reproduktion der *Erscheinungsebene* des deformierten Lebens unter monopolkapitalistischen Bedingungen.'[e]

[4]

GR is het product van zijn tijd, een tijd waarin het onderzoek naar de fundamenten van logica en wiskunde (Gödel), de natuurwetenschap en de gedragswetenschap centraal staan, zeker binnen de academische wereld. De taalfilosofie en de analytische filosofie voeren de boventoon, met relativisme, scepticisme en pragmatisme tot gevolg. Dit gekoppeld aan grote namen als Dewey, Quine, Wittgenstein, Ryle en Goodman.[f]
Ook doet de Tegencultuur zich gelden, de invloeden daarvan zijn duidelijk in *GR* terug te vinden.

---

[a]Het valt niet te verwonderen dat het postmodernisme aanvankelijk nog al eens werd gezien als een actuele variant van het modernisme. Maar ook in latere tijden blijkt uit een bespreking door Joel Black (1986, m.n. blz. 98) van Brian McHales *Postmodernist Fiction* dat het niet gemakkelijk is om het postmodernisme af te zetten tegenover het modernisme. Zelfs Mallarmé dreigt in het postmodernistische kamp verzeild te raken.

[b]Jameson (2008, blz. 552) merkt op dat 'features that in an earlier period or system were subordinate now become dominant, and features that had become dominant again become secondary.' Juist op dit punt overdrijven postmodernistische critici vaak het eigene van hun conceptuele benaderingswijze.

[c]R.Gaasland laat zien hoe moeilijk het is om van een typisch postmodernistisch taalgebruik te spreken. Bij Kolbuszewska 2002, blz. 140.

[d]Het is niet toevallig dat juist *GR* zich op het raakvlak van hoog- en laat-modernisme afspeelt, met het einde van WO II als spil.

[e]Bij Metscher 1975, blz. 123.

[f]Dewey: Pieron 2004 IV, m.n. blz. 1079-1080, Quine bv ibid. V, blz. 1333, Wittgenstein onder meer ibid. I, blz. 91-92, Ryle bv ibid. I, blz. 92-94 en Goodman vooral ibid. III, blz 731-732.

Maar er is in die tijd (nog) geen sprake van *postmodernisme*.[a] Zo wordt de invloed van Derrida en Lyotard in de VS pas na 1973 merkbaar.[b] Toch zien velen in *GR* een postmodernistische roman,[c] de opvattingen van beide filosofen zijn in hun ogen juist een theoretische bevestiging van tendensen die al jaren onder de oppervlakte aanwezig waren. De roman wordt dan gezien als een tekst om er indirect binnen een groep van gelijkgestemde (academische) lezers politieke, sociale of culturele opvattingen mee naar voren te brengen. Dit in de lijn van de *Theory.*

[a]Dit vs Bertens en D'haen (1988, blz. 15-20). Zo maken juist de door hen gegeven citaten van Susan Sontag (blz. 16) duidelijk dat zij laat-modernistische criteria gebruikt. Alle nadruk ligt bij haar op een directe, liefdevolle benadering van de verschijnselen, een avant-gardistisch thema en op de vorm, een typisch modernistisch onderwerp. Indien er bij haar dan al sprake is van anti-modernisme, dan gaat het om een aanval op een sleets hoog-modernisme (en op het verstarde academische klimaat in die tijd). Zie vooral Sayres 1990, verder: Pieron 2004 IV, blz. 1174.
Ook Graff (1979, blz. 57 passim), Boeijen (1985, blz. 44-45) en Vaessens (2013, blz. 392) trekken Sontag trouwens in het postmodernistische kamp.
Voor de beeldende kunst van de jaren zestig (Arte Povera, Conceptualisme, Minimalisme, Nul, Zero, Nouvelle Tendance, Popart) geldt dat ze laat-modernistisch van aard is, het postmodernisme is haar vreemd. Dit neemt niet weg dat de Tegencultuur de weg voor het postmodernisme heeft geëffend. Hetzelfde geldt voor *Fluxus* en voor bepaalde vormen van *Process Art*. Pieron 2013.

[b]Het is opmerkelijk dat een typisch Amerikaanse, laat-modernistische roman in handen is kunnen vallen van een zo wereldvreemde stroming als die van het filosofisch georiënteerde deconstructivisme, en dan nog wel van een stroming die uit het buitenland is geïmporteerd.

[c]Zie Schwab 1986 blz. 101 of Seed 1992, blz. 206. Voor een theoretische beschouwing: Black 1986, blz. 96-109. Het is trouwens heel iets anders dat je, zoals al eerder is gesteld, een postmodernistische kritiek op een boek loslaat of dat je het boek zelf als een postmodernistische creatie beschouwt.

Vroeg-modernistische invloeden op GR

> Ik hield van idiote schilderijen, deurpanelen, décors, achtergrondschermen voor acrobaten, uithangborden, volkse illustraties, literatuur die uit de mode is, kerklatijn, pornoboeken vol verkeerde spelling, romans uit grootmoeders tijd, sprookjes, kinderboekjes, oude opera's, onnozele refreinen, kinderlijke ritme's.
>
> Arthur Rimbaud[a]

> A rose is a rose is a rose is a rose. And then later made that into a ring I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun.
>
> Gertrude Stein[b]

[1]

Het vroeg-modernisme heeft indirect grote invloed uitgeoefend op *GR*. In dit verband is het cruciaal om aandacht te besteden aan het onderzoek van Perloff naar een poëtica die zij karakteriseert als *poetics of indeterminacy.*[c]
De voornaamste voorloper van deze vorm van modernisme is Rimbaud, de belangrijkste vertegenwoordigers ervan zijn -naast vooral Pound- Gertrude Stein en Apollinaire,[d] met vervolgens, als uitlopers, schrijvers als een Beckett,[e] schilders als een Johns, een Rauschenberg en een componist als Cage.[f]
In de literatuur keert deze stroming zich tegen een (overheersend) symbolisme binnen het hoogmodernisme dat alle nadruk legt op organische eenheid, op de totaliteit en de samenhang van een kunstwerk.[g] Het gaat dan om een stroming die in zijn meest pure vormen avant-gardistisch is, een anti-kunst, die wordt gekenmerkt door een conceptualistische visie op de kunst. Omdat in de VS het modernisme vaak wordt gelijkgesteld aan het symbolisme, krijgt men de neiging deze alternatieve, modernistische variant te omschrijven als *postmodernisme*,[h] terwijl het juist gaat om een

---

[a] Bij Perloff 1999, blz. 66.

[b] *Lectures in America*. Wikipedia.

[c] In deze studie wordt afstand genomen van de gedachte dat de avant-gardes (en daarmee het vroeg-modernisme) uit het begin van de eeuw in de grond van de zaak als postmodernistisch zouden kunnen worden gekwalificeerd. Dit tegen iemand als Calinescu (1977, blz. 140) die stelt dat dat Proust, Kafka of Joyce niet of nauwelijks iets van doen hebben met avant-garde bewegingen als Futurisme, Dadaïsme of Surrealisme. Deze bewering is juist, maar dat betekent nog niet dat zij geldt voor de beweging in de volle breedte. Zie verder Douwe Fokkema, Peter Bürger en Scott Lash (Zima 1997, blz. 260-272). In de Conclusie wordt verder op dit onderwerp ingegaan, dat naar aanleiding van het werk van Huyssen.

[d] Apollinaire werd wel de 'impressario van de avant-garde' genoemd. Zijn gedicht *Zone*, uit de bundel *Alcools*, was een van de centrale werken van het (vroeg-) modernisme. Watson 2001, blz. 128-129.

[e] Beckett maakt een onderscheid tussen het modernisme van James Joyce en dat van Gertrude Stein. De laatste ironiseert de taal en past haar eigen logografische methode toe. Zelf gaat Beckett een stap verder dan Stein. De taal zelf wordt belaagd: 'To bore one hole after another into it, until what lurks behind it—be it something or nothing—begins to seep through.' Brief van 9 Juli 1937 aan Axel Kaun, geciteerd bij Miller 1999.

[f] Pieron 2004 IV, blz. 1170. Er loopt een directe lijn van het (vroeg-) modernisme van Schönberg naar het laat-modernisme van Cage. Adorno stelt trouwens dat atonaliteit bij uitstek het kenmerk is van het (muzikale) modernisme (Pieron 2004 II, blz. 416-417).

[g] Voor een intellectueel en kunstzinnig beeld van het modernisme in de meest brede zin: Watson 2001, m.n. blz. 52-72, blz.126-143.

[h] In het modernisme-postmodernisme-debat ligt de oerschuld van deze misgreep bij Ihab Hassan (1987, blz. 5), die zijn befaamde lijstje begint met de tegenstelling modernisme/symbolisme vs postmodernisme/dadaïsme. De verwarring rond deze kwestie werkt door in Sheppard 2000, die ook sterk de neiging heeft het dadaïsme in een anti-moder-

voortgaande stroom van avant-garde kunstenaars, die binnen het kader van het modernisme hun meer conventionele collega's blijven uitdagen. Niet voor niets is Pound in de woorden van Baldick (2006, blz. 91) 'the unofficial ringleader of literary Modernism in London in the years 1908-1920', een man die 'eventually achieved a huge influence over modern poetic taste.'

[2]

Dit betekent ook dat het modernisme er niet van kan worden beticht dat het een eenzijdige, humanistisch-intellectuele kijk heeft op mens en cultuur, zoals nog steeds, bv door Vaessens (2009, blz. 28-33), gebeurt. Juist laat-modernisten als Beckett, Robbe-Grillet en Duras tonen het tegendeel aan. Ook geldt voor hen niet dat "[t]he selfconsciousness of great modernist literature displayed an existential faith in the heroic integrety of human action and posited meaning in an alien and nonhuman cosmos' (Russell 1983, blz. 253). Juist deze *heroïsche integriteit* wordt binnen het laat-modernisme -maar ook al bij Kafka- onderuitgehaald.

[3]

Naar de regels van de *poetics of indeterminacy* wordt een kunstwerk beheerst door discontinuïteit en fragmentarisering, het wordt gezien als een weefsel van associaties, betekenissen worden vloeiend, woorden zijn breekbaar. Literatuur is taalkunst. Schrijven berust zoals bij Pound op ritme en op de afbakening van de verhouding van dit ritme tot de tijd zoals die in de geschiedenis naar voren komt.[a]
De verteller richt zich op de beschrijving van de alledaagse werkelijkheid en onttrekt zich aan iedere zoektocht naar structuur en diepte. Hij zal de druk weerstaan om op zoek te gaan naar een ultieme werkelijkheid. Een streven dat in *GR* wordt omschreven als paranoia.[b] En als er al een verhaal wordt verteld, is het een verhaal dat nergens toe leidt, het is een lege plaats van onbepaalbaarheid (Beckett).[c]
Het laat-modernisme trekt de lijnen door die door Pound cs zijn getrokken.

[4]

Het is in verband met de achtergronden van *GR* ook goed om nog eens na te lezen wat het Dadaïsme[d] en het Futurisme aan de orde stellen.[e] Tot je verbazing kom je dan tot de ontdekking dat veel van hun problematiek en aanpak direct of indirect op *GR* van toepassing is, bv als het gaat om de benadering van taal en werkelijkheid door de Dadaïsten of als het gaat om het gebruik van ironie en karikatuur door Marinetti. In diens ogen presenteert het *Futuristische Mirakel*

---

nistische hoek te plaatsen.

[a]Daarmee wordt ook Gibsons argument weerlegd dat het modernisme zich richt op het korte, coherent-opgebouwde gedicht (bij Vaessens en Joosten 2003, blz. 50). Juist Pounds *Cantos* (geschreven vanaf 1915) zijn het bewijs van het tegendeel.

[b]*Paranoia* is trouwens in de termen van Hassan (1987, blz. 1) een typisch modernistisch begrip en staat tegenover het postmodernistische *schizofrenie*.

[c]Postmodernistische critici hebben sterk de neiging om het postmodernisme in de tijd naar achteren te schuiven om zo modernistische werken als *Finnegans Wake, Op weg naar het einde, Het labyrint*, *Die gore klerezooi in de Via Merulana* of *En attendant Godot* in te kunnen palmen. Je construeert je eigen geschiedenis. Zie ook Hassan 1987, blz. 1).

[d]Pieron 2004 II, blz. 353-359 ('Dadaïsme').

[e]Een futurist als Marinetti verheerlijkt, zoals Weissmann, oorlog en machine (bij hem de tank), avontuur, hardheid, wreedheid en roekeloze trots. Invloeden van Nietzsche zijn onmiskenbaar aanwezig. Pieron 2004 I, blz. 264-265.

> [C]aricature in its fullest form, foolery of the deepest kind, impalpable and delicious irony, absorbing and decisive symbols, torrents of irrepressibly hilarity, profound analogies between human beings and the animal, the vegetable, and the mechanical world; swift revelations of cynism, a network of spritely wit, puns, and cock-and-bull stories which pleasantly fan the intellect; all the scales of laughter to relax the nerves; all the scales of such fun, foolery, doltishness, absurdity as insensibly urge the soul to the very edge of madness; all the meanings of light, sound, poise, and speech and their mysterious, inexplicable orresponden-ce with the utmost unexplored centres of our sensibility.[a]

[5]

Ook is het verrassend dat iemand als Rilke, die toch een modernistisch, vaak uiterst experimenteel ingestelde dichter is, door postmodernistische critici van *GR* niet naar diens formele opvattingen wordt beoordeeld, hoewel daar alle aanleiding toe is. Zo komt Weissmann (*GR*, blz. 101) terecht bij Rilkes Negende Elegie als hij op zoek is naar het zuivere woord ('Enzian').[b]
De zoektocht naar diamanten zuiverheid in de trant van een Mallarmé vind je op muzikaal gebied ook terug bij Webern ('de Laatste Europeaan'): 'This Austrian composer valued the oriental qualities of brevity, objectivity and fine decoration, wishing to mirror the perfection of mountain flowers and crystal specimens.'[c] Een typisch modernistische kijk die ook blijkt uit het verlangen naar stilte, niet alleen bij Webern en Cage, maar ook bij Rilke, die in de directe aanwezigheid van zijn gedichten de stilte probeert vast te leggen. Een stilte die je even terugvindt als Slothrop zich in de Woestenij ophoudt, samen met de stilte van een beekje, begeleid door de tonen van zijn Hohner of op die avond in Nice onder de nachtelijke sterren.

[a] Dit *Mirakel* bereikt volgens Marinetti zijn volmaakte vorm in het Variété. Marinetti's artikel komt uit de Daily Mail van 21 november 1913 en wordt geciteerd in Matthews 2008, blz. 208.

[b] Een vergelijking tussen Mallarmé, Valéry en Rilke zou deze plaats in *GR* misschien kunnen verduidelijken: wat is een zuiver woord, wat een zuivere naam?

[c] Wikipedia/Webern.

3. TEN SLOTTE

> In the culture of modern times a specific form of seriousness, strict and scientific, has acquired considerable importance. In principle, this form is exempt from all intolerant dogmatism and presents by its very nature the form of a problem, is self-critical and incompleted. Starting with the Renaissance, this new seriousness exercised a powerful influence on literature also, of course undergoing certain transformations in this field.
>
> [Deze ernst gaat gepaard met veel gelach:]
>
> Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didactism, naïveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality.
>
> Mikhail Bakhtin[a]

Deze inleiding legt enige zwakke punten bloot in de interpretatie van een aantal kerngedeelten uit *GR*, met name die waarin Slothrop centraal staat: zijn vervaging, zijn sterrenkaart en zijn magische penis. Dat de kritiek er zo vaak naast zit, komt waarschijnlijk voort uit de veronderstelling -maar ook uit een diep verlangen- dat onzekerheid en ambiguïteit *GR* regeren.
Daarom zal de splitsing van R-code en N-code niet goed vallen, met name omdat de aanspraken worden ontkracht dat er in *GR* sprake is van *simultaneous fiction* of van een *Andere/Parallelle Wereld*. En ook de stelling dat *GR* een overwegend naturalistische en pragmatische insteek zou hebben, is in de ogen van postmodernistische critici niet meer dan gotspe.
Voor een postmodernistische interpretatie is het bovendien niet van belang dat het bij *GR* gaat om een verhaal met zijn eigen structuur en ordening.[b] Het doet het er eigenlijk weinig toe of je precies weet wat narratieve feiten zijn en of ze waar zijn,[c] immers wat is (narratieve) waarheid en wat zijn (narratieve) feiten? Terwijl je toch in alle nuchterheid moet stellen dat veel uitspraken en waarnemingen, gedaan tijdens een psychose of hallucinatie, ook binnen *GR* op schijn en illusie berusten,[d] oordeelt Schaub (1981, blz. 15) anders: '[W]ithin Pynchon's books Enzian's schizoid understanding comes as close to the narrative intentions behind Pynchon's project as any single commentary affords.'[e]
Dit soort van kritiek leidt tot wrevel bij critici die een roman als *GR* serieus nemen.[f] Zij stellen dat een verhaal -en daar gaat het in feite om in een roman- eerst goed moet worden gelezen en geanalyseerd voordat je tot interpretatie kunt overgaan.

---

[a]Bakhtin 1984, blz. 122, resp. blz. 123. *GR* gaat met Bakhtin de uitersten van de Verlichting -met haar verregaande analyse en met haar dwingende didactiek- en van de Romantiek -met haar idealistische inslag en haar overgevoeligheden- uit de weg.

[b]Caesar (1994, blz. 197) schrijft dat '[*GR*] examens the most fundamental conditions of its own coherence, which are not narrative at all.'

[c]Zo kan Marjorie Kaufman een artikel (1976) schrijven over de vrouwen in *GR* zonder dat ze ook maar enige aandacht heeft voor de narratieve feiten.

[d]Denk bv aan Pirates Adenoïde.

[e]Een citaat dat trouwens aantoont hoe de intenties van een zekere Pynchon voor een criticus een open boek kunnen zijn. Dit terwijl het deconstructivisme met de *New Critics* de opvatting deelt dat men niet buiten de tekst zelf om -dus bij de intenties van de schrijver of in zijn biografie- op zoek moet gaan naar betekenis. Pieron 2004 IV, blz. 1180.

[f]Dat geldt soms ook voor critici die de deconstructivistische methode niet bij voorbaat afwijzen. Zo schrijft Louis Mackey 'On the contrary, close reading of the New Critical variety is a neccesary presupposition of deconstructive reading.' Mackey 1989, blz. 161.

Al met al een goede reden om analyse en exegese aan te vatten. In het geval van *GR* met Bakhtins bovenstaande motto als leidraad.

EXPLICATIE

ontrafeling en uitleg van het verhaal

0. Inleiding

[1]

Vooropgezet, geen enkel literair werk kan in al zijn facetten worden begrepen, maar dat zal weinig lezers er van weerhouden om zo'n werk te lezen. Peter Bichsel (1982, blz. 45) heeft gelijk als hij stelt dat 'Wer an den Unverständlichkeiten aufhält, der wird nicht mehr zum Lesen kommen, der musses aufgeben. Grosszügigkeit, Snobismus, Hochstapelei oder das Fühlen, wie Goethe es nannte, sind notwendig für das Lesen jeder Literatur.'
Een bevrijdende opmerking die zeker voor een laat-modernistische roman als *GR* opgaat. Zulke romans hebben vaak hun hermetische kanten. Met de vraag of dit met reden gebeurt of dat het om een pseudo-diepzinnige aanpak gaat. 'Is it a precious container for meaning that is hidden deep inside, like the kernel in the fruit, or is it merely a surface which, when turned inside out, will prove to contain nothing?' Deze vraag, die Judith Ryan (1999, blz. 217) zich stelt naar aanleiding van een gedicht van Rilke,[a] zal je ook bij het lezen van *GR* op veel plaatsen door het hoofd schieten.

[2]

Een indirect antwoord komt van Eliot die meent dat met de complexe ontwikkeling van de maatschappij ook de taal die haar beschaving (poëtisch) beschrijft, zich moet aanpassen. 'Our civilisation comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to discolate if neccesary, language into meaning.'[b] In de ogen van Eliot kan modernistische literatuur niet anders dan moeilijk zijn. M.L. Levine (1999, blz. 128) wijst nog op een andere factor binnen *GR* die maakt dat betekenissen vaak lastig op een nauwkeurige manier kunnen worden vastgelegd: '[Pynchon] allows words all the fluidity of meaning they have in conversation, where words are spoken, heard, and remain only in memory, often without the context of their utterance available to determine their exact meaning.'[c]

[3]

Dit alles vereist dat je in een explicatie allereerst moet proberen om in grote lijnen via een nauwkeurige analyse uit te leggen waar het in de vertelling om draait en om de samenhangen tussen de verschillende episodes en gedeelten naar voren te halen. Maar al te vaak worden de problemen aangepakt zonder dat men zich bewust is van de narratieve context. Wat tot de meest obscure exegesen kan leiden, die dan op hun beurt worden verdedigd op grond van de nutteloosheid van narratieve beschrijvingen: '[S]tories are just uninteresting ornaments or gift-wrappings to games, and laying any emphasis on studying these kinds of marketing tools is just a waste of time and energy.'[d]

---

[a] Ryan stelt de vraag naar aanleiding van Rilkes (nagelaten) gedicht *Mausoleum*.

[b] T.S.Eliot geciteerd bij Matthews 2008, blz. 20.

[c] Vergelijk Clerc (1983, Introductie, blz. 16) die de moeilijkheidsgraad van *GR* op een meer technische manier benadert.

[d] M.Eskelinen, geciteerd bij Hägg 2003, blz. 241. Hägg zelf (ibid. blz. 170) is iets genuanceerder: 'Nonetheless, narratology is the only form of scholarly activity that has even a meager chance of producing good analytical results.'

[4]

In de Explicatie wordt een aantal begrippen gehanteerd dat voor de uitwerking ervan van doorslaggevend belang is. Het gaat om de termen naturalisme/actualisme en de begripen N-code/R-code.[a] Deze werden al uitgelegd in de Inleiding. Dat zulke begrippen interpretatieve kracht hebben en daardoor een beperkende invloed kunnen uitoefenen op de analyse, is onvermijdelijk. Zonder een voorlopige kijk op een werk als geheel is, zoals Lamarque terecht stelt (2009, blz. 144), uitleg niet mogelijk: '[T]he theoretical point stands, that explication is subordinate to work-encompassing interpretation.'[b]

[a]De reïstische code is de basis van het literaire realisme: men vertrouwt op de zintuigen, wetenschap is het fundament van onderzoek. Literatuur wordt gezien als een spiegel van de sociale werkelijkheid, waarnaar nauwgezet en gedetailleerd onderzoek wordt gedaan. Binnen deze samenhang heeft *GR* duidelijk realistische trekjes (de beschrijving van de technologie rond de raket). Maar ook Barthes *l'effet de réel* speelt mee: opsommingen van willekeurige, onbetekenende voorwerpen en détails of van redundante uitspraken bieden een vertelling de illusie van een werkelijke wereld. Een effect dat je ook in *GR* terugvindt, bv door de opsomming van de spulletjes op Slothrops bureau (III). Zie Vaessens 2013, blz. 177-232, voor Barthes: ibid., blz. 185.

[b]In dit verband is het verrassend dat Weisenburger in zijn *Annotaties* (2006) uitleg en interpretatie niet voldoende scheidt. Hij beperkt zich niet tot de overdracht van informatie, maar hij interpreteert keer op keer narratieve feiten en hun context op een manier die uitgaat boven een analyse van de tekst in zijn structurele en semantische samenhang.
Volgens Weisenburger is deze werkwijze onvermijdelijk omdat de grenzen tussen uitleg en interpretatie niet gemakkelijk kunnen worden getrokken: 'The commentary ./. had to walk a thin line between supplying information and offering interpretation' (blz. 2). Goed, zou je zo zeggen, dat is dan een uitdaging. Maar nee, '[It] would be folly tot ignore its [*GR*'s] interpretive potential' (blz. 3). Een opmerkelijke sprong, want zo vreemd is het niet om in deze omstandigheden van interpretatie af te zien. Integendeel, zou je zo zeggen. Dit des temeer omdat Weisenburger zelfs een volledig interpretatief schema ('a circular design') hanteert zonder dat hij dit binnen dit bestek aan de hand van context en focalisaties waar kan maken. Daarbij wordt het vaak ook niet duidelijk of hij de geïnterpreteerde feiten en situaties ernstig neemt of dat hij ze als satirisch beschouwt. Zijn nadruk op het belang van de christelijke feestdagen voor de chronologie, zijn beschouwingen over mandala, Kabbala, *hysteron proteron* en transformatie lijken de roman een spirituele halo te geven, hoewel je soms ook het idee krijgt dat hij het ironische gebruik van deze begrippen best inziet.
De benaderingswijze van Weisenburger is van groot belang, omdat men het in de laatste veertig jaar ook niet zo nauw neemt met de scheiding tussen vertelling en interpretatie. Vaak lijkt het er zelfs op dat de interpretatie vooraf gaat aan de vertelling. En juist tegen die opvatting neemt deze studie stelling.
Voor nadere kritiek op Weisenburger: Schaechterle Loranger 1999, blz. 156.

1. Het narratieve excerpt

De analyse en uitleg van iedere episode binnen *GR* worden voorafgegaan door een korte samenvatting, door een narratief excerpt, vaak puntsgewijs geformuleerd.
Het schrijven van een excerpt van de plot(s)[a] van *GR* vereist een specifieke aanpak, omdat deze voortdurend en op vaak onverwachte manier worden afgewisseld door innerlijke belevingen als (dag-) dromen, dwanggedachten en zinsbegoochelingen, door spirituele en spiritistische ervaringen of door (pseudo-) wetenschappelijke uiteenzettingen en discussies. Verder merkt een lezer al gauw dat er zich legenden en mythen ontwikkelen die zich loszingen van de narratieve geschiedenis en een eigen leven gaan leiden, en dat gekoppeld aan herinneringsflitsen, geruchten en mystificaties.

Zone-fluisteringen en -mijmeringen

Een voorname reden waarom *GR* dikwijls zo'n verwarde indruk maakt, ligt in de wijze van vertellen. Sfeer en stemming worden in een roman vaak bepaald door de emotioneel gestuurde belevingen van personages in een omgeving die deze gemoedstoestand oproept en versterkt. Stel, iemand staat in een wankelmoedige bui tijdens een wandeling -een onweer dreigt- voor een wat somber en verweerd kasteel. De ambiance is onbepaald en neerslachtig. Hij wil schuilen, maar voelt dan vage gevoelens van angst en onzekerheid opkomen, hij kent de aloude spookverhalen, de omgeving geeft onbestemde voortekenen van dreiging en waarschuwt hem met zachte, fluisterende associaties.
In analoge termen kun je ook de belevingen omschrijven die personages ondergaan in de Zone. De Zone is voor velen een gebied van onzekerheid, mysterie, anarchie, verwoesting en chaos. Buiten de alledaagse omgeving en ervaring om dringen er binnen de vertelling zelfstandige stemmen door als vage fluisteringen en roepen vaak een sfeer op van geheimzinnigheid en huiver, zij zijn onheilspellend en fascinerend tegelijk.[b]
Het gaat bij deze belevingen om narratieve bijverschijnselen, die een suggestie geven van verholen werelden, maar die geen uitleg of verklaring bieden van de narratieve gebeurtenissen en feiten[c] Zij zijn vaak een uiting van de paranoia die de Zone ook als geheel in zijn ban heeft.[d] Zone-fluisteringen zingen rond en zijn ingebed in een sfeer die velen in de Zone direct zullen herkennen en meebeleven, zoals de kerstsfeer door veel mensen in Nederland direct wordt aangevoeld. Zone-mijmeringen, Zone-fluisteringen en Zone-impressies zijn een narratief instrument dat door de verteller vaak wordt gecombineerd met een *we* of *je*, een retorisch trucje waardoor de (interne) lezer wordt meegenomen en aangesproken.[e]

---

[a]Pieron 2004 II, blz. 481, blz. 484, blz. 496. In een meer technische betekenis kun je bij een vertelling ook spreken van de fabula. Hierin wordt aangegeven hoe het verhaal chronologisch verloopt (de story) en wordt -in combinatie hiermee- duidelijk gemaakt wat in grote lijnen de motieven en doelstellingen zijn van de belangrijkste personages (de plot). Binnen een plot gedragen personages zich op grond van hun wensen als pragmatische actoren die hun doelen afwegen naar de hun beschikbare middelen en de effecten die zij opleveren, naar de gevolgen die zij nu en in de toekomst kunnen hebben en naar de risico's die zij met zich meebrengen. Zelfs Oblomov ontsnapt niet aan een plot.

[b]Een eerste voorbeeld van een Zone-mijmering staat direct aan het begin van het *Derde Deel*: 'We hebben de ijsheiligen weer veilig achter de rug...' Andere, opvallende voorbeelden zijn de de suggestieve verbeelding van de Mittelwerke als Raketen-Stadt (XXXI), het voorbijgaan van Gottfried aan Ilse (XL), de tocht van de Anubis, met Antoni Procalovsky aan het roer (begin XLVII) en Greta's tocht naar het Centrum (XLVI).

[c]*Zone-fluistering* is een interpretatief begrip, het komt niet als vanzelfsprekend uit de vertelling voort. Vanuit een ander perspectief is het dan ook mogelijk het gebruik van dit begrip te zien als een slinkse poging om een alternatieve interpretatie van *GR* de pas af te snijden.

[d]Een onomwonden voorbeeld van het gebruik staat in LXXIII (blz. 738): '[H]eavily paranoid voices have whispered.' Tegenvoorbeelden van dit soort fluisteringen/mijmeringen zijn de strikt persoonlijke ervaringen van Roger Mexico in het kerkje in Kent (XV) en die van Slothrop samen met Sir Stephen gedurende hun nachtwandeling (XXIV).

[e]Het gaat om een specifieke manier van vertellen die heel in de verte kan worden vergeleken met de rol van het koor in de Helleense tragedie.

Liedjes

Gedichten en liedjes hebben volgens Clerc (1983, blz. 18) in *GR* een specifieke functie: 'They are used to change mood and focus, to extrapolate, to underscore action while at the same time achieving distance from it, to show a lighter underside to horror and ugliness or futility, to hint at the illusion behind the reality or vice versa.'
Op meer dan tachtig plaatsen door het hele boek heen vind je liedjes, versjes, gedichten en spreuken van allerlei soort die de sfeer versterken, commentaar leveren of gewoon als franje dienst doen. Ze vullen de vertelling aan of bieden inhoudelijk meer inzicht in de situatie, maar zij laten ook van alle kanten zien hoe personages in de wereld staan en hoe hun stemmingen zijn. Vaak zorgen deze gedeelten voor veel vertier, ook al omdat ze geregeld een ironische, zelfs sarcastische ondertoon niet kunnen verbergen.
Sally Parry verwijst voor veel van de liedjes -goed gedocumenteerd- naar de *Gouden Eeuw* van de Amerikaanse (sentimentele) songproductie en concludeert (1997, blz. 178): 'The gilded Age song paradigms and references to a nostalgic past are intentionally mocked in *Gravity's Rainbow,* whose narrator knows this gracious past never existed.'

Vier aspecten van de vertelling

Om enige helderheid te verschaffen komen er bij de ontrafeling van het verhaal vier centrale aspecten aan de orde, opgetekend ieder met hun eigen kleurgebruik: de vertelling zelf, de verbeeldingswereld, de ideeënwereld en de mythologie.
GR geeft als verhaal een mogelijke wereld weer. Dit is gefundeerd in de reïstische code, maar wordt aan alle kanten geïnfiltreerd door verbeeldingsvolle scènes. Om een goed beeld te krijgen van de kracht van de verbeelding hoef je alleen maar te denken aan droom en nachtmerrie. Zij zijn gedurende de slaap vaak zeer werkelijkheidsgetrouw, maar blijken na het ontwaken een bijverschijnsel te zijn dat geen enkele feitelijke impact heeft op de werkelijkheid. Je hebt je vriendin niet bedrogen, je schulden zijn niet afbetaald. Droom en realiteit lopen niet in elkaar over. Dit geldt evenzeer voor de vele fantasievolle scènes in *GR*, zoals die van de Pirates Adenoïde en die van Tyrones het *Verwarde Viertal* laten zien.[a]
Ook wanen en hallucinaties zijn een product van de fantasie, maar daar wordt de verbeelding voor de betrokkene vaak wel een dagelijkse vorm van realiteit. En juist dit thema speelt een centrale rol in *GR*. Een geduldige analyse zal aantonen dat het heel goed mogelijk is om onderscheid te maken tussen werkelijke en hallucinatoire belevingen. Er bestaat in *GR* niet zoiets als een *ontologische aarzeling* tussen pure fantasie en de reïstische code.[b]
Een geval apart zijn de vormen van (pseudo-) religie en spiritualiteit. Voor de buitenstaander behoren zij, zoals het sprookje, tot het gebied van de fantasie, voor de ingewijde openen zij een transcendente werkelijkheid die de dagelijkse realiteit aan alle kanten omvat en binnendringt. Zij vereisen dat de verteller naast de reïstische vertelcode ook een religieus-mythische code gebruikt. In *GR* is daar geen sprake van. Je kunt bv niet met Fowler stellen dat geesten/spoken in *GR* de belichaming zijn van een kwade, bovennatuurlijke kracht ('They'), die als geheime afgezanten naar de mensheid zijn gezonden om haar te vernietigen.[c]
In het narratieve excerpt wordt dus aan de hand van kleuren een voorlopige interpretatie van de inhoud gegeven naar de narratieve, de fantasierijke, de ideologische en de mythologische aspecten.[d]

---

[a]Zonder dat werkelijkheid en verbeelding in elkaar overgaan. Versus Clarc 1985.

[b]Zo Brian McHale, geciteerd bij Black 1986, blz. 99. McHale benadrukt dat *GR* het je onmogelijk maakt om vaste betekenissen te ontdekken: realiteit en waan zijn niet van elkaar te onderscheiden. Zie verder Seed 1992, blz. 206.

[c]Douglas Fowler geciteerd bij Keesey 1986, blz. 84.

[d]De onderscheidingen zijn grofweg, gedetailleerde beschrijvingen waarin bv het verschil tussen verteller en de stemmen van de personages wordt geanalyseerd, horen thuis in de uitleg.

VERTELLING

zwart	de vertelling met zijn narratieve feiten en waarheden. Zij maakt gebruik van de reïstische code (R-code) en van de Encyclopedie.[a]
donkergrijs	flashback, binnen de verhaaltijd.
bordeaux	flashback, buiten de verhaaltijd.
bordeaux	*prolepsis*.
rood	mijmeringen, overwegingen.
rood	*gesprekken, discussies.*

VERBEELDINGSWERELD

magenta	(dag-) dromen, rêverieën, visioenen (en hypnotische toestanden), fantasievolle verhalen, Zone-fluisteringen.
fel groen	paranoia, obsessie, psychose.
oranje	hallucinaties, bv onder invloed van koorts, drank/roes en drugs.

IDEEËNWERELD

blauw	redelijk, analytisch en/of wetenschappelijk discours.
donker turkoois	pseudo-wetenschappelijk discours.
bruin	religie (en mythe), spiritualiteit, theologie, (speculatieve) wijsbegeerte/metafysica.
paarsblauw	de N-code, vormen van pseudo-religiositeit en buitenzintuiglijke waarneming. voorbeelden: spiritisme, astrologie, kabbala, tarot en magie. mysticisme.

MYTHOLOGIE

groen	(vorming van) mythen (en van legenden als aanzet tot een mythe), (allegorische) gelijkenissen.[b]
groen	*actuele mythe: pseudo-vertelling die zich in de toekomst (buiten de verhaaltijd) afspeelt in de vorm van een eschatologie.*

Vermenging van de aspecten

Soms zijn verschijnselen moeilijk te omschrijven, bv:

Pirate als *fantasist-surrogate* (de Adenoïde): dagdroom,
Pirate als *fantasist-surrogate* (de Adenoïde): paranoia,
Pirate als *fantasist-surrogate* (de Adenoïde): hallucinatie/drugs.

Met {[...]} wordt twijfel aangegeven: het lijkt er sterk op dat er sprake is van een dagdroom, maar je kunt niet uitsluiten dat Pirate hallucineert of dat er sprake is van paranoia: {[Pirate als *fantasist-surrogate*]}.

---

[a] Zie verder Exegese, De Encyclopedie

[b] *Mythe* is in deze studie een technische term. Zij wordt gekenmerkt door een specifieke manier van vertellen. De nadruk ligt op het beeldende en associatieve karakter ervan, op het samenvallen van tegenstrijdigheden in een omvattende, heilige samenhang en op haar specifieke opvattingen over ruimte, tijd en causaliteit. Pieron 2004 I, blz.111-113.

2. De 73 episoden

Eerste deel

EPISODE I

(3-7/7-11)[a]

Only the nearer faces are visible at all, and at that only as half-silvered images in a view finder, green-stained VIP faces remembered behind bulletproof windows speeding through the city... (*GR,* blz. 3).

Ochtendgloren in Pirates Maisonette in Chelsea.[b]
Pirate droomt van de inslag van een raket. Evacuatie van de verdoemden. Niemand zal ooit de moeite nemen om hem te redden.
De bananenkas. Pirates ontdekking van de nieuwe raket, ver weg boven Holland. Zijn diepe angst.[c]

- - - - -

[1]

De duistere en apocalyptische nachtmerrie van Pirate vormt het beklemmende begin van deze eerste episode en plaatst je midden in het verhaal.[d]
Pirate zit in het pikkedonker in een geplette treincoupe terwijl boven hem het station op instorten staat. Rondom wacht een opeen gepropte, deerniswekkende massa op vertrek. Eenmaal in beweging gaan de evacués de binnenstad in en raken dieper en dieper verstrikt in een onbekende, naamloze wereld van ruïnes, stedelijke armoede en stank terwijl zij weten dat er geen uitweg zal zijn.[e]
En dan versmalt de weg zich[f] en staat de horde mensen voor de laatste boog.[g] Het vonnis is geveld. Onherbergzame ruimten wachten hun: het stalen Hotel, de treinremise,[h] de onmetelijke woonkazernes met hun eindeloze gangen,[i] de pakhuizen met hun open liften[j] als schavotten opgehesen aan katrollen met spaken in SS-vorm.[k]

---

[a]De getallen slaan achtereenvolgens op de bladzijden van de Engelse uitgave en op die van de Nederlandse vertaling.

[b]Bij iedere episode gaat het Narratieve Excerpt (in kleine letter afgedrukt) aan de Explicatie vooraf.

[c]Ook Bloat ziet de Raket vanuit zijn raam, maar hij blijft er nuchter onder (II).

[d]De suggestie van een droom wordt in de verhaaltrant weerspiegeld: de wisseling van focalisaties (hij, zij, je), de geladenheid van de taal en de associaties van de beelden, de verlorenheid en beklemming van de toestand waarin de geevacueerden verkeren.

[e]Het is onverstandig om het *knotting into* op blz. 3 vanuit deze narratieve context in brede zin te gebruiken als een hermeneutische component binnen de analyse, bv in de vorm van een meta-opmerking over de opbouw van *GR* of over de verstrengeling van deze en andere werelden. Toch gebeurt dit maar al te vaak (Clerc 1983, Introductie, blz. 22) en dan nog op willekeurige en vage manier. Een doorsnee-voorbeeld tref je aan bij Van Hulle 2000-2001, blz. 261.
Wel is het correct om, zoals de Pynchon-Side doet, dit *knotting into* (vaag) te associëren met een labyrint. *Labyrint* in de betekenis van een stenen structuur (*GR*, blz.384) die staat tegenover *open plain and sky* (*GR*, blz. 264).

[f]Een bijtende omkering van de nieuwtestamentische vergelijking van de brede weg die tot het verderf voert en de smalle weg die via een nauwe poort ten leve leidt (Matth. 7:13).

[g]*De laatste boog* waaronder de groep *second sheep* tot stilstand komt, verwijst naar de hemelboog uit de oud-christelijke iconologie waarop Christus verschijnt als Rechter van de Wereld, wiens vonnis onherroepelijk is. Maar hij verwijst ook naar de mythische tocht van de Raket, zoals deze in het laatste hoofdstuk wordt beschreven.
Hier geen verwijzing naar een Triomfboog of naar de Regenboog van Gods Verbond. Ook gaat het niet om de schapen uit het NT waarover de Herder waakt, maar om tweederangs (slacht-) dieren waaraan wordt voorbijgegaan.

[h]In XXXI zal Slothrop tijdens zijn tocht door de Mittelwerke de onheilspellende werking van de ruimte vergelijken met die van een verlaten spoorwegremise.

[i]Door Von Göll in XXXIX uitgewerkt in zijn gangen-mystiek.

[j]Verwijst naar de ruimten in De Stad (LXXIII).

[k]Het is het beeld dat LA aan het einde van het boek te wachten staat.

De beginscène staat onder het teken van *de Iron Queen*, die in dit verband veel meer is dan een *a queensize bed made of iron.* Met de *Iron Queen* wordt door Orpheus (en Plato) verwezen naar Persefone,[a] de godin die heerst over de Onderwereld. En gezien de dodelijk-benauwende situatie waarin Pirate in zijn droom verkeert, lijkt het niet onredelijk een koppeling te maken met de *Iron maiden*, een mensvormig marteltuig waarin je tot bloedens en stikkens toe wordt opgesloten.

[2]

The fall of the crystal palace tekent de ernst van de situatie. Kristal is binnen de moderne cultuur een teken van kracht en helderheid,[b] een kristallen paleis het teken van de utopische stad van Licht. Herwarth Walden schreef in 1914:

> If we want to raise our culture to a higher level, we are more or less compelled to change our architecture. ./. Now, we can only do this by introducing an architecture of glass which lets in sunlight, the moon and the stars, not simply through a few windows, but through the greatest possible number of walls made entirely out of tinted panes of glass. This is the new milieu that we will create in this way that we will bring a new culture.[c]

Dit ideaal is nu verbrijzeld, hoewel juist Pirate met zijn kas zijn eigen glazen huisje heeft. Maar toch, wat de mensheid in plaats van het Kristallen Paleis te wachten staat, is de Rakettenstad ('De Stad') met haar eigen lugubere ruimten en haar eigen doodsmystiek (LXXIII).[d]

[3]

De droom laat zich lezen als een onderdeel van een moderne mythe, waarin de schapen/zielen naar de onderwereld worden gevoerd. Een anti-mythe van dood en verderf. Zo wordt met het gegil van de Raket het mythische tegenbeeld opgeroepen van het scheppende Woord dat de oerchaos ('tohoe wa bohoe') ordent. '... [A] Word, spoken with no warning into your ear, and then silence forever. ./. ... not the Word, the one Word that rips apart the day...' (*GR,* blz. 25), zoals Slothrop opmerkt na de eerste inslag van de V2.[e] Op de achtergrond van de mythe woedt de strijd van het licht (van de Dageraad) tegen zijn eigen blauwe schaduwen die streven naar de totale inertie, naar het absolute Nulpunt.[f] Dit gekoppeld aan de droefgeestige gedachte dat de schaduw pas verdwijnt als ook het licht is gedoofd.[g]
In de beschrijving van vloeiende ruimtelijke overgangen, van de verlorenheid en ondoorzichtigheid van de ruimte(n) zelf loopt deze droom vooruit op veel latere beschrijvingen van dagelijkse en mythische ruimten. Ook roept de droom associaties op met de beelden van de grote groepen gevangenen die gedurende WO II voortschuifelen langs wegen en perrons om te worden vervoerd in eindeloze, volgestouwde treinen, een beeld dat in *GR* meerdere malen terugkeert. De barre tocht van de verdoemden wordt zelf narratief bevestigd door de Odyssee van de ontheemden en

---

[a] Wikipedia.

[b] In spirituele kringen is kristal ook het symbool van geest en onlichamelijkheid (Biedermann 1996, blz. 205). In *GR* wordt kristal nog al eens geassocieerd met een orde van dood en verschrikking. Zie Hume 1987, blz. 72.

[c] Geciteerd bij Richard 1984, blz. 120.

[d] Een discussie over dit onderwerp vindt ook plaats rond een roman van Nikolai Chernyshevsky (Eng.: *What is to be done?*), waarin het Kristallen Paleis als een utopistisch symbool wordt gezien voor een seculiere en sociale samenleving. Dit kwam de schrijver indirect op kritiek te staan van de hoofdpersoon in Dostojevskys roman *Memoires uit het souterrain* (z.j. blz. 46-47): 'Ik ben bang voor dat paleis, misschien omdat het van kristal is en eeuwig onverwoestbaar.'

[e] Met een indirecte verwijzing naar het eschatologische beeld van *het Woord dat vlees is geworden en onder de mensen heeft gewoond* (Joh. 1:1). In de droom, kun je stellen, is het woord metaal geworden.

[f] Refereert naar het natuurkundige en het behavioristische begrip *inertie/lethargie.*

[g] Of als de zon in het zenit staat, maar ja dat is maar voor een heel korte tijd.

ontwortelden door de Zone na de bevrijding (LIII.) Pirates droom biedt een negatief, nihilistisch beeld van de wereld dat in de rest van het boek op vele plaatsen wordt bevestigd.

[4]

Toch, even worden de boze verwachtingen verstoord. Plotseling sta je 's ochtends vroeg met Pirate in de open, heldere lucht. Het verhaal plaatst je in de werkelijkheid van alle dag en gaat over in een wereld van licht en glas.
Maar de opluchting duurt maar kort. Iets later verschijnt er als een nieuwe ster de Geheime Duitse Raket ver aan de einder.[ab] Het enige wat Pirate kan doen om een beginnende paniek te onderdrukken is om in zijn kas de bananen te plukken en te tellen. Deze kas vol leven -en met haar *politics of bacteria*- staat tegenover het gebombardeerde, glazen station uit Pirates droom. De geur van de gebakken bananen verdrijft iedere gedachte aan dood en verderf: '- though it is not often Death is told so clearly to fuck off' (*GR,* blz. 10). De geur als een mindless pleasure.[c] En dit kan ook worden gezegd van de maaltijd en de smakelijke bereiding ervan (II).
De toon is gezet. Het begin van het boek geeft aan dat het om een satire gaat: het rampzalige begin gaat al snel over in een scène die lichter is van toon: de val van Bloat, de kas, het ontbijt, maar de spanning en dreiging blijven.

[5]

De droom van Pirate was emotioneel geladen, maar ook lucide. Dit komt bv naar voren uit de kritisch-nuchtere en feitelijke opmerking dat de evacuatie niets is dan theater[d] en uit de omstandigheid dat zelfs de kwestie van de supersonische snelheid als terloops ter sprake komt ('eerst de inslag dan het geluid'). Pirate was op de hoogte van het supersonische effect van de V2. Maar niet alleen hij, ook Tantivy kent de problematiek (IV)[e] en reageert op eenzelfde soort van voorval als een vanzelf-sprekendheid (IX). Het belang van de zaak wordt door sommige critici dan ook schromelijk overdre-ven.[f]

[6]

De eerste episode reflecteert kort maar krachtig de inhoud van het gehele werk. De Raket beheerst de plot, de verlorenen ('preterites') wordt hun plaats gewezen. Zelfs het beeld dat dezen van zichzelf krijgen, spiegelt zich, zoals het motto aangeeft, in het bestaan van de VIPs.

[7]

Bovendien ontpopt zich in de eerste (en de tweede) episode een bijna klassiek beeld van tegenstel-lingen:

-Droom staat tegenover werkelijkheid. Dit is blijkbaar een vanzelfsprekende tegenstelling die er geen twijfel aan laat bestaan dat de verteller beide werelden/codes niet door elkaar haalt.

---

[a]Een Bijbels motief: de Ster van Bethlehem die de Drie Koningen naar het Kindeke leidt.

[b]Ster en raket verwijzen direct naar het einde van het boek: 'But it was *not a star*, it was falling, a bright angel of death. ./. the Rocket...' (*GR*, blz. 760).

[c]Ook tijdens de evacuatie spelen geuren een rol, maar hier van herinnering.

[d]De evacuatie was in feite een politiek spel (Weisenburger 2006, blz. 17).

[e]Slothrop: 'You can't hear them when they come.' Tantivy: 'Of course you can't, they go faster than sound' (*GR,* blz. 23).

[f]Het *hysteron proteron* is in feite een drogredenering die al vanaf de oudheid (Vergilius) als een retorische figuur wordt toegepast: aankomen vóór vertrek, slikken en kauwen. Je kunt haar niet zomaar hypostaseren en poneren als een ontologische categorie (zoals McHoul en Wills 1990, blz. 65 doen), terwijl het inhoudelijk alleen maar gaat om *terug-keer* en *omkeer* (bv Weisenburger 2006, blz. 229) of om *herstel* (ibid., blz. 265). In ieder geval gaat het niet aan om deze figuur van een omkering van tijd om te zetten naar een figuur van omkering van oorzaak en gevolg (het *post hoc, ergo hoc*). Is de bliksem ineens de oorzaak van de donder? Zie verder VIII.

-In deze episode wordt al direct de hypothese gelanceerd dat film je zicht op de werkelijkheid beslissend kan beïnvloeden. Pirate kijkt naar de verschijning van de Raket zoals hij die alleen maar uit de film kent. Dit contrast gaat terug op de aloude tegenstelling tussen theatrale en dagelijkse werkelijkheid, en daarmee op het verschil tussen illusie en feitelijkheid.
-Licht en donker worden scherp tegenover elkaar geplaatst: het allesomvattende duister van de nachtmerrie staat tegenover het licht van de opkomende zon, de dageraad tegenover de schaduw van de nacht.[a]
-Dood staat tegenover leven: de dood wordt vertegenwoordigd door de Raket, het leven door de banaan. Met bij het opstaan en ontbijten (II) een eerste indirecte verwijzing naar het echte leven dat zich uit in *mindless pleasures*, een kernthema binnen *GR*. Dit wordt in deze episode weerspiegeld in het 'Pirate in the lavatory stands pissing, without a thought in his mind' (*GR,* blz. 6) en in de geijkte bananen-grapjes (II).[b]
-De stad als web, als duister doolhof tegenover natuurlijke openheid, met in deze episode de tegenstelling van getto tegenover de tuin (-stad). De laatste gekoppeld aan het idee van de oermarkt en van een zelfgenoegzaam leven.
-De tegenstelling van preterites/verdoemden ('second sheep') en elites. De laatsten blijven, zoals altijd, op de achtergrond, maar hun werk is zonder uitzondering uiterst effectief.

[8]

In Pirate liggen begin en einde van het kernverhaal besloten. Hij is niet alleen het eerste personage dat optreedt, ook eindigen de acties rond Slothrop met zijn terloopse verdwijning.[c] Zijn aanwezigheid en activiteit zijn bovendien bepalend voor de vertelling:[d] zijn desertie uit de Firma en zijn organisatie van de Counterforce geven er een beslissende wending aan.

[9]

Tenslotte, de opmerking over het theater -maar dan in de betekenis van gebouw- krijgt haar werkelijke, symbolische kracht pas vanuit het (eschatologische) einde. Vooral als je denkt aan Pirates overweging dat je, als de raket precies op de kas zou terechtkomen, maar heel even zou voelen hoe de punt, met die verschrikkelijke massa daarboven, de bovenkant van je schedel zal treffen...

---

[a]Schaub 1981, blz. 151. Schaub stelt dat m.n. in de Zone het licht verschijnt als een kracht die de duisternis voortdurend bestrijdt. Toch, ook als dit juist zou zijn, dan is het nog de vraag of dit gevecht ook maar enig effect heeft gehad. Aan het einde dooft in het theater het licht en valt de duisternis.

[b]*Mindless pleasures* kunnen eenvoudigweg worden omschreven in zintuiglijk-esthetische termen van *lekker, mooi* en *afwisselend* (Pieron 2004 II, blz. 366-375). Zij omvatten niet, zoals velen menen, verschijnselen als Tarot, seances en mystieke belevingen (Herman en Weisenburger 2013, blz. 38). Die hebben zo hun eigen orde. Maar of ze daarmee *mindless* zijn?

[c]Van Pointsman, de directe antagonist van Slothrop, wordt in het laatste hoofdstuk nog wel een analyse gegeven van de situatie waarin hij verkeert, maar hij treedt niet meer op.

[d]In dit verband zijn de anagrammen van zijn namen van belang. *Parti epicentre* duidt erop dat Pirate een centrale rol speelt in het epicentrum van de vertelling. En hoewel Pirate uiterlijk weinig heeft van *preterite panic*, blijkt toch dat hij zich diep eenzaam voelt als een banneling/preterite. Bovendien is zijn Toestand (II) niets anders dan een reactie op zijn panische angsten (II).

EPISODE II

(7-16/11-20)

... your sound will be the sizzling night ...
(*GR,* blz. 13).

Het bananenontbijt. Pirate krijgt een opdracht. Hij voelt zich eenzaam. Onderweg raakt hij in paniek.
{Pirates Toestand als *fantasist-surrogate*. Zijn strijd tegen de Keelamandel (Adenoïde). Hij behoedt Europa voor de Balkanarmageddon (maar niet voor WO II).}

- - - - -

[1]

In deze episode slaat de stemming even om en wordt de angst een momentje weggedrukt. Rond het opstaan en bij het bereiden en verorberen van een rijk en veelzijdig bananenontbijt heerst er in de Maisonnette in Chelsea een vrolijke sfeer en is de toon opgewekt. Met Osbie zingend en grappen makend in de hoofdrol. Maar dan krijgt Pirate plotseling telefonisch de opdracht naar Greenwich te gaan om een boodschap op te halen die er voor hem op een nogal kostbare en hyperslimme manier is binnengekomen.[a]
Het idee is dat iemand vanaf het continent een raket laat overvliegen, en dan nog wel een nieuwe V2. Deze raket vervoert een granieten cilindertje, blijkbaar volgepropt met papieren (IV). Bij de ontploffing blijft het cilindertje heel.
Nu kon geen enkele spion in Duitsland of Nederland, hoe hoog in rang ook, ooit zo diep doordringen in het vijandelijke systeem dat hij/zij in staat zou zijn om specifieke raketten -en dan nog wel op deze gecompliceerde manier- te gebruiken om er spionage-boodschappen mee naar Engeland te versturen. Zelfs Katje was in haar situatie tot zoiets niet in staat.[b] Sterk verhaal dus, dat goed past binnen Pirates fantasie over het kryptosam (XI).
Zeker, Pirate zal zijn gebeld om te komen kijken naar de resten van een vroegtijdig geëxplodeerde V2[c] en het staat ook vast -dit weten we via Slothrop (IV)- dat hij daaruit een cilindertje heeft meegenomen. Maar de persoon van de woordvoerder en de inhoud van het telefoontje zijn al onderdeel van Zijn Toestand (de woordvoeder meldt hem bv dat de raket *niet* is ontploft terwijl we via Slothrop weten dat dit wel is gebeurd). Vergeet ook niet dat Pirate bij het zien van de verre raket (in I) in paniek raakte en daarbij al direct begon te fantaseren over een boodschap.

[2]

Eenzaamheid en paranoia slaan bij Pirate toe.[d] Deze verwerkt hij onderweg in zijn bezweringsliedjes[e] en dagdromen. De laatste nemen de vorm aan van fantasmagorieën, begoochelingen die worden omschreven als zijn Toestand ('Condition'). De eerste fantasmagorieën tonen een W.C.Fields-klucht[f] en een orgiastische scène uit de Kipling-periode.[g] Dan een hitsig Nymphet-toneeltje, gevolgd door een droom over de zwerver en de padvindsters, waarin hij zichzelf trouwens probeert te verontschuldi-

---

[a]Uit IX blijkt dat men hoopt om een van de nieuwe raketten intact in handen te krijgen, en hoe meer er worden afgeschoten, hoe meer kans dat het gebeurt, althans volgens Pirate.

[b]Je moet dan zelfs zover gaan dat Katje werkt met een onzichtbare inkt die is gemaakt in de laboratoria van Jamf!! Zie Herman en Weisenburger 2013, blz. 1.

[c]Maar daarvan vind je de resten niet terug!

[d]*Eenzaamheid*: in V noemt Pirate zich een Lascaar, de armste van alle bannelingen. *Paranoia*: in hetzelfde hoofdstuk ontglipt het hem dat hij een talent heeft voor paranoïde moerassen. Ook klaagt hij erover dat hij steeds minder in staat is om mensen te vertrouwen. Zelfs zijn beste vriend -'his provisional wartime friend' (*GR*, blz. 35)- Mexico, wantrouwt hij.

[e]Het gaat om *The nitwit little tune they taught you*, dat Pirate in staat stelt om zijn emoties in toom te houden.

[f]Pirate ziet zich in gedachten als magiër/zanger/danser voor een band acteren. Dan slaat de betovering over naar de werkelijkheid en raast af op (de illusie van) het filmdoek (en weer terug enz.). Wat een scène!

[g]Er is sprake van een anachronisme (Schaechterle Loranger 1999, blz. 157-158). Op deze plaats wordt niet de film van de Marx Brothers (1931), maar die van Hawks (1952) aangehaald. Een spel(letje) of slordigheid?

gen voor zijn eigen gedachten.[a]
Daarna gaat zijn Toestand over in het echte werk, waarin hij zich inbeeldt dat hij op grootse manier in dienst staat van de Firma.[b] Hij is in staat om zich in te leven in wanen en dagdromen van anderen, zodat hij hen, door hun problemen over te nemen, kan bevrijden van hun angsten of onwelkome erecties.
Met als grote doorbraak de bestrijding van een gigantische Adenoïde-vegetatie, een lymfatisch product dat eruit ziet 'like a stupendous nose sucking in snot' (*GR,* blz. 15)[c] en dat toebehoort aan Osmo, een ambtenaar van Buitenlandse Zaken. Pirate weet een toestand van stabiliteit tot stand te brengen. Osmo kan weer aan het werk gaan.
Het lijkt erop dat Pirate dit soort dagdromen ernstig neemt ('he knew'),[d] maar de interne lezer weet beter. Hij is een jeugdige dwaas, waarover de I Tjing bijtend beweert dat voor hem 'niets hopelozer [is] dan in hersenschimmen verstrikt te geraken. Hoe eigenzinniger ze vasthouden aan de ideeën die zich eenmaal in het hoofd hebben vastgezet en die met de realiteit niets te maken hebben, des te zekerder zal beschaming hun deel zijn.'[e] De verteller benoemt hem dan ook als fantasist *surrogate,* een omschrijving die niets anders dan ironisch kan zijn.[f]
Pirates psychische mechanisme waarin hij zich in zijn verbeelding inleeft als held en redder, is misschien wel het gevolg van het feit dat hij zijn wilde leven voor een groot deel achter zich heeft gelaten en een tot een bureaucratische instelling is vervallen (V). Op papier voeren de voortbrengselen van dit mechanisme trouwens tot uitgebreide, substantiële vertellingen, maar als beleving trekken ze als dromen vluchtig en chaotisch aan je voorbij. Ze duiken op, verdwijnen weer en zijn zomaar vergeten.

[3]

De parodie op *het Monster-Rampen-verhaal* ondermijnt de ernst van de plot en zet je op het verkeerde been, maar de Adenoïde als een oersymbool van een alles overwoekerend, slijmerig Kwaad, geeft je ook een diep gevoel van onbehagen. De verteller weet wat hij doet.

---

[a]Weisenburger (2012, blz. 54) en McHoul en Wills (1990, blz. 24) nemen klakkeloos aan dat Pirate echt een talent heeft voor het dromen van andermans dromen. En zo maak je van *Gravity* direct al een sprookjesboek. Zeker als je ook nog leest dat zij de kryptosam-scène (XI) serieus nemen. Nee*, fantasy* dringt de narratieve werkelijkheid niet binnen, zoals ook Clarc (1985, blz. 16) meent.

[b]Uit V blijkt dat Pirate geheel verknocht is aan de Firma.

[c]Maar toch, de vloed van akelig oranjekleurig slijm verteert niet alleen de belagers van het monster, maar brengt hen ook groot vertier. Pirates fantasie is weergaloos.

[d]Als Pirate stelt dat hij gewoonweg *wist* ('knew') dat bepaalde episodes die hij droomde de episodes van anderen waren, gaat het niet om kennis in de dagelijkse betekenis, maar om een *Erlebnis* (Schlick), een beleving die zuiver persoonlijk is en niet onder woorden kan worden gebracht. Pieron 2004 III, blz. 718. Je kunt je ook, met de Pynchon-wiki (13.05), beroepen op een uitspraak van Wittgenstein uit *On Certainty* 'The key, then, is not to claim certain knowledge of propositions like "here is a hand" but rather to recognize that these sorts of propositions lie beyond questions of knowledge or doubt.'

[e]I Tjing, deel I, blz. 15 (Meng, Jeugddwaasheid, Zes op de vierde plaats). Het bovenste trigram *Ken, de berg,* kan slaan op de mongoloïde knobbel van Pirate (waar je later trouwens niets meer van hoort).

[f]Het lijkt niet vergezocht om te veronderstellen dat Pirate (overmatig) cocaïne (heeft) gebruikt. Zijn droom biedt immers zo'n verlekkerd beeld van het gebruik van mateloze hoeveelheden van deze drug dat dit alleen maar bij een gebruiker/verslaafde kan opkomen. Belangwekkend is het ook dat Säure, omdat hij cocaïne gebruikt, een Adenoïde huiskamervisionair wordt genoemd (LXII). Bovendien worden in de kas te Chelsea paddo's van een zware soort gekweekt (XIV). Ook wordt vermeld dat Pirate in deze periode *verboden sigaretten* rookt.

EPISODE III
(17-19/20-22)

> But perhaps the colors are only random, uncoded. Perhaps the girls are not even real (*GR,* blz. 19).

Teddy Bloat doet achter de rug van Tantivy om een heimelijk onderzoek naar de sterrenkaart van Slothrop.
Tantivy over de kaart tegen Bloat*: een soort van onschuldige Yanken-hobby.*

- - - - -

[1]

Een zakelijke episode die begint met opsommingen van allerlei soort, onder meer van de inrichting van het kantoor van ACHTUNG en van de spulletjes op Slothrops bureau. Dit naast een beschrijving van de veelkleurige kaart waarop meisjes als sterren uitwaaieren boven Londen. Deze kaart is het doel van een geheime missie van Bloat. Men vermoedt dat zij een code bevat, maar zoals het motto aangeeft, heeft Bloat zo zijn twijfels. Terecht, naar later blijkt.

[2]

Beschrijvingen zijn in *GR* zuivere beschrijvingen, vaak exact, complex en beeldend, maar zonder nadere, diepe betekenis: de inhoud van Bloats modieuze knapzak toont aan dat hij niet van ijdelheid is gespeend, het bureau van Slothrop dat hij niet bepaald netjes is, dat hij liedjes zingt en van puzzelen houdt. Meer niet.[a] Zo is het bezonken bureaucratisch smegma niet symbolisch van aard. Vanzelfsprekend zou je zeggen, maar met psychoanalytici, diepte-psychologen en feministes in de buurt weet je het maar nooit.
Aan de andere kant is de (narratieve) mededeling dat Slothrop zich spiegelt in het deksel van een schoensmeerdoosje een subtiele verwijzing naar wat er je op het gebied van schoensmeer (en zijn associatie met shit) nog te wachten staat.

[3]

Ook in deze episode komt de verhouding van illusie en werkelijkheid ter sprake: na de verhouding van film en werkelijkheid (I) en van fantasie en werkelijkheid (II), nu de verhouding van plattegrond en werkelijkheid. Voor de verteller blijkbaar een belangrijk thema, zoals ook later zal blijken.
Geheimzinnige boodschappen en raadselachtige kaarten: na de verwachtingen die de activiteiten van Pirate oproepen (II), zijn het nu Bloats bedrijvigheden als speurder die de lezer in spanning brengen. En als dan in IV blijkt dat de hoofdpersoon Slothrop een spion is, is het denkbeeld van *GR* als een breed opgezette avonturenroman al gauw geboren.

---

[a]Hägg (2003, blz. 97) ziet het anders. Volgens hem is het bureaublad een *blueprint for the book*, *a textual mise-en-abyme, mirroring the structure of the novel:* 'It is not a grim celebration of the impossibility of understanding the text; it invites the reader to search for connections and correspondences, however "Kute" they may be.' Met een eindeloze reeks associaties en interpretaties tot gevolg.

EPISODE IV

(20-29/23-32)

"Any gum, chum?" (*GR,* blz. 24).

Slothrop ziet op zijn dagelijkse rakettenjacht hoe Pirate uit een ontplofte raket een grafietcilinder meeneemt.[a] Intussen weet hij dat hijzelf wordt overgeplaatst naar een testprogramma van de Political Warfare Division (PWE).

Gesprekken tussen Slothrop en Tantivy. Slothrops verhalen over de sterrenmeisjes. Het bijhouden van zijn kaart. Dit alles hangt samen met zijn eenzaamheid en zijn diepe, paranoïde angst voor de raket. Daarom stuurt Tantivy Slothrop als werktherapie achter neergestorte raketten aan, hoewel Slothrop weet dat er niets te vinden zal zijn.

Slothrop helpt de reddingsploegen ter plekke.[b]

6:43:16 BDST. De val van de raket, zijn erectie.[c]

De geschiedenis van zijn familie: de Hand Gods, het verval. Zijn herinneringen aan de crisisjaren: de hotelbrand, de brandverhalen.

- - - - -

[1]

In deze galzwarte en zwaarmoedige episode komt Slothrop voluit in beeld: een complex en afwisselend verhaal, even rommelig opgebouwd als Slothrops eigen leven op dat moment.[d] Met maar even een glimlach: bij de beschrijving van de vechtpartij tussen DeCoverley Pox en Slothrop in het Junior Atheneum of bij het verhaal van zijn binnenkomst in de Frick Frack Club, waar Slothrop twee van zijn (zilveren) sterren -waarvan hij er met één een afspraakje heeft- naast elkaar ziet zitten. En met dat ene moment van ontroering als het jonge meisje, gered uit de puinhopen, met een glimlach als van Shirley Temple hem een kus op de arm drukt. Maar direct erna wordt hij al weer verzwolgen door een diep noodlotsgevoel, opgenomen als hij is in de geschiedenis van zijn familie. Er is louter sprake van een wapenstilstand met Hun Voorzienigheid.

[2]

De naam Shirley Temple toverde eens een glimlach van vertedering op de gezichten van velen. Het sterspeelstertje roept bijna als vanzelf een wereld op van kinderlijke zuiverheid en onschuld. Maar aan de andere kant wordt haar optreden, zoals Graham Greene al eens opmerkte, ook gekenmerkt door 'a more secret and more adult appeal.'[e] Manlijke kijkers worden heen en weer geslingerd tussen hun redelijkheid en hun seksuele verlangen.[f] Dat lijkt op het eerste gezicht wat gezocht omdat velen juist door de overdaad aan sentimentaliteit in Temples films zullen worden afgeschrikt.[g] Maar toch, voor Slothrop geldt dit zeker niet. De situatie waarin hij terecht komt, is dubbelzinnig. Hij helpt een kind en dat maakt zijn dag goed, maar hij voelt zich ook aangetrokken door haar manier van optreden: haar toon en haar kus. Onschuldig? Misschien van haar kant, maar voor Slothrop is het

---

[a]Slothrop zal Pirate niet meer tegenkomen. Hun verhalen lopen parallel, met Katje als spil. Slothrops oordeel over Pirate (*GR,* blz. 20) komt hard aan: 'windburned face, big mean mother.' Toch zal het juist Pirate zijn die in actie komt om Slothrop te hulp te schieten. Op zijn vliegtocht naar Duitsland passeert hij Slothrop, diep beneden zich (LXII).

[b]BDST: British Double Summer Time, de tijdzone in gebruik in de UK.

[c]Het gaat om de eerste supersonische raket, afgevuurd vanuit Wassenaar op 8 sept.1944. Wikipedia: 'Upon hearing the double-crack of the supersonic rocket, Duncan Sandys and Reginald Victor Jones looked up from different parts of the city and exclaimed 'That was a rocket!', and a short while after the double-crack, the sky was filled with the sound of a heavy body rushing through the air.'

[d]Ter ijking van de leeftijden: Slothrop is een jaar of vijfentwintig. Pynchonwiki 65.33.

[e]Weisenburger 2006, blz. 260.

[f]Geciteerd uit Mark Lawson, *Most Sacred Monsters*. The Guardian, 01-06-2007. Uitgebreid: Pynchonwiki 466.06, ook voor de wijze waarop Greene door de filmindustrie werd genekt.

[g]Jeffrey Baker (1993, blz.103) doorziet de dubbelzinnigheid niet die er van de naam *Shirley Temple* uitgaat en beschouwt de scène alleen als een bewijs van Slothrops welwillende, niet sentimentele (jaren zestig!!) instelling.

meer. Wow.[a]

[3]

Bend thy thoughts on the Sky (*GR,* blz. 27).

Vanaf die schitterende ijzeren, rook-zwarte middag om 6:43:16 BDST gaat het mis. De Raket jaagt Slothrop letterlijk de stuipen op het lijf (zijn erectie)[b] en confronteert hem met de zwaar theologisch-geladen geschiedenis van zijn voorvaderen. Hij weet zich gevangen in een wereld van oerschuld en erfzonde: 'He hangs at the bottom of his blood's avalanche, 300 years of western swamp-Yankees' (*GR,* blz. 25), omgeven door een wereld van aloude grafzerken en doodsgedachten:

-Het grafschrift van Constant Slothrop (*GR*, blz. 26) met een ietwat rancuneuze inhoud: 'Wacht maar!' Opvallend is de claim dat de dood een natuurlijke tol is en niet de uitkomst van Goddelijke vergelding voor menselijke schuld en zonde.
-Ook op het grafschrift van en voor Elisabeth Slothrop (*GR*, blz. 27) staat het *memento mori* centraal. Hier gekoppeld aan het vertrouwde beeld van de Dood met de zeis die de oogst binnenhaalt. Minder traditioneel is het beeld van Gods Weefgetouw dat blijkbaar in het duister automatisch en geprogram-meerd aan het werk is en dat onze beproevingen op aarde als draden van Zijn liefde mee weeft. De predestinatieleer ten voeten uit.[c]
-Het grafschrift, nu van Fredric Slothrop (*GR*, blz. 27), met regels van Emily Dickinson vol ironie, als je tenminste de rest van dit gedicht (*BECAUSE I could not stop for Death*-) niet meeleest. Het gedicht in zijn geheel getuigt op suggestieve en beeldende manier van een totaal wereldvreemde, quiëtistische houding tegenover het leven.[d]

[4]

Slothrops voorvaderen die het bovendien niet altijd voor de wind ging. In zijn ogen een geval van Crash's Law. Een term die als afsluiting staat in de slotregels van een compact gedicht van Emily Dickinson (*GR*, blz. 28):

Crumbling is not an instant's Act
A fundamental pause
Dilapidation's processes
Are organized Decays.

'Tis first a Cobweb on the Soul
A Cuticle of Dust
A Borer in the Axis
An Elemental Rust-

Ruin is formal - Devil's work
Consecutive and slow -
Fail in an instant, no man did
Slipping - is Crash's law.[e]

---

[a]Zie verder Exegese, Nymphets.

[b]In het slang is *pocket rocket* een ander woord voor *penis*.

[c]Dit dogma keert bij Slothrop trouwens op seculaire en negatieve wijze terug als de *They-delusion*: ZIJ -in de meest brede zin- hebben het op hem gemunt.

[d]Johnson, 1961 blz. 350.

[e]Johnson 1961, blz. 462.

Het gedicht kan worden gelezen als een dichterlijke afwijzing (avant la lettre) van de wet van de entropie. Het verloop van het verval is niet een onontkoombaar, natuurlijk proces, maar het goed georganiseerde en samenhangende werk van de Duivel, met het Kwade als een elementaire Roest, dat de ziel als met een web of velletje bedekt.[a] Slothrop is vertrouwd met dit voorouderlijk dogma maar hij vervangt -trouwens even paranoïde als de dichteres- de Duivel door Hen.
In de voorlaatste regel van het laatste couplet wordt het voorafgaande doorgetrokken naar de ethiek. Dat je als mensen faalt, is het resultaat van een langdurig proces, het is een vorm van *crumbling*. Maar een morele uitglijder wordt beheerst door de wet van val en catastrofe.[b] Je wordt meegesleept, je bent afhankelijk van dat ene moment binnen een onverwachte samenloop van de omstandigheden. Wil je een samenhang aanbrengen tussen beide laatste regels, dan moet je aannemen dat een definitieve val het uiteindelijke resultaat is van een langdurig proces van toenemend verval ('slippery slope'): het ijs kraakt al langer aan alle kanten steeds luider en plotseling verdwijn je onder het ijs. Iets wat Slothrop *6:43:16 BDST* in alle hevigheid ervaart.[c] In de Raket worden Valwet en Crash's Law verenigd.[d]

[5]

Het Puriteinse gedachtegoed weegt Slothrop, ondanks zijn seculaire instelling, zwaar en het heeft zeker zijn gevoel van onmacht versterkt.[e] Van de drie Amerikaanse waarheden, waardoor zijn familie werd voortgedreven (stront, geld en het Woord), zal shit in allerlei vormen zijn deel zijn, zal het geld hem, vooral in de Zone parten spelen, maar zal het Woord hem het meest bijblijven.
Aan de andere kant, moreel lijdt Slothrop bepaald niet onder een Puriteins geweten: hij ironiseert de traditionele teksten[f] en zijn seksleven is, althans naar zijn verhalen en naar de aanwijzingen op de kaart, frequent en frivool, hij bezit 'a prevalence of love-idleness' (*GR,* blz. 22), zonder dat hij trouwens al te lichtzinnig is. Sex lijkt voor hem het enige lichtpuntje te zijn in een wereld van angst en ellende, een laatste plekje van warmte en troost, zoals het bijhouden van de kaart de tijd eventjes vasthoudt: 'it does celebrate a flow, a passing from which ./. he can save a moment here or there' (*GR,* blz. 23).[g]

[6]

En dan de herinnering aan die nacht van de brand in 1931 -de vonkenregen, de gloeiende as, de geesten van het Noorden-, de brand die hem verbindt met 6:43:16 BDST: de grote stralende hand die uit de wolk komt.[h] Het verhaal is rond. Ook al bidt hij niet meer.[i]

---

[a]Afgewezen wordt ook de visie van Leibniz dat het kwaad de ruis is van een creatief, goddelijk systeem, een systeem dat in de kern goed is.

[b]In natuurkundig opzicht gaat het om de Valwet, gekoppeld aan de wet van de Zwaartekracht.

[c]Maar dan wel in ontologische, niet in ethische zin.

[d]De verteller stelt terzijde dat Emily Dickinson altijd wel in de buurt is, wat in dit verband niet verbazingwekkend is, gezien haar bijna ziekelijke belangstelling voor ziekte, verval en dood.

[e]Zonder dat je een verbinding mag leggen met de schrijver Pynchon, zoals Mackey (1984, blz. 7-22) meent.

[f]Weisenburger 2006, blz. 32.

[g]Hoewel sommigen hier van erotomania zullen spreken.

[h]Deze Hand Gods staat ingebeiteld op de grafsteen van Constant Slothrop en verwijst bovendien vooruit naar het eindiedje.

[i]Slothrop voelt zich een wereldse, grootsteedse pelgrim die van de ene in de andere gelijkenis terecht komt: 'Slothrop's Progress: London the secular city instructs him: turn any corner and he can find himself inside a parable' (*GR,* blz. 25). Met een directe verwijzing naar John Bunyans *The Pilgrim's Progress*. Een handboek voor veel van Slothrops voorouders.

EPISODE V

(29-37/33-40)

One dart (*GR,* blz. 31).

Avond in Snoxall's.

Seance met Eventyr als medium tussen Selena en de overleden Robert Feldspath, met als 'control' de Duitser Sachsa.[a]
Dominus Blicero. Eventyrs naturalisme in een notendop.[b]
Gloamings studie van automatische, paranoïde teksten op basis van Zipfs Principe.
Pirate hecht aan (het vertrouwen van) de Firma. {Hij heeft een verwarde, mijmering over zijn positie bij de Firma.} *Discussies met Mexico over de psi's.* Zijn verdenking.
Pirate was eens een tijdje weg uit het leger en had een heftige affaire met Scorpia Mossmoon ('The Red Bitch of the High Seas') als zijn laatste uitspatting. [Fred Ropers Wonderdwergen.[c]]
Hij vergelijkt zijn situatie van vroeger met die van Jessica en Roger nu.

- - - - -

[0]

Deze episode wordt gekenmerkt door een wirwar van gebeurtenissen en plotselinge overgangen, van meningen en gevoelens, die de narratieve situatie op dat moment goed weergeeft. Seances, complotten en liefdesaffaires bepalen sfeer en toon.

[1]

De seance. Na een aantal opmerkingen over de nietszeggende dans van de lichten en over een vrolijke wind die overal waait, wordt Eventyrs verslag plotseling -opmerkelijk genoeg- filosofisch van toon. Het (economische) leven is, los van Gods Hand,[d] in zich opgesloten, zonder dat er iets wordt bewerkstelligd.[e] Controle is een illusie: de dingen gebeuren gewoon.[f] Een zuiver naturalistische visie, die eerder dan Jessica's pijltje onrust bij de omstanders teweeg zal hebben gebracht.
Ook verrassend is het dat Eventyr *Dominus Blicero* ter sprake brengt. Het noemen van Blicero als de Germaanse god van de dood kan geen toeval zijn. *Blicero* is immers de SS-codenaam van Weissmann (XXXII). Eventyr moet de naam hebben opgevangen, waarschijnlijk via de Dodson-Trucks. Sir Stephen is met de Dienst verbonden en zal zijn vrouw, Nora, zeker het een en ander hebben verteld (of zij zal hem hebben uitgehoord).[g] En bij haar ligt, zoals later blijkt (XVIII), de oorsprong van Eventyrs roeping en daarmee van zijn succes.

[2]

Divinatie is de kunst om in de toekomst te kijken of om geheime kennis te openbaren. Van de voorspeller wordt verondersteld dat hij een goddelijke gave bezit en in contact staat met de Andere Wereld.

---

[a] Sachsa is binnen de Duitse context, zoals later blijkt, zelf een medium.

[b] R-code tegenover N-code.

[c] Dwergen spelen een centrale rol in de Helleense onderwereld (XXXI[2]). In deze episode gaat het om dwergen als preterites die in handen vallen van de commercie en worden uitgebuit. Dezelfde dwergen verschijnen in XVI, tijdens het 'strip'-avontuur van Jessica en Roger (VI/VII). In LII, tenslotte, is in Osbie Feels *Dopers Greed* een hoofdrol weggelegd voor de Dwerg-sheriff, dit met een directe verwijzing naar Brownings film *Freaks* (1932).

[d] Een verwijzing naar de Hemelse Hand in IV. In XIX zal blijken dat Sachsa in zijn seance voor de Duitse economische Elite ook is ingegaan op de economische situatie. In feite lijkt het er zelfs op dat Eventyr indirect commentaar levert op de opvattingen die er indertijd ter sprake kwamen.

[e] Eventyr ontkent het bestaan van causaliteit, zoals ook Hume (Pieron 2004 I, blz. 137-138) het ontkende.

[f] Een belangwekkende opmerking, omdat uit het vervolg zal blijken dat juist de Controle door Hen de gang van zaken binnen *GR* in al haar facetten lijkt te bepalen.

[g] Sachsa is, zoals later duidelijk wordt, zeker bekend geweest bij de geheime diensten. Misschien was hij zelfs wel werkzaam als spion in Engelse dienst. Het gebruik van zijn naam door Eventyr is dan uiterst ironisch (en een eerbetoon).

Hij kan bv gebruik maken van een spiritistisch medium, van de I Tjing, van de astrologie of van de Tarot.[a]
Nu is het zeker dat deze praktijken naar hun uiterlijke vorm in *GR* niet serieus worden genomen: nergens blijkt dat men aanneemt dat er contact bestaat of ontstaat met de bovennatuurlijke wereld van het Heilige. Wat niet betekent dat deze praktijken geen betekenis hebben binnen de vertelling. Zo laten de tarots van Slothrop en Weissmann zien welk beeld men van beiden in de Zone heeft en hoe er over hen wordt gedacht. Dit soort beweringen en uitkomsten doet eerder dienst als een middel om inzicht te krijgen in de situatie waarin mensen verkeren dan om een kijkje in de toekomst te krijgen.[b] Jung gebruikte in zijn praktijk de I Tjing om deze reden.[c]
Eventyr (en Sascha) vertellen hun verhalen en geven hun beschouwingen ter lering ende vermaak, zonder ook maar een moment te verhullen dat zij in feite een gezelschapsspel spelen.
Dit betekent niet dat er binnen *GR* niet velen rondlopen die gefascineerd raken door de vaak afschrikwekkende wereld van het bovennatuurlijke. Met als gevolg dat, zoals zal blijken, het denken wordt vertroebeld en dat het gedrag ontspoort.

[3]

De reacties op de seance zijn gemengd. Maar dat kun je verwachten. Mexico maakt zich erg boos over de intolerantie van de overheid, ook spreekt hij van een paranoïde moeras, waarbij hij onder meer doelt op de negatieve houding van het publiek.[d] Het dart-pijltje van Jessica en de opmerking over het oespenskische gezwets lijken hem gelijk te geven.[e]
Pirate houdt zich wat op de vlakte, hij noemt Mexico's stellingname nauwelijks wetenschappelijk. Het punt is dat hij zich veel meer zorgen maakt over de verloedering binnen de spionage-wereld en in het bijzonder over het feit dat Mexico lijkt samen te spannen met Bloat.
Toch hoopt hij, gezien zijn eigen ervaringen in een ver verleden met Scorpia, dat Roger en Jessica (wel) hun kans zullen grijpen en dat ze behouden zullen blijven. Er welt in hem een eenvoudige liefde op 'that asks nothing but their safety,' een gevoel dat hij voor zichzelf het liefst omschrijft als *concern* en *fondness* (*GR,* blz. 35).[f]

---

[a]Voor Herman en Weisenburger (2013, blz. 166) geven deze prakijken inzicht in een andere manier van denken: '[W]e have the idea that people might ./. learn from those practices acausal, non-determinist, and recursive ways of knowing what it is right and just to do.' Toch is dit maar de vraag: ook de gebruiker van Tarotkaarten denkt in causale termen. Bovendien is er meer aan de hand. In zijn discussie met Lévy Bruhl laat Lévi-Strauss zien dat er voor de primitieve mens ('l'homme sauvage') 'ruimte [is] voor een complete wetenschap en voor een gehele filosofie.' Een weliswaar wild, magisch en ritueel, denken, maar wel een denken dat een compleet *gedetermineerd* systeem veronderstelt. In die zin slaat het 'You will want cause and effect' (*GR*, blz. 663) op het mythische denken dat door Thanatz wordt ontwikkeld.
In tegenstelling tot de mythe kent de moderne wetenschap juist geen omvattende kenleer, zij gaat volgens Lévi-Strauss (1968, blz. 23) uit van een onderscheiding in niveaus 'waarbij alleen maar enkele niveaus kunnen worden gebruikt.' Zo zijn natuurkunde, scheikunde en biologie in hun aanpak en begrippenapparaat in vele opzichten strikt van elkaar gescheiden.
Voor aanhangers van een cognitieve benadering van de narratologie ligt trouwens in het werk van een Lévi-Strauss juist een bevestiging van hun veronderstellingen. Pieron 2007, blz. 104.

[b]Zie Herman en Weisenburger (2013, blz. 156): 'Field studies worldwide find that people turn to divination especially in times of critical decision, trauma, and significant changes or catastrophes sweeping through households, communities, and nations. This work also finds that divination is a mode of non-authoritative decisionmaking in such times, and that it benefits social cohesion because it depersonalizes responsibility for decisions ./. [R]esearchers ./. find that divination is deeply pragmatic.'

[c]Jung stelt in zijn inleiding op Wilhelms vertaling van de I Tjing (z.j.) dat de lezer de uitleg stuurt, je projecteert je eigen subjectieve inhouden op het hexagram. Meer niet, dus je leert niet hoe de toekomst eruit ziet of wat voor karakter je hebt.

[d]Niettemin geeft Mexico toe (VI) dat die lui in Snoxall's maar moeilijk doen. Later gaat hij in een gesprek met Jessica zelfs tegen ze tekeer en spreekt hij van *raving lunatics* (IX). Aan de andere kant wordt in XIII duidelijk dat hij het in zijn hart eigenlijk niet weet: hij deelt hun geloof niet, maar kan het ook niet helemaal afwijzen.

[e]Ook de vergelijking door de verteller van de seance met een gokspel is dodelijk.

[f]Weisenburger (2006, blz. 36) stelt ten onrechte dat er sprake is van een 'full circle in both point of view and time.'

EPISODE VI/VII

(37-47/40-50) They are in love. Fuck the war (*GR,* blz. 42).

Roger en Jessica zijn al kibbelend op weg naar hun kille, geheime, illegale onderdak. Hun eerste ontmoeting. Hun versmelting als ware magie.
Roger is geobsedeerd door oorlog en (de onkwetsbare) Dood. Wat wil je anders in een stad die een wachtkamer is van de dood, met de felle brand, die ze onderweg zien, als het bewijs ervan.
Roger en Jessica helpen Pointsman, a high-class vivisectionist, bij diens vergeefse jacht op een hond in de kelder van de ruïne van een flat.

- - - - -

[1]

In deze episodes volgt een uitvoeriger introductie van Roger en Jessica: de herinnering aan hun eerste, uitgekookte ('cute') ontmoeting, hun eerste film ('*Going my way*'),[a] hun geborgen, maar gevaarlijke leven in de illegaliteit, dit naast de hilarische wederwaardigheden rond de jacht van Pointsman op de hond.
Duidelijk wordt dat Roger zich doodongelukkig voelt, de oorlog heeft hem kapot en onverschillig gemaakt, zijn werkomgeving bevalt hem niet. Het enige wat hem op de been houdt, is zijn liefde voor Jessica.

[2]

Pointsmans entree. In een slapstick. Midden in de nacht, op jacht, bivakmuts op, dat staat nog indrukwekkend, maar dan moet je niet in het wachtende gat van een toiletpot stappen. Toch gaat de geplande jacht door: gewapend met zaklantaren, vangnet en spons wordt een hond opgedreven, een hond die vanuit zijn onderaardse wereld de zaken trouwens nogal laconiek lijkt op te vatten.

[3]

En zo gaat met de hond het verhaal even over in een fabel. En dat betekent een allegorische uitleg. De hond staat voor de preterite: die is ook, evenals deze zwerfhond, vaak een naamloze of vluchteling. In de ogen van Pointsman en zijn collega's is hij als proefdier niet meer dan een middel, hij is ontdaan van iedere vorm van individualiteit.[b] Niettemin weet de hond uit de kelder van de ruïne -uit de diepe duisternis waarin de preterites uit Pirates droom werden binnen gedreven- te ontsnappen en zijn vrijheid terug te krijgen. En zo doemt er een klein sprankje hoop op aan het begin van boek. Bovendien wijst de fabel vooruit op het feit dat ook Slothrop uit handen van Pointsman zal weten te blijven en zijn onbestemde weg zal zoeken.[c]
Indirect slaat de fabel ook op Roger, hij voelt een bezitterige houding van de kant van Pointsman: 'Hij wil me als fraai hondenexemplaar.'

[4]

De (witte) toiletpot vormt meer dan een komische noot, hij krijgt vanuit het vervolg van de roman symbolische kracht. Vooral in het leven van Slothrop speelt hij een rol, ook in verband met diens opvatting dat shit een van de Amerikaanse grondwaarheden is (IV).

---

[a]Dat Roger de film *awful* noemt, ligt in de lijn van de (huidige) kritiek (*Time Out* 1998: 'Godawful Oscar winning schmaltz. ./. Go anywhere to avoid it'). Maar dit neemt niet weg dat de mening van Jessica niet is gevraagd en dat het internet vol staat van positieve kritieken. Dus een nogal elitaire reactie van Mexico.

[b]Denk in tegenstelling hiermee aan de hond die in de gedachten van Jamf vaag zichtbaar is uit het raampje van een vliegtuig (LXIV): '[T]he kind Dog, the Dog no man ever conditioned, who is there for us at beginnings and ends, and journeys we have to take, but not quite unwilling' (*GR,* blz. 655).

[c]In VIII ziet Pointsman Slothrop als oorlogsbuit. Ook daar speelt de relatie experimentator/proefpersoon een rol.

Voor Pointsman staat hij als teken voor de mislukkingen die hem wachten in zijn jacht op roem, juist via de persoon van Slothrop. Deze is een blok aan het been. Nog erger: er is sprake van een soort kannibalisme, je sleept een deel van eigen lichaam mee als shit.

[5]

Opvallend is het cliché-beeld dat wordt gegeven van de vrouw: overgevoelig voor het leed (het bh-tje), snakkend naar burgerlijke geborgenheid (de Pijp), en dat nog wel bij de Rivaal. Dit terwijl de mannen ouderwets op jacht zijn.

EPISODE VIII

(47-53/50-56) For pity's sake, is *this* ethical? (*GR,* blz. 48).

Nacht in het St. Veronica Ziekenhuis.
Gesprekken tussen Spectro -neuroloog en gelegenheidspavloviaan- en Pointsman. *De bekrompen zelfgenoegzaamheid van Pudding.*
Discussies over de mogelijkheid en de wenselijkheid van een experiment met Slothrop. Slothrop als Pointsmans Vos.
Pavlovs uitleg van paranoia als ultraparadoxale, transmarginale fase.
Spectro's zorg voor de slachtoffertjes van de Raket, opgenomen in de stilte van de Nacht. De ontladende droom van een van hen, hun behandeling, hun verdriet.
Het scherpe contrast tussen Spectro als arts en Pointsman als psychische prostaat, de experimentator met zijn nietsontziende ambities en voorkeuren. Het is dan ook Pointsman die aan het einde tegen Spectro zegt:*niet Grigori, maar geef me liever één van jouw prachtige Vosjes.*[a]

- - - - -

[1]

In deze episode een traditioneel nachtelijk gesprek tussen Spectro en Pointsman in het St. Veronica Ziekenhuis. De sfeer is mysterieus (de regen buiten, het half-duister, de stoom van het drukvat) en ijselijk (de kreten van de patiëntjes).[b] De ruimte waarin ze zitten wordt door Pointsman dan ook ervaren als de grot van een orakel, het gebeuren als een emotionele en zuiverende ontlading ('abreaction') van de Heer van de Nacht.[c] En zo krijgt deze scène de kracht van een mythe met Het Boek als Heilige Schrift, Pavlov als Profeet en genezing als ritueel doel.

[2]

De toon van het gesprek tussen Spectro en Pointsman is afstandelijk, bijna zonder emotie. Dit in contrast met hun belevingen en ervaringen: Spectro is intens begaan met zijn getraumatiseerde patiëntjes (zijn vosjes), Pointsman is tot diep in zijn gedachten obsessief-seksueel op de kinderen gericht.[d]
Deze episode wordt beheerst door de Heer van de Nacht en Zijn kinderen, de laatsten stervend of getraumatiseerd en in en in verdrietig. Spectro weet dat hij weinig kan doen, hij voelt zich een bedrieger, alleen hun pijn maakt dat hij blijft voortgaan. Des te dieper treft het je dan als je de dromen en de ervaringen van Pointsman leest.
De overgang van deze scène naar de droom van Jessica in de volgende episode is sprekend: 'Something's stalking through the city of Smoke - gathering up slender girls, fair and smooth by the handful. *Their piteous cries ... their dollful and piteous cries...* '(*GR,* blz. 53).[e]
En zo waan je je in deze episode -nu in de focalisatie van Pointsman- terug in Pirates droom uit het begin: de rijen wachtenden of voortschuifelende mensen zijn nu gevluchte kinderen of werkers in een nachtelijk Londen, het ingestorte station is nu een verwoeste bioscoop.[f] En weer dat beeld van de preterites.
De narratieve opzet van de episode is zeer gefragmentariseerd: verhaal, droom, mijmering, herinnering en discours lopen door elkaar heen en in elkaar over. Een weerspiegeling van de onwerkelijke,

---

[a] *Fox* hier ook in de (slang-) betekenis van *aantrekkelijk meisje.* Pointsmans vraag heeft een duistere dubbelzinnigheid.

[b] De kreten worden door de verteller betrokken op sibillen, vrouwen die in extase, spontaan en ongevraagd de toekomst voorspellen. De verwijzing naar Slothrops penis als spontaan voorspellende instantie ligt voor de hand, maar ook de komende verwoesting van een deel van het Ziekenhuis komt in gedachten.

[c] De Raket.

[d] Vrouwen vinden hem een enge man, weet hij. Ze lopen gillend bij hem weg (XVII).

[e] Voor de problemen rond *dollful*: Weisenburger 2006, blz. 48.

[f] Een verwijzing naar het einde van *GR*.

verwarde en neurotiserende situatie waarin de personages zijn verzeild geraakt.
Toch is er geen sprake van een vermenging van verschillende codes of werelden. De reïstische code staat als een paal boven water, ook zijn er geen grensoverschrijdingen zoals in de post-modernistische kritiek maar al te vaak wordt geopperd.

[3]

Spectro vroeg zich -in een vorig gesprek- af of een proef met Slothrop wel op experimentele gronden is gerechtvaardigd.[a] Naar zijn mening berust het experiment op een verkeerd uitgangspunt: 'You're putting response before stimulus' (*GR,* blz. 49).[b]
Pointsman[c] is in eerste instantie geobsedeerd door de (pseudo-) tijdsomkering die een supersonische raket veroorzaakt en die hij in pseudo-wetenschappelijke en vage termen formuleert.[d] Vervolgens citeert hij Pavlov die stelt dat bij schizoïde en paranoïde personen tegenstellingen worden verzwakt en uitgewist (de ultraparadoxale fase) om dan te concluderen dat dit ziektebeeld ook bij Slothrop past. Het wordt veroorzaakt door de paradox die de tijdsomkering van de raket oproept. Toch gaat Pavlovs betoog in Slothrops geval niet op, zeker niet in dit stadium. Wat Pointsman toegeeft.[e]
In zijn repliek verdwaalt Pointsman meer en meer zodat hij met zijn specifieke invulling van het transmarginale stadium uiteindelijk tegen wil en dank dicht in de buurt van de psi's belandt. Hij gaat ervan uit dat hij zelfs een eigensoortige pathologie, een perfect mechanisme op het spoor kan zijn gekomen, daarom wenst hij een nieuw onderzoek.

[4]

Voor een externe lezer maakt Spectro binnen *GR* de meest evenwichtige indruk van allen: een nauwgezet geleerde, toegewijd aan zijn werk, met hart voor zijn patiënten. Zijn dood (XVII) betekent het einde van een tijdperk. In dit verband is het opvallend dat juist Spectro weigert zich op ethisch terrein te begeven. Hij heeft alleen maar technische, geen ethische bezwaren tegen de verdachte plannen van Pointsman met Slothrop. Waarom zou je volgens hem hierover een ethisch oordeel uitspreken als je ziet wat er elders in het ziekenhuis gebeurt?[f] Nee, zijn enige bezwaar is dat het om een experiment gaat met maar één proefpersoon en niet met meerdere. De discussie of je mensen mag gebruiken bij experimenten komt verder niet van de grond, wel wordt het duidelijk dat Spectro liever ziet dat Pointsman met dieren werkt -in dit geval met een octopus- maar zijn argumenten blijven a-moreel.
Het is opvallend dat er uit de discussies geen overtuigend (moreel) antwoord kan worden gedistilleerd: het gedrag en de belevingswereld van Pointsman (zijn bruine -Reaal-politieke- erotische droomwereld) staan naast die van een bedachtzame Spectro met zijn zorgzame houding.

---

[a]De opzet voor een experiment ligt dus al uitgewerkt op tafel, inclusief de actie met Grigori.

[b]Als Slothrop een erectie krijgt, is er altijd wel een raketinslag in de buurt geweest.

[c]De onderbreking van het gesprek na het ironische 'Hmm' van Spectro komt op conto van de verteller met Pointsman als focalisatie.

[d]Er is immers geen uitgesneden stukje tijd, er wordt helemaal geen film achteruit gedraaid, er is helemaal geen spook in de hemel, ook niet figuurlijk.

[e]Pointmans diagnose van Slothrop geldt trouwens ironisch genoeg eerder voor hemzelf: juist hij is zijn onderscheidingsvermogen vaak volledig kwijt. Hij verkeert in de situatie waarin mensen als Slothrop volgens hem verkeren, zij zijn paranoïde, maniakale, schizoïde en immorele imbecielen.

[f]Een loos argument. Spectro's opmerkingen over de ethiek zijn cynisch, wat ook blijkt uit de verwijzing van de verteller naar de suggestie van een fascistengroet. Tijdens het gesprek zoals zich dat aan het einde van de episode afspeelt, blijft dit alles meespelen ondanks de iets 'menselijker' ondertoon.

EPISODE IX

(53-60/56-62)

Only kind thunder? (*GR,* blz. 54).

Bombs are not dogs. No link. No memory. No conditioning (*GR,* blz. 56).

Jessica ontwaakt uit een nachtmerrie en peinst aan het raam over oorlog en vrede. Ze verlangt naar rust en ziet in een flits een huis vol kinderen.
Haar herinneringen gaan terug naar *een gesprek met Roger, waarin zij haar onvrede uitte over de statistiek en waarin ze een discussie begon over de eerlijkheid van de raket.* Dan mijmert ze over een vrijpartij die avond voordat ze in slaap vielen. Het is deze slaap waaruit zij zonet is ontwaakt na de inslag van een raket. Ze piekert verder en herinnert zich nog zo'n avond waarop de raket weer een einde maakte aan ieder gevoel van speelsheid en vrolijkheid. De dood laat zich niet kietelen.

Deze scène wordt onderbroken door het verslag van een discussie, gevoerd tussen Pointsman en Mexico (met daarnaast een herinnering aan een eerdere discussie met Paul de la Nuit), beide ook al over de kracht van de statistiek.

- - - - -

[1]

Een episode vol afwisseling van droom, beschrijving, herinnering, mijmering en discussie. Het levert narratief een wat hakkelige opzet op, die er intussen wel voor zorgt dat uitbeelding, beschouwing en beleving elkaar gelijkmatig aanvullen.

[2]

Dat de sterrenkaart van Slothrop en de kaart van Mexico over de inslag van raketten beide voldoen aan de Poisson-vergelijking leidt tot veel geharrewar over de waarde van statistisch onderzoek.[a] Nu is de statistiek als wiskundige discipline niet gebaseerd op waarschijnlijkheden, maar voldoet aan (formele) wetmatigheden.[b] De strijd gaat dus in de kern terug op de vraag of een formele logica kan standhouden of niet. Het lijkt er even op dat Roger dit ontkent. Volgens hem gaat het binaire principe van het uitgesloten midden niet op. Je kunt niet stellen dat je slaapt (p) of niet slaapt (-p) omdat er tussen slaap en waken ervaringen liggen als soezen en dommelen.
In het kader van deze stellingname menen veel critici aan dat het principe van het uitgesloten midden (God bestaat of hij bestaat niet/p of -p) en daarmee de binaire logica in *GR* wordt afgewezen. Het veel soepelere standpunt van Roger zou dan de visie in *GR* beheersen. Maar niets is minder waar. Zou je immers uitdrukkelijk voor deze opvatting kiezen, dan maak je op jouw beurt gebruik van principes van de binaire logica: iets is tegelijkertijd niet waar en onwaar [-(p en -p)]. Bovendien, en dat is veel belangrijker, ook het contrast is een logisch-digitale operator: p ('slapen') en q ('waken') gaan niet samen, maar een derde mogelijkheid ('doezelen') wordt open gelaten. Het ligt dan ook voor de hand dat beide opvattingen in *GR* elkaar niet uitsluiten.[c]

[3]

Pointsman zit vooral in over de filosofische kanten van de statistiek.[d] Wat hem dwars zit is dat het

---

[a]Voor Mexico's Poissonformule: Schachterle en Aravind 2000-2001, blz. 163-66.

[b]Statistiek als wiskundige discipline is een formele wetenschap, waarbinnen, zoals binnen iedere wiskunde, patronen en structuren worden bestudeerd. Wiskundige structuren worden via strikt logische redeneringen opgebouwd (Wikipedia). Voor de specifieke kenmerken van een structuur: Pieron 2004 I, blz.160.

[c]Pieron 2004 I, blz. 43-44.

[d]Op psychologisch terrein verschilt Pointsman niet van mening met Mexico. Ook hij pleit voor wetenschappelijke research en verzet zich tegen *table-rapping* en *wishful thinking.* Hij gebruikt de statistieken van Mexico dan ook vaak in discussies om zijn mening te staven of om behandelingen van oorlogsslachtoffers te ondersteunen (XII).

denken in termen van waarschijnlijkheid causaal denken onmogelijk maakt. Er zijn dan alleen maar gebeurtenissen die toevalligerwijs met elkaar worden verbonden. Wetenschap en geschiedenis worden onmogelijk. Ook de ideeën van Pavlov over het digitale brein vallen dan weg.
Bij anderen wekt vooral het abstracte karakter van de statistiek wrevel op. Roger leeft in een wereld van zuivere getallen en formele vergelijkingen, een wereld die volledig losstaat van de actuele situatie[a] en die op geen enkele wijze enig uitzicht biedt op een veiliger wereld, zoals Jessica hem voorhoudt.[b] Dat er grote verwarring bestaat, blijkt als Roger de Poisson-vergelijking wil toepassen op een Romeins magisch-medisch zeefje en zijn opponent, doctor-dominee De La Nuit,[c] daarop kwaadaardig reageert: zo'n zeef is erg heilig. Bedenk goed dat ook jij een zeef gebruikt die je als een netwerk van de dood over Londen legt. Hoe zul je de dingen gebruiken die in dit netwerk groeien? Roger snapt er niets van, maar goed, de dominee is dan ook stomdronken.
De ironie wil dat Mexico later zelf in een 'network of death' terecht komt als hij bedenkt dat Jessica wel eens het slachtoffer zou kunnen worden van een statistische wetmatigheid in de vorm van Slothrop.[d] Hij is bang dat zij, indien ze verliefd wordt op Slothrop, als een van zijn (sterren-) meisjes de dood wordt ingedreven.[e] Zonder dat hij enige hulp kan bieden (XIII). Een machteloosheid die Jessica op haar beurt juist in deze episode ervaart omdat zij niet in staat is Roger te beschermen tegen de raket en tegen Pointsmans kilheid.
Ernstig worden de discussies als Roger nogal cynisch opmerkt dat de raket in ieder geval eerlijk te werk gaat omdat iedereen in diens ogen gelijk is. Jessica kan Roger in zo'n situatie niet anders zien dan een statistisch cherubijntje dat boven de wereld zweeft, maar dat nooit in de hel is geweest.[f] Een gedachte die wordt ondersteund door Pirate die hem goedkoop nihilisme had verweten: je kunt makkelijk praten als je zelf niet wordt getroffen, jij hoeft niets te betalen. Goed, reageert Mexico later sarcastisch tegen Jessica, laten we een *Bitterness Quotient* instellen: je wordt betaald naar het leed dat je hebt geleden. Een geseculariseerde kantiaanse justificatie-theorie!

[4]

Deze episode is wat zeurderig en sikkeneurig van toon en droefgeestig van sfeer. Zo ziet Jessica voor het raam alleen maar grijzen, in haar mijmeringen heeft de oorlog haar geheel in de greep, in haar gesprekken met Roger voelt ze dat hij haar ontglipt. En als zij dan samen eindelijk laat op de avond hun losheid terugvinden, valt de raket en staat de dood op de loer. Ook de toon van de discussies draagt niet bij tot een ontspannen sfeer.

---

[a] Zie verder Pieron 2006, blz. 60-61n voor de plaats van de statistiek binnen de psychologie. In XVII merkt Pointsman terecht op dat er niveaus zijn waarop het toeval niet of nauwelijks wordt herkend.

[b] In VI bedenkt Roger dat iedere discussie met Jessica onmogelijk is, maar Roger gaat soms, zoals hier, zelf de perken van redelijkheid te buiten. Aan de andere kant zit Roger met het probleem dat je je als wetenschapsman vaak bijzonder eenzaam voelt, omdat je formeel-experimentele instelling niet wordt begrepen.

[c] Hij is medewerker van Witte Visitatie (XII). In XVIII heet hij *Reverend Dr. Paul de la Nuit, chaplin* (= veldprediker) *and staffautomatist* (!).

[d] Dat zij gemakkelijk verliefd kan worden, blijkt uit haar gevoelens voor Pirate, vooral zijn ogen doen haar zwijmelen. Deze ziet haar trouwens ook wel zitten (V).

[e] Later (in XXI) slaat de paranoia toe, Roger associeert de raketinslagen niet meer met Slothrop, maar generaliseert de coïncidentie tussen kaarten, meisjes en inslagen, waarna hij met de superromantische vraag komt te zitten of het samen sterven... Maar nee, zekere situaties zijn *just more hep to the jive* dan andere (*GR,* blz. 177). De Nederlandse vertaling (blz. 179) geeft deze New Yorkse veertigerjaren slang/jive-uitdrukking weer met 'zijn nu eenmaal meer door de wolf geverfd dan andere.' De Duitse vertaling vertaalt haar minder spannend maar meer terzake met 'die mehr als andere den Nagel auf den Kopf treffen' (blz. 284). De regel zelf is de titel in vraagvorm ('Are you hep to the jive?') van een bekend liedje van Cab Calloway, gezongen met zijn bigband (1940).

[f] Jessica zag zich direct aan het begin van de scène al -heel poëtisch- boven zichzelf uit zweven om zichzelf naar de nacht te zien kijken. Dit in tegenstelling tot Mexico, die zoals de statistische Engel, een bovenaards standpunt inneemt en in feite geen contact met deze wereld heeft.

[5]

De narratieve structuur van deze episode is complex met herinneringen in herinneringen via de focalisatie van Jessica (en Roger), afgewisseld met een onderbreking van de verteller. Daarom een informele analyse van de vertelsituatie.
Jessica krijgt een nare droom, hoort nog de nagalm van een raketinslag, stapt bibberend uit bed, steekt een sigaret op, ruimt Rogers kleren op, gaat bij het raam staan, kijkt naar buiten, mijmert over de oorlog en gaat nog eens na wat er (gisteravond) is gebeurd:

1. Roger legde haar de Poisson-vergelijking uit.

[Pointsman op bezoek bij Roger, zijn overwegingen bij de Poisson-vergelijking.[a] *Roger herinnert zich een discussie met Paul de la Nuit over een zeefje].*

2. Jessica kon het niet (helemaal) volgen, bovendien, het gaat toch maar om een vergelijking. Zij herinnert zich dan een scène bij een wintervijver en een gesprek tussen Roger en Pirate onder meer over het Verbitteringsquotiënt.

3. Ze vertelde deze scène aan Roger, en voegde eraan toe dat ze wel wist dat hij kwaad zou worden. Roger ontkende dit. Vrijpartij [terug bij begin: hun slaap en Jessica's droom]

Terwijl Roger nog slaapt, mijmert Jessica verder over de vredestijd. Zij herinnert zich hoe ze eens aan Roger vroeg hoe het vóór de oorlog was. Hij reageerde clownesk. Het liep uit op een vrolijke stoeipartij. Maar ook dan (weer) de Raket. De doodsangst.
De episode is cyclisch. Het begin en het einde worden met elkaar verbonden door de komst van de Raket en door de klotetroep die deze veroorzaakt. De episode in haar geheel heeft iets van een dubbele lus met een knoop (het uitzicht uit het raam) erin.

[a]De problematiek van Slothrop (inval raket/erectie) komt in dit gesprek niet ter sprake (dit tegen Weisenburger 2006, blz. 48, Inleiding).

EPISODE X
(60-71/63-73)

He has toilet paper in his hair and a fuzzy thick dingleberry lodged up inside his right nostril (*GR,* blz. 67).

Slothrop is vrijwillig als proefpersoon opgenomen in het *St.Veronica Ziekenhuis*. Hij wordt ingespoten met sodium amytal en dommelt langzaam in. (De kleine) Slothrop en de Kenosha Kid.[a]
En dan, in slaap, volgt er een diepe droom: Roseland State Ballroom, de toilet-scène, de ruïne-steden. Crutchfeld en Whappo contra Roja en zijn hond. Los Madres: de echte mens. Arrestatie van de Kenosha Kid door Never.

- - - - -

[1]

In deze episode wordt Slothrop voor de tweede of derde dag door PISCES ondervraagd over het Negerprobleem in de VS.[b] Na het krijgen van een spuitje gaat hij vanuit een halve droomtoestand -onder het opzeggen van een mismoedig inslaapversje[c] en bij het aanheffen van een swingend liedje van binnenkomst- over in een ontspannen slaaptoestand.[d]
De verhaaltrant tijdens deze toestand is opmerkelijk. Slothrop is de verteller, die over zichzelf in de derde persoon spreekt en die zelfs zijn eigen naam gebruikt ('Slothrop deed dit of dat'). Het verschil tussen deze hypnotische toestand en een echte droom komt zo duidelijk uit. Van een *stream of consciousness* is in ieder geval geen sprake (vs Weisenburger 2006, blz. 51).

[2]

Voor het begin van zijn behandeling is Slothrop meer of minder bewust bezig met de vraag of hij ooit de Kenosha Kid heeft gehinderd ('Did I ever bother you, ever, for anything, in your life?'). Nee, is het antwoord. Toch draaien er verdwaasd -en misschien op een bepaald ritme- allerlei variaties op het zinnetje *You never did the Kenosha Kid* door zijn hoofd. Ook korte tijd nadat hij is ingespoten blijft het thema rondspoken om hem vervolgens aan het einde van zijn hallucinerende droom nogmaals parten te spelen. Het lijkt te gaan om een speelse, maar betekenisloze tolling van verwarde hersenen, gekoppeld aan oude beelden van de westernheld Kenosha Kid. In hem wordt ook op de komende droom, die de vorm aanneemt van een western, vooruitgelopen.

---

[a] *De Kenosha Kid* leidt de aandacht in verschillende richtingen en verwijst naar
-de zaak Slothrop ('The Slothrop Affair'). Een of andere lagere employee vermoedt dat Kenosha Kid hem ontloopt omdat hij verantwoordelijkheid draagt in deze affaire. Slothrop zou Kenosha Kid dan toch iets hebben aangedaan. Wat deze in een brief aan Slothrop juist had ontkend (X).
-de Kenosha Kid als dans. De associatie met de dans van de Harvard studenten en de jive van de negers ligt voor de hand. Een tegenstelling tussen blank en zwart, die later nogmaals wordt benadrukt (X).
- de Kenosha Kid als held van het wilde westen. Daar ligt het directe belang van Kenosha Kid voor de rest van het verhaal. Hij is het prototype van de held die Slothrops leven (oorspronkelijk) stuurt -denk ook aan Crutchfield- en dat hem tot het avontuurlijke bestaan van spion heeft gebracht. Een leven dat hem vrijheid op alle gebieden biedt (X).
-sex, drugs en drugshandel (X).
-de kolonel uit Kenosha die wordt gekapt door Pensiero (LXIV). Met Slothrop in de buurt.
-Slothrops surrealistische scène waarin de Kenosha Kid misschien een rol speelde (LXVII).
-de speelse verwijzing naar *Old Kenosho the loony radarman* (LXVII).

[b] Slothrop wordt ondergebracht in het St. Veronica's Ziekenhuis en ondervraagd door PISCES. De Witte Visitatie heeft dus een afdeling voor *temporary duty* (TDY) in Londen.

[c] De stijve in zijn hand doet direct denken aan Slothrops geconditioneerde sex-complex, hoe jammer dus (vooral voor Pointsman) dat het verhaal een heel andere kant opgaat dan hij hoopte.

[d] Slothrop krijgt een injectie met sodium amytal, een stof 'which is known chemically as sodium amobarbitol, is a barbiturate which, when administered intravenously, produces a relaxed and sleepy state in the subject. While in this state the patient tends to become more talkative, uninhibited, and spontaneous with what appears to be less guarded and defensive speech and behavior. *Sodium amytal is not "truth serum" and individuals can lie or otherwise report misinformation under the influence of this barbiturate.* However, individuals with dissociation of identity typically respond with overt symptoms and signs of their dissociative disorder including flashbacks, abreactions, and visual imagery with narratives by the patient in alternate dissociated identity states' (Wikipedia, cursivering van mij).

Er valt veel voor te zeggen om het inleidende gedeelte van deze episode over de Kenosha Kid als onderdeel te zien van een (voorafgaande) ondervraging, nu weergegeven in droomflarden. In Slothrops droom worden dan onder de code *Kenosha Kid* -Slothrop is niet voor niets een geheimagent- op een ingewikkelde manier alle problemen aangeroerd die hem na de eerste sessie(s) bezighouden: zijn jeugd (de kleine Tyrone), zijn ervaringen met dans ('Kenosha', 'Kenosha Kid'), en drugs ('kid').[a] Hij verweert zich tegen de suggestie dat hij lastig is geweest en haalt zijn gelijk ('Ýou never did').
Ook de verschillende ondervragingen en de strubbelingen tussen de ondervragers wijzen in de deze richting.

[3]

Slothrop moet hebben gedacht: wil je negers, dan krijg je negers met al hun burgerlijke clichés, met hun ritme en swing, als bedienden van een vervreemd stelletje Harvard-studenten,[b] als schoenpoetser bij het blanke herentoilet, als vrolijke, anale verkrachters.
Ernstiger wordt de toon als de muziek ter sprake komt. Er wordt in de Roseland State Ballroom gedanst op *Cherokee*, een liedje dat gaat over de liefde van een blanke voor een Indiaanse. Niets anders dan valse romantiek, die typerend is voor een misdadige, blanke elite. Maar gelukkig is er meer, zoals een Charley Parker die de slaapliedjes van de blanken muzikaal in mootjes hakt.[c] De 'Yardbird', een neger, zwaar verslaafd aan alcohol en heroïne, jong gestorven, ondanks zijn succes het toonbeeld van een verdoemde, een preterite.[d] Ook zijn muziek heeft, ondanks haar levenskracht, de dood al in zich besloten.

[4]

Dramatisch wordt de situatie als Slothrop zijn mondharmonica in het toilet verliest en daarmee de zin van zijn leven, zijn zilveren kansen op gezang. Om haar terug te vinden gaat Slothrop letterlijk door stront en slijk.
Voor Slothrop is de mondharmonica 'jive'.[e] Zij is in de eerste plaats een teken van de preterite, maar zij is meer: zij bracht troost in de Burgeroorlog, Billy the Kid bespeelde haar, Lincoln droeg er altijd een bij zich. 'It became a fixture of the American musical landscape.'[f] In het laatste hoofdstuk van *GR* is de harmonica zelfs de inzet van een hevige politieke strijd.[g]
De toilet- scène is schaamteloos, maar ook hoogst hilarisch.[h] Slothrop met de billen bloot, als mikpunt

---

[a]En dan het geheimzinnige "You never did '*the*,' Kenosha Kid!" waarmee de jonge Slothrop de aandacht van de Kid waagt te trekken. *The* 'easibly one of the most difficult words in the english language to define plainly and simply, particularly without using it in the definition' (Urban Dictionary). De Webster ontloopt de kwestie en bespreekt alleen zijn functies. Trouwens, wat kan de kleine Slothrop zo angstig en/of nieuwsgierig hebben gemaakt? Is er tijdens de eerdere sessies al sprake geweest van suggestieve vragen van Pointsman in de richting van zijn vroege jeugd?

[b]Het blijkt trouwens dat Slothrop zich in dit milieu niet op zijn plaats voelt. De meisjes van het Radcliffe-college mijden hem, ondanks zijn status als Harvard-student, één enkele blik van een (blanke) vrouw is al in staat om hem te kleineren. Zelfs zijn mondharmonica wordt ineens ballast. Een mooi voorbeeld van de kracht die Sartre aan de Blik toekent. Pieron 2004 IV, blz. 793 ('De sleutelgat-scène'). Hoe groot de kracht van een blik kan zijn, blijkt uit de blikken die Geli (XXXIII) en Bianca (XLIV) bij zijn vertrek naar Slothrop werpen.

[c]Zie Westerath1987, blz. 109-114. Westerath wijst op de enorme vocale kracht van de Parker-zinsnede als deze hardop wordt gelezen (ibid. blz. 111). Het is trouwens belangwekkend dat Parker zelf bezig is geweest met *Cherokee*: 'I found that by using the higher intervals of a chord as a melody line and backing them with appropriately related changes, I could play the thing I'd been hearing. I came alive.' Pynchonwiki 63.32-37. Het is dus denkbaar dat *Cherokee* de verbindende factor is binnen de tekst.

[d]De kunstenaar als verdoemde is een bekend romantisch thema.

[e]McGraw-Hill's: drugs, marijuana, Webster: 'the jargon of narcotics addicts.' Algemene strekking: bedrieglijk.

[f]Wikipedia.

[g]Misschien zelfs wel met deelname van Slothrop.

[h]In *Trainspotting* van Danny Boyle wordt ingehaakt op de scène uit *GR*. In de film wordt jacht gemaakt op drugs, wat waarschijnlijk, zoals zal blijken, ook bij Slothrop in zijn droom het geval is.

van een troep doorgedraaide, jivende negers, onder leiding van Malcolm, *the unthinkable Nihilist*.[a] Deze hangt boven hem en heeft, met talkpoeder en gelei gewapend, alleen maar oog voor zijn maagdelijke anus. Slothrop van zijn kant verdwijnt in de wc-pot en gaat via een lange troebele afvoerpijp de diepte in, omgeven door shit en andere uitwerpselen -'Burma-Shave signs of the toilet world, icky and sticky, cryptic and glyptic' (*GR,* blz. 65)- om tenslotte, als er wordt doorgetrokken, door een enorme brei naar buiten te worden meegesleept.[b]

[5]

Er volgt een lange tocht. Eerst komt Slothrop langs een verwoeste wereld van ruïnes, een plek van ondergang en verval, waar mensen (die hij kent) in een mysterieus-religieuze en sektarische sfeer alleen maar proberen de komende rampspoeden te ontlopen. Hij voelt zich alleen, maar ook bedreigd en wil niet bij hen binnenkomen.
Dan stuit hij op een golvende ruïne-stad die danst op het ritme van een Amerikaans lied. De stad is uitgestorven, maar dan ineens staat daar Crutchfield, de *enige* held van het wilde westen, vastgepind in een lieflijk western-tafereel met op de achtergrond mondharmonica-muziek.
Crutchfield, de Witte Pikman van het *terre mauvais*, vervuld van de hardere soorten seks, verwacht samen met zijn SM-maatje/dandy Whappo, liefhebber van paardenparafernalia,[c] Toro Rojo, de indiaan met zijn rauwe indianengeur, vergezeld van diens hond. Deze laatste wordt door Whappo aan de haak geslagen en blijkt even later op de markt van Los Madres te hangen. Slothrop, ook in dit levendige plaatsje aangeland, raakt in verwarring: Crutchfield, Whappo, Rojo, zij waren toch de enigen? Maar hier lopen vele indiaanse meisjes rond: echt of niet?[d] Sommigen! Waarvan op hun beurt sommigen noodzakelijk/nodig, anderen niet-noodzakelijk/onnodig zijn. Of ze noodzakelijk/nodig zijn hangt van wat je in de geest hebt.[e] Nou, Slothrop heeft niets in de geest. Maar de Wij wel. En dat klinkt behoorlijk intimiderend.[f]

---

[a]De schoenpoetser is Malcolm X, in deze tijd nog een boefje. Zijn bekering komt pas veel later. Hij neemt indirect een belangrijke plaats in binnen deze episode: er wordt verwezen naar de kleur rood van zijn haar, naar zijn kapsel en naar de gebeurtenis waarbij hij zijn hoofd in de wc-pot stopt om de pijn die de behandeling van de ontkroezing hem doet, tegen te gaan. Bovendien refereert het *Slip the talcum to me, Malcolm!* (GR, blz. 64) naar zijn uitvoerige homoactiviteiten. Wikipedia/Pynchonwiki 64.19.

[b]Een parallel van deze scène vind je terug in de parabel van Byron the Bulb: Byron wordt gebruikt voor anale bevrediging (gecombineerd met het gebruik van hasj). Later wordt hij op het toilet als shit uitgestoten en komt via het riool in de Elbe terecht [LXIV].

[c]De tocht westwaarts brengt Slothrop in het Wilde Westen, maar niet in een wereld die hij uit de traditie kent. Integendeel: hier niet de strijd van de enkeling, van de held tegen de boze buitenwereld, maar van pure enkelingen onderling, hier niet de wetten van de prairie, maar het Jungle-principe (Pieron 2004 II, blz.531). Onderschat het cynisme niet van het *His top hat reflects the coming holocaust* (*GR,* blz. 69). Het *coming* is trouwens moeilijk uit te leggen. Het suggereert dat de gebeurtenissen in de droom zich voor de oorlog afspeelden. Maar zo tijdvast zijn dromen niet.

[d]De gebruikte terminologie wordt ontleend aan de idealistische filosofie met haar ontologische bewijsvoering: alleen vanuit het denken kan de noodzaak van (het menselijke) bestaan worden aangetoond, maar dan als Idee, als archetype. Verwerp je deze gedachte dan kom je terecht in een empiristische wereld van uniciteit, solipsisme (en eenzaamheid), een wereld die onontkoombaar voert naar de vraag (van het ontstaan) van de soorten (blanke, roodhuid, mulat en hond).
Er is ook een verband tussen de tijdloosheid van het *never*, de idealistische bewijsvoering en de vragen rond het actualisme.

[e]De Wij gebruiken de termen geest en noodzakelijkheid voor eigen doeleinden door de eerste psychologisch en de tweede functioneel uit te leggen.
Er is trouwens een (toevallige, maar treffende) samenhang met een artikel van Ludwig Fischer die de ideologie van de Western uitlegt in termen van de filosofie van John Locke. Deze laatste acht het burgerlijke type van democratie onontkoombaar (noodzakelijk) en dat in combinatie met de rationaliteit (de geest) die de meeste individuen van nature bezitten en die de noodzakelijke voorwaarde is voor het burgerschap. Ook Fischers opmerkingen over natuurrecht en gewoonterecht passen goed binnen discussies in *GR.* (Fischer 1976, blz. 296-338, m.n. blz. 305, blz. 324).

[f]De eerste dromen binnen *GR* bieden een verrassend contrast. De somberheid van Pirate (zijn droom over de preteritis, zijn ernstige fantasie over de Adenoïde) staat tegenover de frivole geest van Slothrop, die zijn ondervragers op geen enkele manier van dienst is, maar met ze speelt, ook al zit hij in een opgelegde, maar dan toch lucide droom.

[6]

Slothrop raakt uit zijn zo mooie verhaal -ook kleur en geur verdwijnen-, zijn gedachten vliegen voor een ogenblik naar het nutteloze Ardennen-offensief met zijn tienduizend lijken onder de sneeuw, zo echt en noodzakelijk als in een Disney-film.[a] Een beeld dat direct wordt gevolgd door het cliché van hoop en troost, geboden door beierende kerstklokken. Het is immers Adventstijd.
Tenslotte keert Slothrop terug naar Roxbury,[b] waar de sneeuw zelfs iedere Disney-look mist en waar hij The Kid zal ontmoeten, een ontmoeting waarop zijn hele reis was gericht. Maar hij treft een dealer aan die hij niet kent en die zich in de schaduw, goed gecamoufleerd, gedeisd houdt.[c] Op zijn vraag waarom Kenosha Kid niet is komen opdagen, krijgt hij van een stem in de diepte te horen dat de kid is opgepakt. Ook meldt deze stem hem dat hij Never is,[d] iemand die hij kent. Waarop Slothrop vraagt of hij, Never, het was die de arrestatie van de kid op zijn geweten heeft: *You,* Never*? Did* the Kenosha Kid? Het antwoord van Never zou kunnen zijn: *Never, och kom!*[ef]
En daarmee kan Pointsman het doen. Er is in deze droom geen enkele aanwijzing te vinden dat Slothrop in zijn jonge jaren zou zijn onderworpen aan een experiment van Jamf.

[7]

Deze episode en delen ervan laten zich op vele manieren lezen. Als parodie op de psycho-analytische therapie, op een mythische oertocht, op het wereldje van de western (inclusief de liedjes), op zwaarfilosofische discussies, als kritiek op de blank-burgerlijke reinheidscultuur en seksuele moraal, maar vooral als de onthulling van een wonderlijke, verbeeldingsvolle en onvoorstelbare ruimte waarin de hoofdpersoon is overgeleverd aan zijn eigen angsten en eenzaamheid.

[8]

> say, certain senses then *do* seem to grow sharper ... wow ... (*GR,* blz. 65).

Het is niet verrassend dat de drugsgedreven droom van Slothrop vol zit van speels-zintuiglijke impressies: beweging, kleur, klank, smaak en geur, licht (dag) en donker (nacht), schemering, schaduwen en spiegelingen zijn alle onderdeel van Slothrops weergave.
Het begint met het wit van de medische staf. Dit illustreert de koele kilheid en de ernst van de behandeling, maar het wordt tegelijkertijd direct ondermijnd door lied en ritme. Niet dat dit veel helpt. Je ontkomt niet aan de troebele en verwarrende wereld van de Roseland State Ballroom met zijn tegenstellingen tussen wit, zwart en rood, met zijn spiegelende diepte en zijn metalen schaduwen, zijn donker-oranje sfeer en zijn roze lichtpuntjes. Een filmische wereld waar van alles kan gebeuren en waar de saxen zelfs uit hun dak gaan.
Heldere witheid heerst er in de wc, waar witte overhemden een wereld van uiterlijke zuiverheid spiegelen. Maar ze verbergt tegelijkertijd beneden haar de donkere, (gal-) bruine kanten van stront en kots: een stinkende duisternis -met erboven bruine handen-, een donkere rotzooi (met hier en daar ertussen een fonkeling of wat fijne zilveren zaadjes). Iets lager een licht zwak donkergrijs, stront,

---

[a] Echtheid en noodzaak worden hier ironisch genoeg gekoppeld aan de realiteit van het filmbeeld. Vergelijk de opmerking hierna over de Disney-look van de sneeuw.

[b] Roxbury is de plaats waar Slothrops droom begon en eindigde, maar het is ook de plaats waar Malcolm X zijn criminele loopbaan aanving. Hij handelde evenals de Kenosha Kid in drugs.

[c] *Connection* is slang voor 'tussenpersoon in de drugshandel' (Wolters), 'een dealer' (Mc-Graw-Hill's). Een belangrijke aanwijzing dat er drugs in het spel kunnen zijn, blijkt uit de bewering dat de aangesprokene niet de *Kenosha Kid* heeft gedaan, *kid* dan in de betekenis van *drugs (marihuana) voor beginners* (McGraw-Hill's). Bovendien betekent het tussenvoegsel *check* (naast *OK*) ook een *dosis drugs* (McGraw-Hill's).

[d] *Never* betekent *At no point in time* (Wolters): iemand met deze naam is op zich al een paradox.

[e] Een dubbele cyclus dus: via de Kenosha Kid en via Roxbury, waar de sessie begon. Het gaat helemaal niet om een tocht naar het Westen, zoals wel wordt gesuggereerd (en dat dan ook nog binnen een breder, symbolisch kader).

[f] Opvallend is dat de zoektocht naar de mondharmonica helemaal uit het beeld is verdwenen.

bruine eendenmossels. Kleuren van zwart tot amber, geuren van zout, wier en verrotting, geluiden van brekers. En ineens die donkere strontvloed, die godsgruwelijke brij, één bruine vloeistof als een golf, versierd met kleine stukjes stront als rode besjes.[a]
Dan de overgang naar rustiger oorden, waterig met gemarmerd licht, je ziet zwarte haarden, blauwe kralen, een rood-bruine havik. Je krijgt iets meer houvast, hoewel de straten ritmisch springen, dansen en golven. Het licht is nu troebel en watergroen. Puindelen kaatsen metalig blauw. Ja, en dan even verschijnt Red Malcolm voor een tweede maal.[b] Zijn rood komt goed van pas, zoals ook dat van de Red River Valley.
Met de verschijning van Crutchfield keren naast oude tegenstellingen (blanke, mulat, zwarte, roodhuid) ook de oude kleuren terug, maar in een nieuwe setting: bruin, zwart en rood naast grijs, magenta en groen. Er wordt weer gespeeld, gezongen, geproefd en geroken.
De breuk daarna is diep: de dodelijke witte sneeuw in de Ardennen verbant je uit de droomwereld. En terug in Roxbury is de sneeuw als roet, zwarte zolen vertrappen het wit. Alles duister: de donkere achterbuurt, de nacht, de schaduw van een zwart/wit patroon op het gezicht van de geheimzinnige bode. Zelfs het rood keert niet terug.

[9]

De kleuren in *GR* zijn zuiver beschrijvend,[c] het gebruik ervan wordt in het algemeen bepaald door esthetische factoren, zonder dat er een bijzondere, zinnebeeldige kracht van uitgaat. Als de titel van het boek al zou vragen om een diepere betekenis van kleur en licht, dan gaat ze voor deze episode niet op. Eerder lijkt het erop dat Slothrop speelt met hermetische varianten van symboliek, ironisch gekoppeld aan heel nieuwe, onderaardse vormen van hermeneutiek.
Nee, *wit, zwart* en *rood* zijn in deze episode geen symbolen. De rood-bruine havik, de Rode Rivier, Toro Rojo, Malcolm X[d] en FDR vallen allen samen onder de kleur rood zonder enige diepgaande wisselwerking of diepzinnige verwijzing.[e] Als *wit* en *zwart* in een wat breder verband inhoudelijk meer lijken te bieden dan een loutere beschrijving, is dat clichématig (en parodisch). Zo geeft Slothrop de ondervragers dat wat zij wensen: negers zijn zwart (en verkrachters), blanken wit (en dom), roodhuiden rood (en zij stinken).[f]

---

[a] *Dingleberry*: rode bes, vruchtje van de dingleberry (-plant), in het slang stukje stront dat vastzit in het haar van de anus (Urban dictionary). Maar ook: clitoris of vagina (Dictionary of sexual termes).

[b] Malcom X: Red, the Negro shoeshine boy, 'Red Malcolm ./. that kid with the Red Devil Lye in his hair' (*GR,* blz. 67). *Rood is* hier dus als de glans van het haar.

[c] Dat geldt bv ook voor de kleuren van de zaken op Slothrops bureau (III): het rood, bruin, zwart, heliotroop, omber, vaalgeel, amberkleurig, fluweelgroen, leiblauw, oranje, roze, brons, naast de sterren en stompjes potlood die vele schakeringen hebben. Hun betekenis is ostentatief. Niets meer. Of het moest zijn dat hun verscheidenheid de chaos op zijn bureau onderstreept. Ook de kleuren op zijn sterrenkaart (zilver, groen, goud, rood, blauw violette) worden vaak op een willekeurige manier toegekend.
Vol kleuren zijn ook, zoals Hume (1987, blz. 51-52) constateert, de ballonvaart van Slothrop en Schnorp, de seks-scène tussen Slothrop en Bianca, de seances van Eventyr. Of deze kleurenrijkdom hoe dan ook een manifestatie is van de Andere Zijde, is uiterst twijfelachtig. Eerder lijkt ze mij het toonbeeld van een vol aards leven, zoals blijkt uit het kleurrijke hoofdstuk LVII met de tocht van Slothrop door de Zone.

[d] En ook al zou *rood* als kleur specifiek op Malcolm X slaan en zou je hem boven de grenzen van deze episode willen uittillen, dan vraag je je nog af om welke Malcolm het dan gaat, immers 'Malcolm has become a sort of tabula rasa, or blank slate, on which people of different positions can write their own interpretations of his politics and legacy. Chuck D of the rap group Public Enemy and Supreme Court Justice Clarence Thomas can both declare Malcolm X their hero.' Robin D.G. Kelley, geciteerd in de Wikipedia, *Malcolm X.*

[e] In XVI speelt rood in het begin van het hoofdstuk een belangrijke rol maar dan als een nogal vanzelfsprekende verwijzing naar de verliefdheid van Jessica en Roger.

[f] Wat ook blijkt uit het gebruik van een repertoire van geijkte begrippen als *het trekken westwaarts* en *de tegenstelling noord en zuid*. Nergens in *GR* worden zulke concepten ingepast in een nieuwe, meer omvattende samenhang die de visie verrijkt. Het blijft bij uiterlijkheden en vanzelfsprekendheden. Zie verder Exegese, De windstreken.

Het gebruik van kleur binnen *GR* is context-gebonden en cultureel redundant.[a]

[a]In een artikel van Hayles en Eiser (1985) wordt aan kleur een sterke structurerende functie toegekend. Maar hun argumentatie is bepaald niet overtuigend, de auteurs komen eigenlijk niet veel verder dan een inventarisatie. Vergelijk Weisenburger 2006, blz. 81. Wat nodig zou zijn, is een analyse via de kleurenleer van bv Gerritsen, Goethe, Kandinsky of Itten, maar ook dat zou waarschijnlijk niets opleveren. De willekeur is te groot. Pieron 2004 II, blz. 455-456 (Gerritsen), blz. 457-459 (Goethe), blz. 463-464 (Kandinsky), blz. 467 (Itten).

EPISODE XI

(71-72/74-75) Why? (*GR,* blz. 72).

Duitse reclamefolder van Jamf over kryptosam.

Pirate krijgt opdracht om iemand te hulp te schieten. De {kryptosam-scène}.

- - - - -

[1]

In deze korte episode komt Pirate opnieuw terecht in zijn Toestand. Weer thuis met zijn opdracht vlucht hij weg in zijn verbeeldingswereld en bevredigt zichzelf bij/op een pornoplaatje van een vrouw die sterk lijkt op Scorpia, zijn oude geliefde (V).[a] Intussen bouwt hij een routine-klusje uit tot een spannend spionageverhaal oude stijl, in dit geval gekoppeld aan een geheimzinnig coderingssysteem. Niet alleen het plaatje is fictief, ook Pirates fetisjisme richt zich op illusoire beelden. Erger nog is het dat zijn fantasie bij hem ook de verdenking oproept dat Zij op de hoogte zijn van zijn meest innerlijke wensen. De paranoia verdubbelt zich. Vervreemdend is het ook dat in Pirates waan de werkelijkheid zich niets anders voordoet dan in Hollywood-stijl.

[2]

De reclamefolder is een onderdeel van Pirates toestand van *fantasist-surrogate.* De folder zelf is niet gespeend van ironie omdat hij geheel met zichzelf in tegenspraak is: wie publiceert er nu een ontdekking op het terrein van de cryptografie ooit op zo'n manier, en dan nog wel in het Engels?[b] Bovendien is de methode veel te omslachtig.
Dat Pirate de naam van Jamf kent is niet zo verrassend. Hij zal van hem hebben gehoord binnen het wereldje van spionnen waarbinnen ook hijzelf werkzaam is/was of hij heeft via Mexico informatie gekregen van Pointsman. Bovendien werkte Pirate zelf lange tijd op het continent.
De plot rond de decodering komt voort uit een circuit van sterke spionageverhalen. De folder is een fantasie van Pirate met een basis in de werkelijkheid.[c]
De folder zelf past als quasi-tekst[d] trouwens heel goed binnen de pseudo-geschiedenis van Jamf. Zij laat bij voorbaat zien hoe mystificerend de geschiedenis rond deze geleerde is. Het spel rond Jamf als de Grote Tovenaar, als meester in de seksuele magie, wordt hier al ingezet.[e]

[3]

Maar toch, je kunt deze kwestie ook vanuit heel andere hoek bekijken. Bij het gebruik van redundante verhaalstructuren, zoals deze klassieke spionageplot met zijn decoderingsproblemen, neemt de verteller het niet zo nauw met de verwikkelingen, zoals ook zijn voorgangers dat niet deden.[f] De verteller houdt zich aan de verteltraditie en laat de zwakke (of juist de aantrekkelijke) kanten ervan zien.

---

[a] Later zal hij nog met weemoed aan haar terugdenken (LIII).

[b] Je zou ook kunnen denken aan een poging om de Engelsen te misleiden. Maar waarom eigenlijk? Hoewel, er gebeurt op dit terrein in *GR* van alles, denk aan de film over het Schwarzkommando door Von Göll (XIV).

[c] Zo is tyrosine een molecule die in melanine kan worden omgezet (Pynchonwiki 71.11). Maar de werking van het zaad is louter verbeelding.

[d] Een speels, narratief motief. Onbegrijpelijk wordt het als je met Caesar (1997, blz. 130) beweert dat zo'n pseudo-citaat een transcendentale ruimte creëert die kan worden omschreven in termen van een (negatief) Sublieme.

[e] Hetzelfde is later van toepassing op Neil Nosepickers boek (XIII).

[f] Dit geldt met name voor de wereld van de strips, en daar put de verteller veelvuldig uit.

EPISODE XII

(72-83/75-85)

"Bert", suggests the constable (*GR,* blz. 73).

De Witte Visitatie.[a]

De leiding van dit onderzoekscentrum ligt bij Pudding, wiens gedrag wordt gekenmerkt door ongenaakbaarheid en onbereikbaarheid.[b]

In het kader van de (para-) psychologische en politieke oorlogvoering staan er twee projecten op stapel: de Operatie Black Wing en de kwestie Slothrop. Bij het onderzoek naar Slothrop worden verschillende opties van aanpak naar voren gebracht, zo wenst Rózsavölgyi Slothrops ziekelijke (!) persoonlijkheid te onderwerpen aan de Rorschach-test.[c]

Binnen het centrum opereren vele, vele vage richtingen, ieder met hun eigen soort van experimenten op paranormaal gebied. Wetenschappelijk van aard zijn het behavioristische werk van Pointsman (zoals het experiment met de Hond Vanja) en het statistische onderzoek van Mexico.

- - - - -

[1]

Het motto komt uit een van die mooie anekdotes die *GR* rijk is: Reg staat voluit romantisch op de klif, benaderd door de veldwachter die hem van zelfmoord wil afhouden. Dit leidt tot een verrassend moment, omdat de naam ('Bert'), die de veldwachter ter plekke verzint, achteraf authentiek blijkt te zijn.[d] Dat de naam bij toeval is gekozen, wordt later bevestigd door de mededeling dat de veldwachter het diepe, het nauwelijks geziene een naam heeft gegeven.
Als lezer kun je je met reden afvragen of de veldwachter de naam *Bert* toch niet eens heeft horen vallen (het *suggests* wijst in die richting). Voor Reg komt de naam in ieder geval niet als een verrassing, daar duidt het 'I can hear the Lord of the Sea' op, dat direct uit Grimm stamt en dat verwijst naar de god Bert (of Berchtold), de god van de navigatie.[e] Reg had dus ook kunnen antwoorden dat hij het al wist. Maar hij kiest voor een rijkere formulering.

[2]

De geschiedenis van Reg aan het begin van deze episode verwijst naar het einde van de volgende: Mexico en Pointsman staan daar eveneens aan de randen van de wereld. 'We have lost them. ./. and no one, none of us, could ever completely find them again. Their footprints filled with ice, and a little later were taken out to sea' (*GR,* blz. 92). Tegelijkertijd vind je ook in de natuur een cirkel: in begin van XII wordt aan glaciologen gevraagd om de ijsgraffiti te ontcijferen op de muren van de Witte Visitatie en aan het einde van XIII zijn dezelfde krabbels nu door de sneeuw wit geëtst en worden vergezeld van korte streken roest.'[f]

[3]

Deze weinig opwindende episode speelt zich af in de Witte Visitatie, vanaf het begin van de oorlog een zwaar bewaakt centrum voor (para-) psychologische oorlogvoering. De activiteiten zijn voor de buitenwereld nogal vreemd en vaag. Toch was het niet ongewoon om op het gebied van ESP

---

[a] *The White Visitation* is gelegen in Ick Regis, een naam met een negatieve connotatie. Pynchonwiki 51.31-32.

[b] Hij gelooft heilig in een *literal Chain of Command*, zoals een geestelijke in de Middeleeuwen geloofde in de *Chain of Being*.

[c] In XIII wordt door Pointsman gemeld dat het psychologische onderzoek heeft uitgewezen dat Slothrop psychopathische, obsessieve en paranoïde trekken bezit.

[d] Weisenburger 2006, blz. 60.

[e] Weisenburger 2006, blz. 60. De verteller laat trouwens wel terloops in de volgende alinea de naam *Grimm* vallen.

[f] Het verhaal over Reg verwijst ook naar XIV. Daar wordt een mededeling over hem "'Bert is fine," he says, and steps back into the void' (*GR,* blz. 73) omgezet in een mededeling over Katje: "'The White Visitation is fine," she said, and stepped into the void...' (*GR,* blz. 106). Een uitspraak die ook van Reg zelf had kunnen komen. Een verwijzing die niet bepaald bemoedigend is.

en andere paranormale activiteiten onderzoek te doen. Parapsychologie was op een aantal universiteiten zelfs onderdeel van het curriculum en werd tot in de jaren 70 van de vorige eeuw experimenteel getest, oa in de laboratoria van Boeing Scientific Research en Bell labs.[a] Ook mag je niet vergeten dat de parapsychologie tijdens WO II een belangrijk onderdeel was van de propaganda.[b] Het is dus niet zo vreemd dat Mexico het wel een goed idee vindt dat men zich nader in de materie verdiept. Dit neemt niet weg dat de beschrijving door de verteller van de paranormale bedrijvigheden op de Witte Visitatie veel heeft van een klucht (XIII, XVIII).

[4]

Na vijf jaar van intense voorbereiding is men in de Witte Visitatie bezig met het opzetten van de Operatie Black Wing en doet men in dit kader onderzoek naar de activiteiten van de Herero's, met als doel om via radio-retoriek -'het *Zwarte Gevaar/das Wütende Heer'* (*GR,* blz. 75)- om het moreel van de Vijand te ondermijnen en om via de *melted toffee voice* van Myron Grunton in Duitsland zieltjes te winnen . Pirate was trouwens de eerste die informatie verschafte over de Herero's die in Duitsland werkten. Zijn latere betrokkenheid met hen in de naoorlogse Zone is daaruit voor een deel te verklaren.

[5]

Een van de meest verstrekkende gebeurtenissen in deze episode is het voorstel van Pointsman om Slothrop bloot te stellen aan de raket, omdat op deze manier de samenhang van erectie en de komst van een raket experimenteel kan worden vastgelegd.
Het gaat in feite om een dwaas plan omdat je Slothrop, gezien vanuit de Poisson-vergelijking, *statistisch* zou moeten neerzetten op de plek waar de bom wordt verwacht. Pointsman, maar dat kon je gissen, vermoedt/hoopt trouwens dat de inslag voor honderd procent vastligt (XIII). Vergelijk in dit verband de experimentele situatie waaraan Pökler zich onderwerpt (XL).
Door het belang dat er door Pointsman aan deze zaak wordt toegeschreven, zou het je kunnen ontgaan hoe hilarisch de situatie eigenlijk is: Slothrop die elke keer dat hij de komst van een raket 'verwacht', zich er lichamelijk voluit mee identificeert en er een hoffelijke groet aan brengt. Dat had zelfs Hitler nog niet voor elkaar. In feite is het een parodie op het kruisje slaan (zie XLVII [1]). Des te meer bevreemdend is het dat de kwestie Slothrop op de Witte Visitatie zo hoog wordt opgenomen.

[6]

Na het voorstel van Pointsman valt er binnen de groep een diep stilzwijgen, de camera draait naar het plafond van het Palladiaanse huis, vindt er even rust in een goddelijke idylle, zoekt vervolgens afleiding in het overdadige interieur om dan iets later terug te keren naar de alledaagse werkelijkheid van tuin en avond in haar poëtische eenvoud. Een scène die je terugvoert naar een eerdere beschrijving van een even verstild beeld dat de bewoners van de omgeving krijgen: '... Flotsam ('Zeedrift') and Jetsam ('Zeeworp') casting each day of wireless history into song, sunsets on the promenade, lens openings forever changing for the sea light, blown now brisk, now sedate about the sky, aspirins for sleep-' (*GR,* blz. 73).
Het helpt niet: stilte en bezinning zijn niet aan Pointsman besteed. Hij krijgt zijn zin en zal op grond van louter schijnargumenten Slothrop blijven achtervolgen.

[a]Zie Reilly enTomaske 2008, blz.41-42.

[b]Zo probeerde de astroloog (!) Brunhübner met zijn team te bewijzen dat de pas ontdekte planeet Pluto het gelijk van het Nazisme bevestigde (XL).

[7]

Niet Slothrop, maar Pudding had het onderwerp behoren te zijn van voortdurende aandacht en zorg voor de psychologen binnen de Witte Visitatie. Als er één patiënt is die hulp nodig heeft, is hij het. Hij raakt getraumatiseerd na zijn strijd in de loopgraven van Vlaanderen tijdens WO I, gedurende zijn pensioen is hij bezig met een mammoetstudie over Europa (*Things That Can Happen in European Politics*) waarvan hij voelt dat de stof hem compleet ontglipt: '[I]t's changing out from under me. Oh, dodgy - very dodgy' (*GR,* blz. 77).[a] Als tachtigjarige wordt hij tenslotte tegen zijn zin in nog hoofd van de Witte Visitatie. Controle en overzicht ontbreken hem volledig (wat op zich geen wonder mag heten gezien de stoet aan excentrieke, vaak door en door wereldvreemde medewerkers die er aan de slag zijn). Het enige wat men van hem merkt zijn de instructies die hij wekelijks geeft en die altijd weer uitlopen op verwarde fragmenten 'Vlaanderen', gevolgd door eindeloze reeksen 'sadistische' verrassingsrecepten. Het toont het beeld van een gebroken man. Toch geeft men op alle manieren op hem af, verwijt men hem zelfs schaamteloosheid. Onbegrip, waarvan de lezer weet waarop het zal uitlopen: aan de hand van een uiterst verrassend recept met scherp sadistische kantjes zullen gêne en schande op sardonische en fatale manier worden geëxploiteerd.

[8]

De sfeer binnen de wetenschappelijke afdeling van de Witte Visitatie is berekenend, onverschillig en louter pragmatisch: succes heiligt de middelen,[b] wat blijkt uit de benadering door Pointsman van Slothrop (en later van Pudding). Om een geval als Reg Le Froyd wordt alleen maar gegniffeld. De enige serieuze (sociaal-filosofische) discussie wordt aangegaan door Rózsavölgyi.[c] Hij stelt dat de unieke, charismatische persoonlijkheid -hier omschreven met het *Führer-Principe*- verdacht is. Persoonlijkheden moeten worden vervangen door abstracties van macht. Alleen de technologische ontwikkeling via grote bedrijven kan er naar zijn mening voor zorgen dat de ellende die zo'n persoonlijkheid brengt, kan worden afgewend (= kan worden gerationaliseerd). Hij verschilt hierin van Rathenau die zich inzette voor een *gekartelliseerde staat* (XIX), waarin het bedrijfsleven het gezag in handen heeft.[d]

[9]

De Franse socioloog Alain Touraine beschrijft in 1969 de technocratische samenleving, evenals Rózsavölgyi, in begrippen van vooruitgang en rationaliteit. Hij wijst er bovendien op hoe moeilijk het is om in zo'n samenleving een tegenstander te benoemen en te ontmaskeren.[e] Met haar nadruk op het wetenschappelijke, technologische en economische complex (WTE) is deze visie het product van de laat-moderne tijd.
In de ogen van een (vroege) modernist als Kafka stuurt daarentegen een juridisch-hiërarchische structuur ('Das Gericht') in zijn alomtegenwoordigheid, ondoordringbaarheid en raadselachtigheid het menselijke bestaan. In wezen is het 'dem menschlichern Urteil entrückt' (Kafka 1990, blz. 180). Het oefent zijn macht uit door mensen op te zadelen met onbegrepen gevoelens van schuld en

---

[a] De data zijn oneindig en vallen voortdurend uit elkaar. Een vraagstuk dat eveneens in Enzians liedje *Sold on suicide* (XXXII) en in Prettyplaces Encyclopedische analyse van de film *King Kong* (XXIX) aan de orde wordt gesteld. Ook in dit geval wordt vraagstelling gekoppeld aan de wet van Murphy: de kans dat Hitler aan de macht zou komen was uitgesloten, toch gebeurde het.

[b] Effectiviteit als Amerikaanse ketterij. Dit betekent niet dat er sprake hoeft te zijn van een dwaalleer, zoals de Nederlandse Vertaling stelt.

[c] Een Hongaarse verbastering van de joods-Duitse naam Rosenthal. Pynchonwiki 79.18.

[d] Filosofisch zijn ook de beschouwingen van en over de (anarchistische) *sterfelijke* en (communistische) *onsterfelijke* staat, de staat die zijn inwoners overleeft en de staat die ophoudt te bestaan als de leden ervan gestorven zijn (XXXIV). De democratische staat is trouwens in *GR* geen item. Dat zegt veel. De politiek wordt eerder omschreven in de (negatieve) termen van het *Empire*.

[e] Pieron 2004 III, blz. 875.

schaamte. Dit Gericht ('De Wet') bezit trekken die ook het Heilige kenmerken, het verschijnt op de meest onverwachte wijzen binnen het alledaagse bestaan en sleept je mee.[a] De Wet heeft hij zijn positieve, ordenende zijde, maar de numineuze en demonische kanten ervan zijn des te schrijnender: Frans K., de hoofdpersoon, wordt aan het einde van de roman als een hond afgemaakt, zonder aanklacht en veroordeling, zich van geen enkel kwaad bewust.
De verschillen in sfeer en stemming tussen *Der Prozess* en *GR* zijn groot: tegenover een existentieel-beschouwend uitgangspunt staat een zakelijk-pragmatische benadering, maar de paranoïde inslag van beide geeft aan dat zij alle twee in de modernistische traditie staan.

[a]Pieron 2004 I, blz. 103.

EPISODE XIII
(83-92/86-95)

The last refuge of the incorrigible lazy, Mexico, is just this sort of yang-yin rubbish. One avoids all manner of unpleasant lab work that way, but what has one *said*? (*GR,* blz. 83).

Insults als informatiebron over Jamf.
Pudding keert zich fel tegen Pointsmans behandeling van Slothrop als proefpersoon. Pointsman beroept zich op zijn beurt op {het experiment van Jamf}. Dit wordt uitvoerig beschreven en beoordeeld.
De statistische samenhang van Slothrops en Mexico's kaarten zorgt voor grote verwarring.{Allerlei para-oplossingen worden aangedragen}. Groast, Treacle.
De barre tocht van Pointsman en Mexico. Hun gesprekken over de vertrouwde onderwerpen.
Pointsman gaat onder de Berg het labyrint van de conditionering binnen: de roep van Venus en Ariadne, de allesomvattende macht van Hen.
Mexico's ontreddering na Jessica's vraag: *Hoe zit het met de meisjes?* Zijn angst voor Slothrop.
[De schaatsende Zoeaaf uit Londen.[a] Dokter Bleach en zuster Ivy].

- - - - -

[0]

Na de vredigheid van de sneeuwvlokken aan het einde van de vorige episode keert de lezer weer terug naar de steriele en paranoïde werkelijkheid van de Witte Visitatie.[b] De ongerijmde citaten uit Nosepickers boek beloven al niet veel goeds, laat staan de bemoeienis van Pointsman met Slothrop (en diens sterrenkaart).

[1]

Insults is niet zoals de brochure van Agfa (XI) een product van de verbeelding, maar een narratief betrouwbare bron. Een uitgeverij met een naam die een nuchtere en onderzoekende kijk op de dingen doet vermoeden, laat een boek verschijnen met een titel die een parodie suggereert.
De rubriek die uit dit boek wordt geciteerd (§ 6.72) bevat drie beweringen waarbij er geen sprake is van beledigingen, maar van een dreigement, een constatering en een suggestieve vraag, zonder dat het duidelijk is of deze met elkaar samenhangen en of ze over dezelfde persoon gaan.[c]
Het enige wat zeker is dat onderafdeling 72 (met een zekere Jamf als onderwerp) een onderbouwing is van een kapittel (§ 6) dat blijkbaar een bepaalde vorm van belediging behandelt. Nu past de naam *Jamf*, zoals uit de Inleiding blijkt, prachtig in een boek van beledigingen en vanuit dit gegeven lijkt het erop dat je dat wat er om hem heen wordt gezegd niet serieus behoeft te nemen.[d]
De verteller suggereert met dit motto dat je altijd wel, als je goed zoekt, bronnen kunt vinden om een visie mee te onderbouwen. Het gaat te ver om aan te nemen dat deze selectie van Pointsman komt of dat hij een bron als deze serieus heeft genomen. Wel laat de verteller zien hoe dubieus de achtergronden van Pointsmans ideeën en plannen zijn.[e]

[2]

Gebroken of niet, Pudding is de enige die zijn hoofd er nog bij heeft. Hij verbreekt de stilte in het gesprek met Pointsman en wijst diens plannen met Slothrop in uiterst scherpe bewoordingen van

---

[a] Uit XIV blijkt dat hij in Franse dienst is. Hij keert terug naar Noord-Afrika.

[b] Er is inhoudelijk en structureel een parallel tussen XII en XIII.

[c] In ieder geval gaat het in 1 en 3 niet om een baby maar om iemand die kan worden aangesproken. Wat niet op Tyrone kan slaan. Eerder gaat het over conditioneringsmethoden in het algemeen met Jamf als Boeman en Watson-Rayner als aanknopingspunt. De titel van de paragraaf wijst ook in deze richting.

[d] Wie weet is Jamf wel de centrale figuur waarin alle beledigingen van het boek samenkomen.

[e] Het is opmerkelijk dat Weisenburger (2006, blz. 69) al deze zotheid serieus neemt.

de hand.[a] Pointsman van zijn kant wimpelt de bezwaren af door erop te wijzen dat hij alleen maar het werk voortzet van de Amerikanen. Jamf heeft Slothrop immers vanaf zijn jongste jaren onderworpen aan een experiment in de traditie van Watson-Rayner ('Baby Albert').[b] Te verknoeien valt er dus weinig.
En zo laat Pointsman zich doldraaien door een kwestie die geen kwestie is (Mexico: 'Je bent bezeten').[c] Zelfs spelen er vervagende associaties door zijn hoofd over de raket -via Slothrop- met menstruatiecyclussen en met de markt van porno en prostitutie.[d]
Maar ook Mexico raakt in de war. Het samenvallen van de sterrenkaart en de kaart van de roboblitz[e] -op zich niets anders dan een statistische rariteit ('oddity')- dwingt hem via het woordje *odd* verder te gaan, -spreek dit woordje maar eens uit snel achter elkaar uit (*GR*, blz. 85): het rollen van de tong brengt je als van zelf voorbij de nul, in een ander gebied.[fg]

[3]

In deze laatste, barre oorlogswinter, met boven hen een vlucht B-1's, wandelen Pointsman en Mexico, aanvankelijk pratend, later zwijgend, weg van de Witte Visitatie de besneeuwde verte in. Ze vervagen.[h] De achterblijvers verliezen hen uit het oog en hebben later het gevoel dat de twee na deze tocht nooit helemaal meer de ouden waren.
Uit het 'We have lost them. No one listened to those early conversations' (*GR*, blz. 92) wordt duidelijk dat je hier niet met de verteller hebt te maken. Deze is immers wel op de hoogte van die gesprekken en luistert in feite mee. Het ligt voor de hand dat Pudding hen vanuit het raam heeft zien lopen[i] en uit naam van de Visitatie spreekt.[j] De cirkel sluit zich: Pudding opent bezorgd deze episode met een waarschuwend gesprek met Pointsman, ze eindigt met het verontrustende idee dat het nooit meer echt goed komt. Wat trouwens oppervlakkig gezien niet slaat op de beide wandelaars: beiden gaan gewoon huns weegs alsof deze scène er nooit is geweest.

[4]

De gesprekken tussen Pointsman en Mexico tijdens hun tocht tonen aan dat beiden niet ontkomen aan paranoïde trekjes: de een blijft hangen in het determinisme, de ander poogt de statistiek te

---

[a]Pointsman deinst, zoals later uit een gesprek met Mexico blijkt, niet terug voor de meest wrede vormen van behandeling zoals uithongeren en terroriseren. De gehele Amerikaanse psychologische wereld was trouwens bezig (vaak samen met de CIA) om op allerlei terreinen methoden van gedragscontrole te ontwikkelen, tot de meest barbaarse vormen toe. Zie bv Pynchonwiki 83.34-37.

[b]Belangwekkend is wel dat Watson en Rayner zich voor de rechtvaardiging van hun experiment met *Infant Albert* beroepen op het heil van de mensheid (Weisenburger 2006, blz. 69), terwijl Pointsman niet verder komt dan de Nobelprijs.

[c]Een verwijt dat terugkeert in XV.

[d]Later ziet Pointsman zelfs het Boek in erotische (SM) termen, ook brengt hij zijn werk in verband met Venus onder de Berg (en Ariadne in het Labyrint). Zelfs Zij worden geseksualiseerd: naakte, verstarde atleten met schrik aanjagende stijven die maar gewoon hun werk doen.

[e]De robokaart krijgt soms zelfs demonische kanten, zoals in XVI: 'red pockmarks on the pure white skin of lady London ./. ... wait ... disease on skin ... *does* she carry the fatal infection inside herself?' (*GR,* blz. 125).

[f]De toon van de verteller is onmiskenbaar ironisch.

[g]Grappig genoeg voldoet de Nederlandse vertaling *raar* beter aan de eisen van de rollende *r*. Vermakelijk is het ook dat zowel Mexico als Pointsman het over het *beyond the zero* hebben, zonder dat het ook maar ergens op slaat.

[h]Met de vraag of in deze scène de grens tussen romantiek en kitsch niet te gemakkelijk wordt overschreden. Vergelijk Pieron 2004 IV, blz. 1088 ('De verleidingen van de romantische code').

[i]Ook het feit dat er van een kiekje wordt gesproken, toont aan dat er iemand staat te kijken.

[j]De pluralis majestatis past bij zijn hiërarchische ideeën, maar lijkt mij voor een alleenspraak te geforceerd.

overstijgen, maar hoe dat weet hij niet. Verder komt er weinig nieuws naar voren.[a] Pointsman verdedigt een neurofysiologische opvatting van psyche en paranoia, met op de achtergrond een mechanicistisch, causaal denken dat afstand neemt van alle dialectiek. Het principe van het tegengestelde leidt alleen maar tot vaag gewauwel. Dat je de tegengestelden niet goed kunt onderscheiden is juist een teken van geestesziekte.

[5]

Pointsman komt op voor een gedragswetenschappelijk standpunt. Dit staat in *GR* als een huis -ook Mexico maakt nergens enige tegenwerping- en wel om twee redenen:

-De effectiviteit van Pavlovs conditioneringsmethode zelf wordt niet in twijfel getrokken,[b] maar alleen een strenge toepassing ervan voldoet. Pointsman komt dan ook in moeilijkheden als hij met de geconditioneerde stimulus gaat sjoemelen.[c]

-Pavlovs benadering van paranoia is plausibel. Tegenstellingen brengen mensen soms in de war, om deze verwarring te ontlopen wordt de hersenschors zo geprikkeld dat er alleen nog vanuit één punt kan worden gedacht, andere manieren van denken en beleven worden afgesneden. Er ontstaat een obsessieve, zeer eenzijdige kijk op de dingen. Dit laatste wel met twee kanttekeningen:

1. Binnen *GR* leidt deze benadering van paranoia tot een logische tegenstrijdigheid. Heeft Pavlovs eigen aanpak, zoals iedere wetenschappelijke aanpak, niet paranoïde trekken?[d] En als dat zo is, hoe is het dan mogelijk dat deze aanpak tot een juiste definitie van paranoia leidt?

2. De verteller gebruikt het begrip *opposite* onnauwkeurig.[e] Hij maakt in de eerste plaats geen onderscheid tussen contrast (tegenstelling) en contradictie (tegenstrijdigheid).[f] Alleen tegenstrijdigheden kunnen mensen echt in de war brengen. Ook laat de verteller niet zien dat je binnen de dialectiek het *tegengestelde* als antithese moet plaatsen in een samenhang met these en synthese. Thesen zonder hun antithesen zijn ondenkbaar, bovendien worden beide altijd opgenomen in een hoger verband: de synthese. Anders geformuleerd: binnen het Principium Coincidentiae Oppositorum vallen tegenstellingen en tegenstrijdigheden samen in een omvattend, vaak mystiek perspectief (zoals Yin en Yang binnen Tao). Dit standpunt wordt verdedigd door holisten (in *GR* door Janet). Het staat tegenover het atomisme, in de ogen van velen een visie die alleen maar versnippering uitdraagt.

---

[a]Dit gesprek sluit aan bij de gedachtewisselingen in VIII (tussen Pointsman en Spectrop) en in IX en XI (tussen Pointsman en Mexico). Deze spreiding benadrukt het belang van de discussie over de (theoretische) grenzen binnen de wetenschap. Niet *van* de wetenschap: de drie deelnemers staan allen binnen de wetenschappelijke traditie.

[b]Herman en Weisenburger (2013, blz. 97-98): 'Indeed everything we've said until now grants the ways that even as [*GR*] satirizes the uses of behaviorist science and determinist procedure as apparatuses of *control*, it nevertheless depends sufficiently on realist conventions of plot and characterization, and still represents science and technology as rationally useful enterprises, even though prone to massive abuses, it refuses to throw out the baby with the bathwater.'

[c]Belangrijk in dit verband is het dat je een volledig mechanicistische verklaring van gedrag niet te niet kunt doen door er alleen maar morele bezwaren tegen in te brengen. Dat de klassieke conditionering tot politieke manipulatie kan leiden is erg, maar dat maakt de conditionering er niet minder effectief om. In tegendeel, de visie van *GR* is juist gebaseerd op het gegeven dat er een allesomvattende en onontkoombare conditionering bestaat door Hen. Binnen die manipulatie speelt de klassieke conditionering maar een beperkte rol.

[d]Zie verder Exegese, Paranoia.

[e]Zie boven Episode IX [2] waar dezelfde problematiek speelt.

[f]Pieron 2004 I, blz. 43-44.

[6]

Mexico ondersteunt Pointsmans wetenschappelijke instelling maar hij vraagt zich wel af of diens mechanicisme niet te rigide is en of zijn analytische houding niet iets anders voortbrengt dan alleen maar fragmentarisering.[a] Het (binaire) idee van het (niet-) tegengestelde ontpopt zich voor Mexico dan ook als een haast mythisch schrikbeeld:[b] 'What ruinous mosaic, facing outward into the Waste ... outward from the sheltering city... readable only to those who journey outside ... eyes in the distance ... barbarians ... riders' (*GR,* blz. 89).[c]
Mexico vraagt zich daarom af of het niet goed zou zijn om het strikt causale denken te vervangen door meer vruchtbare modellen. Maar hij komt niet zover dat hij contingentie als tegenvoorbeeld voor de causaliteit durft te noemen.[d] Zo'n grote anarchist is hij nu ook weer niet. Het actualisme ligt buiten zijn gezichtskring.
Mexico's instelling getuigt in positieve zin van omzichtigheid en tolerantie, negatief van twijfelzucht en wankelmoedigheid. Deze negatieve kant wordt versterkt door zijn paranoïde angst voor Slothrop en het *network of death* dat door diens invloed rond meisjes wordt geweven die verliefd op hem worden (XXI).[e]
Mexico is radeloos. Hij voelt zich aangetrokken door de psi's: zal het dan waar kunnen zijn dat er meer is, zoals zij geloven?[f] Hij deelt hun geloof niet, maar hij kan het ook niet helemaal afwijzen: *I'm out of my depth in this* (*GR,* blz. 91).

[7]

Het is een mismoedige tocht door een archaïsch winterlandschap dat in zijn verlatenheid en ijzige kou de gevoelens weerspiegelt van aarzeling, angst en hulpeloosheid. Gesprekken blijven hangen. Zelfs *the winter's in suspense* (*GR,* blz. 92).
Onderschat in dit verband niet het beeld van de schaatsende Zoeaaf. Kleurrijk, maar ook ironisch anticipeert het op een grimmige toekomst. In de Zone zal de strijd om de Raket ontbranden, met Enzian als de grote voortrekker. Slothrop zal in deze strijd worden meegesleept en door Pointsman tot het einde toe worden achtervolgd en bedreigd. Mexico en Pointsman zullen uiterst scherp en vijandig tegenover elkaar komen te staan. In die zin zullen ze nooit meer de ouden zijn. Staat er niet dat Mexico zich Pointsmans glimlach later zal herinneren als de meest kwaadaardige ooit, hoewel die juist een oeroude vorm van vriendschap suggereerde?

---

[a]Omgekeerd verwijt Pointsman Mexico juist dat hij met zijn statistische kijk op de werkelijkheid de geschiedenis laat opgaan in louter losse gebeurtenissen (IX).

[b]Hier gaat het -nogal verwarrend- om het *Principium non Contradictionis* [niet (p en niet-p)]. Pieron 2004 I, blz. 48.

[c]Een directe verwijzing naar de wereld van Crutchfield en Whappo (X), maar ook naar het eindliedje, waar de *riders* slapen.

[d]Bv via een pragmatische benadering van de causaliteit in de logisch-binaire termen van de implicatie [-(p en -q)]. Pieron 2004 I. blz. 44-45.

[e]In het gesprek met Pointsman heeft Mexico zelfs de neiging om aan te nemen dat er bij Slothrop sprake is van psychokinese.

[f]Uit IX en XVI blijkt dat Mexico een angstige paranoia kan ontwikkelen tegenover parapsychologische verschijnselen.

EPISODE XIV
(92-113/95-116)

But every true god must be organizer and destroyer (*GR,* blz. 98).[a]

De daktuin van de Maisonette in Chelsea.
Pirate en Osbie praten over de nieuwe plannen. Katje is die middag vertrokken naar de Witte Visitatie.

Katje wordt gefilmd in huize Chelsea, terwijl Osbie paddo's bakt in de oven. Zij koppelt deze aan de dreiging van de Kinderofen uit het spel van Hans en Grietje dat zij speelde met Weissmann en Gottfried in Wassenaar.

Het sprookje wordt na Katje's vertrek door Weissmann omgezet in de Mythe van Blicero.
Weissmann vond in Zuidwest-Afrika zijn nachtbloem, Enzian. Het blasfemische en heetbloedige *Ndjambi Karunga*. [De symmetrie tussen Enzian en Gottfried.]
Gottfrieds herinneringen. Zijn angstige droom over de heel Bleke Vrouw.[b]

Katje gaat weg uit Wassenaar. De Ondergrondse laat haar stikken. Zij wordt door Pirate meegenomen uit Scheveningen.[c]

De vernietiging van de Dodo's als 'the purest form of European adventuring.'[d]

Filmpje van Katje wordt aan Grigori getoond. De cirkel sluit.[e]

\- - - - -

[0]

Deze episode verenigt drie narratieve centra met elkaar: Chelsea, licht en ontspannen, Wassenaar, duister en boosaardig, de Witte Visitatie, een gekkenhuis. Chelsea, de broedplaats van de Counterforce, de Witte Visitatie, uitvalsbasis van Pointsman in zijn jacht op Slothrop, Wassenaar, met de Bodenplatte als Centrum van de Wereld, de plaats waar de eerste A4 op Londen werd afgevuurd (met een indirecte verwijzing naar Slothrop en Pirate). Wassenaar bovendien de plek waar Katje bijna profetisch via een citaat van Rilke vooruitloopt op de apotheose van de Gottfried-mythe.

[1]

In deze episode wordt een geraffineerd spel gespeeld van feedbacks, herinneringen en profetieën. De plot zit vol afwisseling, verrassing, spanning, raadsels, dreigingen, mysteriën en geheimzinnige strategieën. Allemaal esthetische trekken bij uitstek.
Bovendien bevatten de eerste bladzijden van deze episode een complexe studie van de menselijke blik en van de menselijke waarneming via oog en camera, gekoppeld aan de reflectie in spiegel

---

[a]Deze bewering wordt door de jonge Enzian gekoppeld aan het *Ndjambi Karunga*.

[b]Dit beeld wordt door Gottfried verbonden met zijn geloof dat hij heel veel van Katje houdt.

[c]Tegenover Slothrop suggereert Katje later (*GR*, blz. 195, zie ook blz. 208) dat ze via Arnhem is ontsnapt. De naam van Pirate noemt ze dan niet. En met reden, het zou Tyrones achterdocht alleen maar groter hebben gemaakt.

[d]In Pirates mijmering tijdens zijn tocht boven Duitsland (LXII) komt Frans' verhaal over de Dodo's terug. Het lijkt dus wel zeker te zijn dat het op een bepaald moment tussen Pirate en Katje ter sprake is gekomen. Tijdens deze sessie gebeurt dit niet.

[e]De gegeven structuur is ingewikkeld, maar voldoet helemaal aan de normen van een traditionele verhaalopbouw. Het is dus niet nodig om met Herman en Weisenburger (2013, blz. 174) te veronderstellen dat er in *GR* een nieuwe verhaaltrant is ontwikkeld, waarbinnen het narratief mogelijk is om van het ene bewustzijn ('mind-to-mind') een ander bewustzijn, ook dat van doden en (uitgestorven) dieren, binnen te gaan. Voor de huidige episode geldt volgens hen dan dat 'From the moment we jump from the "secret cameraman" (Osbie) into Katje's consciousness, then into Blicero's, and Gottfried's, and back for a moment to Katje's before leaping into Frans' consciousness, then into the dodo, and back out . . . we are making moves, transitions, formerly prohibited.'
Het principe van *mind-to-mind* stamt trouwens uit de parapsychologie. Het werd ontwikkeld door René Warcollier (1881-1962), para-onderzoeker op het gebied van de telepathie.

en glas. Met Katje in het centrum. Zij speelt zonder het te weten in een filmpje voor Grigori waarin ze wat opzettelijk doelloos slentert. Van buiten af gezien beweegt zij zich met verve. De blikken van Osbie en de cameraman bevestigen wat ze zelf in de spiegel ziet: ze heeft schwung. Een golvende beweging van haar jurkje wordt vervolgens filmisch een ware gebeurtenis als ze langs het raam loopt en haar verstilde beeld in het raam wordt vastgelegd op celluloid: 'all gone to glass and glazing.' Het oog van de camera en de esthetische blik van de cameraman vallen samen.

[2]

But not Katje, no mothlike plunge (*GR,* blz. 97).[a]

Katje wordt door Pirate opgehaald bij een molen met de naam *De Engel*.[bc] Misschien omdat ze vermoedde dat haar positie in Nederland onhoudbaar was geworden. Vast staat dat Weissmann haar niet helemaal vertrouwde omdat ze, ondanks haar goede referenties, wel heel weinig geestdrift toonde voor de goede zaak.[d] Volgens hem speelde ze een spelletje: '[S]he plays at this only ... plays at playing.' (*GR,* blz.97). Ook de ondergrondse rook onraad omdat ze nooit echt terzake kwam, terwijl ze toch heel dicht op de informatie zat. Beide hadden gelijk.
Het verleden van Katje heeft duistere kanten. Zij was lid van de NSB, deed zelfs aangifte van joodse families, die vervolgens naar het Oosten werden gestuurd. Later, alleen aan het strand van Scheveningen, zal ze cynisch bedenken dat moord en geweld zelfregulerende mechanismen zijn en, in het verlengde daarvan, dat de ware oorlog een triomf is van de markteconomie. Zij kocht vertrouwen met het bloed van Joden en verkocht informatie ten koste van Weissmann en zijn activiteiten. Maar aan die laatste verplichting hield ze zich maar voor een deel. Toch vindt ze dat ze genoeg uiterst geheime informatie heeft doorgegeven. Maar de vraag waarom ze is weggaan, wordt niet beantwoord.
Pirate denkt later dat zij plotseling had doorzien dat ze spelletjes speelde en dat ze er op een goede morgen plotseling mee was opgehouden : '[T]he player will ./. say *fuck it* and quit the game, quit it cold ...'[e] (*GR,* blz. 107).[f] En dat verontrust hem. Had ze na hun ontmoeting bij de molen niet moeten achterblijven en moeten teruggaan naar Wassenaar? Met zijn tweeën was de reis terug veel riskanter.[g]
In Engeland wordt Katje aan het werk gezet voor De Witte Visitatie in de operatie *Slothrop*, gecentreerd rond de octopus Grigori.[h] En zo verschijnt ze voor spiegel en (geheime) camera, uiterlijk koketterend, innerlijk louter verval en as. Zelf ziet zij zich in spiegels vaak zoals de cameraman haar ziet, vol élégance, maar zij weet beter. Haar blik is de bestudeerde blik van een mannequin,[i] een

---

[a]De mot is een symbool voor metamorfose, voor een overgang naar een andere staat. Iets waaraan Katje niet wil toegeven. Zie Ryan 1999, blz. 216.

[b]Zij kenden elkaar (oppervlakkig) uit voorafgaande ontmoetingen.

[c]In Nederland of België bestond er aan het einde van de oorlog geen molen met de naam *De Engel* (meer). Zie www.molendatabase.nl.

[d]Katje kent volgens Weissmann geen emoties, geen bevlogenheid, zij is in alles beredenerend.

[e]Dit *fuck it* is de lijfspreuk van Slothrop, waarmee hij afstand probeert te scheppen tegenover Them. De uitspraak, waarbinnen dit *fuck it* hier staat, zou zelfs wel zijn levensspreuk kunnen zijn. Een spreuk die zijn ontsnapping nader brengt.

[f]Je krijgt soms de indruk dat Katje meer gebonden was aan Weissmann en zijn spelletjes dan zij zou hebben willen toegeven. Volgens Gottfried houdt ze van Weissmann, toch heeft zij een verhouding met een Stuka-piloot (maar je weet niet of dit niet een strategische zet was). Ook Wim was haar geliefde, maar of ze elkaar gedurende de Wassenaarse periode zagen, kom je niet te weten.

[g]Waarschijnlijk speelt er iets heel anders mee: Pirate valt op Katje (wie niet?), wat blijkt uit het feit dat hij uit verlegenheid bloost als Osbie het over beiden heeft als een gelukkig paar.

[h]Trouwens, wat een paranoia en ironie, dit opgesmukte filmportret van Katje dat bestemd is voor een inktvis! En dan gaat het ook weer om zo'n krankzinnig, geheel overbodig plan.

[i]Opsmuk hoort bij Katje, denk aan de klerenkast die Slothrop ontdekt in Monte Carlo. Weissmann van zijn kant verdenkt haar ervan dat zij haar spelletjes speelt via versiering en kleding. Zie Weisenburger 2006, blz. 126 voor de kleren die Katje in Monte Carlo draagt.

blik die, zoals de blik van de camera, uiterlijk en doods is. Zij doet haar denken aan de blik van Gottfried toen deze eens in een diep vernederende en sadistische situatie klaarkwam. Het is al bij al niet verwonderlijk dat haar glimlach op Osbie een vreselijk wereldse, geraffineerde en verdorven indruk maakt.[a]

[3]

De bejaarde SS-er Weissmann leidt aan het einde van zijn loopbaan in de buurt van Wassenaar de Schussstelle 3, een lanceerinrichting voor V2-raketten, gericht op Londen. In deze tijd vermaakt hij zich met Katje en Gottfried in een SM-spel van uitersten met uitlopers naar homo-sex en met wel heel realistische en wrede travestie-rituelen.[b] Dit gevat binnen de omlijsting van het sprookje van Hans en Grietje, als troost en vrijwaring tegen de Oorlog.[c]
Katje leeft, geknecht en mishandeld, in de ban van Weissmanns woorden die tot rituele proporties uitgroeien[d] en die haar zich laten inleven in de wereld van heks en oven,[e] van wraak en dood.[f] Dit via een directe associatie met Weissmanns mond vol verrotte, gele tanden en de oven als een getande mond. In het sprookje speelt Katje de redder (zij moet de heks in de oven duwen),[g] Gottfried is het vetgemeste kalf, bestemd voor de oven.[h]
Het sprookje van Hans en Grietje, en de interpretaties ervan, komen uit de koker van Weissmann. Over het sprookje werd in de groep nooit openlijk gesproken, Katje distilleerde het uit zijdelingse opmerkingen en uit wat er om haar heen gebeurde (de kooi van Gottfried). Zij vermeldt dat elke uiting van Blicero als een gesloten bloem is, die pas langzaam in haar ontluikt.[i]
Weissmann weet trouwens wel dat Katje afstand houdt. Het *'Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert*' (*GR,* blz. 97)[j] is dan ook een smeekbede in de persoonlijke en mythische sfeer naar Katje toe: geef je over, weersta het harde, verstarde en grauwe. Word als water en wind, als staal in het vuur vloeibaar gemaakt. Maar tevergeefs.[k]
Weissmann zelf is verward, zijn verbeelding is verziekt. Hij weet dat het einde nadert, zonder hoop

---

[a]Volgens Weissmann belichaamt zij alles wat bederf is.

[b]Weissmann stelt zich in gedachten Katje (veel) jonger voor dan zij is. Hetzelfde doet Slothrop later bij Bianca (XLIV). Trouwens ook Jessica lijkt soms maar negen of tien jaar oud en heeft een *mean-girl's smile,* hoewel later door Roger wordt gezegd dat zij uit haar kindertijd is verbannen.

[c]In 1976 komt Pasolini's *Salo* uit. Ook hierin wordt -maar dan veel explicieter- een verband gelegd tussen sadisme en nazisme. Maar er zijn grote verschillen met *GR*. In *Salo* worden de kinderen geronseld -een aangrijpende scène- en wat zij moeten doen, is met geweld afgedwongen, in *GR* zijn de relaties van de meisjes en jongens vrijwillig: Enzian, Gottfried en Bianca, bij geen van hen is er sprake van lichamelijke dwang, laat staan van verkrachting en seksuele moord. Wel is er binnen de relaties sprake van een verfijnde wreedheid in de zin van Nietzsche. Pieron 2007, blz. 114, met verwijzingen naar o.a. Nietzsche 1999, Morgenröthe, KSA III, nr 30, blz. 30, blz. 39-40.

[d]In een brief aan Enzian (LXV) schrijft Weissmann dat Katjes masochisme is gericht tegen angst en voortkomt uit wanhoop. Het verzekert haar ervan 'that she can still be hurt, that she is human and can cry at pain' (*GR,* blz. 622).

[e]In het OT is de oven een eschatologisch symbool van straf en wraak. 'Want zie de dag komt, brandend als een oven' (Maleachi 4:1). Zo ook Ezechiël 22. Nebukadnezar gebruikte een oven als plaats van executie (Daniel 3). Vergelijk Biedermann 1996, blz. 270.

[f]Grimmig is de verwijzing naar Ignatio van Loyola als biechtvader en beul.

[g]Als het huis door haar verraad wordt gebombardeerd, duwt ze Weissmann in de oven. Maar ook zichzelf.

[h]Het beeld van Gottfried is onbeschrijfelijk triest, ondanks het feit dat hij zich op zijn plaats voelt bij de raketcompagnie**.** Het wijst vooruit op het beeld van het Lam Gods dat hij later in de mythe krijgt toebedeeld. Voor de geladenheid van de naam Gottfried: zie Weisenburger 2006, blz. 74.

[i]Er is bij de overgang tussen de herinneringen van Katje en die van Weissmann geen sprake van *a series of mind-to-mind movements*, zoals Hägg (2003, blz. 235) beweert. Zet op *GR*, blz. 97 maar een gedachtestreep(je) tussen 'But not Katje ./. plays at playing.' ... èn 'He [Weissmann] can do nothing.' en er is niets aan de hand. Zeker is er geen sprake van *movements that transgress the conventions of narrative embedding*. Het is trouwens wel opvallend dat de verteller in deze scènes vaak zo diep in de huid van de personages kruipt.

[j]Rilke 1964, *Die Sonette an Orpheus* II. XII, blz. 514.

[k]Katje weerstaat Weissmann, Gottfried zal haar plaats innemen en wel voldoen aan de visioenen van Weissmann/ Blicero.

dat hij iets echt groots heeft verricht. Hij is nu te oud om als held te sterven en wil verlost worden om, zoals de heks, te worden opgenomen in de warmte en gloed van de Oven.[a] Hij is die ene *Wandervogel* in de bergen van Pijn (en leed).[b] Hij mag dan mens-god,[c] heks, kannibaal en tovenaar tegelijk zijn, hij weet ook dat hij diep en diep eenzaam is.
Toch zet hij al gauw het idee van een eigen messiaanse dood uit zijn hoofd. Achteraf gezien is er enkel sprake van een tijdelijke vorm van droefgeestigheid.

[4]

Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los (*GR,* blz. 98).[d]

Dan verdwijnt Katje, Weissmann weet dat de Vlam van de Verandering niet voor haar is weggelegd. Zij vliegt weg als een Engel, het sprookje wordt ontkracht, de Kleine Staat (de Ovenstaat) valt in duigen. En zo wint de Heks het pleit en krijgt een nieuwe Mythe haar specifieke impact: het jongetje, niet de heks, zal worden geroosterd.[e] De oven wordt de mysterieuze 00000-raket, Gottfried het Offer. In deze mythe is Blicero de ware god, met Rilke als zijn profeet en diens *Tiende elegie* als Heilige Tekst.[f] Heilig Centrum is de Bodenplatte, getypeerd door een primitieve mandala en gekoppeld aan het teken *in hoc signo vinces*.[g] Een mythe van zonde, dood en verlossing is geboren.

[5]

Hier ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat.[h]

Een andere legende (en mythe) die in de Zone tot leven komt is die van Enzian. Zoals Weissmann laat zien, ligt de oorsprong ervan ver in het verleden. Eens was Enzian Weissmanns jonge geliefde. Diens naam ontleende hij aan Rilkes Negende Elegie: de gentiaan.[i] Met de gentiaan, schrijft Rilke, wordt het zuivere woord gebracht. Enzians naam is gezegend.[j]
Een wandelaar neemt niet een handje aarde uit het hoogland mee -het is *unsäglich* en *unsichtbar*-[k] maar wel iets dat als bloem is verwoord: de geel-blauwe gentiaan. Het woord heeft scheppende

---

[a]Oven (en regenboog) spelen binnen de alchemistische symboliek een belangrijke, meditatieve rol als onderdeel van de spirituele zelfverwerkelijking. Fontana 1993, blz. 147-149. In *GR* wordt deze benadering hardhandig afgewezen.

[b]Rilke 1962, *Die zehnte Elegie*, m.n. blz. 482. Het gaat hier om een Nietzscheaans beeld, zoals blijkt uit het gedicht *Der Freigeist, Abschied*. Nietzsche 1999. *Nachlass* 1884-1885, KSA XI 28[64], blz. 329. Vergelijk ibid. *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA III, nr 377, blz. 628-631 (*'Wir Heimatlosen'*).

[c]In de jonge voetballer Rauhandel ziet Weissmann het prototype van zo'n twee-eenheid.

[d]Weissmann associeert deze zinsnede uit de Tiende Elegie (Rilke 1962, blz. 481) met Katjes vertrek. Maar het is ook de angst om zijn eigen lot.

[e]Het is niet onwaarschijnlijk dat dit oorspronkelijk ook in het oersprookje gebeurde.

[f]De geciteerde teksten van Rilke zijn *narratief* ingekaderd. Hier bv verwijzen ze naar de Zone-Mythe van Gottfried als Offer (LXXIII). Studies als die van Hohmann 2009, waarbij het latere werk van Rilke als uitgangspunt wordt genomen voor een omvattende interpretatie van *GR*, zijn extern van karakter. De interpretatie komt niet op uit de vertelling zelf, maar wordt eraan opgelegd.

[g]Een directe verwijzing naar LXXIII. Voor het begrip *mandala*: Pieron 2004 II, blz. 338-339, Éliade 1948, blz. 314: 'Le Mandala est à la fois une *imago mundi* et un panthéon symbolique.' In *GR* worden allerlei tekens en tekentjes ten onrechte mandala genoemd. Je zou in veel gevallen beter van ideogrammen kunnen spreken.

[h]Rilke 1962, *Die neunte Elegie*, blz. 473.

[i]Er is een verbinding met de Tiende Elegie. *Sinngrün* uit het eerste gedeelte van deze Elegie is een plantje dat zijn betekenissen (*trouw, onsterfelijkheid* maar ook *doodskruid*) deelt met de gentiaan. Bronzwaer 1978, blz. 127-128, Steiner 1962, blz. 248.

[j]*Enzian* heet ook een van de voorlopers van de V2. Hij werd niet operationeel, omdat er zich tegen het einde van het productieproces te veel technische problemen voordeden. Een van de twee overgebleven prototypen staat in het Royal Air Force Museum Cosford. Wikipedia/List of missiles-Enzian.

[k]Kreutz 1949, blz 130. *Aarde* en *berg* zijn bij Rilke symbolische begrippen die verwijzen naar het onnoembare en onzichtbare.

kracht 'wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein.'[a] Enzian openbaart aan Weissman het geheim dat met de aarde is meegegeven.[b] Hij maakt dat alles in hun liefde verrukking brengt. Drempels worden lichtjes uitgesleten, grenzen lichtjes overschreden.
De betekenis van de kleuren blauw en geel is onzeker. Steiner denkt aan hemel en zon.[c] Deze, zou je kunnen zeggen, gaan de aarde in haar duisternis en stomheid ver te boven. Toch staat op deze plaats het woord en niet de kleur centraal, dit brengt het onzegbare en onzichtbare tot leven en aanzien. Ook de naam Enzian heeft die scheppende kracht.
Met zijn kleuren geel en blauw toont de bloem, zoals nu blijkt, ook de spiegelende tegenstelling tussen Enzian en Gottfried.[d] Het is veelzeggend dat in de kleurenleer van Goethe de strijd tussen geel en blauw leidt tot groen, met daaraan gekoppeld een negatieve spanning en een afdaling in het duister.[e]
De tegenstelling geel-blauw tref je ook aan bij Gottfried zelf: zijn blanke huid en blonde haar tegenover zijn ogen van een zeldzaam blauw: *virgin-blue, drowned-man blue, Mediterranean blue.*

[6]

Aan het einde van deze episode speelt er diep in de nacht tussen Katje en Pirate nog de kwestie van schuld en verantwoordelijkheid: waarom heeft hij haar meegenomen vanaf het vasteland? Volgens Katje heeft Pirate dit gedaan uit eigenwijsheid, zoals hij ook altijd een veel te zware Mendoza met zich meesleept. De sprong naar de Nederlander Frans van der Groov ligt dan in het simpele feit dat ook deze uit eigenwijsheid aan zijn haakbus hecht (boven de snaphaan), dit gekoppeld aan het feit dat Katje Nederlandse is. Een wel heel vloeiende manier van vertellen. De korte, maar voor spionnen zwaarwegende discussie tussen Pirate en Katje loopt dus soepeltjes uit op de geschiedenis van de Dodo's. Deze zijn in de ogen van sommigen preterites, het Duivelse in de schepping dat je verplicht bent uit te roeien. Maar wat schiet je daarmee op als blijkt dat je je, ook al ben je Gods uitverkoren volk, niet kunt handhaven op het eiland dat je in Gods Naam hebt bezet en geruïneerd, en dat je zelfs moet verlaten. Ben je dan ook geen preterite?
En wat als de Dodo's spraak krijgen toegemeten en zich kunnen laten bekeren? Betekent dit dat ze later in de Hemel gelijkwaardig zullen zijn aan hun vroegere overheersers? Dat moet wel, want anders zou God wel heel wreed zijn omdat de Dodo's dan niets anders zouden zijn dan een prooi. Puriteinse dogmatiek in een notendop met al zijn bedwelmende, maar vooral ook parodiërende kanten, de Zending ingesloten.

[7]

No destinations, no fixed itinerary (*GR,* blz. 385).

Tenslotte verschijnt Von Göll op het toneel, een van de meest intrigerende figuren in *GR*. Zelf een

---

[a]Rilke 1962, *Die neunte Elegie*, blz. 474.

[b]Dat de jonge Enzian bij zijn seksuele relatie met Weissmann de goddelijke naam Ndjambi Karunga noemt, is niet, zoals voor Weissmann, een vorm van blasfemie, integendeel, Enzian speelt juist in op het biseksuele karakter van de godheid, die net als de Oud-Duitse Blicero een god is van leven en dood. Een belangwekkende analogie.
Via het 'Perhaps the black girl is a genius of meta-solutions—knocking over the chess board, shooting the referee' (*GR*, blz. 102) doet Weissmann een poging om de symmetrie vervolgens uit te breiden tot het Ovenspel, maar dit mislukt: het zwarte meisje, als tegenpool voor Katje ontbreekt, daar doet het sofisme in de richting van een meta-oplossing niets aan af. Over andere spiegelingen praat hij als in orakeltaal (rood/bruin vs geel/bruin). Weissmann houdt van spiegelende symmetrieën (zijn *Mirror-metaphysics*), toch legt men binnen de wetenschap de nadruk juist op a-symmetrieën.

[c]Steiner 1962, blz. 215-216.

[d]Het idee dat er een symmetrie zou bestaan tussen Enzian en Gottfried, omdat beiden in een Raket werden afgeschoten (Weisenburger 2006, blz. 69), berust op een verkeerde interpretatie van de narratieve feiten.

[e]Pieron 2004 II, blz. 458. Groen heeft volgens Steiner (1962, blz. 248) in de *Elegien* de betekenis van *smart*, een toestand die overeenkomt met de gesteldheid waarin Weissmann gedurende deze periode verkeert: 'Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids' (Rilke 1962, *Die zehnte Elegie*, blz. 481).

levende legende, is hij als filmer ook schepper van legenden en mythen. Bovendien staat hij, onder de naam *Der Springer*, bekend als creatieve intrigant te midden van een uitgebreid netwerk van verbazingwekkende, maar vaak ook duistere handelspraktijken.
Binnen *GR* is hij in eerste instantie bekend om het anti-Duitse propagandafilmpje dat hij over een denkbeeldig Schwarzkommando voor de Britten maakt.[ab] Hierin speelt weer het thema mee over de verhouding tussen film en werkelijkheid. Von Göll is ervan overtuigd dat zijn film het Schwarzkommando echt heeft gecreëerd.[c] Hij zal dit thema met de nodige nederigheid en 'in a controlled ecstasy of megalomania' (*GR*, blz. 388) ook later uitdragen. Zo weet hij Squalidozzi ervan te overtuigen dat hij de plannen van de Argentijnse Anarchisten filmisch *somehow* tot een *paracinematic* leven kan brengen: 'The historical moment demands this, and I can only be its servant' (*GR*, blz. 388). Messiaanser kan het niet, maar ook niet romantischer: de kunstenaar als een bezeten en almachtig genie.[d]

[a]Het plan is dat de film zal worden gevonden in een nagemaakte en verwoeste raketlanceerinrichting in het Rijswijkse Bosch.

[b]De film wordt beschouwd als een meesterwerkje.

[c]Ook de psi-sectie meent dat zij het Schwarzkommando heeft opgeroepen, maar dan via een toverspreuk die onmogelijk valt te reconstrueren. Documenten over de experimenten en van het onderzoek zijn gepostdateerd of vernietigd (XXIX). Dat het Schwarzkommando echt bestond werd pas een week vóór de bevrijding bekend (ibid.).

[d]De verteller spreekt van *madness* (XXXVII), maar voor de (romantische) kunstenaar hoeft dat geen belediging in te houden. Integendeel, zelfs Plato ziet in *mania* (soms) een teken van goddelijke inspiratie. Pieron 2004 III, blz 766n.

EPISODE XV

(114-120/116-122) And no fair squeezing it, Tyrone (*GR,* blz. 118).

Slothrop is ontslagen uit het St. Veronica Ziekenhuis. Zijn achtervolgingswaan.
{Ontmoeting met Darlene. Samen naar Mrs. Quoad. De bonbonorgie.
Slothrop droomt van Mrs. Quoads droom over haar tuin in Bournemouth. Dan volgt zijn erectie bij/na het licht van een V2-inslag}.
And who is that?[a]

\- - - - -

[1]

Slothrop wordt, nog vol van zijn sodiumamytal-dromen (X) en tegen zijn zin, weggestuurd uit het St. Veronica Ziekenhuis. Hij probeert zijn gewone leven weer op te pakken, maar dat lukt niet. En zo begint hij aan een dagenlange zwerftocht door Londen, vol herinneringen, achterdocht en achtervolgingswaan.
Daar was die ontmoeting met Darlene.[b] Hij ging met haar mee op bezoek bij haar hospita, Mrs. Quoad, en raakte verstrikt in een bonbonorgie. Een weerzinwekkend gebeuren, een soort heksenmaal.[c] Het genieten van de bonbons krijgt iets demonisch en wordt in de sadistische sfeer getrokken, associaties met de holocaust ingesloten.[d] Gelukkig wordt Slothrop het Paradijsvuur, een snoepje van mythische proporties, onthouden, maar dit niet zonder dat hij zich in zijn verbeelding los kan maken van de roemloze plaats die dit snoepje in de toekomstige Europese cultuurgeschiedenis zal gaan innemen.[e] Later, samen met Darlene in bed, zakte hij weg in een onder-water-droom om met de inslag van een raket wakker te worden. Hij heeft een erectie die Darlene uitlegt als het uitvloeisel van de lichtflits en de klap.[f] Op zich niets bijzonders als je beseft dat Darlene zelf met verstijfde handpalmen en vingers van schrik wakker wordt. Het gaat niet om een bijzondere fijngevoeligheid voor de raket.

[2]

Rondom Darlene ontstaat er in de loop van de vertelling een verwarde discussie. Vooral de chronologie is onnauwkeurig en verdicht zich tussen de dagen vlak vóór kerst en nieuwjaar op een bijna mythologische wijze. Dat geldt trouwens niet alleen voor de geschiedenis rond Slothrop en Darlene (III, XV, XVII, XXIX), maar ook voor die rond Jenny (III, IV, XVIII, XXVIII, XXIX), rond Pirates actie bij de bevrijding van Katje, rond Katjes inbreng bij de conditionering van Grigori en rond haar tocht naar Frankrijk: de 22e nog in Engeland (de conditionering van Grigori), vervolgens de 23e (?) al weer in Frankrijk.

---

[a]Een veronderstelling is dat Pointsman zijn spionnen heeft en dat hij zo ook weet dat Tyrone en Darlene twee dagen voor de dood van Spectro sex hebben gehad (XVII). Of is er sprake van een trucje dat vertellers toepassen om de spanning erin te houden? Het meest voor de hand ligt het dat de vraag zelf de weerslag is van het beroepsmatige wantrouwen van Slothrop, een wantrouwen dat in het begin van de episode al blijkt. Hij heeft dan sterk het gevoel dat hij wordt gevolgd.

[b]Het *one day* wijst erop dat het om een gebeurtenis uit het verleden gaat. Onderzoek van Speed en Perdoo (XXIX) weerspreekt bovendien de opvatting van Pointsman dat Slothrop Darlene en Mrs. Quoad heeft ontmoet op een van de dagen na zijn ontslag uit het St. Veronica Ziekenhuis (XVII). Zie verder XXIX [1].

[c]Mrs. Quoad noemt zichzelf nagenoeg een regelrechte heks (*outright witch)* en een tovenaar (*conjuror*).

[d]Ook tijdens de Kruppmaaltijd (LXIX) wordt er een associatie gemaakt met de holocaust. Het lijkt erop dat het woord *holocaust* in *GR* van al zijn kwaadaardigheid wordt ontdaan. Zo wordt de weerkaatsing van licht op straatstenen (XXIII) en de inslag van een enkele raket in het St. Veronica-ziekenhuis vergeleken met de holocaust (LXVIII, Shit 'n shinola). Vergelijk nog X [5n]. Voor een onderzoek naar het begrip holocaust binnen *GR*: Herman 2008.

[e]Is het *'today ./. 1945*' (*GR,* blz. 119) een vlaag van verwarring bij Slothrop of een prolepsis? Het doet er weinig toe. Zo'n terzijde past in ieder geval wel binnen een toch al verwarrende episode als deze.

[f]Het is in dit verband bevreemdend dat je meent dat orgasmen (hier van Darlene), als ze vóór de coitus optreden (XVI), een vorm van *hysteron proteron* zijn. Het orgasme is nu eenmaal altijd een respons op een stimulus, welke dan ook, en dat zijn er veel (vs Weisenburger 2006, blz. 91).

[3]

En dan Slothrop zelf, deze zou na zijn ontslag dagenlang door Londen hebben gezworven (en Darlene hebben ontmoet), terwijl later (in XVII) blijkt dat hij al iets na kerst in Frankrijk zit, hoewel uit zijn mijmering over Jenny (XXVIII) weer naar voren komt dat hij na 1 januari blijkbaar nog in Londen was.
Het lijkt er sterk op dat de verteller Slothrops chaotische herinneringen en duidingen als grondslag neemt voor het soms weinig chronologische verloop van het verhaal, juist om diens verwarring te onderstrepen. Maar je kunt ook denken aan het melodrama, waar met de tijd vaak een loopje wordt genomen.[a] In ieder geval gaat het veel te ver om met Duyfhuizen (2002, blz. 57) *in algemene zin* te stellen dat 'Pynchon uses moments of textual uncertainty to highlight the paradox of contingency and order that underwrites artistic production and life in general.'[b]

[4]

Het enige wat bij Darlene vaststaat is dat zij een sterrenmeisje is (III) en dat zij, althans volgens Slothrop, in het St. Veronica Ziekenhuis werkt (of heeft gewerkt?). Dit feit kan zijn herinnering aan het verleden op gang hebben gezet. In ieder geval heeft Slothrop over Darlene en Mrs. Quoad tegen anderen gerept, anders zou Pointsman geen onderzoek naar beiden zijn gestart. Maar dit onderzoek -door Speed en Perdoo- leidt niet alleen tot de conclusie dat Darlene onvindbaar is,[c] maar zet ook het bestaan van Slothrops sterrenmeisjes op het spel (XXIX [1]).[d] Aan de andere kant kun je je afvragen welke waarde je aan dit onderzoek m toekennen.[e] Pointsman noemt het *onvolledig*, en dat is nog een eufemisme als je de gang van zaken bekijkt. Zelfs Pointsman gaat twijfelen.
Het is het meest aannemelijk dat Darlene een vroegere ster is van Slothrop en dat deze episode een vage weergave biedt van hun samenzijn uit de periode van vóór zijn behandeling.[f]

---

[a] Pieron 2004 IV, blz. 1203-1205 ('Het melodrama').

[b] Voor de problemen rond Jenny: Duyfhuizen 2002, blz. 56.

[c] Mrs. Quoad bestaat wel, maar zij lijkt niet op de vrouw bij wie Slothrop op bezoek is geweest. En een Darlene kent ze niet. Deze verdubbeling van personen leidt trouwens niet, zoals McLoud en Wills (1990, blz. 46) stellen, tot enige (inter-) tekstuele onzekerheid, hoe je ook zoekt.

[d] Dat een onderzoek naar de sterrenmeisjes wel moeizaam moet verlopen, is, althans vanuit Pointmans veronderstellingen, bij voorbaat duidelijk: gezien de Poisson-relatie zijn hun huizen gebombardeerd en zijn zijzelf, als ze tenminste nog leven, verspreid. Vreemd genoeg denkt Pointsman blijkbaar niet aan deze consequentie van zijn eigen hypothese.

[e] Het is bv een onderzoek op grond van steekproeven.

[f] Pointsman (XVII) meent dat er een samenhang is tussen de dood van Spectro en een ontmoeting die Slothrop in de buurt van het St. Veronica Ziekenhuis heeft gehad met Darlene twee dagen voor Spectro's dood. Maar de vraag is hoe hij aan deze informatie komt. Bovendien zou deze informatie tot een heel andere conclusie moeten leiden: niet Spectro, maar Darlene had dan het slachtoffer moeten zijn geweest. Pointsman is helemaal in de war. Uit het onderzoek van Speed en Perdoo blijkt trouwens dat Darlene onvindbaar is (en niet dood).

EPISODE XVI
(120-136/123-139)

Oh and the dogs and cats went padding
in the fine snow... (*GR,* blz. 122).

Jessica en Roger: hun eerste aanraking,[a] hun perioden van sexie-speelse verliefdheid ('it is love, it is amazing'), de beelden (de lege schommelstoel), herinneringen, *gesprekken (de filmdialogen)*, hun mijmeringen, avonturen (de striptease in de auto).[b]
Roger: de sinistere haar en zijn psi-paranoia.
Roger wil overplaatsing. Kersttijd maakt het er allemaal nog erger op. Zijn nieuwe leven in Jessica.
Jessica op haar werk. Haar twijfel: zij is door en door verliefd op Roger, maar zij verwijt hem zijn somberheid,[c] zijn nihilisme, zijn cynisme, zijn haat tegen zichzelf en tegen het Systeem. Van Jeremy kan ze op aan. Roger is labiel en egocentrisch.

Een adventsnacht in een kerkje in Kent: het koor, de contratenor uit Jamaica.[d] Rogers kritische, soms paranoïde, adventsoverdenking over de Oorlog. Zijn diepe eenzaamheid.[e]

- - - - -

[1]

Vanuit voortdurend wisselende focalisaties wordt eerst verteld over de relatie tussen Roger en Jessica, gezien vanuit heden en verleden: hun eerste seksuele vervoering, hun verliefdheid, hun spelletjes, de aarzelingen bij Jessica, de onzekerheden, de jaloezie en de paranoia bij Roger.[f]

[2]

Maar dan gaat het verhaal over in een specifieke gebeurtenis: Roger en Jessica nemen deel aan een adventsdienst in een kerkje in Kent. Als bij toeval. Jessica beleeft direct de adventssfeer en voelt de nostalgie van zingende kinderstemmen.[g] Toch is het verrassend genoeg Roger die vraagt of ze niet even binnen kunnen wippen. Om de muziek te horen. En dus beleven ze ieder op eigen wijze de komst van kerst, Jessica, vol weemoed en herinneringen, gegrepen door de zang van de contratenor, Roger met een somber gemoed.
Het kerkje zelf is het mythische Centrum van de Wereld: 'a hummock in the dark upland, lamplit, growing out of the earth,' waar de geur van de brandende olie past bij de aarde, bij diepere lagen, andere tijden, een toevluchtsoord waar diep brandende lampen precambrische dampen uitwasemen, geurig als garend voedsel, zwaar als roet (*GR,* blz. 127). Het is de plek waar tijdens dit cano-

---

[a] De aanraking ('touch') vormt de overgang van XV naar XVI en verwijst ook naar het einde van het boek: 'to touch the person next to you.'

[b] Een verrassend complexe scène waarin herinneringen, verbeelding, narratieve werkelijkheid en verzonnen filmische scenario's door elkaar heenlopen en met elkaar zijn verweven.

[c] Roger weet van zichzelf dat hij somber van aard is, *squarely founded on Death - along for Death's ride* (*GR,* blz. 126), terwijl Jessica juist brutaal-onverschillig staat tegenover de *death-institutions* (ibid.).

[d] Het bezoek viel niet op zaterdag (Weisenburger 2006, blz. 94), maar op zondagavond (*GR,* blz. 127) de 24e december, kerstavond. Op die avond eindigt de advent bij het avondgebed. Het is trouwens ook goed mogelijk dat Jessica en Roger een week eerder in het kerkje waren. Vooral als je bedenkt dat Jessica mijmert dat de adventstijd slinkt, niet dat hij (bijna) ten einde is.

[e] De mijmeringen aan het slot zijn vaak gehuld in soms hermetische associaties, vaag gebonden aan oorlogsbeelden van allerlei soort. Je kunt in dit geval niets anders doen dan de bewustzijnsstroom over je heen te laten komen en haar mee te beleven in de wetenschap dat zij uit niets anders is ingegeven dan uit angst, woede en verlatenheid.

[f] De oorlogsromance tussen Jessica en Roger komt niet uit boven het niveau van een meisjesroman, zowel in de plot als in de uitingen ervan. In die zin sluit zij aan bij de geijkte scenario's en verwachtingspatronen zoals je die tegenkomt in het melodrama.

[g] Christmases seen again from the vantage of children ./. of songs so funny, so lovely or true, that they can't be remembered on waking... dreams of peacetime' (*GR,* blz. 58). Zo mijmerde Jessica in IX aan het raam. Nu zijn het kinderstemmen die, op de wind gedragen, door het stof van de tijd schijnen heen te waaien.

nieke uur van de Oorlog de zuivere stem van een Zwarte[a] in Duits en Latijn de Alfa en Omega bezingt en waar het Leven wordt geplaatst tegenover de Dood, met name de dood van het Anglo-Amerikaanse Rijk (1939-1945).[b]

[3]

Roger kan, ook al lijkt hij volgens Jessica onder de indruk te zijn, de bijeenkomst niet anders zien dan als een dienst van de Oorlog.[c] Daarbuiten is iedereen nog aan de slag om de strijd voort te kunnen laten gaan: rompen worden gelast, gebruikte tandpastatubes aan de Oorlog teruggegeven. De Oorlog als complexe machine, los van leven en bewustzijn. Zelfs het einde ervan is schijn.[d] Oorlog en Rijk vallen samen.
Eerder had Roger de oorlog trouwens zijn moeder genoemd, die al wat zacht was, heeft uitgeloogd (VII). Later zal Slothrop bedenken dat de Oorlog tijd en ruimte naar haar eigen beeld heeft herschapen (XXVIII). Enzian op zijn beurt zal de Oorlog los maken van de politiek: '[T]he politics was all theatre' (*GR,* blz.521). Hij weet dat economie en techniek de spil zijn waarop de drijfveren van de oorlog zijn gefundeerd.
Hier in het kerkje vraagt Roger zich zelfs cynisch af of er misschien wel een kans is dat het Kindeke aan Koning Oorlog, wanneer deze Hem aan zijn kribbe explosieven als gift komt brengen, een glimlach zal schenken. Ook de vervolgvraag of je eigenlijk wel anders zou wensen, klinkt niet bepaald opbeurend.

[4]

Op de stations in de stad, bedenkt Roger, zijn er de oud-gevangenen, teruggekeerd uit het verre Oosten en zijn er de nieuwe Italiaanse krijgsgevangenen, bezig met de postzakken ('this orgy of Christmas greeting').[e] De laatsten nog vol levenslust, de eersten alleen terugverlangend naar een glimlach van hun kinderen thuis, uitziend naar de Kerstnacht, een tijd van hoop , maar ook een tijd van theatrale verbittering omdat je altijd weer weet dat dit magische spel op niets uitloopt.
En vervolgens -nu slaat even de paranoia toe- raakt Roger verstrikt in het Elektrische Monopoly, de hysterische strijd om de tijd die ertoe leidt dat de Hoogspanningstijd 's nachts tegen de bedoelingen in steeds verder uitloopt op de Greenwichtijd, een versnelling die je zal terugvoeren tot de lang vergeten wortels van het bestaan.
Dan keert Mexico in zijn mijmering weer terug naar het heden. *Daar* de stad, even weer fel gekleurd in verblindend licht, *daar* de stranden vol roestig ijzerdraad en verroeste cruiseschepen, *hier* aan de andere kant van de heuvel het kerkje waar enkel de duizendjarige, vergeefse zucht *Eia, wärn wir da!* opklinkt. Het koor en hun zanger proberen je even de oorlog te laten vergeten, maar voortdurend voel je haar aanwezigheid op je drukken. In Het Rijk is geen plaats voor dromen, het is de plaats van raketten en vliegende bommen. De mijmeringen van Roger, of ze nu gaan over de bruidsjaponnen,[f] de meisjes bij de orgaandonatie of de Hollywoodse Dumbo, bieden -lees je tussen de regels door- een diep pessimistische en sarcastische visie op de maatschappij en op de oorlog waarin deze is verzeild geraakt.

---

[a]Het zwart wordt uitdrukkelijk gezet tegenover de witheid van winter en gezichten, van doodsheid en oorlog tegenover warmte en alledaagse vrolijkheid. Maar de winter heeft, peinst Roger iets later, ook zijn kristal-heldere aspecten.

[b]Verrassend, want je zou verwachten dat het hier om het *Reich* zou gaan.

[c]Vanuit Jessica's karakterisering van Rogers gezicht gaat de vertelling via de beschrijving van de situatie in de kerk over op Roger zelf. De verwijzing naar de schizo in de Witte Visitatie even verderop in de tekst bewijst dat Rogers perspectief de vertelling bepaalt. Zie verder Smetak 1987, blz. 96. Dit tegen Schaub (1981, blz. 124-126) die meent dat de verteller aan het woord is.

[d]Warren (1986, blz. 58-60) plaatst de gehele gedachtegang van Roger binnen het zingen van de regel *Alpha es et O* uit het liedje *In dulci jubilo*.

[e]Het beeld van de preterites doemt weer op, de ene groep wat vrolijker en levenslustiger dan de ander, maar beide slachtoffer van het systeem.

[f]Met een indirecte hint naar Jessica en haar toekomstige huwelijk met Beaver: 'middleclass bride-to-be ./. But virgin in her heart, in her hopes' (*GR,* blz. 123). Mooi is het beeld waarin Roger zichzelf ziet spiegelen in de japonnen.

Maar toch, luister! Misschien zou dit een andere nacht kunnen zijn, een nacht van hoop en vrede. Hoewel, zo'n nacht rond de kribbe staat -dat weet je- alleen maar bloot aan verraad en politiek, van manipulatie door de Herodessen en de Caesars. Even had je gewenst dat je het Kindeke op weg naar huis had opgetild, los van Hun blik, Hem even bij je had gevoeld. *O Jesu parvule*. Maar nee, dan besef je dat deze eredienst sjofel, schril en leeg is, dat alleen een plichtmatige uitroep als *praise be to God* je begeleidt, maar dat je verder zelf je pad zult moeten banen, alleen in het donker, terug de oorlog in, zonder dat er ook maar enige hoop doorklinkt.[a]
Roger voelt zich diep eenzaam. Jessica is een moment helemaal uit oog en hart verdwenen. Zijn hand zoekt de hare niet. Maar ook het Kindeke, dat hij tegen zich wil aandrukken, biedt geen soelaas. Romantische weemoed, niet een vage soort van mystiek typeert deze scène. Geen 'andere stem' breekt door. Roger ontvangt geen troost, geen warmte, geen licht.[b] Ook de (interne) lezer niet.[c]

[a]Dit tegen Smetak 1987, blz. 97.

[b]Nogmaals, deze Christmas Vesper biedt niet de troost en hoop die velen er graag in willen horen. Zie bv Seidel, blz. 211-212.

[c]De slotscène roept een vage, ondefinieerbare onrust op, die bij nadere analyse toch ontdaan blijkt te zijn van iedere diepere betekenis. De verteller past een uiterst verfijnde vorm van ironie toe.

EPISODE XVII

(136-144/139-147)

But the reality is not reversable (*GR,* blz. 139).

De Witte Visitatie.

Het deurklopje van Gwenhidwy aan het einde van Pointsmans droom (over het ronde licht) als voorbeeld van de ultraparadoxale fase.[a]

V2-dood van Spectro. Voor de psi's een hele gebeurtenis :'Now ghosts crowd beneath the caves' (*GR,* blz. 138). Eventyr: {Spectro's 'Vossen'}.[b]

Pointsmans doodsangst: met Gwenhidwy is hij de laatste in de rij van bezitters van het Boek. De escalatie van ongelukken: auto, bom, geschut, V1, V2.

Kon je de geschiedenis maar terugdraaien, maar juist de klap na de flits ('fire-bloom') toont aan dat de harde werkelijkheid van de Blitzkrieg het wint.[c]

In zijn eenzaamheid en angst denkt hij er zelfs aan een spirituele seance aan te vragen.

{Pointsmans orgastische basisdroom: hij overwint de Minotaurus. Later opent hij de jacht op de Nazi-hond Thanatz, waarvan 'the amber eyes gaze into his own' (*GR,* blz. 143)}.

Nu: Slothrop als zijn Engel, zijn Minotaurus, zijn nieuwe proefkonijn.

- - - - -

[1]

Deze sombere en drammerige episode is eerder verward dan afwisselend, eerder deformerend dan informatief, wat samenhangt met de toestand waarin Pointsman verkeert. Daar zijn er zijn paranoia, zijn gevoel van gemis, zijn angst en twijfel na de dood van Spectro, maar bovenal is er zijn obsessieve drang naar roem,[d] zijn wens niet in vergetelheid te geraken. Met Slothrop als jachtbuit. Voor dit visioen van eeuwige roem is Pointsman zelfs bereid zijn gedragswetenschappelijke status in de weegschaal te stellen[ef] en het klassieke Pavlovianisme te overwinnen door zijn wens om een hersenschorsoperatie toe te passen.[g] Een operatie die uiterst pijnlijk zal zijn, zij zal Slothrop veel leed berokkenen en hem misschien zelfs klinisch dood maken.[h] Toch ziet Pointsman daar geen enkel bezwaar in: het gaat om een pragmatistische afweging van doel, middel en effect. Hoeveel mensen lijden er niet in Slothrops naam?[i]

Pointsman laat zich in zijn onderzoek leiden door het denkbeeld van Spectro dat het hersenschors het tussenvlak is tussen Binnen en Buiten.[j] V1 en V2 zouden van buitenaf, als elkaars omkering, van binnen verwarring (een pathologie) kunnen veroorzaken met een weerspiegeling op de hersenschors. De tegenstelling tussen V1 en V2 zou bovendien kunnen aantonen dat de geschiedenis zelf een ontwikkeling van symmetrische tegengestelden op zijn geweten heeft met de Raket als

---

[a] Zwakke stimulus (het klopje) krijgt sterke respons (Pointsman schiet wakker).

[b] Eventyr doorziet het drama, hij weet dat Spectro maar aan één ding zou hebben gedacht: aan zijn patiëntjes die nu onder het puin bedolven liggen.

[c] De werkelijkheid bewijst, weet Pointsman, dat het *hysteron proteron* een gewoon (oorlogs-) gegeven is en dat er van een teruggang (of een omkering) van de tijd geen sprake kan zijn.

[d] Zelfs zijn orgasmen tijdens zijn masturbaties worden opgeroepen en begeleid door beelden rond de prijsuitreiking in Stockholm.

[e] Niet de wetenschap zelf drijft hem, maar de drang naar erkenning, niet alleen voor hemzelf, maar ook voor de Zeven.

[f] Dat men het binnen de groep van Zeven in het algemeen niet zo nauw neemt, blijkt uit het feit dat Lamplighter in alle ernst Eventyr voor een medium houdt (XVIII).

[g] Als die mogelijkheid hem wordt ontnomen, besluit hij in een latere fase Slothrop te laten castreren. Wat Pointsman trouwens, als psycholoog, met deze stukken van Slothrops edele delen wilde aanvangen, is raadselachtig.

[h] Pointsman rechtvaardigt zich door te stellen dat je Slothrop nog net geen moordenaar kunt noemen, maar ziek is hij wel.

[i] Pointsman laat de ethische discussie, na de dood van Spectro, over aan de theoloog dr. ds. De La Nuit. Een typisch voorbeeld van de scheiding van *to be* en *to ought* (Pieron 2004 I, blz. 139). En waar die toe leidt, weet je uit het voorafgaande (IX).

[j] Een denkbeeld dat lijkt te stammen van de psi-sectie. Daar spreken ze van het Buitenniveau, met het centrale zenuwstelsel als scheidingsvlak tussen binnen en buiten (XVIII).

resultaat.[a]
Het is duidelijk, Pointsman is veranderd. De aanwezigheid van Slothrop vervult hem met angst.[b] Hij is er van overtuigd dat Slothrop fysiologisch en historisch een monster is.

[2]

Pointmans lucide droom[c] aan het begin van de episode wordt beheerst door de angst voor een fel wit licht dat deze dag plotseling van zijn dagelijkse patroon afwijkt en ongedurig en verontrustend oplicht. Niemand weet wat dit betekent, maar er staat je iets vreselijks te wachten. Je loopt naar buiten, slaat linksaf en komt terecht in de straat van je jeugd. Je staat in een zuivere en heldere wereld vol bloemen, maar het is er ook stil en geurloos. Dan valt het woord *onheilspellend/sinister*. Dit *sinister* is niets anders dan een naam en dat die naam *Slothrop* is, ligt voor de hand (en dit dan in directe samenhang met de Raket als verblindend licht).
De droom in zijn geheel geeft een illustratie van de ultra-paradoxale fase, zoals die door Pointsman in XIII wordt omschreven: je kunt tegenstellingen niet goed onderscheiden en je richt je op *one bright, burning point, surrounded by darkness* (*GR,* blz. 90)*.*[d] In die zin is de droom een waarschuwing voor Pointsman zelf.[e]
In de droom komt de dromer zelf op een ironische manier aan het woord en geeft een uitleg van zijn gebruikelijke droomgedrag. Daarin speelt hij in op het onderscheid tussen links en rechts, een bekende tegenstelling met haar clichématige verschil tussen rechts (man, denken, sterk/goed) en links (vrouw, gevoel/intuïtie, zwak/slecht).
De dromer vermeldt (terzijde) dat hij, als hij over thuis droomt, het liefst het landschap rechts binnengaat. Een tocht die geheimzinnig en luguber is, een tocht in de sfeer van dreiging en verbod. Dit strijdt met het denkbeeld binnen de conventionele droomuitleg dat de tocht naar rechts juist een tocht is naar helderheid en inzicht. Vervolgens blijkt dat de tocht naar links niet -en ook dat gaat in tegen de tradities- een tocht naar het onbewuste is. Integendeel, de dromer gaat bewust te werk en observeert de omliggende wereld nauwkeurig. Wat hij ziet is juist een witte, zuivere en stille (geurloze) wereld. Bovendien stuit de dromer nergens op diepzinnige symbolen of archetypen -typerend voor iedere echte droom-, of het moet het begrip *sinister* zijn (Latijns voor *links* en *ongunstig*), maar juist dat begrip staat in de droom onder druk.[fg] Bovendien is het begrip *sinister* meer een stereotype dan een archetype (iets wat trouwens voor alle zogenaamde archetypen geldt).[h]
In zijn erotische masturbatie-dromen ziet Pointsman zichzelf als jager-Heros,[i] manlijk en geweldda-

---

[a]Op dit punt vergeet Pointsman trouwens dat hijzelf eerder had beweerd dat het principe van het tegengestelde enkel leidt tot vaag gewauwel (XIII). Maar zijn paranoia rond *Slothrops Seksuele Complex* drijft hem in de richting van de psi's. Zo suggereert hij dat het para-psychologische begrip *ectoplasma* -een uitwaseming van het medium waarbinnen de geest een stoffelijke status krijgt- zou kunnen helpen om vat te krijgen op de vluchtigheid die dit complex kenmerkt.

[b]Of is ook deze angst een maskerade voor zijn ijdelheid?

[c]Hij ziet zichzelf en de omgeving waarin hij slaapt, hij geeft commentaar, legt uit.

[d]Pointsman loopt *de avond* in en om zes uur is het in december goed donker.

[e]Tekenend voor Pointsman is dat hij zijn eigenlijke onderzoek heeft opgegeven ('in de steek gelaten'): zijn honden heeft hij vrijgelaten.

[f]Het ligt niet in de lijn van een Pavloviaan om dromen hoe dan ook van een diepzinnige lading te voorzien. Voor dromen: Pieron 2004 V, blz. 1295-1298.

[g]Je kunt niet zomaar het 'You set out to the left' projecteren op een tocht door een labyrint (een paar bladzijden verder). Om je weg te vinden in een labyrint wordt je juist geadviseerd steeds de meest rechtse afsplitsing te nemen (Pieron 2004 III, blz. 705). Dat is in overeenstemming met de betekenis van rechts in dromen: je gaat de kant op van denken en logica. Dit tegen Borges bij Weisenburger 2006, blz. 98.

[h]Vergelijk Barthes 1970, blz. 10.

[i]De Heros is in de Helleense tragedie de protagonist, de mythische Godmens, die met gevaar voor eigen leven zich inzet voor familie, stad of mensheid. Hij komt in verzet tegen de goddelijke orde en gaat aan deze overmoed ('hubris') ten gronde. Pieron 2004 II, blz. 598-600 ('De Griekse tragedie').

dig. Hij dringt het labyrint binnen en overwint de Minotaurus[a] of hij jaagt op *Thanatz der Reichssieger*, in een dramatische jacht die uitloopt op een allesomvattende en vernietigende orgastische ontploffing waarin Ariadne, het labyrint en hijzelf worden verteerd.[b]
In deze dromen verheft Pointsman zich tot mythische hoogten, overwint hij de angst die hem in andere dromen (en in het dagelijkse leven) overvalt en onderstreept hij zijn wetenschappelijke dadendrang.

[a]De dood van de Minotaurus betekent het einde van het klassieke behaviorisme, hij maakt daarmee ook een einde aan de *lonely Thesean brushings* van Pointsman (*GR,* blz. 53).

[b]Er spelen zeker destructieve elementen mee. Pointsman is op licht perverse wijze verliefd op zijn eigen dood. (Ook de naam Thanatz onderstreept indirect zijn verlangen naar de dood).

EPISODE XVIII
(145-154/147-156)

She *has* turned her face, more than once, to the Outer Radiance and simply seen nothing there (*GR,* blz. 150).

De Witte Visitatie
Nora Dodson-Truck trekt Carroll Eventyr en zichzelf een geel pentagram binnen. Het spel is begonnen.
Eventyr wordt onderzocht. Conclusies: hij is normaal (Groast), hij heeft een tumor (Throwster), hij is licht epileptisch (Treacle).

Verder vele, vele activiteiten, experimenten, hypothesen.
De alomtegenwoordige aanwezigheid van Nora, haar entourage, de ideologie van de Nul, haar superieure verhouding tot Eventyr en Cherrycoke.
'Basher' St. Blaises Engel boven Lübeck ('But damn it, it was not a cloud').
Eventyr: Sachsa's nostalgie rond 1930: zijn dood, de spiritistische kring, de verschijning aan Walther Asch, diens spiritistische theatershow.[a]
Aanwezigheid van Wimpe, Weissmann en Enzian. Sachsa's liefde voor Leni.
Eventyrs verwarring.
Treacles poging om tegenover Mexico het spiritisme te verdedigen.[b]

- - - - -

[1]

Een episode die je binnenvoert in de wereld van de Witte Visitatie, en vooral in die van het spiritisme, met Eventyr als Medium.
Het begin maakt al direct duidelijk hoe theatraal het er in deze wereld toegaat: Nora die een (Duits) mummelende Eventyr[c] zomaar, half voor de grap meesleept in een vervagende, ijle wereld van geesten en engelen,[d] gelardeerd met vleugjes Tarot, astrologie en kabbalistische wijsheid. Zij weet wie zij neemt, want Eventyrs enige talent is zich overgeven en leren wegsterven. Dit is dan ook blijkbaar zijn *freak talent*, zijn *splendid weakness*, waarvan in het begin sprake is. Lees hoe slim Eventyr met Nora meespeelt[e] door heel vaagjes en geheimzinnig zijn eerste medium te introduceren: 'the soul that took and used him' (*GR*, blz. 145). Dat is Sachsa geweest, zijn lievelingsmaatje in de wereld van geesten (over wie hij natuurlijk had gehoord van Nora).
Ondanks zijn geestelijke afwezigheid tijdens de sessies -maar ja, dat moet je wel zijn als mediumvertelt Eventyr zijn verhalen met veel pathos. Ook hij speelt vanaf het begin zijn narratieve, vaak knappe, spelletjes. Zo laat hij Nora en Leni over elkaar heen schuiven, het verhaal van de dood van Sachsa en de verdwijning van Leni en Ilse -blijkbaar bekend aan de geheime diensten- wordt ingenieus in het verhaal ingepast.

---

[a]Weer zo'n prachtig verhaal van Eventyr met seances binnen seances, theater binnen theater. Je kunt dit soort overgangen niet vertalen in een nieuwe soort van vertelling, zoals Herman en Weisenburger die zien (2013, blz. 171): 'Séance discourse has to cross or translate an ontological boundary that divides living persons from spirits of the dead, and even in the world of the living and the world of the dead the discourse must be translated expertly, by "sensitives"—the "medium" on this side, the "control" on the other.' Op grond van het principe van eenvoud -'maak het niet ingewikkelder dan het is'- kun je stellen dat deze interpretatie tekort doet aan het eigene van het verhaal en zijn verteller: de narratieve situatie, met name Eventyrs positie binnen de Geheime Dienst, maakt duidelijk dat Eventyr de bron is van deze scène.

[b]Parallel aan het historische godsbewijs.

[c]Het is heel goed mogelijk dat Eventyr wel eens te hulp is geroepen bij de vertaling van teksten van Duitse spiritisten. Zo is zijn kennis te verklaren van veel wat er zich in Duitsland in deze kringen afspeelde. Nog duidelijker wordt de situatie als je aanneemt dat Sachsa contact had met de Britse Dienst.

[d]Wat moet je bv met een opmerking als 'Peter Sachsa intimated that there were in fact many versions of the Angel which might apply. Overbaby's was not as available as certain others. There are problems with levels, and with Judgment, in the Tarot sense... This is part of the storm that sweeps now among all, both sides of Death' (*GR,* blz. 151-152). Toch is het juist dit soort uitspraken dat postmodernistische critici mateloos interesseert.

[e]Want een spel is het: Nora gebruikte de hele entourage van de Witte Visitatie voor haar eigen speelse spinsels, volstrekt materialistisch als zij is.

Intrigerend voor het verhaal -en daar gaat het toch om- is dat Eventyr toegeeft dat hij zijn stof uit aantekeningen en andersoortig materiaal haalt. Dat zullen de gedachtenspinsels van anderen zijn geweest, maar ook feitelijk materiaal, hem toegespeeld bv via Nora en haar man.[a]
Aan de andere kant gaat hij zo in het spel op dat hij blijkbaar wel in een soort trance geraakt. Hij herinnert zich soms niet persoonlijk wat hij aan de andere kant moet hebben meegemaakt.[b] En dat brengt hem in de war, omdat hij, zoals iedere westerse mens, alleen maar dat als werkelijk kan aanvaarden wat hij bewust heeft meegemaakt, de rest is onzin.
En zo wordt de hele spiritistische praktijk in de Witte Visitatie voor schut gezet,[c] zeker ook als je bedenkt hoe sceptisch Nora zich gedraagt. Bovendien wordt de opmerking van Treacle dat er sprake zou zijn van een subcultuur van specialisten hier *en hun contacten daar*, door Eventyr onderuit gehaald: '[I]t's not the social transaction Treacle hopes it is' (*GR,* blz. 153).

[2]

Nora zelf is de meest boeiende figuur in de Witte Visitatie, bovendien is zij -ook in seksueel opzicht- de centrale figuur binnen een kring van vertrouwelingen. Als erotische nihiliste raakt zij met haar ideologie van de Nul de kern van de kritische geest die er binnen *GR* heerst.[d] Vooral als je haar visie koppelt aan haar strijd tegen zelfbedrog en haar roep om onverschilligheid.[e] Voor haar is het hele leven één spel. Haar visie is actualistisch wat heel duidelijk naar voren komt in haar uitspraak dat onze geschiedenis een opeenhoping is van laatste momenten. Eventyrs naturalistische oprisping (V) is zonder haar invloed niet denkbaar. Van haar neemt Spectro het denkbeeld over dat het centrale zenuwstelsel in feite ons tehuis is. Nora: 'Back there! Not up at the interface. Back in the CNS!' (*GR,* blz. 148).[f] En later (LXIII) zal zij, als zij zich heeft aangesloten bij de Counterforce, stellen dat zij de zwaartekracht is waartegen de raket moet vechten.

[3]

De verteller gaat in het algemeen op neutrale toon in op de gebeurtenissen binnen de Witte Visitatie, maar ook kan hij ironisch van zich afbijten en spreekt hij van rariteiten ('freaks') of van idioten en hun geraaskal. Hij heeft geen ongelijk want al te proper zijn de activiteiten van de psi-sectie niet. Alles wat er gebeurt, is even wonderlijk. Zo zelfs dat Peter Sachsa er aan de andere kant zenuwachtig van wordt.
Neem het autochromatisme van Trefoil. Dit proces kan de kleur van zijn huid beïnvloeden, het wordt door Groast uitgelegd in termen van de retrokolonialiteit van celherinneringen.[g] Of pak het vage verhaal van Cherrycoke over de verschijning van de Engel aan St.Blaise (en zijn vleugelman Terence Overbaby), een verschijning die later, na onderzoek van Cherrycoke, als bestaand object wordt erkend.

---

[a]Nora's man Sir Stephen zit bij *the Foreign Office P.I.D.* (XXIV). Dit betekent dat Nora politiek goed op de hoogte is geweest van de situatie in Duitsland vanaf de jaren dertig. Men kende Weissmann, Wimpe, Enzian (en de Herero's inclusief hun taal), maar ook de groep rond Sachsa (met Lenie, Ilse en Franz), zelfs als het gaat om hun privé-leven. Zo is de relatie tussen Sachsa en Ilse (beiden KPD), maar ook de positie van Franz als lid van het team dat zich vanaf 1932 bezighoudt met het ontwerpen van raketten, om allerlei redenen van groot belang voor de geheime diensten. Feitelijke gegevens die Eventyr voortdurend, zoals blijkt uit de transcripties, als een volleerd verteller opsmukt.

[b]Dat gebeurt trouwens ook met dromen.

[c]In LXIII spreekt de verteller meewarig en ironisch over Nora's gevolg van 'wheeling freaks, her seers, her telereporters, astral travelers, all tragic human interfaces' (*GR,* blz. 639).

[d]Nora moet bv niets hebben van de emanaties van Cherrycoke.

[e]Zulke uitlatingen maken het niet zinvol Nora te koppelen aan de Witte Godin (Weisenburger 2006, blz. 104). Wens je deze uitleg toch toe te laten, dan is er sprake van ironie en profanatie.

[f]Eventyr krijgt dan ook uitdrukkelijk te horen dat hij geen plekken buiten zichzelf bezoekt.

[g]Terzijde volgt een moderne mythe waarin het lichaam -opgenomen in een oud en sluiks drama- wordt gezien als een flard van een programma en wordt beschreven in vaak cryptische tekens vol toespelingen.

Het voordeel van St.Blaise is dat hij spreekt over een Engel, en niet over regenboogkleurige Walküren en helblauwe kaboutertjes aan parachuutjes. Maar of dit nu ineens een reden is om juist deze Engel aan veelvuldige speculatieve interpretaties te onderwerpen, is maar de vraag. Engelen hebben in *GR* geen narratief-ontologische status. De Engel van St.Blaise is louter het product van paranoia. (of van aandacht trekkerij).
Bij de uitleg van al deze vreemdsoortige verschijnselen binnen De Witte Visitatie mengt zich via Eventyr ook Sachsa. Deze geeft zich over aan nostalgie en vertelt van oude tijden waarin hele mandala's tot bloei kwamen. Waarna de seance helemaal uit de hand loopt.[a]

[a]Deze seance leidt trouwens de volgende episode in, een episode die op zijn beurt wordt afgesloten door een seance, nu door Sachsa. En ook deze verloopt nogal chaotisch.

EPISODE XIX
(154-167/156-169)

Does he know what it means for a woman born under the Crab,[a] a mother, to have all her home in a valise? (*GR,* blz. 154).

Berlijn eind jaren dertig.
Leni is weg bij Franz en samen met Ilse op weg naar het huis van Sachsa, de man waarop ze verliefd is.
Ze gaat terug in de tijd en mijmert over haar leven in het vervallen studentenhuis met haar vrienden.[b]
Later ontmoet zij Franz. *Hun discussies*: haar vaagheid ('niet A vóór B, maar tegelijk') tegenover zijn nuchterheid ('A dan B').
Franz, werkeloos, plakt affiches van een Max Schlepzig-film. De bioscoop waarin de film speelt, wordt afgebroken. Tijdens een tocht is hij getuige van de mislukte proeflancering van een raket. Het weerzien met Mondaugen.
Leni's straatacties: slipping perfectly into its grooves, metal-gray but soft as latex (*GR,* blz. 158).

[Het schandaal rond L-5227 van Spottbilligfilm AG].[c]

De seance. De rede van Sachsa/Rathenaus tegen Smaragd (IG) cs. Deze draait om de ontdekking van het synthetische procédé om mauve aan te maken uit koolteer.

- - - - -

[1]

In het haveloze en vervallen studentenhuis, waar zij onderdak heeft gevonden, overdenkt Leni haar situatie en droomt intussen weg in een vrij en zuiver studentenleven,[d] samen met Rudi, Vanja, Rebecca en haar eigen Richard Hirsch ('his body golden'). Een leven waarin je je ledig houdt met poedelen, vrijen en komische monologen, met discussies rond erotiek, kapitalisme en revolutie ('O, fickt es!'). De aloude thema's van een anarchistische tegencultuur.

[2]

Toch komt Leni, ook al is ze lid van de KPD, niet los van racistische opvattingen. Ze vrijt in gedachten met Rebecca, de jodin met haar typisch dierlijke donkerheid, met haar donker zwetend achterwerk, haar rauwheid, haar ruwe bouw. Aan de andere kant zijn joden juist theoretici, met hun boeken en discussies. Of het zijn gierigaards en hypocrieten, zoals Pflaumbaum. Het spotliedje op de jood Rathenau vindt ze erg leuk. Dit alles tegen de achtergrond van het feit dat zij zelf ook van joodse afkomst zegt te zijn.[e]

---

[a]Wikipedia: 'Individuals born under this sign are thought to have a kind, emotional, romantic, imaginative, sympathetic, nurturing, and intuitive character. The Cancer person is protective, sensitive, tenacious, retentive, resourceful, self-contained, family and home oriented, maternal, security oriented, warm, patriotic, sentimental, and loving. They can also be touchy, overprotective, moody and crabby and prone to changeability, hypersensitivity, depression, and clinginess.' Een beeld dat in grote lijnen overeenkomt met het beeld dat Leni van zichzelf heeft.

[b]Aanvankelijk gaat Leni op de avond van de sessie naar het huis van Sachsa.

[c]Een wapen dat blind maakt. En dat is schadelijk voor de verfstofindustrie.

[d]Zoals ze het uit UFA-films kent. In haar dagdroom heeft Leni een lang en deprimerend arbeidersverleden achter de rug, terwijl ze in feite uit een midden-klassemilieu komt en het Gymnasium heeft doorlopen (ook in haar dagdroom blijkt trouwens ineens dat ze Gymnasiumvrienden heeft).

[e]Vreemdelingen hebben altijd tot de verbeelding gesproken. Psycho-sociale problemen binnen een gemeenschap worden bijna als vanzelfsprekend geprojecteerd op de ander. Zo wordt in de negentiende-eeuwse roman de donkere kant van de vrouw weerspiegeld in de joodse vreemdelinge, *passionate, haughty plain* (Frye 1973, blz. 101). Het beeld van Leni is veel primitiever en wordt, lijkt het, sterk beïnvloed door de nazi-propaganda. In een pamflet uit later tijd (1942) worden joden omschreven als *Untermenschen*, schepsels waarin 'there is a fearful chaos of wild, uninhibited passions, nameless destructiveness, the most primitive desires, the nakedest vulgarity. Subhuman, otherwise nothing' (Wikipedia). Ook in de Duitse Wikipedia wordt uitdrukkelijk naar dit pamflet verwezen, maar het citaat ontbreekt. De ironie van het citaat is de Nazi's trouwens blijkbaar geheel ontgaan.

[3]

De vervreemding tussen Leni en Franz draait niet in de eerste plaats om hun ideeën over wetenschap en astrologie. Het zijn het burgerlijke bestaan, haar gevoel van opgesloten te zijn, haar eenzaamheid, de botsing van gezindheid en temperament die de doorslag geven en die Leni doen besluiten bij Franz weg te gaan.[a]
Omdat gesprekken over zo'n tweedracht maar moeilijk van de grond komen, uiten de tegenstellingen zich soms in twistgesprekken over meer abstracte kwesties. Zo ook hier. Dat gebeurt bv als je formele termen van de één gebruikt om je eigen visie inhoudelijk te ondersteunen, zoals Leni doet door het begrip Delta-t te gebruiken. Franz' antwoord is neerbuigend maar terecht: het gaat bij dit begrip alleen maar om een middeltje, je laat op deze manier een functie zijn grenswaarde bereiken.[b] Niet dat er nu geen vragen meer zijn, maar die gaan Leni's (filosofische) kennis en haar onderwerp te buiten. Ze worden dan ook niet gesteld.

[4]

> Messages tonight, borne on the lights of Berlin ... neon, incandescent, stellar ... messages weave into a net of information that no one can escape (*GR,* blz. 165).[c]

Dan de woordenstrijd over de astrologie.[d] Franz moet niets hebben van het soort van intuïtieve denken dat aanneemt dat er een omvattende samenhang is tussen alle verschijnselen, zoals tussen macrokosmos (de sterrenhemel) en microkosmos (de natuur).[e] Een manier van denken die door Leni met de bekende argumenten juist wordt verdedigd:[f] het draait in de wereld niet om causale maar om parallelle verschijnselen.[g] Wat hier gebeurt, gebeurt ook elders tegelijkertijd op een analoge manier. Dit geldt niet alleen voor de zichtbare wereld van sterren, natuur en mensen, ook de menselijke psyche is onderdeel van deze verbanden. Zo vallen feiten en dromen samen: 'Real flight and dreams of flight go together. Both are part of the same movement. Not A before B, but all together' (*GR,* blz. 159). Het gaat om een stroom die zich splitst in verschillende niveaus, niet om de causale samenhangen ertussen.[h] Leni: 'Not produce, ./. not cause. It all goes along together, Parallel, not series. Metaphor, Signs and symptons.[i] Mapping on to different coordinate systems' (*GR,* blz. 159). Het blijft allemaal erg schimmig en verwarrend. Leni komt er dan ook niet uit en dat weet ze, het lukt haar niet om grip te krijgen op haar eigen gedachtenstroom.[j]
Volgens Franz, die de wereld alleen kan zien in termen van beheersbaarheid en controle, leidt Leni's inzicht nooit tot een pragmatisch-functionele aanpak, en is daarmee onbespreekbaar. De overeenkomst met de inzichten van Pointsman is opvallend (IX).

---

[a] Jessica gaat een omgekeerde weg.

[b] Het is misplaatst om het begrip Delta-t vanuit Franz te omschrijven als 'annihilation', bovendien heeft deze wiskundige benadering niets van doen met Franz' mechanicistische denkbeelden (contra Weisenburger 2006, blz. 109). Het zou ook beter zijn geweest, zoals al is vastgesteld, dat Leni de wiskundige term helemaal niet had gebruikt. Ze maakt er een potje van.

[c] Met een verwijzing naar het Net in de gelijkenis van de Bulb (LXIV).

[d] Pieron 2004 V, blz. 1284-1286 ('Astrologie en mensenkennis').

[e] Pieron 2004 I, blz. 102 ('Religie, het kosmische model').

[f] Ook dit gebied is voor een communiste taboe.

[g] Jungs begrip *synchroniciteit*.

[h] Franz meent dat er atmosferische storingen of getijden in het geding kunnen zijn. Voor de discussie: Toonder en West 1971.

[i] *Metaphor, Signs and symptons*: vager kan het niet. Ook Pointsman vervalt gedurende een van zijn paranoïde buien in dit soort vaagheid (XVII).

[j] Het is dan ook bevreemdend dat er zoveel critici zijn die uitspraken van Leni -en dan nog vaak hap snap- binnen hun argumentatie gebruiken als ondersteuning van hun betoog.

Verontrustend en pijnlijk is het verwijt van Leni aan Franz dat hij in fantasieën leeft, juist omdat zij dit zelf doet. Franz' technologische dromen blijken veel meer dan fantasieën te zijn en geven de in de ogen van Leni zo vermaledijde wetenschap achteraf gelijk.

[5]

Franz is a dead weight (*GR,* blz. 162).

De benadering van de astrologie binnen *GR* verloopt langs de bekende wegen. Neem een geboortedatum, zet er de horoscoop bij en bevestig je eigen karakter of dat van een ander. Dat doet Leni bij zichzelf en bij Franz.[a]
Leni heeft zich vastgebeten in haar eigen teken, de Kreeft : ze bezit een romantische aard, is beschermend en zoekt zekerheid. Maar in astrologische termen gedraagt ze zich tegendraads. Ze kiest voor het avontuur en loopt weg. Ook haar politieke strijdbaarheid en haar wens om seksueel vrij te zijn logenstraffen haar eigen horoscoop. Het erge is dat zij zo sterk gelooft in de astrologische karakterleer dat ze ook Franz vastpint op zijn teken, Pisces,[b] en hem beschrijft in termen van doodsverlangen en rakettenmystiek,[c] hem verdenkt van duistere pijnwensen en hem beschuldigt van puberaal gedrag.[d] Ook haar beschuldiging van *kadaverdiscipline* komt niet overeen met dit teken. Franz neemt deze aantijging trouwens niet serieus. Hij weet beter (XL).
Nee, Pökler is eerder een Steenbok die dit soort affecten en houdingen juist vreemd is.[e] Met iemand geboren onder dit teken is het voor een Kreeft trouwens heel goed samenwonen.[f]

[6]

Van Leni naar Sachsa, van de astrologie naar het spiritisme. Het staat vast dat Sachsa de situatie waarin hij verkeert goed door heeft. Hij wordt al tien jaar door de economische Nazi-top gebruikt om bepaalde boodschappen of ideeën door te geven. Dit via een gewoon gezelschapsspelletje,[g] dat hij trouwens met verve speelt. Alleen als je paranoïde (= gek) genoeg bent, stelt hij, zou je in een seance de overschrijding van grenzen en van een structuur kunnen vermoeden.
Dit keer staat Rathenau op het verlanglijstje, een staatsman wiens leer van de *gekartelliseerde staat* een onderwerp is dat de financieel-economisch elite van Nazi-Duitsland na aan het hart zal hebben gelegen.

---

[a]Maar je kunt ook vanuit een teken dat op je eigen situatie slaat (Pluto bv) een sprong maken naar de politieke toestand en op grond van dit teken aan je eigen angsten en vermoedens op de vage wijze van een orakel indrukwekkend uiting geven.

[b]Wikipedia: 'The Pisces person is compassionate, empathetic, imaginative, sensitive, mystical, spiritual, passive, easy-going, idealistic, visionary, inspirational, accepting, undiscriminating, charitable, believes in soul growth, self-sacrificing and artistic. Pisceans are said to like mystery and solitude to dream in.They can also sometimes be distracted, detached, illusory, impractical, gullible, neglectful, escapist and lazy, and be prone to exaggeration, fickleness, passiveness, hypersensitivity, and paranoia.'

[c]Weisenburger (2006, blz. 108) maakt dezelfde fout als Leni: hij kijkt eerst naar het teken (mystiek) en past het dan toe op Franz zonder dit waar te maken. Van Franz wordt psychologisch en karakterologisch een Vis gemaakt, zoals Leni van zichzelf een Kreeft maakt.

[d]Er is geen enkele reden om deze episode te plaatsen onder het teken *Pisces* en haar te omschrijven als 'The collective Germanic death wish, a Piscean striving for the Other Side' (Weisenburger 2006, blz.107). Ook slaat deze omschrijving niet op Pökler.

[e]De Steenbok is pragmatisch, gereserveerd, gedisciplineerd en eerzuchtig van aard, hij gedraagt zich redelijk, voorzichtig en geduldig, hij is niet gespeend van humor. Meer negatief zijn zijn zwaarmoedige en fatalistische inslag. Leni heeft in negatieve zin trouwens ook trekken van de Steenbok: ze is dwingend en bezitterig.

[f]Iedereen kan zelf eenvoudig nagaan dat astrologische kenmerken, als zij blind worden toegekend, binnen de statistische marges van het toeval blijven. Pieron 2004 V, blz. 1284-1286.

[g]Zo denkt ook zijn gehoor erover, als er dan al niet sprake is van verachting. De scène doet trouwens, afgezien van de omstandigheden, sterk denken aan die waarin koning Saul de waarzegster te Endor bezoekt vlak vóór de fatale slag op de berg Gilboa (I Samuel 28:4-25). Ook hier houdt iedereen elkaar voor de gek. In dit verband kun je dan ook beter niet spreken van Rathenau, maar van Sachsa als bron (geschreven als *Sachsa/Rathenau*).

Sachsa/Rathenau houdt een geraffineerd verhaal, tegelijk mythe, orakel, profetie en aanklacht. Als medium is je blijkbaar alles geoorloofd. Hij begint direct al met een terechtwijzing aan het adres van de aanwezige elite. Zij bevindt zich op kronkelige zijpaden en geeft zich over aan illusies. Daarna gaat Sachsa over op de oergeschiedenis van de kleurstofindustrie en daarmee van IG Farben: de toevallige ontdekking door Perkins van het procédé om via synthetische weg uit koolteer de kleur mauve/purper/paars te maken.[a]
En daarmee wordt de kleur mauve, de creatieve oerstof bij uitstek ,verkwanseld aan de chemische industrie. Wat zou Goethe diep gebelgd zijn geweest, deze kleur is immers in diens ogen het symbool van de geboorte van de Geest (voortgekomen uit de strijd tussen Donker en Licht).[b] Toch ziet Sachsa het synthetische procédé als een teken van openbaring, van iets dat zich ontplooit. Maar wat dat is, laat hij in het midden.
Purper is trouwens ook de kleur van de magie en 'symboliseert de onheilspellende kant van de fantasie, namelijk het verlangen om onmogelijke dingen mogelijk te maken.'[c] Dat maakt misschien de sprong naar de Oneirine iets begrijpelijker, hoewel Sachsa in feite wartaal uitslaat over haar oorsprong en laat merken dat hij zelf helemaal niet begrijpt wat de samenhang tussen drug en kleur inhoudt. Maar dat deert blijkbaar niemand. De nadruk ligt op de chemische (synthetische) oorsprong van de nieuwe drug.[d]

[7]

En dan de kern waar het de toehoorders om gaat: kolen en staal. Deze twee materialen worden door Sachsa opgenomen in een donkere, onderaardse geschiedenis, met het koolteer als oerstof.[e] Maar, stelt hij, nu als profetisch bevlogene: 'The real movement is not from death to any rebirth. It is from death to death-transfigured' (*GR,* blz. 166).[f] Het leven wordt alleen maar nagedaan. Deze aanklacht wordt gevolgd door een scherpe kritiek op het Kartel, een robotachtig, doods mechanisme dat uit het oerafval steeds meer afval produceert.[g]
Sachsa eindigt zijn betoog dan met twee vragen die de context ver te buiten gaan: wat is de ware aard van (scheikundige) synthese en wat is de ware aard van controle?
De sessie wordt afgesloten met Heinz Rippenstoss' sarcastische vraag of God echt een Jood is.[h] Waarmee de gehele scène nog meer in het ironische wordt getrokken.

[8]

Naast de astrologie wordt ook het spiritisme afgewezen als een manier van kennis en inzicht. Deze episode biedt geen enkele aanleiding om aan te nemen dat er alternatieve, diepere wijzen van weten zijn, die je verbinden met andere (parallelle) werelden. Het zwaartepunt ligt heel ergens anders: bij de ontwikkeling van de raket en bij de ontwikkeling van nieuwe koolteer-producten die de (narratieve) toekomst in al zijn facetten zullen beheersen.
En verder begint hier het drama rond Franz Pökler dat in een notendop een alternatieve geschiedenis biedt van het Duitsland van vóór, tijdens en na WO II.

---

[a] Weisenburger 2006, blz. 114, Tölölyan 1983, blz. 55-56.

[b] Pieron 2004 II, blz. 458n.

[c] Heller 1990, blz. 161.

[d] Drugs zijn een middel om gedrag te controleren.

[e] De mythe van het koolteer als oerstof loopt vooruit op de oermythe van Ölsch (XXXI).

[f] Met symbolische verwijzingen naar het koolteer als preterite dat is weg gezuiverd ter veredeling van glanzend staal.

[g] Afval dat later tot plastic zal worden omgevormd (als afval in een andere gedaante!).

[h] In XX wordt door Gwenhidwy aan Pointsman de vraag gesteld: 'Stel dat we allemaal joden zijn?' Waarop Pointsman antwoordt dat hij zich vandaag geen jood voelt. Zou God hier hetzelfde antwoord geven?

EPISODE XX

(167-174/170-176) You don't hear their silence (*GR,* blz. 172).

Kerstnacht op de Witte Visitatie.
Pointsmans fascinatie met Slothrops neuro-cyste ('a survival ./. past death'). Hij is optimistisch over het nieuws vanuit de Rivièra, er komen nieuwe experimenten, zelfs is er geld beschikbaar via Pudding.
De tocht van Pointsman en Gwenhidwy naar het ziekenhuis. Ghwenhidwy's {De Paranoïde stad als neoplasma}.

Het kerstverhaal over de kerstkakkerlakken levend in het stro van de Kribbe.

\- - - - -

In deze episode speelt op de Witte Visitatie zich de wonderbaarlijke oorlogskerst 1944 van Pointsman af, met voor hem een boom vol sterren als lichtpunt en het kindeke Tyrone als kerstcadeau. Dan het feest zelf, vol rumbamuziek, drugs, drank gekoppeld aan dat ene moment van korte vrede, hem gegeven door Maud.
Later volgt de kersttocht met Gwenhidwy, één van de Zeven, door sneeuw en duisternis, midden in het hondenweer.[a] Gwenhidwy, stralend als de zon: de bebaarde Bard en Profeet.[b] Met zijn magisch-alcoholische mengsels, maar ook met zijn bezorgdheid om zijn zieken, om de zwarten en de joden,[c] om zijn eigen volk, de Welshmen.[d]
En dan zijn Kerstoverdenking over het Kwade als de Paranoïde Stad ('Counterfeiting all the correct forces'),[e] die als neoplasma[f] zijn eigen droom droomt, zijn diepst heimelijke wensen nastreeft en oprukkend vanuit het Oosten en Zuiden, het platteland overstroomt om de weerlozen als ongedierte te doden.[g] Toont de Poisson-vergelijking niet aan dat juist de arme wijken worden getroffen en Whitehall gespaard blijft?[h]
Een kerstmis van treurnis en verlies, die eindigt met een Kerstmeditatie over kerstkakkerlakken[i] als scheppers van een kalme wereld waaruit het huilen van het kind, ja van je heiland haast ongemerkt doorklinkt.[j]

---

[a] Denk aan de tocht van Pointsman samen met Mexico in XIII.

[b] De andere zonnen zijn naar het Zuiden weggetrokken. Pointsman hoopt van harte dat Gwenhidwy gespaard zal blijven.

[c] De opmerking over de joden en zwarten in hun duisternis en zwijgen is cryptisch.

[d] Verwijzing naar de preterites.

[e] Loopt vooruit op De Stad (LXXIII).

[f] Verwijzing naar de droom van Pirate in I. Zie: 'The people out here where *meant to go down first*' (*GR,* blz. 173).

[g] Een variant op de Osmo-ramp (II). En ook hier weer de preterites.

[h] Gwenhidwy meldt ook nog dat de Poisson-vergelijking opgaat voor de geboorte van baby's tijdens de Blitzkrieg. En dan kan je blijkbaar aan de gang blijven, zoals Pointsman ook wel inziet. Zelf noemt hij oorlogen, bloedonderzoek en radio-actief afval (XVII).

[i] Ook al een verwijzing naar de preterites. Een uitleg waarom die verdeling zo zou uitvallen geeft Gwenhidwy niet.

[j] Ironische variant op de adventsmijmering van Mexico (en Jessica) in Kent (XVI). Deze scène verwijst ook terug naar de avond waarop Spectro en Pointsman hun gesprek hadden. Daar wordt vermeld dat er een kakkerlakkenplaag is, daar mediteert Pointsman over zijn vosjes (VIII). Ook in deze episode is de belangstelling van Pointsman voor de patiëntjes voelbaar.

EPISODE XXI
(174-180/176-180)

- leaving their children alone in the forest (*GR,* blz. 176).

De avond van Tweede Kerstdag bij Nancy, haar drie dochters en de twee katten.
Penelope zit achter een kom met twee goudvissen erin. Roger en Jessica zijn in de keuken.
's Middags was er een opvoering geweest van een pantomime van Hans en Grietje. De inslag van een raket. Grietje zingt het publiek toe. Dit zingt mee.
Penelope: [vader Keith als zachte, vleselijke, maar door en door menselijke klomp ziel, is weggerot of weggeplukt.]
Rogers liefde voor Jessica, zijn eenzaamheid, jaloezie, angst ('Don't leave me ...') en boosheid naast een gevoel van diepe eenheid met haar ('You go from dream to dream inside me'). Een leven onder Beaver tegenover een leven van *mindless pleasures.*

- - - - -

[1]

De laatste episode van het Eerste deel vindt plaats in een huiselijke (kerst-) sfeer.[ab] Er is zelfs even geen raketinslag te horen. Toch speelt er onderhuids veel meer mee. Dit wordt duidelijk aan de mijmeringen van Penelope over haar overleden vader, aan het liedje van Grietje tijdens de middagvoorstelling na de inslag van een raket en aan de neerslachtige overdenkingen van Roger over het naoorlogse leven van Jessica onder het juk van Beaver, gezellig thuis in de intimiteit van huis en gezin,[c] maar ook in de wetenschap dat zij de vrijheid zal verliezen die ze juist in oorlogstijd heeft verkregen. Zij weigert een riskant leven...

[2]

Penelope ziet in verbeelding haar overleden vader voor zich.[d] Ze is afwerend en argwanend, bang dat hij haar in bezit zal nemen. Waarom? Een oude herinnering, een vage opmerking van iemand terzijde of gewoon kinderlijke angst?[e] Het wordt niet duidelijk. Misschien is zij alleen maar bezorgd dat hij haar later weer zou kunnen verlaten.
Penelope vraagt zich trouwens af of dit haar vader wel is, hij is eerder een leeg omhulsel/qlippoth. Of hij is een van die levenden die het binnen het huidige systeem is ingeprent om zijn eigen dood te kiezen[f] en zijn kinderen in de steek te laten, zoals deze middag Hans en Grietje in het bos werden achtergelaten door hun ouders.
Het sprookje wordt in het bezweringsliedje van die middag gezien vanuit het ware perspectief, vanuit de angst, de eenzaamheid en droefenis van kinderen. Kinderen die in de huidige situatie -er is zojuist een bom neergekomen- zelfs moeten leren om te sterven.[g]

---

[a]Het kalme kerstleven van de kakkerlakken in XIX gaat over naar de stilte van de vissenkom aan het begin van deze episode.

[b]De astrologische verwijzing naar Pisces speelt verder geen rol in deze episode. Vind je dat dit wel zo is (Weisenburger 2006, blz. 119), dan zul je dat waar moeten maken. De overgang in de eerste alinea geeft bovendien de ironie van de situatie aan: er wordt niet ingegaan op de astrologische impact van de scène -dat zou je toch mogen verwachten-, maar je krijgt de beschrijving van de omgeving waarin de vissen leven (een entourage die de vissen het idee moet geven dat ze echte grote vissen in de grote wereld zijn).

[c]Met een verwijzing naar Beaver en zijn Pijp in VII. Zie Weeks 2008. Beaver betekent in het slang trouwens *baardaap*.

[d]De naam *Penelope* wordt afgeleid van de Griekse woorden voor *oog* en *web*. Penelope zelf gaat door voor iemand waarvan de motivatie moeilijk is te ontcijferen.

[e]In XXIX wordt door Pointsman in een van zijn hallucinerende mijmeringen gesteld dat Penelope niet door haar vader is misbruikt. Maar hoe heeft Pointsman weet van deze kwestie? Via Mexico?

[f]Je bent bv geconditioneerd om als goede burger vrijwillig (!!) dienst te nemen. In de aangehaalde alinea wordt trouwens in een notendop een samenvatting gegeven van de moderne psychologie: humanisme (waardigheid), christendom (genade) of naturalisme (conditionering).

[g]En zo loopt het sprookje vooruit op de mythische dood van Gottfried, die de verlating dubbel heeft moeten voelen.

[3]

Het liedje is het soort gedichtje waardoor kinderen zich snel op hun gemak gaan voelen, hier ondanks het dreigende begin ('It's big and it's nasty') en het wanhopige einde.[a] Het is een liedje vol afwisseling in sfeer, stemming en onderwerp, waarin je in het begin wordt gevraagd om je er niets van aan te trekken als ze dat tenminste toelaten...![b] Daarna krijgt het liedje afwisselend de boosaardige en macabere toon van een sprookje om vervolgens opgelucht, droevig, nostalgisch, romantisch-sentimenteel verder te gaan en tenslotte somber-grimmig te eindigen.
Dit alles in de vorm van een nonsensrijm met zijn verrassende beelden en absurde taalgebruik.
Voor de lezer gaat dit lied terug op Weissmanns spel in Wassenaar en loopt het vooruit op het einde van het boek: het theater waar de raket nog niet is gevallen en waar men aan het einde der tijden ook samen zingt om de angst voor de raket te onderdrukken.

[4]

In deze episode brengt Roger een van de belangrijkste ethische denkbeelden in *GR* ter sprake. Een denkbeeld dat voortkomt uit zijn angst dat Jessica het leven verder zal delen met Beaver.[c] Bij Beaver wacht haar als onderdeel van het na-oorlogse, gerationaliseerde machtsritueel -dat vrede heet- het doorsnee burgerlijke leven zonder een kans op welke droom, welke trivialiteit en banaliteit dan ook. Tijd zal worden gevuld, er is geen plaats voor 'de ledige, gedachteloze tijdstippen van de dag', zoals de onbeweeglijke goudvissen in de kom of de siamezen Sooty en Kim die kennen.[d]

[5]

De zorg om de kinderen, de dreiging van de Raket en een leven in een sfeer van *mindless pleasures* blijken aan het einde van *het Eerste deel* drie van de centrale thema's te zijn binnen de visie van *GR.*

---

[a]Dit sprookje is voor de kinderen op zich al bijzonder onheilspellend. In Zwölfkinder houdt de heks met een pook Hans in de oven in bedwang (LX). In het oorspronkelijke sprookje is het bovendien niet de stiefmoeder, maar de echte moeder die de kinderen met de vader (in uiterste wanhoop) wegbrengt. Zie de Wikipedia/Duits ('Hänsel und Gretel') voor de tegenstelling tussen de versie van de gebroeders Grimm van 1812/1819 en die van 1840.

[b]Het advies slaat op de raketten en heeft een cynische ondertoon: -Trek je maar niets van ze aan zolang ze niet op je hoofd terecht komen.

[c]In XIII bleek reeds dat Mexico zijn aarzelingen had bij een mechanicistisch wereldbeeld. Toen al pleitte hij voor een romantische visie. Deze wordt nu bevestigd door het idee van een meer natuurlijke staat, waarin de geest (als rede) naar de achtergrond wordt verwezen. In XIX komen dezelfde gedachten op bij Leni Pökler.

[d]Zie verder Interpretatie, Ethiek: Mindless pleasures

Tweede deel

EPISODES XXII-XXIII
(181-205/183–191)

Nobody ever said a day has to be judged into any kind of sense at day's end (*GR,* blz. 204).

Slothrops tweede dag in *Monte Carlo*.[a]
Bloat en Tantivy komen bij Slothrop op zijn kamer, zij zitten in het complot tegen hem en gedragen zich ernaar, zoals ook iets later op het strand de danseressen, Katje en Grigori. Slothrop wantrouwt de zaak al gauw op grond van zijn puriteinse reflex en van de totaal verdachte omstandigheden. Ghislaine waarschuwt hem.[b] Ook een gesprek met Tantivy is verontrustend.
De opkomst van Grigori.
Het eerste samenzijn van Slothrop en Katje voltrekt zich in een romantische sfeer die bij hun eerste vrijpartij overgaat in een bijna magisch-dierlijk ritueel. Later op de avond volgt een uit de hand gelopen kussengevecht dat uitloopt op een vluggertje onder een rood tovertapijt.
Daarna begint de ontregeling: de diefstal van Slothrops kleren, de achtervolging, de ontmoeting met de generaal en met Bloat. Zijn kamer is ontruimd, Tantivy's spullen zijn weg ('a piece of Whitehall on the Riviera'). Slothrop gaat tevergeefs op zoek naar hem.
Dan volgt dat ene minuutje in de verlaten Himmler-Spielsaal die hij ervaart als een Verboden Vleugel: '[w]hat game do They deal? What passes are these, so blurred, so old and perfect' (*GR,* blz. 203). Deze paranoïde belevingen worden later bij terugkomst in een nu volle zaal bevestigd. Slothrop, volkomen vertwijfeld, gaat terug naar Katje ('Tyrone, I missed you').

- - - - -

[1]

Tegen de achtergrond van de glitter van het Casino *Hermann Göring* en het strandleven aan de Rivièra ontpopt zich één groot complot tegen Slothrop, opgezet door Pointsman (en Bloat) om hem zover te krijgen dat hij achter de Raket aangaat.
Dit in de ambiance van een avonturenfilm of stripverhaal[c] vol onwaarschijnlijkheden (Grigori), vol slapstick, zoals Slothrops wilde jacht op de indringer en zoals sommige scènes tussen Slothrop en Katje. Verhalen die op hun beurt worden geplaatst binnen de entourage van een musical met zijn liedjes -ballade, tango, foxtrot, duet- en worden afgewisseld door dans en ballet. Zo maakt Tantivy op een zeer kritiek moment een *danspasje*, Slothrop noemt het optreden van de samenzweerders op het strand *net een dans*, zelf lokt hij de octopus *dansend* weg en Tantivy maakt al zingend sarcastische *danspasjes* in het Casino bij binnenkomst van Katje. Katje in haar kamer is net een *ballerina*. In de tekst van de foxtrot *dansen* Katje en Slothrop samen, Slothrop *danst* door de Verboden Vleugel als een dwaze schicht.
Ambiance en entourage passen helemaal bij Slothrop zelf. Hij is spion en detective tegelijk, hij leest, zoals uit XXIV blijkt, strips als de vierkleurige Plasticman,[d] houdt veel van muziek, schrijft zijn eigen liedjes en speelt ze voor een groter publiek.

[2]

Slothrop komt al gauw in grote moeilijkheden. Vooral het feit dat Tantivy onder verdachte omstandigheden verdwijnt, maakt hem wantrouwig. Hij ziet Tantivy als zijn beste vriend. Tantivy op zijn beurt

---

[a]Het begin van deze episode valt niet samen met kerst (dat is gezien de gebeurtenissen in Londen onmogelijk, bovendien zou dit feest uitdrukkelijk zijn gememoreerd). Daarmee vervalt de toch al twijfelachtige interpretatie van Weisenburger 2006 (blz. 168) over de christelijke feestdagen.

[b]Slothrop maakt zich ook zorgen over haar, omdat zij, als ze meer weet, via Bloat gevaar loopt. Zij is op het strand blijven wachten op Bloat.

[c]Katje ziet -op de rand van de dood- het strand van Monte Carlo in stripkleuren.

[d]Vanaf XXXV gaat Slothrop soms zelfs geheel op in een vierkleuren-strip (Weisenburger 2006, blz. 216). Het gaat te ver om zulke strip-situaties te vertalen in anti-intellectualisme en onvolwassenheid. Het is de verteller in de eerste plaats te doen om het plezier van het vertellen.

is vanaf zijn studietijd aan het Jezus College te Oxford bevriend met Teddy Bloat. Maar deze speelt in Monte Carlo een bedenkelijke rol. Zo heeft hij -dat is duidelijk- de opdracht Slothrop in de gaten te houden en hem te bewerken, desnoods via Tantivy. Maar Bloat merkt waarschijnlijk al gauw dat Tantivy daar niets voor voelt. En dan kan zijn aanwezigheid wel eens averechts werken. Dat klopt. Tantivy waarschuwt Slothrop voor Katje en biedt hem zelfs hulp aan. Ook vertelt hij na enig aandringen van Slothrops kant dat Bloat gecodeerde berichten ontvangt en woedend op hem, Tantivy, werd toen hij vertelde dat hij een oogje had op Katje. Bloat vertrouwt -en terecht- de zaak niet. Tantivy verdwijnt en blijft ook na Slothrops speurtocht spoorloos. Bloat doet of zijn neus bloed.
Tantivy wordt later zelfs dood verklaard (XXVIII). Er verschijnt van hem een overlijdensadvertentie in de *Times* die door Bloat is ondertekend, maar Slothrop vindt de situatie verdacht: of het is nep-advertentie om hem voor de gek te houden of Tantivy is uit de weg geruimd.

[3]

Voor Slothrop blijft alleen Katje over. Maar zijn verhouding met haar is ronduit netelig omdat hij vermoedt dat ze tegen hem samenzweert. Iets wat zij niet tegenspreekt, eerder zelfs lijkt te bevestigen: ze is voorbestemd om hem te ontmoeten,[a] haar klerenkast toont de uitgebreide collectie van een wereldse verleidster/spionne,[b] ze heeft een fles Seltzer, zijn favoriete drank, op haar kamer, ze zegt dat ze hem via een goocheltruc zal laten verdwijnen[c] (en even later is hij zijn kleren en zijn identiteitspapieren kwijt).[d] Toch laat hij het allemaal over zich heen komen, omdat hij niet zonder haar kan. Hij is alleen, hij voelt zich eenzaam en verlaten. Uit de vertederende tekst van de foxtrot die hij zachtjes voor zich uit zingt, blijkt zijn onzekerheid over hun relatie: een loze flirt of liefde?
Aan het einde van deze dubbele episode lijkt het er even op dat Slothrops wantrouwen misplaatst is. Bij zijn terugkeer zegt Katje schijnbaar oprecht dat zij hem erg heeft gemist. Hij trekt bij haar in, want ook zijn kamer is hij kwijt.

[4]

Katje voelt zich eveneens verlaten, bovendien is zij innerlijk leeg, een dode levende (qlippoth),[e] bezeten als ze is door de verschrikkingen van Wassenaar, waar ze haar spelletjes koud en onbewogen moest spelen. Ook nu speelt ze haar spel volmaakt. In een entourage van kaars- en maanlicht verschijnt ze voor Slothrop in een witte mantel met sneeuwblond haar, haar gestalte gevat in een

---

[a]Katjes geraffineerde en cynische opmerking aan het einde van XXII dat zij misschien wel voorbestemd waren om elkaar te ontmoeten, geeft een prachtige samenvatting van de situatie waarin beiden verkeren. Door haar opmerking te herhalen laat Slothrop bovendien zien dat hij de situatie begrijpt: hun spel zal altijd staan in het teken van het Complot.

[b]De kleding die Katje in Monte Carlo (niet) draagt, is op zich een studie waard, karakterologisch en symbolisch.

[c]Het is heel goed mogelijk dat Katje via dit grapje indirect aangeeft dat zij ook in werkelijkheid verstoppertje met hem speelt en dat de toestand dus gevaarlijker voor hem is dan hij zou kunnen veronderstellen. Later (XXXVI) zal Slothrop zich deze scène herinneren. Hij is dan in een situatie dat hij zichzelf een goochelaar voelt.

[d]Van nu af aan zal Slothrop voortdurend nieuwe rollen (moeten) spelen. Deze worden weerspiegeld in de kleding die hij draagt. In deze en de volgende episodes loopt hij rond in een (Engels) uniform van Bloat. In XXIV past hij zich bovendien een snor aan, wat met veel esthetische en andere problemen gepaard gaat. Verkleedpartijen en de daardoor optredende verwarring horen bij het standaardpakket van de komedie. Het begrip *avatar* klinkt veel te hoogdravend en het gebruik ervan is ongegrond (Weisenburger 2006, passim).
Zijn Engelse uniform brengt Slothrop tijdens zijn zoektocht trouwens tot een verrassende analogie. Zoals eertijds de eerste Amerikaanse Slothrop in een legendarische achterwaartse tocht naar Engeland werd terug gezogen (en dus weer Engels werd), zo wordt de Amerikaan Tyrone Slothrop in de twintigste eeuw via het uniform van Bloat weer Engelsman. Ook in dit geval kan men diepzinnigheden, hier in termen van het *hysteron proteron*, maar beter achterwege laten. Zie ook Friedman 1983, blz. 85. Voor de echt interessante consequenties van tijdsomkeringen: Gardner 1986, blz. 204-208. Maar die zijn niet van toepassing op *GR.*

[e]In XXI wordt door Penelope (en de verteller) de samenhang van qlippoth en verlating aan de orde gesteld. Nieuw is de identificatie van qlippoth en *plastic* omhulsel (Slothrop tijdens het vrijen), wat de verwijzing naar Gottfried nog explicieter maakt dan in in deze episode. Pas later (*GR*, blz 747, blz. 749) zal duidelijk worden dat Qlippoth buitengewoon kwaadaardig zijn, het zijn in feite demonische krachten die voortkomen uit een wereld vóór de onze (‘the other side’/ ’the Great Be-yond’). Qlippoth behoren tot het mythische universum van Weissmann/Blicero.

lijst als van een oud, verstild schilderij. Als hij zijn liedje heeft gezongen, smelt ze hem tegemoet. Slothrop ziet in de witheid van haar huid en gewaad in eerste instantie een teken van Katjes hergeboorte. Maar dan wordt het licht heller, de duister kanten blijven zwart-onzichtbaar, haar kaak vertoont roofdierachtige trekken en in haar ogen wordt een rode, dierlijke weerschijn zichtbaar. De donkere kant van de maan.
Maar als ze eenmaal vrijen doorbreekt Katje Slothrops automatische vrij-technieken en raakt zij een snaar in hem, hoewel ze tot het einde toe vecht om haar gezicht niet te laten zien.[a] Ze is blijkbaar diep gewond en zelfs moorddadig, ze beleeft haar lichaam als een getande vagina.[b]
Aan het einde komt dan toch de ontspanning, ze lacht. In de zin van de Indiaanse mythe van de *vagina dentata* is Katje weer (even) vrouw geworden.[c]
Iets later liggen Katje en Slothrop samen relaxed S/S te slapen.[d] Maar daarna begint voor Slothrop de ontreddering die zijn dieptepunt vindt in zijn lange, vergeefse zoektocht naar Tantivy.

[5]

Katjes witheid refereert in de eerste plaats naar de namen *Weissmann* en *Blicero*.[e] Bovendien speelt in deze scène de symboliek van de Maangodin mee. Je kunt denken aan de verering van Diana in Nemi, met markante parallellen in de mythische omstandigheden toen en het narratieve nu: de maan als symbool voor de initiatie, als teken van leven en dood, van het Worden en van het Noodlot.
De maanheeft bovendien een sterk erotische connotatie.[f] Ook wordt zij binnen de mythe vergeleken met een spinnenweb,[g] wat niet alleen in de huidige context frappant mag heten (Katje spint haar erotische web rond Tyrone), maar ook in het perspectief van een scène in het Casino (XXIV), waar het wentelen van het roulettewiel wordt gekoppeld aan het spinnen door Katje van de draad van haar verleden. Waarna ze bovendien een directe associatie maakt met de parabool die de raket aflegt en die aangeeft dat de raket onweerstaanbaar zijn vaste loop voltooit. Een loop die in elk leven is terug te vinden.
Later (ook in XXIV) zal Katjes witheid Slothrop nog een keer opvallen, hij gebruikt dan het woord *regenheks* als vergelijking: zij ziet er verregend uit en is ziedend.[h]

---

[a]Komt deze onwil voort uit een laatste gevoel van zelfrespect?

[b]De strijd is trouwens naast een seksueel spel ook een verwijzing naar het feit dat Katje in haar rol van spionne haar ware gezicht niet kan tonen. Deze scène loopt vooruit op XXIV waar Slothrop een verschrikkelijk gezicht ziet dat geen gezicht is, maar een neusloos masker (Katjes gezicht is voor 3/4 afgewend), een masker dat een andere orde van Zijn afspiegelt.

[c]De tanden van de *stemvork* verwijzen indirect naar de oeroude mythe van de *vagina dentata*. Deze komt veel voor bij de Indianen. Aric Poole zegt hierover “A meat-eating fish inhabits the vagina or rasmus of the Terrible Mother; the hero is the man who overcomes the Terrible Mother, breaks the teeth out of her vagina, and so makes her into a woman.” Geciteerd naar de Wikipedia.
Verduidelijkt wordt zo ook het sterk seksueel getinte begrip *ctenophile*: Mexico staat bekend als een notoir liefhebber van alles wat tanden heeft (XVI). Van Weissmann herinnert Katje zich zijn verrotte tanden en de oven als een getande mond (IV [3]).

[d]Het is wel heel wantrouwig om dit vredige letterbeeld uit te leggen als ‘another sign of disease and disjunction’ (Weisenburger 2006, blz. 130).

[e]De tekst geeft geen aanleiding om te veronderstellen dat Katje de rol van de Witte Godin uit de Kabbala speelt (Weisenburger 2006) of haar zelfs maar in gedachten heeft.

[f]*Diana*: Frazer 1993, blz. 3-4, *initiatie enz.*: Éliade 1964, §§ 55-58, *erotische connotatie*: Éliade 1964, § 53.

[g]Kristensen 1960, blz. 86.

[h]De maangodin is vaak ook een regengodin (Éliade 1964, § 49). Dat Slothrop van regenheks spreekt zou je in verband kunnen brengen met de regen die juist gaat vallen op het moment dat hij het Casino voor de tweede keer binnengaat. Ook als Slothrop aan het einde van X terugkomt bij Katje, regent het.

[6]

Two orders of being, looking identical
..., but, but ... (*GR,* blz. 202).[a]

Beklemmend is Slothrops dubbele bezoek aan de Himmler-Spielsaal, die hij beleeft als een Verboden Vleugel.[b] ZIJ gebruiken deze ruimte voor eigen doeleinden en spelen er hun hogere vormen van roulette,[c] een ruimte door de verteller kort, maar suggestief à la Cocteau in witten en zwarten beschreven. Het is een wereld waarin niet de kleuren en getallen tellen, maar een wereld waar het gaat om het spel achter het spel (XXIV). Maar welk spel? Welk wiel?[d] In elk geval is het een wereld als een droom, een wereld van taboe, verderf, verlamming en gifmengerij. Je kunt haar nauwelijks verklaren, ze trekt je aan, maar is gelukkig niet dwingend, je kunt haar verlaten. Slothrops *fuck you* bewijst dat het 'the only spell [is] he knows, and a pretty good all-purpose one at *all*' (*GR,* blz. 203). Toch slaat bij hem later de paranoia weer toe als hij de stem van de croupier het *les jeux sont faits* hoort uitspreken. De schrik slaat hem om het hart omdat hij vandaag misschien wel het spel heeft gespeeld tegen het onzichtbare Huis, waarbij zijn ziel op het spel stond.[e]
Totdat hij bij Katje is, blijven Zij hem achtervolgen en hun complotten smeden. Dan vindt hij even rust.

[7]

In deze episode wordt een van de centrale thema's in *GR*, de paranoia, verder ontwikkeld. In Deel Een werd het begrip neurofysiologisch en gedragsmatig gedefinieerd als de ultraparadoxale fase, in dit deel wordt het door Slothrop psychologisch omschreven als een projectie, in het laatste deel wordt het vanuit een sociologische benadering gekarakteriseerd vanuit de tegenstelling tussen zij-systeem en wij-systeem.[f]

---

[a]Het gaat om de paranoïde orde van Hen naast de orde van de alledaagse werkelijkheid en die van het gewone, menselijke verstand. Deze uitspraak kan niet worden gebruikt om er een Andere Wereld of een Andere Stem mee te postuleren.

[b]'De couprier verwijst naar de allesomvattende macht van Hen: '[A]ll in his life of what has looked free or random, is discovered to've been under some control, all the time, the same as a fixed roulette wheel' (*GR,* blz. 209). Hier heerst Hun eigen vorm van statistiek die is gebaseerd op reeds waargenomen frequenties (XXIV). ZIJ hebben het toeval in Hun greep.

[c]Zelfs de vliegpatronen van meeuwen aan het begin van episode XXII worden in verband gebracht met het schudden van kaarten door onzichtbare duimen. [Aan het einde van XXII zitten (de) meeuwen trouwens weer rustig naar een leeg strand te kijken: de cirkel is gesloten.]

[d]Het gaat niet om een conflict tussen twee concepten (toeval en causaliteit), maar om de beschrijving van een psychotische toestand die zeker niet als een verkieselijk alternatief wordt gesteld boven een normaal en nuchter gedragspatroon (vs Weisenburger 2006, blz. 123). De wetten van de statistiek, die het toeval inkapselen, behoren in feite ook tot de wereld van de wetenschappelijke wetmatigheid. De statistiek heeft haar (binaire) wetten, zij is zelf niet gebaseerd op waarschijnlijkheden.

[e]Het gaat om een geval van obsessieve paranoia, het is niet juist om te stellen dat de tekst op een hoger niveau wordt getild en dat er een religieuze dimensie gaat meespelen. Je kunt zelfs rustig spreken van een psychose, een term die Slothrop zelf al in veel minder ernstige gevallen gebruikt (X).

[f]Zie Exegese, Narratieve thema's: Paranoia.

EPISODE XXIV
(205-226/ 207-227)

Let's not live in the past, right now's all there is... (*GR,* blz. 208).

Slothrop is op bijscholingscursus. Sir Stephen daagt op uit het niets.[a] Zijn woordspelletjes. De poëtisch-associatieve aspecten van een naam als *Hawai One*.[bc]
Slothrops angst dat ook Katje door Hen wordt gebruikt. {Hij en Katje alleen in de Himmler-Spielsaal, ieder met zijn/haar eigen herinneringen en mijmeringen.}
Slothrops tegen-complot: de champagne-orgie (*Prins* en *Roulerende Prins*).
Wandeling van Slothrop en Sir Stephen. De zonsondergang. Het geheim van Sir Stephens impotentie.
Sir Stephen: {Eventyrs droomachtige improvisatie en mijmering over de situatie in Berlijn: Sacha, Leni, Ilse, Franz.}[d]

Sir Stephen is vertrokken, hij vertelde Slothrop van de Londense belangstelling voor diens penis. Katje reageert woedend: sabotage! Ze ravotten en vrijen. Katje overhoort Slothrop.
Der Pfau. *'De herinnering zal eens voor je dansen.'* Ook Katje vertrekt.

\- - - - -

[1]

Deze episode zit weer eens vol van complotten, raadsels, geheimen en dreigingen. Bovendien worden twee thema's uit de vorige episode uitgewerkt: de paranoia waarin Slothrop terecht is gekomen en diens verhouding met Katje die eindigt met haar vertrek.
Nieuw is het naïeve en wat stijve optreden van Sir Stephen.[e] Deze is ingezet om Slothrop en Katje in de gaten te houden,[f] maar vooral ook om Slothrops vorderingen bij diens studie van de raket minutieus te controleren en door te geven. Een nogal saai en beperkt werkje. Liever speelt hij dan ook zijn etymologische spelletjes met cultureel-psychologische diepgang. Dat geeft hem soms zelfs het verheven idee dat hij eigenlijk verkozen is om Slothrop geestelijk te beïnvloeden gezien de voorouderlijke liefde binnen diens familie voor het Woord.
Terecht komt Slothrop niet op het idee dat Sir Stephens optreden te maken zou kunnen hebben met de erecties die hij tijdens de studieles krijgt.[g] Stel je maar eens voor hoe en in welke houding Sir Stephen dit onderzoek naar behoren en met resultaat zou kunnen uitvoeren. De erectie, als hij die al krijgt, zal wel te maken hebben met het feit dat Slothrop direct na de lessen op zoek gaat naar Katje. Bovendien komt Slothrop zelf te snel tot de conclusie dat erecties altijd erotisch van aard zijn.

[2]

Na een dronkemansfestijn wandelen Slothrop en Sir Stephen, beiden straalbezopen, langs de boulevard tijdens een overweldigende zonsondergang en kletsen er maar wat op los. Deze impressie geeft weer wat er door de hoofden van Slothrop en Sir Stephen heengaat en wat er in hun gesprekken meespeelde.

---

[a] Ook Katje kwam eens op uit het niets (XXII).

[b] Met bv zijn gelijkstelling van de twee a's aan oorlelletjes, gekoppeld aan het vermoeden dat Sir Stephen daarom zo blij verrast is als Slothrop naar Pearl Harbor verwijst.

[c] Vergelijk Webleys *setzt V-2 ein* (XXV).

[d] Indirect krijgt Slothrop zo informatie door over bv Pökler.

[e] Sir Stephen werkt voor de politieke geheime dienst, verder zou hij landbouwdeskundige, hersenchirurg en concerthoboïst zijn.

[f] Waarbij Sir Stephen zelfs de rol van gluurder krijgt opgelegd (met het sec-registrerende oog van een impotente). Uit het gluurdersmotief komt trouwens naar voren dat men er bij de geheime diensten niet voor terugdeinsde om mensen ook in hun privé-leven te bespioneren. Dit blijkt ook uit de persoonlijke gegevens die de Diensten bezitten van de mensen rond de Duitse Raket.

[g] Er is in dit gedeelte geen samenhang te ontdekken tussen Slothrops erecties en het veronderstelde experiment van Jamf.

Wolken, kleuren, schaduwen en drank roepen een extatische, poëtische oerbeleving op. Je ziet een pure, nog onschuldige zonsondergang die je niets anders kunt associëren dan met de onschuld van het oude, vrije westen van Amerika. Je weet hoe (het) *Empire* die maagdelijkheid schond. Dan zie je aan de randen van de wereld mythische beelden van bewakers en bezoekers opdoemen als getuigen van wat de Heer des Doods aanrichtte in Londen (zoals ook de Engel van Lübeck eens een getuige was van die eerste Raid van de Geallieerden).[a]

[3]

Tijdens dit eschatologische spektakel vertelt Sir Stephen dat hij impotent is bij zijn vrouw Nora en openbaart hij Slothrop een geheim. Dit gebeurt in de vorm van een samenzang -een gedeelte uit een oratorium- met als creatieve nieuwigheid het gebruik van de monologue interieur ('inner voice') als koortje (!). Hierin wordt het geheim onthuld dat Sir Stephen met zich meedraagt. Eerlijk gezegd lijkt de oplossing nogal gewoontjes: een jongetje weet zich seksueel vrij en belt al masturberend met een sekslijn (of gewoon met een vriendinnetje). Dan komen Zij en praten zachtjes en liefjes zijn erectie weg. Hij weet nu dat zelfs zijn piemel niet van hem is.
Wie zijn de Zij en wie is de jongen? Het ligt voor de hand het dat het om Sir Stephen gaat en om zijn moeder die hem betrapt.[b] Hij raakt de macht over zijn penis kwijt en gaat zich schuldig voelen, een reden, vermoedt hij, voor zijn (latere) impotentie.[c] Bovendien wijst de confidentie terug op de mededeling van Sir Stephen dat hij voor de helft van de tijd niet kan masturberen.
Om Slothrop gaat het in ieder geval niet:[d] er is geen sprake van een pavloviaanse manipulatie -als het diepe geheim-, bovendien klopt de leeftijd niet met de leeftijd waarop Jamf zou zijn opgetreden. Tenslotte blijkt uit Slothrops voluit seksuele activiteiten dat zijn penis van hem is en van niemand anders.[e]
Pas later wordt als terzijde vermeld dat Sir Stephen bij zijn vertrek Slothrop meedeelt dat diens penis in de belangstelling staat van het Fitzmaurice House, zonder dat dit ook maar enige indruk op Slothrop lijkt te maken. Ook dit wijst er op dat de confidentie op Sir Stephen zelf sloeg.

[4]

Narratief verrassend is de naadloze overgang van de bekentenis van Sir Stephen naar het verhaal dat hij vertelt in de stijl van Eventyr en dat hij waarschijnlijk vaak in allerlei variaties heeft gehoord.[f] Je verneemt een verward mengsel van stemmen, namen en situaties hier en uit het verre verleden. Maar ook hoor je indirect weer een op zich knap vertelde improvisatie op grond van minimale

---

[a]Lübeck was de eerste stad die massaal door de Britten werd gebombardeerd op grond van het *Area Bombing Directive*. Dit gebeurde in de nacht van Palmzondag, 28 maart 1942. De historische binnenstad werd voor een groot deel door een vuurstorm verwoest, er vielen 320 doden. Wikipedia.

[b]De tekst zelf wijst sterk in deze richting, immers er staat dat het gaat om een confidentie met als vervolg dat *hij* (Sir Stephen) dacht dat zijn penis zijn eigen bezit was. Er had *jij* moeten staan om Slothrop als slachtoffer te zien, maar dan was er geen sprake geweest van een confidentie, maar van een noodlottig geheim.

[c]In dit verband wordt door Seed (1985, blz. 26) Norman Brown aangehaald: '[T]he penis we are, is not our own, but daddy's. ./. In genital organization body and soul are haunted, possessed, by the ghost of the fathers.' Vergelijk Duyfhuizen 1981, blz. 31n. Toch wijst het *sweet-talked* eerder op de moeder dan op de vader. Ook Sir Stephens latere aanhaling van Eventir wijst in deze richting: het moederschap is in de ogen van Leni een ambtelijke functie: *moeders zijn de politieagenten van de ziel* (*GR*, blz. 219).

[d]Versus Slade 1984, blz. 178, dit naast vele anderen, zoals Hite 2010, blz. 698: 'Slothrop is initially presented as a hyperbolyc signifier of the phallic order, the bearer of an apparently death-driven "Penis He Thought Was His Own.""

[e]Het is mogelijk dat deze ironische samenzang een muzikale overweging is van Slothrop als reactie op wat Sir Stephen over zichzelf heeft verteld. Maar dan nog komt Jamf niet in zicht. Later zal hij trouwens de samenzang wel met Jamf (en Katje) in verband brengen (XXXI), maar dan is Jamf zijn leven al binnengeslopen. Het is trouwens ook heel goed mogelijk dat de zang door Slothrop en Sir Stephen, dronken als ze waren, samen vol overgave wordt gezongen.

[f]Deze scène kan ook worden gezien als een weergave van gedachtenflarden van Sir Stephen. Hoe dan ook is Sir Stephen de schakel tussen Londen en Monte Carlo. De scène komt niet zo maar uit de lucht vallen. Dat Sir Stephen een bron is, komt ook naar voren uit de zorgen die er in het verhaal over Nora worden gemaakt: zullen ze haar ook pakken?

gegevens: Eventyr/Sir Stephen leeft zich helemaal uit en vertelt vol emotie over Sachsa, Leni, Ilse, ideologie en moederschap.[a]

[5]

Slothrop staat in dubio, zoals al werd verwoord in het gedichtje *Oh, the world over there* (*GR*, blz. 203), dat slaat op zijn psychose in de Himmler Spielsaal. Hij aarzelt daarin tussen het 'maar toch' en 'nee'. Die andere wereld, Hun wereld is als een droom.[b] Je danst als een gek en wacht op het sidderen van het licht. Is het niet dwaas om op zijn minst iets in deze richting te proberen en de risico's te nemen? Tenslotte, bij de minste pijn kun je toch nog altijd ontsnappen!
Ook nu voelt Slothrop zich soms onderdeel van Hun feedback-systeem, maar hij weet ook dat het mogelijk is zich van dit systeem los te koppelen, hoewel hij dan volkomen hulpeloos is, wat op zich niet eens onplezierig behoeft te zijn.
Toch is het ook binnen het systeem best om uit te houden, omdat Zij hem blijkbaar niet naar het leven staan, noch zijn levensstijl radicaal aanpakken.[c] Slothrop als bewuste, kritische, tevreden slaaf.[d] Vooral in de verhouding met Katje speelt hij het liefste deze rol. Hij weet dat Katjes gedrag nog steeds vragen oproept -zij is verleidster en slachtoffer-, maar dat neemt hij op de koop toe, zolang hij zich maar geborgen voelt.
Niettemin kan het hem allemaal ook te veel worden. Op een middag ontmoet hij Katje in de Himmler-Spielsaal en voelt haar leegheid, de naargeestigheid,[e] de Europese duisternis die vanuit het verleden in haar voortwoekert. Dat alles onder Hun controle. En dan voelt hij ook zelf de hand van de verschrikkelijke croupier 'die de mouwen van zijn dromen aanraakt,' die door met het wiel te knoeien er altijd voor zorgt dat het Huis op de langere termijn winst maakt. En voor het eerst in Monte Carlo wordt Slothrop geconfronteerd met de gedachte dat niet alleen Katje, maar ook hijzelf vastzit aan boze, verboden herinneringen. Toch weet hij ook dat het verleden een vorm is van paranoia, het is een oneigenlijke ordening die het hele bestaan kan beheersen.

[6]

In deze episode keert bovendien de raket terug in het leven van Slothrop en Katje. Slothrop krijgt een opleiding als raketdeskundige en wordt door Katje beroepsmatig begeleid en ondervraagd.[f] Maar voor haar speelt er meer mee. Haar bestaan is verweven met de herinneringen aan de Raket en haar verblijf in Wassenaar. Tussen Wassenaar en Londen, maar ook tussen haar en Slothrop ligt die ene tocht van vijf minuten waar een heel leven in ligt besloten,[g] niet alleen een leven dat meetbaar is, maar dat ook zoveel meer is dan dat iemand van ons ooit te weten kan komen.[h]

---

[a]Ook in dit verband kun je je afvragen of Sachsa geen spion voor de Geallieerden was. Zo zou de informatie rond Franz cs in Londen (en bij Eventyr) terecht zijn gekomen. Tevens vraag je je af of de informatie over de Duitse situatie niet behoorde bij de informatie die Sir Stephen (in)direct aan Slothrop moest overbrengen.

[b]*The world over there* is niet de wereld van het Heilige of het Spirituele, maar de wereld van Hen, die hier in religieuze termen wordt gevat. Voor Slothrop ligt dit niet moeilijk, omdat de sprong van Hen naar God er bij hem ingegoten zit. Hij beleeft deze wereld van Controle dan ook op bijna mystiek-magische wijze in termen van het fascinosum ac tremendum .

[c]Slothrop ondervindt zijn verblijf in Frankrijk als een verlof. Bovendien vermoedt hij dat de moeilijkheden maar van tijdelijke aard zijn.

[d]Pieron 2004 II, blz. 677-679 ('De gelukkige slaaf').

[e]Engels: 'Nothing so bleak.' De mooie Nederlandse vertaling mist dus het punt van de *witheid* dat in X zo'n beslissende rol speelt.

[f]Katje is blijkbaar deskundig op dit gebied. Dat zal samenhangen met haar positie in Wassenaar waar ze inlichtingen moest verzamelen over de V2. In haar nieuwe functie is zij doortrapt, bv als zij, direct na het vrijen, vraagt 'What's it like in London, Slothrop? When the rockets come down?' (*GR*, blz 222).

[g]Naar een Chinese opvatting verbindt (de curve van) de regenboog yin en yang. Biedermann 1996, blz. 306.

[h]Een vanzelfsprekende constatering, misschien dat zij slaat op Hen en Hun wereld, maar zeker niet op de een of andere Transcendente Wereld.

Bovendien, in de gezuiverde vorm van de parabool, waarvan de loop van de raket getuigt, ligt de onomkeerbare weg aangegeven die Slothrop en zij voor altijd moeten gaan 'reserved for its own black-and-white bad news certainly as if it were the Rainbow, and they its children...' (*GR,* blz. 209). Er is geen troost.
De raket zelf stelt Katje zich voor als een Pauw, felgekleurd, opgericht, klaar voor het liefdesritueel.[a] Dit reikt tot aan de Brennschluss, die aangeeft dat het vrouwelijke, het nulpunt zich heeft overgegeven. Dan is de raket hulpeloos, de zwaartekracht heeft het heft in handen genomen. De parabool wordt voor Katje in dit verband een zinspeling op de weg, waarlangs verborgen lusten haar, Hen en de gehele planeet voortstuwen en die leidt naar het terminale orgasme.[b] En weer schiet de mythe van Gottfried je door het hoofd.

[7]

De verhouding tussen Tyrone en Katje heeft iets schrijnends. Ze staat onder het teken van het complot, en dat weten beiden. Toch is hun seksueel-speelse relatie meer dan dat, zij hebben werkelijk plezier aan elkaar, zij gedragen zich als echte geliefden.
Lees er het *To soon to know* (X) nog maar eens op na: Slothrops liefdesliedje bij het eerste samenzijn met Katje vóór hun eerste lichamelijke toenadering. Een liedje van zachte, romantische verwachting, dat eindigt met de vraag of deze flirt niet in kilte zal vervliegen. Liefde gaat zijn eigen weg, buiten ons om: we kunnen niet weten hoe het afloopt, daar is het nog te vroeg voor. Hoeveel verliefden zullen deze gedachten en gevoelens niet hebben gehad?
Het karakter van deze affaire heeft soms diep-ontroerende, zelfs tragische kanten: zij zoeken elkaar intens, maar stuiten voortdurend op grenzen die onoverkomelijk door Hen zijn getrokken.' [A]nd they are not, after all, to be lovers in parachutes of sunlit voile, lapsing gently, hand in hand, down to anything meadowed or calm' (*GR*, blz. 222). Katje heeft de grenzen gekend, Slothrop blijft aarzelen.
Katje stelt zelfs uitdrukkelijk dat Slothrop haar niet wil, zoals een raket Londen niet wil. Hij noch zij begrijpen volgens haar ook maar iets van andere zelven.[c] Maar er is één troost: je kunt erop vertrouwen dat ook zij je *zelf* niet kunnen kennen.[d] Hou die gedachte vast, later zul je er misschien nog eens aan terugdenken.[e]
Beiden herinneren zich dat zij bij die ene ontmoeting in de Himmler-Spielsaal een regenbooggestreept rokje droeg. Dat is belangrijk. Zoals je de meest afgrijselijke zwart-wit-gebeurtenissen kunt zien alsof ze verschijnen in het veelkleurige licht van de regenboog (terwijl je toch weet dat de regenboog louter een bijverschijnsel is van natuurkundige verschijnselen), zoals een glimlach eventjes de starheid van het masker doorbreekt of zoals het *zelf* tegen alle deterministische vanzelfsprekendheid in even van zich doet spreken, zo zal er misschien op het passende ogenblik de herinnering zijn aan Katjes stem die hem vluchtig zal zeggen wat ze nu niet kan zeggen.[f] Een

---

[a]De pauw heeft als symbool veel tegenstrijdige kenmerken. Binnen de westers-middeleeuwse traditie was hij aanvankelijk het teken van het Paradijs en van onsterfelijkheid (Wiiliams 1978, blz. 52-53). Later komt de nadruk te liggen op ijdelheid en hoogmoed (Biedermann 1996, blz. 286-288). In de alchemie wordt er een verband gelegd tussen pauwenstaart en regenboog (Roob 1997, blz. 151, blz. 302, blz. 684). Zie verder Weisenburger 2006, blz. 141.

[b]Het libido als doodsdrift in pure vorm.

[c]De Innerlijke Mens: de laatste strohalm van de humanistische mens. Voor iemand als Slothrop met zijn puriteinse achtergrond is dit een onzinnige gedachte: juist God kent de diepste roerselen van jouw zelf, beter dan jij (Augustinus, Confessiones, Tiende Boek).

[d]In de tekst wordt bij Katjes overwegingen *they* geschreven, dus zonder hoofdletter. Het gaat haar om een algemeen menselijke situatie (zo laat de verteller weten).

[e]De strekking van Katjes mijmering is in detail moeilijk te begrijpen. Wat bedoelt ze bv met de opmerking dat de A4 haar echt wil? Kan ze, hoe ze het ook probeert, niet loskomen van de Raket?

[f]Zoals op het moment waarop hij zijn kazoo (terug) vindt. Is muziek ook niet louter een bijverschijnsel van louter natuurkundige processen, een *alsof* dat het leven juist dat vleugje extra geeft? Slothrop en Katje worden op hun laatste avond samen dan ook eventjes geraakt, zij door een klarinet, hij in gedachten door een heleboel *kazoos*. Vergelijk het *as if it were the Rainbow* in [5].

hoop die, althans zover de lezer weet, niet in vervulling is gegaan.
Op dit moment heeft Slothrop weinig aan zo'n raad. Paranoïde als hij (vaak) is, zal hij vanuit zijn ervaringen in de Verboden Vleugel en vanuit het geheim van de Verboden Kamer ervan overtuigd blijven dat de Croupiers het hele spel, daarmee ook het verleden en de belevingswereld, in Hun macht hebben. Maar soms hoopt hij dat eens, na de oorlog de zoden van zijn brein, nu door Hen open gewoeld, bewerkt en ingezaaid, weer zijn eigen gewassen zullen laten groeien. Die hoop is niet geheel ongegrond.

EPISODE XXV
(226-236/227-237)

Above all, pain.The clearest poetry, the endearment of greatest worth... (*GR,* blz. 235).

De Witte Visitatie.
Crisisberaad. Pointsman voelt zich prima, zijn gedicht over de verrijkende beperking van de ouderdom.
Webley Silvernail: het laboratorium als labyrint.
Puddings Hellevaart. Katje als Meesteres van de Nacht.

- - - - -

[1]

In deze episode een pas op de plaats.[a] Tijdens een crisisoverleg op de Witte Visitatie houdt Pointsman, ondanks de mislukking van het Monte Carlo-project, de touwtjes strak in handen en laat hij merken dat hij financieel, politiek en economisch de zaken op orde heeft. Ook pijnlijke vragen over de financiële betrokkenheid van Clive Mossmoon en ICI (met haar grote belangstelling voor plastics) bij zijn project weet hij op handige manier te omzeilen.
Op de achtergrond speelt bij hem de gedachte mee dat bureaucratieën niet worden gestuurd door een mystieke levenskracht maar door de wensen en het werk van individuen. Alleen door persoonlijke inzet kun je het Systeem naar je hand zetten.[b] Hij voelt zich sterk. Dat blijkt ook uit een gedicht dat hij voor zichzelf schreef en waarin hij laat hij zien hoe belangrijk het is je te concentreren op één doel. In dat verband rekent hij ook met Pudding af.

[2]

Pointsmans gedicht (*GR*, blz. 226-227) gaat over Pavlov, zijn idool, maar vooral ook over de ouderdom en de kansen die deze je geeft om je te concentreren op dat ene onderwerp, terwijl de rest van de wereld om je heen, in zijn veelkleurigheid en met al zijn herinneringen, oplost en vervaagt.[c]
Pointsmans gedicht is tegelijkertijd een gedicht over hemzelf: Pavlov is de ik-persoon, maar toch breekt Pointsman zelf voortdurend in het gedicht binnen. Zo schrijft de dichter over *the old man's clothes* en niet over *mijn* kleren. Ook lijken de opmerkingen over Duitsland en over de verduisteringsoefeningen meer op WO II dan WO I te slaan. Pointsman wil met het schrijven van dit gedicht zijn eigen obsessies (Slothrop, de Nobelprijs als bloem) vergoelijken en ze niet als een vorm van opkomende seniliteit laten bestempelen.
Wat blijft is die ene, koppige, oplichtende bloem waarop je je aandacht blijft richten en die door geen Huismeester kan worden gedoofd.[d] Het lijkt erop dat de dichter suggereert dat je in de ouderdom misschien een tijdje aan de dwang en dus aan Hen kunt ontkomen.
Het gedicht heeft zeker dichterlijke kwaliteiten. De vergelijking met een verduisteringsoefening is prachtig. Knap is ook de vervlechting van een (conventionele) poëtische taal -niets is dichterlijker dan een bloem, niets spreekt meer aan dan een vlam- met het technische jargon van de Pavlovianen dat je terugvindt in begrippen als *distraction, stimulus, hypnose, inhibitory, excitatory, inhibition*.

---

[a] Je kunt XXV zien als het vervolg op XII.

[b] Voor een behaviorist is dit bepaald geen verrassende uitkomst.

[c] Pavlovs toestand lijkt sterk op paranoia als ultraparadoxale fase: 'Één brandend punt, omgeven door duisternis.' Verrassend is het trouwens dat Husserls fenomenologische reductie met haar drang naar abstracties (de rode roos als *eidos*, als intuïtieve belevenis van de waarheid), ogenschijnlijk, op dichterlijke manier te kijk wordt gezet. Pieron 2004 II, blz. 594 ('De fenomenologische methode'). Vergelijk het licht in Pointmans lucide droom in XVII, een droom waarop dit gedicht een vervolg/commentaar lijkt te zijn.

[d] Je kunt je afvragen of Pointsmans gedicht niet de artistieke *concentratie* beschrijft waardoor een gedicht als dat van hem tot stand komt.

[3]

> From overhead, from a German camera-angle, it occurs to Webley Silvernail, this lab here is also a maze, i'n't it now... behaviorists run these aisles of tables and consoles just like rats'n'mice. Reinforcement for them is not a pellet of food, but a succesful experiment. But who watches from above, who notes *their* responses? (*GR,* blz. 229).[a]

Een fabel over laboratoriumratten en -muizen gaat over in de mijmeringen van Webley Silvernail, die zich ziet als de gastartiest bij hun dans en zang.[b] Zij zingen een levenslied van liefde en eenzaamheid, Pavlonië waar je naamloos bent, waar je in het doolhof ('maze')[c] bent overgeleverd aan hun strategie ('game').[d] Of zoals Webley het cynisch stelt: de proefdieren zijn overgeleverd aan een gerationaliseerde vorm van sterven in dienst van de enige wezens die weten dat zij sterfelijk zijn. Dood, technologie, het genadeloze misbruik van de natuur, het zijn alle zaken die de Elite nooit zal opgeven. Nooit zullen Zij begrijpen dat je enige kans om vrij te zijn, is gelegen in een gewoon leven hier en nu. Voor ratten en voor mensen.

[4]

> Somewhere, everywhere, now hidden, now apparent in whatever is written down is the form of a human being.
>
> Virginia Woolf[e]

Gedurende een verbazingwekkende persiflage op het kabbalistische ritueel,[f] zoekt Pudding zuivering voor zijn ziel door op de meest beklemmende wijze in het reine te komen met zijn oorlogsherinneringen aan de loopgraven van Vlaanderen vol van verrotting en doodsgeur.[g]
Dit ritueel, bedacht door Pointsman, grijpt terug op Puddings (verwarde) herinnering aan een vrouw die eens in het Niemandsland van Vlaanderen ongedeerd aan het spervuur ontsnapte. Later denkt Pudding tijdens de coprofagie terug aan hun eerste ontmoeting te midden van de geur van Paschendaele. Voor hem wordt zij een symbool dat hij zijn leven lang met zich meedraagt en dat hij nu met Katje identificeert (als zijn bruid). Daarom wordt het toilet van Katje nauwkeurig aangepast aan de mode van de jaren tien en twintig.[h] Voor zijn en haar gemoedsrust.[i]
Voor Pointsman is deze uiterst ingenieuze en gedetailleerde, maar vooral ook macabere behandeling van Pudding niet alleen een doortrapte afrekening in zijn strijd om de macht, maar ook een wraakactie. Pudding verzette zich immers indertijd tegen Pointsmans plannen om Slothrop als proefpersoon te gebruiken (XII). Niet dat Pointsman direct de dood van Pudding zoekt, dat zou te provocerend

---

[a]Een voorbeeld van de operante psychologie van Skinner (vgl Pieron 2004 III, blz. 910-912). Een ander voorbeeld ervan is de conditionering van Grigori door Porkjevitsj. Eerder wordt er (in XII) gesproken over de klassieke (Pavloviaanse) conditionering van de hond Vanja: 'The duct of Dog Vanya's submaxillary gland was long ago carried out the bottom of his chin through an incision and sutured in place, leading saliva outside the collecting funnel' (*GR,* blz. 78).

[b]Het rattenlabyrint staat in de ogen van Webley model voor het laboratorium.

[c]*Maze* betekent ook *verbijstering*.

[d]Geen diepzinnigheden, het gaat om de experimentele labyrinten waarmee operante behavioristen werken.

[e]Woolf geciteerd bij Cunningham 2008, blz. 772.

[f]Pudding zingt zichzelf moed in met een gedichtje dat de impact van het ritueel met Katje goed weergeeft: door de vuilheid heen wacht hem de witheid en de zuivering.

[g]Aan het einde van het *Derde deel* gebruikt de verteller (*GR*, blz. 616) in verband met Vlaanderen de woorden 'mud, shit, the decaying pieces of human meat.' Op die plaats biedt de homoseksualiteit enig tegenwicht tegen de verschrikkingen van Vlaanderen.

[h]De witheid van Katje is dan een weerspiegeling van deze vrouw. Ook op deze plaats is er geen reden om, zoals Weisenburger (2006, blz. 146) beweert, Katje gelijk te stellen met de Witte Godin uit de Kabbala.

[i]Deze scène is, zoals Fussell (1986, blz. 27) het omschrijft, 'disgusting, ennobling, and touching, all at once.' Zie ook Fussell 1978, Rivers 2008.

zijn geweest. Hij laat Pudding antibiotica toedienen tegen E.coli.[a]

[5]

[H]er face ./. is smooth as steel (*GR,* blz. 222).

Katje speelt in het ritueel de rol van *domina nocturna,* van een priesteres van de nacht.[b] Haar techniek berust voor een gedeelte op de praktijken in Wassenaar. Deze waren gruwelijk wreed. Denk aan Weissmanns fopkut met piepkleine mesjes die Katje werd voorgehouden.
Katje erkent dat zij enig plezier beleeft aan de pijn die ze Pudding aandoet. Voor Pudding is pijn zelfs het hoogtepunt van genot. In dit opzicht is er sprake van een zuivere SM-relatie met de band van Meesteres en Slaaf als kern.
Je vraagt je af of voor Katje deze fake-ceremonie niet evengoed een therapie is geweest als voor Pudding. Bij haar zijn het vooral de herinneringen aan Wassenaar en Scheveningen, maar ook die aan Monte Carlo die haar hebben uitgehold. Slothrop ziet in haar slechts leegheid en verveling, zij staat aan het einde van de gang van haar leven (XXIV).[c] Ze leeft als een automaat, die ook nu een opdracht aanvaardt waarbij zij zich als een slet gedraagt. En ook nu weer speelt ze een rol, speelt ze theater, maar deze keer hoeft ze de ander niet te bespioneren, haar rol is niet verraderlijk, maar lijkt eerder zorgend. Of is het toch zuivere onverschilligheid en zelfs minachting die haar drijft? Zeker is het dat zij het volgens Pointsman tijdens haar behandeling van Pudding op haar heupen krijgt (XXIX) en dat zij bij haar volgende optreden, fietsend door Duitsland in dienst van de Counterforce, een vrijere en meer opgeluchte indruk maakt, hoewel zij bij haar ontmoeting met Enzian en de Herero's toch weer eenzaam en verstrooid lijkt te zijn (LXV).

[a]Pointsman meent dat Pudding zijn antibiotica is vergeten in te nemen (XXIX), maar je kunt je afvragen of dit vergeten geen opzet was.

[b]De Tocht van Pudding door de antichambres staat beschreven in LX [Isaac].

[c]In Puddings ogen is Katje diep angstig.

EPISODE XXVI-XXVII

(236-249/237-249)

Yes, sort of *German*, these episodes here (*GR,* blz. 240).

[Het lentegevoel in Zuid-Engeland wijst vooruit naar het dagje uit van Pointsman en de zijnen in XXIX].
In Monte Carlo blijft Slothrop alleen en bedroefd achter. Hij zinkt weg {in een rêverie met Roland Feldspath in de hoofdrol.}[a]
Intussen gaat zijn opleiding verder: hij wordt door Bounce ingewijd in de voortstuwingstechnologie van de raket. De geschiedenis van Shell en de onduidelijkheid rond het Imipolex G maken hem achterdochtig. 'Scales and claws, and footfalls no one else seems to hear' (*GR,* blz. 242).
Slothrop gaat, tot snelle jongen omgetoverd, ontspannen naar het onderwereldfeest van Raoul de la Perlimpinpin.'The story here tought is a typical WW II-intrigue' (*GR,* blz. 247). Zelfs een Shermantank wordt ingezet (door Tamara).
Slothrop ontmoet Waxwing en helpt hem bij een akkefietje. Waxwing bevestigt zijn kwade vermoedens: 'Grigori' was doorgestoken kaart. Slothrop wil weg, hij krijgt van Waxwing een visitekaartje met een adres in de Rue Rossini te Nice en het witte pak van Ricky Gutiérrez.[b]

- - - - -

[1]

De openingszin van deze episode is in feite een motto dat dient als inleiding op een kort overzicht van de stand van zaken in Europa half maart 1945. Op de Witte Visitatie is het lente.
Het klinkt indrukwekkend zo'n beginzin, maar *equinox* is gewoon een technische, astronomische term die aangeeft dat dag en nacht ongeveer even lang zijn. De omslag van vis naar jonge ram,[c] hoe juist die ook astrologisch mag zijn geformuleerd, is voor de inhoud van dit verhaal van geen enkel belang: hoe je ook zoekt of interpreteert, er is narratief geen in het oog springende overgang van waterslaap naar vuurwacht te bekennen (ook niet in het leven van Slothrop).[d] De verteller lijkt de zaak zelfs in het ongerijmde te trekken door de vuurwacht te laten slaan op plannetjes om de zee in vlam te zetten uit liefde voor de lente.[e]

[2]

De episode speelt zich af in Monte Carlo. Slothrop is de kluts helemaal kwijt, hij gaat op in complottheorieën en paranoïde mijmeringen. Deze ontwikkeling begon met zijn verblijf in de Verboden Vleugel en zette door na het vertrek van Sir Stephen en Katje. Ook zijn wat nutteloze studie over de voortstuwing van de raket en van de Duitse taal[f] zal aan zijn paranoia hebben bijgedragen, zeker nu hij bijna alleen moet opereren.
Intussen is er wel iets veranderd. Zijn paranoia was vroeger almachtig, ingegeven door zijn puriteinse reflex, nu is ze meer aanraakbaar, menselijk geworden. Vooral de verhalen en gedachtenflarden van Sir Stephen/Eventyr houden hem in hun ban en werken door in zijn rêverieën, nu in de persoon van de aëronautische expert Roland Feldspath, die hem opwacht langs een van de Laatste Parabolen om hem, onnozele hals, aan gene zijde binnen te halen. De naam *Feldspath* is in Slothrops herinnering blijven hangen, omdat hij deze is tegengekomen tijdens zijn studie over de voortstuwingstechnologie (Feldspath is deskundige) en/of omdat Sir Stephen hem heeft genoemd.[g]

---

[a] Deze rêverie staat onder invloed van die van Sir Stephen in XXIV, gezien de verwijzingen naar Eventyr en Feldspath.

[b] Het kaartje heeft een schaakpaard in reliëf ingegrift. Samen met het witte pak een verwijzing naar Von Göll.

[c] Een klassificatie ('ram'), die even later al weer ongedaan wordt gemaakt: maart blijkt te zijn ingetreden als een lam.

[d] Of je moet de groene equinox associëren met de ommekeer van Slothrop, die in zijn nieuwe, groene kostuum als snelle jongen naar het feest van Raoul gaat om daarna, maar dan in een wit kostuum, de vrijheid te kiezen. Toch laat het vervolg niet zien dat Slothrop een overgang van waterslaap naar vuurwacht meemaakt (wat je daar ook mee zou kunnen bedoelen). Ook van een *May uprising of the spirit* is weinig te merken.

[e] Voor Geli krijgt de equinox trouwens later dit jaar wel een sterk emotioneel-symbolische impact (LXX).

[f] Slothrop werd naast technisch Duits ook Plat-Duits, Thürings en zelfs Engels Engels onderwezen.

[g] Deze rêverie, waarin een aantal stemmen samensmelten, is een voorloper van de Zone-mijmering, hoewel de laatste onpersoonlijker is.

De mijmering zelf is parodisch van toon -'he keeps his astral meathooks...' (*GR,* blz. 238), maar zet Slothrop wel indirect aan om na te denken over de dwangmatigheid van systemen en de grenzen van controle. Een onderwerp dat hem niet loslaat . Bovendien is hij de laatste tijd tijdens zijn studie intensief bezig bezig geweest met de technologische kanten van de raket. De rêverie is hiervan een directe weerspiegeling.

[3]

> Diverging oscillations of any kind were nearly the Worst Threat (*GR,* blz. 238).

In Slothrops rêverie is Feldspath zeer ontstemd dat hij juist Slothrop moet opwachten, bovendien ergert hij zich aan de bureaucratisering van het luchtruim: zelfs de stratosfeer lijdt via de vluchtschema's van de raketten onder controle en systematisering.[a] Dit brengt hem op zijn stokpaardje (V): in het Duitsland van na WO I zie je dat men na de eerste vormen van financiële chaos op basis van cybernetische inzichten het systeem via een feedback tot rust en in evenwicht brengt. Fouten en schommelingen zijn een bedreiging van een systeem.[b] Grenzen worden daarom duidelijk gesteld, zelfs tot ver in de natuur (hoewel, diep in het bos...).[c] Maar als systemen geen afwijkingen toestaan en randen er nauwelijks worden waargenomen, dreigen grauwheid en zwart-wit-denken.[d]
Ook de Raket -maar dat weet Feldspath pas na zijn Overgang- wordt ingetoomd en als cybernetisch systeem ondergebracht binnen de burgerlijke ideologie (als een elegante mengeling van filosofie en staal).[e] Niets blijft er over van de vreselijke kracht die de Raket eigen is. Pas vanuit de dood krijg je inzicht in dit soort zaken, in geesten bv die zich raketten voelen en die op de steenblauwe lichten van het Vacuüm afsuizen. Je voelt dan glimpen van een andere orde van Zijn.
Dit alles bezorgt Slothrop achteraf 'some alkaline aftertaste of lament, an irreducible strangeness, a self-sufficiency nothing could get inside...' (*GR,* blz. 240). De Meester laat zich niet aanraken.

[4]

> He will learn to hear quote marks in the speech of others (*GR,* blz. 241).

Slothrop ontmoet de Shell-man Hilary Bounce die hem zal informeren over de voorstuwing van de A4. Wanneer Slothrop opmerkt dat Shell tijdens de oorlog van twee walletjes heeft gegeten, reageert de Engelsman nogal laconiek.[f] Slothrop doorziet evenwel onmiddellijk het allesomvattende complot achter dit feit en wordt bevangen door paranoia: in de wolken ziet hij een monsterlijke verschijning, het beest in de hemel vol klauwen en schubben.[g]

---

[a]Zie Weisenburger 2006, blz. 148-149.

[b]Grenzen spelen een belangrijke rol binnen het discours van *GR*, zoals blijkt in XXVIII waar de openheid van de prairie wordt bedreigd door het zetten van hekken.

[c]Een verwijzing naar de wet van Murphy.

[d]Voor een behandeling van dit probleem: Pieron 2004 I, blz. 248-249 ('Foutvriendelijkheid').

[e]De cybernetica is een wetenschap die onderzoek doet naar besturing ('controle') en communicatie bij dier en mens. Systemen bezitten een zelfbesturingsmechanisme, zij streven ernaar om het innerlijk evenwicht te bewaren en zich in de buitenwereld te handhaven. De terugkoppeling (feedback) zorgt ervoor dat de norm binnen een systeem wordt gehandhaafd (een raket mag niet slingeren en moet in een rechte baan vliegen). Daarmee is de trend gezet: de wetten die gelden voor de zelfbesturing van organismen, gelden tevens voor anorganische systemen en zijn universeel. Ook sociale systemen vallen er dus onder (Pieron 2004 I, blz. 246).
Terzijde: de wiskundige vergelijking in deze episode past, zoals Schachterle en Aravind (2001-2002, blz. 162) aantonen, niet op de beschrijving van een raket in zijn vlucht, hoewel er volgens hen wel enig verband bestaat: '[A] reader familiar with differential equations but lacking knowledge of rocket dynamics might think the equation was applicable to rocket motion, just as a museum-goer looking at unfamiliar works is sometimes unable to tell an imitation from a genuine objet d'art.' Dit is op zich niet zo verwonderlijk omdat Slothrop in Monte Carlo niet meer dan een snelcursus raketkunde had gekregen.

[f]Michèle en Slothrop ontdekken trouwens onafhankelijk van elkaar dat Bounce een onderscheiding van IG Farben (uit 1932!) in de vorm van medaille aan zijn horlogeketting heeft hangen.

[g]De hemel is voor Slothrop vaak een projectiescherm, waarin zich de meest verbeeldingsvolle verschijnselen afspelen.

In de technische ronde daarna keert de paranoia terug. Hij stuit op grote problemen. Er blijkt niets te kloppen van de Duitse documenten die hij ter inzage krijgt. Zij zijn knullig gekopieerd en zitten vol fouten. Zijn belangstelling gaat vooral uit naar een Document SG-1 dat voorzien is van het label *staatsgeheim*. Maar Bounce houdt vol dat zulke documenten niet bestaan. Slothrop blijft achter met een raadsel dat hem gaat obsederen.
Het is ook vreemd dat het isoleringssysteem blijkt te zijn gemaakt van Imipolex G, een stof die Slothrop niet in de lijst van materialen kan terugvinden. Bounce weet van niets. En weer steekt het wantrouwen de kop op. Via een telexcomplot samen met Michèle -zij verleidt Bounce- weet Slothrop uit Londen (via Shell) informatie over Imipolex G binnen te krijgen.[a]

[5]

Jean-Claude Gongue: '[Y]ou wanna be a white slave, huh?' (*GR,* blz. 246).

Tijdens het feest van Raoul de la Perlimpinpin komt de wending: Slothrop besluit, na contact met Waxwing, Monte Carlo te verlaten.[b] Hij zoekt de vrijheid, maar zonder te weten dat ook deze vlucht is gepland.[c]
Slothrop staat nu onder directe controle van de Geheime Dienst. Pointsman wil nog steeds via zijn *magische penis* de Nobelprijs winnen (Slothrops contact met de Raket moet het onderzoek intensiveren).[d]
Maar ook de Britse Geheime Dienst is, zoals vele andere diensten, actief, zij wenst meer te weten komen over de geheimzinnige raket en zijn geleidingssysteem waarover in de geruchten wordt gerept.

[6]

We have to play the pattern (*GR,* blz. 257)

Waxwing zit misschien ook in het complot: hij is 'ontsnapt' uit de zwaar bewaakte gevangenis 'Caserne Mortier' in Parijs, toch reist hij vrij rond, hij pikt Slothrop er zomaar uit, hij weet van de octopus en nog veel meer. Bovendien is hij een meestervervalser en zou heel goed de maker kunnen zijn van de papieren die Schweitar naderhand aan Slothrop zal geven (XXVIII).[e] Ook het antwoord van een vrouw uit de omgeving van Waxwing op Slothrops vraag waarom zij hem eigenlijk helpen, geeft je, als je wantrouwig bent, te denken. Ook hier heersen Zij.[f] Niet voor niets komt even later het beeld op van een roulettewiel met een Slothrop die stuitert van de ene naar de andere ruimte, zonder weg terug.
Maar het is ook mogelijk dat Waxwing werkelijk onafhankelijk opereert en dat hij Schweitar te goeder trouw naar Slothrop stuurt. Wat nog niet betekent dat het niet de geheime diensten zijn geweest die de gang van zaken sturen. Later blijkt Waxwing trouwens contacten te onderhouden met de Counterforce (L).[g]

---

[a]Je hebt grote kans dat Bounce het spelletje meespeelt om Slothrop zo des te nieuwsgieriger te maken. Dit zou overeenkomen met de wijze waarop hij later vanuit Londen op Slothrop reageert (XXVIII [1]).

[b]Geli: 'Waxwing is already a legend around the Zone' (*GR*, blz. 294). Slothrop beschrijft Waxwing op het eerste gezicht als 'the meanest customer [he] has seen outside of a Frankenstein movie-' (*GR*, blz. 246). Squalidozzi ziet in hem niets anders dan een gangster (XXXVII).

[c]Pas later in Zürich verliest de Geheime dienst Slothrop echt uit het oog (XXIX).

[d]De term *magische penis* komt van Weisenburger en geeft nauwkeurig aan hoe er door Pointsman wordt gedacht.

[e]Waxwing is in ieder geval de vervalser van de pasjes waarmee Slothrop later de Mittelwerke binnenkomt (XXXI).

[f]Dat de Counterforce, zoals Herman en Weisenburger (2013, blz. 2) suggereren, achter deze ontsnapping zou kunnen zitten (via Waxwing?), is niet waarschijnlijk. We zouden daar zeker over hebben gehoord bij de eerste besprekingen van de groep (LII). Deze besprekingen liggen trouwens veel verder in de tijd, Slothrop is dan al diep Duitsland binnengedrongen. Bovendien zou dit alles betekenen dat Zij al vanaf het begin de Counterforce aan een lijntje hebben gehad, want Slothrop komt pas later als bij toeval onder Hun juk vandaan.

[g]Uit het vervolg blijkt dat Waxwing uitgebreide handelscontacten heeft binnen de Zone, zoals met Der Springer. Zelf handelt hij in legermaterieel. Via Waxwing is Von Göll dan ook op de hoogte van het doen en laten van Slothrop.

EPISODE XXVIII
(249-269/249-269)

And somewhere, dark fish hiding past angels of refraction in the flow of the night, are Katje and Tantivy, the two visitors he wants most to see (*GR,* blz. 256).

[De geschiedenis van Imipolex G en van de kartelvorming, via Shell en Sandoz,[a] staat in deze episode centraal].

Nog in Monte Carlo bestudeert Slothrop op de dag na het feest de lijst uit Londen.
Slothrop vertrekt vanuit Monte Carlo via Nice naar Zürich waar hij als bedrijfsspion opereert. Hij heeft ontmoetingen met Semyavin, Schweitar en Squalidozzi, de laatste in het Odeon. De pampa's tegenover het labyrint, tegenover de hekken de openheid: 'that first unscribbled serenity' (*GR,* blz. 264).
Slothrop gaat voor Squalidozzi naar Geneve. De verschijning van de avonturier Richard Halliburton als mislukte engel: 'There's nowhere to go, Slothrop, nowhere' (*GR,* blz. 266).
In Schlieren, op de terugweg, wordt Slothrop overvallen door de gedachte aan de leegheid van zijn jeugd (aan Harvard), leegheid die is geënt op die van zijn puriteinse voorlopers: 'bones and hearts alert to Nothing' (*GR,* blz. 267).
Slothrop overnacht bij de tombe van Jamf. Zijn angst voor diens komst. Via Schweitar ontvangt Slothrop tenslotte papieren uit het archief van Sandoz.[b]

- - - - -

[1]

Bounce weet dat de kwestie *Shell* Slothrop prikkelt, daarom wakkert men vanuit Londen zijn boosheid en paranoia nog wat aan.[c] Maar het verhaal dat Slothrop via Bounce uit Londen krijgt voorgeschoteld, wordt wel vreemder en vreemder. Imipolex G zou een bepaalde plasticsoort zijn -ontwikkeld door ene Jamf-, die wordt toegepast in het isoleringssysteem van een raket.[d] Deze raket wordt afgevuurd via een transmitter die zich bevindt op het Shell-gebouw in Den Haag.
Slothrop leest vervolgens ook dat het isoleringssysteem bestemd is voor het S-Gerät, een geleidingssysteem. Dit bestaat blijkbaar toch en is kennelijk bestemd voor de 11/00000, een nieuw type raket.[e] Al met al een verward en vaag verhaal uit de koker van de Geheime Dienst, gehuld in een omhaal van woorden die een waas van waarheid moet waarborgen.[f]
De informatie uit Londen benadrukt trouwens twee belangrijk thema's binnen *GR*. De nieuwe Plasticiteit maakt chemici onafhankelijk van de natuur en verhoogt zo de technologische controle van mensen over de natuur en van mensen onderling.[g] Bovendien wijst de verstrengeling van economische en politieke belangen binnen de internationale (chemische) industrie op een abstract Hen: *Sandys* is louter een naam, een functie.

[2]

Het overlijdensbericht van Tantivy maakt Slothrops beslissing om te vertrekken onafwendbaar. Hij ontsnapt -na een aloude dubbelgangerstruc- met een gestolen auto uit Monte Carlo en rijdt gewapend met het kaartje van Waxwing naar Nice. Daar vindt hij voor één nacht onderdak in een hotel in de

---

[a] Het complot rond Slothrop loopt langs het 'archief' van de firma Sandoz.

[b] De cirkel is gesloten.

[c] In een korte dagdroom ziet Slothrop zich samen met Waxwing in een groots opgezette tweemansactie een overval uitvoeren op het Shell Mex House.

[d] Om welke ene raket gaat het? Blijkbaar niet om een van de raketten die routineus vanuit Wassenaar wordt afgeschoten.

[e] De Nederlandse (blz. 252) en Duitse (blz. 397) vertaling geven II/00000, toch staat er in de oorspronkelijke tekst 11/00000 (zie verder Weisenburger 2006, blz. 159).

[f] In XXIX wordt er door Pointsman gesuggereerd dat er wel waardevolle informatie over de A4 in de stukken staat. Maar ja de A4!!

[g] Psychochemie AG, het bedrijf waar Jamf zou hebben gewerkt, is een intimiderend verzinsel van de Geheime Dienst.

Rue Rossini, waar hij via Waxwing een nieuwe identiteit en een nieuwe opdracht ontvangt.[a] De nacht zelf is hectisch.[b] Hij slaapt maar half en droomt van Jenny,[c] terwijl Tantivy en Katje voor hem verborgen blijven.
De volgende dag krijgt hij een nieuw adres in Zürich. Hij neemt de trein onder de naam Ian Scuffling, oorlogscorrespondent. In Zürich gaat hij via de Waxwing-man Semyavin aan het werk als bedrijfsspion in informatie. Wat maar langzaam went en wat hem tot theatrale mijmeringen brengt als hij op een terrasje kijkt naar variété-artiesten, balletje-balletje-spelers en een groepje gekken dat onder leiding van zijn verplegers langskomt.[d] Hij vat dit straatbeeld al wegdromend samen in een verbeeldingsvolle voorstelling (*GR*, blz. 259-260).
Een groepje treedt op als revuekoortje. Dit bestaat uit verplegers/verpleegsters en gekken die (aanvankelijk) niet van elkaar zijn te onderscheiden. De sfeer is informeel en vrij, het optreden een en al vrolijkheid: het leven is o zo dierbaar en bedwelmend/verrukkelijk ('swoony'). Leg je zorgen, angsten en bedenkingen maar bij ons neer!
Toch vertoont dit beeld al direct diepe scheuren: veel van de spelers dragen een zonnebril met zwarte glazen en een wit montuur. Het wit symboliseert het wit van de Kliniek (als teken van macht en onderdrukking),[e] het zwart de duisternis van de geest. Bovendien ziet de groep zichzelf als dwergen en typeert zich als preterites ('freaks').
Het *Put your mask on, and plot your plot* geldt in eerste instantie voor iedereen die toneel speelt: speel je rol binnen een verhaal met zijn plot.[f] Maar hier krijgt ook de kijker deze raad mee: ga er maar eens lekker voor zitten, vergeet jezelf (en al je zorgen), maak er maar een mooi verhaal van. Een oproep die als motto zelfs voor het hele leven kan gelden, maar die gezien zijn huidige positie, ook op Slothrops specifieke situatie van toepassing is: hij in zijn witte pak, in zijn nieuwe identiteit, op een terrasje met zijn privé-voorstelling.
Dan gaan zang en tapdans over in een straatscène. Een van de artiesten wijst op balletje-balletje-spelers die je *iets voor niets beloven*.[g] Een bewering die in de eerste plaats letterlijk voor de werkomgeving van Slothrop zelf geldt, maar die vooral opgaat voor de belofte dat er zoiets is als een *eeuwigdurende beweging*. Het bestaan ervan zou betekenen dat de entropie beheersbaar is.[h] Andere spelers uit de troep buiten dit thema van het magische wonder vervolgens uit, met als klapstuk de gedachte dat je van lucht diamanten kunt maken.
Slothrop gaat maar eens een dutje doen. Wonderen bestaan niet: er is geen '[L]ightning-Latch, The Door That Opens You!' Niet voor gekken, niet voor hemzelf (en zijn psychiaters), niet voor mensen in het algemeen.
Het balletje-balletje-spel, moet trouwens ook om een andere reden diepe indruk op Slothrop hebben gemaakt: wat je ook doet, je verliest altijd, terwijl je toch met zekerheid weet dat je het goed hebt

---

[a]Slothrop komt daar terecht in de maalstroom die mensen van Noord/Europa naar Zuid/Azië zuigt, met zijn hotel *just for the knife-edge*. Dit is ook in zijn entourage als het ware een Centrum van de Wereld. Zie verder Exegese, Geschiedenis.

[b]Voor de lezer heeft deze nacht in het hotel iets *unheimlichs*. Je zal er maar liggen. Maar Slothrop reageert uiterst professioneel ('cool'), hij is heer en meester in dit soort situaties, denk aan zijn eerste ontmoeting met Waxwing en zijn optreden tegen Tamara. Later zullen zijn vlucht uit de Mittelwerke, de raids rond Von Göll en de entering van de *Anubis* dit beeld alleen maar bevestigen.

[c]Het gaat om een gewone droom, niet om een boodschap *from the Other Side* (vs Weisenburger 2006, blz. 161). Uit zo'n droom kun je ook geen chronologie afleiden (ibid.).

[d]De gekken zien, meent Slothrop, in zijn witte pak een aanknopingspunt met hun eigen wereld.

[e]Een verwijzing naar Foucault is hier op zijn plaats. In zijn *Geschiedenis van de waanzin* stelt deze dat je geen onderscheid kunt maken tussen gek en normaal. De benoeming is een kwestie van toeval en afhankelijk van de sociale en historische context.

[f]Het wordt niet duidelijk of het gaat om een groep die voor gek speelt of om een stelletje echte gekken dat, in de voorstelling van Slothrop, de wereld laat ziet dat het onderscheid met niet-gekken maar larie is.

[g]*Niets*, met daar tegenover *iets*, zijn filosofisch zwaar beladen, speculatieve begrippen.

[h]Zoals Fred Hoyles (dubieuze) theorie van een eeuwigdurende schepping van materie, gekoppeld aan de theorie van het *Creation-field* met afwijzing van de Big-Bang-theorie (1949). Slothrop kan niet aan deze theorie hebben gedacht, de verteller wel.

gezien. Dat is ook het spelletje dat Zij met ons spelen. We trappen er altijd weer in. In dat opzicht zijn we met zijn allen domweg gek.[a]

[3]

Dan duikt Schweitar op die zegt voor Sandoz (Psychochemie AG) te werken. Hij heeft informatie, maar die is duur.[b] Slothrop gaat op zoek naar geld. Op raad van Semjavin verpandt Slothrop zijn witte pak (ook omdat hij te veel opvalt), hij krijgt werkmanskleren aan. Onderweg vermoedt hij dat hij wordt gevolgd en later wordt zijn wantrouwen, na een telefoongesprek met het Nimbus Hotel, bevestigd. Hij gaat niet terug naar Semyavin, bang hem in moeilijkheden te brengen. En zo is hij weer alleen. Terug kan hij niet, dat weet hij allang, alleen het lot van Tantivy is al voldoende om alle twijfel weg te nemen.
Dan ontmoet hij in het Odeon Squalidozzi, een Argentijnse balling die in Zürich is om contacten te leggen met regeringen die zijn anarchistische idealen willen steunen. Slothrop brengt per vliegtuig voor hem een boodschap naar Genève. Hij voelt zich diep alleen en bedrogen. Terug in Zürich vindt hij niets dan een onleesbaar bericht van Squalidozzi, naar de rest van het toegezegde geld kan hij fluiten.[c]
Tenslotte kampeert Slothrop op grond van de aanwijzingen van Schweitar, moederziel alleen en angstig, bij wat de tombe van Jamf zou zijn,[d] totdat hij via een loopjongen papieren krijgt uit wat het archief van Sandoz heet.[e]

[4]

Het is meer dan opvallend dat Slothrop bij het lezen of horen van de naam van Jamf geen enkele hormonale reactie laat zien of welke herinnering dan ook heeft aan zijn boze jeugd. Ook in zijn rêverieën blijkt niets van een oerzonde in zijn eerste jaren,[f] terwijl hij toch, al is het terzijde, weet heeft gehad van de geruchten die er over zijn conditionering door Jamf de ronde deden.
Hij gaat er bovendien vanuit dat Jamf niet heeft bestaan en blijft bij dit standpunt ook al probeert Schweitar hem op een vage manier om te turnen. Pas als Schweitar hem papieren over Jamf in het vooruitzicht stelt, gaat hij overstag.
En vervolgens aan het graf van Jamf -in een toestand van paranoia- ervaart hij diens onbestemde aanwezigheid en schijnt er even iets door te dringen van onderdrukte, onbewuste gebeurtenissen. Maar ja wie heeft dat niet in zo'n situatie? Toch heeft Slothrop het idee dat hij de nacht goed heeft doorstaan en dat hij voor zijn examen is geslaagd: 'It seems Jamf was only dead.'
Tegen het einde is hij zelfs de rust zelve: hij rookt zijn laatste sigaret, kijkt met aandacht naar de wisselingen van het Zwitserse landschap en gooit achteloos met sneeuwballen. Vrediger kan het niet.

---

[a]Met een verwijzing naar de Croupier in de Verboden Vleugel die het roulettespel naar zijn hand zet (XXIV).

[b]Dat hij geld moet neerleggen voor de papieren maakt de actie alleen maar waarheidsgetrouwer.

[c]*Squalid* betekent *smerig, vies.* Je vraagt je in verband hiermee af of Squalidozzi niet een eersterang oplichter is die het verhaal van de duikboot heeft verzonnen om mensen te imponeren en om hun geld af te troggelen. Zijn ontmoeting met Von Göll geeft hem dan gelegenheid om zijn verhaal zelfs te laten verfilmen. Toch blijkt dat er, althans in de observatie van Tchitcherine (LXVIII), een anarchistische filmgemeenschap op de Heide werkzaam is die zou bestaan uit de bemanningsleden van de duikboot (LXI).

[d]Dit deerniswekkende verblijf bij de tombe (een typisch romantisch cliché-beeld) loopt vooruit op Slothrops verblijf in de wildernis.

[e]Dit dossier behoort tot het complot en biedt een prachtig voorbeeld van een constructie (door Pointsman) van valse herinneringen. De geur die de afwezigheid (!!) van Jamf bij Slothrop oproept, verwijst naar de geur van de Verboden Vleugel.

[f]Ook de droom over Jenny in het hotel te Nice zegt niets, niet alleen omdat het een droom is, maar ook omdat Slothrop het bombardement van haar huis op geen enkele manier in verband brengt met zijn seksuele contacten met haar.

[5]

Slothrop is gedurende deze episode op zichzelf teruggeworpen, hij mist Katje en Tantivy. Zijn avontuurlijke leven vol actie staat hem tegen, dit heeft volgens hem zelfs fascistische trekken. Het leven binnen de Geheime Dienst (OSS) koppelt hij aan ledigheid en beenderen ('oss') .
Even had hij, eenmaal in Zürich aangekomen, het gevoel dat hij vrij was, dat hij Buiten was: hij hoefde niet meer terug. Toch heeft hij ook direct zijn bedenkingen en vraagt zich kritisch af of hij wel zo vrij is: 'Free? What's free?' (*GR,* blz. 256).[a]
Zijn idealen liggen dicht bij die van anarchisten als Squalidozzi of van sommigen van zijn voorouders, die het levende groen nog verkozen boven het dode wit.[b] Maar ja, het groen ligt niet voor het grijpen. Bovendien, je kunt toch niet eeuwig in open pampa's rondstruinen: prikkeldaad betekent vooruitgang! Met een beroep op de klassieke Western. En daarmee wordt een kernthema van iedere sociale filosofie aangesneden.

[a]Uit XXIX blijkt dat de Geheime Dienst (het Shell Mex House, met Joint en Mossmoon als vertegenwoordigers), hem na Zürich uit het oog is verloren. En dat is een ramp, niet alleen omdat Slothrop een goed ingevoerd deskundige is, maar ook omdat hij op de hoogte is van wat de Britten precies weten van de A4. Zo wordt hij een doelwit van andere geheime diensten.

[b]Bedoeld wordt -naast de witheid van papier- ook de witheid van plastic. Wit verwijst in deze episode bovendien naar de Kliniek (en dus naar een systeem van bv de Witte Visitatie) en naar Zwitserse *cemetery mountains* (*GR*, blz. 259).

EPISODE XXIX

(269-278/269-277) "You know, he *did* love her, folks." (*GR,* blz. 275).

Pointsman zit in de problemen: Slothrop is uit het oog verloren en het onderzoek SEZWHO valt negatief uit. Hij verdringt de resultaten.

Vakantiedagje aan zee.
Pointsman wantrouwt Pirate (niet alleen in verband met zijn contacten met Katje)[a] en hij smeedt een complot rond Jessica en Roger.
Pointsman hallucineert over Jessica's Fay Wray-act, het ontstaan van het Schwarzkommando en de chaos die er binnen de psi-sectie opkomt na de ontdekking dat dit commando echt bestaat.
Zijn gedrag roept openlijk achterdocht op.

- - - -

[1]

PISCES is in verval,[b] Pointsman heeft bovendien te kampen met een grote tegenslag: het onderzoek van Speed en Perdoo verliep niet zoals hij hoopte.
Toch is Pointsman hyper. Hij weet dat hij grip op de zaak heeft, dat hij de enige is die de situatie binnen PISCES overziet en ernaar handelt ('l'état-c'est-moi!'). Hij voelt zich een Führer.
Misschien is het eigen aan Führers, maar Pointsman reageert vaak te paranoïde. Zo zou Jessica een gevaar zijn, zolang ze bij Roger bleef omdat zij hem nu, na de oorlog, het burgerlijke bestaan in kan lokken. Roger zou zijn werk dan opgeven, terwijl dit voor Pointsman onmisbaar is. Pointsman vat nu het plan op om Jessica naar de Zone te sturen, ver weg van Roger. Een schitterend idee! Pointsman ziet zichzelf in deze actie als een synthese van Nayland Smith en Foe Mantsjoe, van Yang en Yin (of omgekeerd?).[c] Toch begaat hij een miskleun van je welste, want hij zorgt er nu voor dat Mexico ook naar Duitsland gaat, waar hij Jessica hoopt te terug te zien, maar ook om er als lid van de Counterforce juist Pointsmans plannen te dwarsbomen. Pointsman had niets anders hoeven te doen dan om gewoon af te wachten. Als hij het koppel goed had geobserveerd, had hij gezien dat hun verhouding lang niet soepel meer verloopt. Jessica is in zichzelf gekeerd, Roger zit met een ander te flirten.

[2]

Het is ook bevreemdend dat de uitkomsten van het SEZWHO Pointsman niet verontrusten. Dit dan op grond van PISCES' klinische versie van de waarheid: iets kan feitelijk een leugen, maar klinisch waar zijn. Je vader mag dan onschuldig zijn, klinisch ben je daarom nog niet minder door hem ver-kracht.[d] Later verduidelijkt Pointsman zijn standpunt via een associatie met Penelope.[e] Wat haar in haar droom overkomt, is werkelijkheid, echt en levend.[f]
Overgebracht naar de actualiteit betekent dit dat Slothrops sterrenkaart dan een seksuele fantasie mag lijken te zijn, zijn penis is er niet minder magisch om. Je zou deze redenering nog verder kunnen doortrekken: ook al is Jamf een product van de verbeelding, dan nog is Slothrops conditionering een feit. Deze conclusie trekt Pointsman niet, maar verder stopt hij wel zijn kop in het zand.

---

[a] Het is heel goed mogelijk dat tijdens de ontmoetingen tussen Pirate en Katje Slothrop ter sprake is gekomen en dat hier de eerste kiemen van de Counterforce werden gelegd.

[b] Toch heeft het een nieuw filiaal in Londen geopend. Pointsman zit dan dichter bij het vuur en bij het grote geld.

[c] In XIII wijst Pointsman het gebruik van beide begrippen nog af als *rubbish*.

[d] Freud, die hier wordt aangehaald, legde juist de nadruk op het feit dat de verleiding door de vader bestond in de *verbeelding* van de dochter. De sprong naar *klinische waarheid* zal hij zeker niet maken. Voor de positie van Freud: Pynchonwiki 277. 03-05. Zie verder voor de (pseudo-) problemen rondom *verdrongen herinneringen*: Pieron 2004 I, blz. 105.

[e] *Penelope* verbindt het einde van het *Eerste deel* met dat van het *Tweede deel*.

[f] Dit doet je denken aan de primitieve gedachte dat een misdaad als overspel met je buurvrouw, in je droom begaan, je ook werkelijk schuldig maakt. Zie bv Freud 1975, blz.24.

In zijn uiteenzetting [a] geeft Pointsman een prachtig staaltje van wetenschappelijke pseudo-argumentatie en laat hij zien hoe met name psychologen de gegevens, als deze hun niet welgevallig zijn, weten aan te passen aan eigen vooroordelen en belangen. Desnoods pas je het begrip *waarheid* aan.

[3]

Binnen de psi-afdeling koestert men zo zijn eigen vormen van waarheid: je kunt het Schwarzkommando oproepen zoals je demonen oproept.[b]
Nog bonter maakt Pointsman het zelf als hij, al hallucinerend, stelt dat onderdrukte gevoelens van afschuw over *zwart* het Schwarzkommando in het leven hebben geroepen.[c] Dit soort oplossingen zijn het gevolg van de Wet van Murphy: het Schwarzkommando, maar ook Hitler en het S-Gerät, zijn de resultaten van een historisch proces dat helemaal niet was te voorzien en als een volslagen verrassing kwam. Het spontane ontstaan van het Schwarzkommando kun je terugvoeren tot de legende van King Kong als de *black scapeape*.
Het is in dit verband uiterst curieus dat Pointsman de psi's verwijt dat zij niet in staat zijn tot zelfkritiek -met hun idee dat het Schwarzkommando vanuit het dodenrijk is opgeroepen- om dan zelf te komen met het even dwaze idee dat dit commando is opgeroepen op grond van onderdrukte emoties.

[4]

Pointsmans belangstelling voor (en nieuwsgierigheid naar) Slothrop zal zeker te maken hebben met zijn eigen obsessie voor sex. Deze obsessie blijkt ook in deze episode. De mislukking van het onderzoek naar Slothrops meisjes koppelt hij, vreemd genoeg, aan een overval door een moeraal,[d] die zich met seksueel gezucht naar beneden op hem stort, een moeraal die hij later associeert met de vuist van King Kong op het moment dat deze harig en pezig -vol tragische liefde- de wereld van Jessica binnendringt.[e] De incest-nachtmerries van/over Penelope brengen je zijn voorliefde voor de 'vosjes' van Spectro in gedachten, Katje, tenslotte, associeert hij met de 'gemütliche' ambiance van Huize Weissmann in Wassenaar. Pointsman leeft in een bizarre, bezeten wereld.

[5]

De Overwinning is daar. Pointsman neemt een select groepje van zijn medewerkers een dagje uit mee naar zee. Er heerst desondanks een troebele, verkrampte sfeer, wat vooral komt door het openlijk paranoïde gedrag van Pointsman die opgaat in mijmeringen en hallucinaties, geleid door een Stem.
Vooral aan het slot wordt de stijl hortend, de focalisaties springen heen en weer met overgangen van de derde (hij) naar de eerste (we) en vervolgens naar de eerste (ik) en tweede (jij) persoon. Een afspiegeling van de paranoia waarin vooral Pointsman verkeert.

[6]

> They went off practically *skipping,* obsessive as Munchkins out into the erotic Poisson (*GR,* blz. 270).

Even vang je ook in deze episode een glimp op van het nonchalante en plezierige leven dat in *GR* wordt voorgestaan. Zoals Slothrop in de Rue Rossini een moment van zorgeloze vrijheid beleefde,

---

[a] 'The data, so far, are incomplete' (*GR,* blz. 272).

[b] Von Göll laat weten dat hij via zijn filmproject aan de wieg heeft gestaan van het historische Schwarzkommando.

[c] *Zwart* heeft te maken met gevoelens over stront en daarmee over dood en verrotting. Als negers zijn de Herero's voor Pointsman bovendien ook nog van een *gevaarlijke* zwarte donkerheid.

[d] Moeralen kunnen vier meter lang worden, zij hebben een negatieve reputatie, maar zijn in feite, schuw en vredelievend.

[e] De aap is binnen de westerse iconografie een teken van ongeremdheid, schaamteloosheid en begeerte. Binnen de dieptepsychologie wordt hij als een zinnebeeld van onzekerheid en twijfel opgevat. Biedermann 1996, blz. 8. Heel anders en veel positiever is de opvatting van Frye (1973, blz. 154-155) met verwijzingen naar Nietzsches *Also sprach Zarathustra* en Kiplings *Jungle Book*.

zo leven Speed en Perdoo, zonder zich aan hun opdracht te onttrekken, met volle teugen van het ene pleziertje naar het andere.
Een gedachteloos leven dat zijn weerslag vindt in de muziek van een draaiorgel.[a] Dit speelt zonder enige pretentie -en zelfs misvormt- de toch al weinig opzienbarende ouverture bij *La gazza ladra* van Rossini.[b] Voor de verteller is het stuk 'mellow, full of hope, promising lavender twilights, stainless steel pavilions and everyone elevated at last aristocracy, and love without payment of any kind ...' (*GR,* blz. 222). *Mindless pleasures* was de werktitel van *GR*.

[7]

Deze vakantie-impressie staat onder het teken van het *Wheel of Fortune*. Een markant teken.[c] In de eerste plaats is het een vingerwijzing voor Pointsman,[d] die zich, zoals hij het zelf stelt, in deze periode *a bit megalo* voelt en zich in eigen ogen als een groot leider ontpopt. Maar toch, het Lot is grillig en onbestendig, het tart alle vormen van *hubris*. Juist als Vrouwe Fortuna je toelacht, is de kans groot dat je wordt misleid. 'This is my art, this the game. I never cease to play. I turn the wheel that spins. I delight to see the high come down and the low ascend../. Thou must submit to thy mistress's caprices.'[e] Een vaag uitvloeisel van deze visie ligt opgesloten in de Wet van Murphy die je voorhoudt dat je alles nog zo goed kunt systematiseren en organiseren, maar dat uiteindelijk het toeval/het noodlot toch toeslaat/kan toeslaan.
Het rad van fortuin slaat ook terug op het wiel van de roulette dat de denkwereld van Katje en Tyrone vaak zo sterk beheerst:[f] je stuitert als een balletje het rad rond en weet niet waar je terecht komt.[g] Een alledaagse opvatting, maar in de ogen van Slothrop wordt dit spel niet gespeeld door Fortuna maar door een doortrapte Croupier die het spel manipuleert.[h]
Het grote voordeel van het idee van het Rad is trouwens dat je, los van alle paranoia, je juist niet voortdurend in wantrouwen hoeft af te vragen wie er achter de schermen aan de touwtjes trekt. Je kunt het leven nemen zoals het is.

[8]

Er is een ironisch verband tussen het Pisces-teken aan het begin van het laatste hoofdstuk van het *Tweede deel*, de equinox aan het begin van het *Tweede deel* en het yin/yang aan het einde van dit deel met een overgang naar de heidense ijsheiligen aan het begin van het *Derde deel*. De verbanden en overgangen zijn suggestief, maar leveren interpretatief niets op. Het zijn niet meer dan poëtisch-associatieve aanvullingen en hebben geen enkele diepzinnige lading.

---

[a] Het draaiorgel is een volks muziekinstrument dat je kunt vergelijken met (mond)harmonica, kazoo en doedelzak.

[b] Een voorproefje van de latere discussies (XLI, XLII) over de muziek van Van Beethoven en Rossini. Beethoven wordt er hier van beschuldigd dat hij niet verder komt dan een intentieverklaring. Waarvan wordt niet duidelijk.

[c] Denk aan het Rad in Malcom Lowrys *Under the Vulcano*. Daar is het met name gedurende de tocht van Jacques Laruelle naar huis een wijkend en weer opdoemend teken van het Noodlot dat zich een jaar tevoren voltrok.

[d] Het Rad van Fortuin staat als vingerwijzing aan het begin en aan het einde van Pointsmans aanval van paranoia.

[e] Boethius 1897 I.IV. Pökler geeft wel een heel kale definitie van het Rad: 'the giant wheel so naked, so void of grace, there for only the clear mission: to lift and to frighten...' (*GR,* blz. 222).

[f] Er wordt met klem vermeld dat juist Katje onder het *Wheel of Fortune* staat.

[g] *Rad* betekent ook *levensrad.*

[h] In de ogen van Slothrops puriteinse voorvaderen beheerst Gods Plan, en niet Fortuna's Toeval, de geschiedenis. In dit kader is het belangwekkend dat er een verband kan bestaan tussen dit onderwerp, het gegeven citaat van Boethius en een artikel van Arnd Bohm (2002) waarin hij de ijsheilige Sofia (in begin van het volgende hoofdstuk) ook in verband brengt met Boethius. In diens *De troost van de wijsbegeerte* wordt aan vrouwe Filosofie ('die kalte Sophie') de aloude vraag gesteld hoe het toch mogelijk is dat God het de goeden slecht en de slechten goed laat gaan. Het leven lijkt in feite niets anders dan onderworpen te zijn aan het toeval. Het antwoord is een aloude dooddoener: het menselijke perspectief is te beperkt om tot een echt inzicht te komen in de ultieme waarheid. Bohm zelf neemt deze wijsheid ter harte, maar hij vergeet hoe ijzig koud deze raad is.

Derde deel

EPISODE XXX
(281-295/281-294)

-A free agent, I'd guess.
-Don't know about that 'free', Oberst (*GR,* blz. 288).

It is the spring of peace.
Slothrop is aangekomen in Nordhausen en gaat daar in de omgeving op onderzoek uit. Hij reisde door de Zone op zoek naar Katje en Pökler. Zijn hallucinerende mijmering over het meisje in de communiejurk.
Het bijgeloof krijgt hem bij tijd en wijlen in zijn macht, zeker als hij in de trein het Sandoz-dossier en Jamfs code-boek leest. Hij droomt van de naam Jamf.
Slothrop komt in de trein Marvy tegen. Deze raakt in paniek over het Schwarzkommando waarvan er mannen in de trein zitten op weg naar Nordhausen. Enzian knikkert Marvy van de trein af.[a]
Slothrop ontmoet Geli Tripping: jong, heks in wording en liefje van Tchitcherine met een zwak voor intriges en spelletjes. Zij stuurt Slothrop naar de Strandpromenade van Peenemünde. Daar wacht iemand op hem in een wit pak.

- - - - -

[1]

Out of the fire's pale, a tiny frost-flower (*GR,* blz. 282).

In geheel desolate toestand reist Slothrop te midden van ontheemden per trein door Duitsland op weg naar Nordhausen onder het gezang van regels als 'Trains are meant for night and ruin. We are meant for song, and sin.'[b] Hij is verwoed op zoek naar informatie, met name over Pökler.[c] Deze was volgens het Sandoz-dossier direct betrokken bij de levering van Imipolex G en werkte in de Mittelwerke.[d]
Het is een reis in de Zone, een gebied waar het bijgeloof Slothrop in zijn macht krijgt en zijn voorouders (*'his own WASPs in buckled black')* hun invloed uitoefenen. Ook Katje houdt hem in haar ban, hij is op zoek naar haar, overal vindt hij tekens of ziet hij dubbelgangsters. Hij verbeeldt zich zelfs dat Katje als medium haar vingers op hem laat rusten.
En dan is er temidden van alle ellende en paranoia ineens die ene intense, poëtische, maar ook macabere mijmering van Slothrop. Hij zit hallucinerend in een speelhuisje voor kinderen bij een vuurtje dat hij brandende houdt met het mensenhaar van een pop, als een meisje in haar communiejurk vanuit het donker opdoemt, samen met haar mechanische dieren en muziekdoos. Zij wisselen een paar woorden en dansen, haar gezicht zal hij niet zien. Katje? Maar de muziek houdt op, zij verdampt in zijn armen, de betovering is gebroken.
Droom en sprookje tegelijk, maar dromen zijn bedrog, sprookjes zijn ijselijk en Slothrops gedachten verre van zuiver. Dracula ligt op de loer, met Katje is ook Wassenaar niet ver weg, de Orang Oetan herinnert aan King Kong als fallische held (XXIX) en *The queen of Transsylvania* slaat terug op het platte en schuine liedje in XXIV, maar verwijst ook naar de sfeer rond vampiers die gedurende het slot van de dans wordt opgeroepen.[e]

---

[a] In het begin van deze episode meldt Slothrop trouwens dat Marvy van de trein afsprong. De verteller oordeelt anders en Slothrop later trouwens ook.

[b] Zo blijven de treinen rijden: heen de joden, de ontheemden terug. 'Trains that had no place to stay' (*GR,* blz. 283).

[c] Slothrops tocht is zeker geen Queeste naar Wijsheid (vs Weisenburger 2006, blz 178). Nee, uiteindelijk zullen het zelfs alleen zijn papieren zijn waar hij op uit is.

[d] Het is duidelijk dat de dossiers in feite wegwijzers zijn voor Slothrop: ZIJ sturen zijn zoektocht.

[e] De scène doet denken aan Slothrops ontmoeting met het meisje dat hij onder de ruïnes vandaan haalt (IV).

[2]

> His erection hums from a certain distance, like an instrument installed, wired by Them into his body as a colonial outpost here in our raw and clamorous world, another office representing Their white Metropolis far away ... (*GR,* blz. 285).[a]

De erbarmelijke toestand waarin Slothrop verkeert, wordt versterkt door het lezen van de papieren van Schweitar. Maar omgekeerd versterkt zijn labiele toestand zijn ontvankelijkheid voor de informatie die daarin wordt gedebiteerd. Hij doorziet, ondanks zijn professionele status, niet dat hij het slachtoffer is van een perfect georganiseerde psycho-technische misdaad, van een zorgvuldig opgezet plan om hem rijp te maken voor een pseudo-verleden.[b] ZIJ hebben de geschiedenis van Jamf in de officiële geschiedenis ingevoerd, misschien wel via de kongsi Waxwing en Schweitar. Opvallend is dat alles wat er over Jamf en zijn contacten wordt verteld, nooit wordt gedocumenteerd en altijd zo is geschreven dat het alleen Slothrop en niet een ander moet opvallen, zoals de naam van zijn (vage!) oom, Lyle Bland.[c]
En dan dat codeboek. Je moet wel volledig wereldvreemd zijn als je de verhalen over de code-naam Schwarzknabe (begin jaren dertig!), over TS/Schwarzknabe en BS/Schwarzvater gelooft. Was *Schwindel* niet de bijnaam die Stinnes aan Jamf gaf? Nee, er is geen enkele reden, voor wie dan ook, om geloof te hechten aan de verhalen over de koehandel rond Tyrone, ver in zijn verleden. Maar goed, Slothrop is in een toestand waarin helder denken niet meer mogelijk is, hij laat zich meeslepen (het *Fuck You* helpt deze keer niet). Zijn angst en paranoia slaan in alle hevigheid toe: associaties komen op aan de Verboden Vleugel, aan een geur verbonden met Imipolex G. Zijn erectie gonst[d] en zijn gevoel voor duistere dramatiek neemt toe. In een droom raakt hij via een zeer oud Duits technisch woordenboek ook nog verward in een schimmig woordenspel rond de naam *Jamf* die nader wordt omschreven als *I amf*.[e] Dit gekoppeld aan de bange wetenschap dat HET hem weer zou kunnen bezoeken,[f] dit HET dat nooit bij de naam mag worden genoemd.[g]

[3]

> Slothrop, though he doesn't know it yet, is as properly constituted a state as any other in the Zone these days (*GR*, blz. 291).

Slothrop mag dan wel psychisch heel diep in het slop geraken, in de acties van alledag valt zijn gemoedstoestand gelukkig erg mee. Hij zit Marvy op de huid, hoort verrassend nieuws van hem over het Schwarzkommando, ontmoet vervolgens Enzian ('Black rocket troops? What bizarre shit?'). Ook zingt hij nog steeds zijn liedjes.
Maar vooral bij zijn ontmoeting in Nordhausen met Geli Tripping blijkt hij, althans uiterlijk, weinig last te hebben van zijn obsessies. De sfeer wordt zelfs ontspannen en de toon luchtig. Geli is op het eerste oog heel jong, sexy, onbevangen, naïef, vrij, speels, grappig, trouw. Ook zij zingt haar

---

[a]Deze witte Metropolis verwijst naar de witte Raket-stad in XXXI. *Metropolis* als het Blanke Thuisland wordt door de verteller daarnaast gebruikt als tegenstelling tot Afrika als koloniaal gebied (XXXII), maar ook voor de onderaardse woonplaats van de Herero's in de verlaten mijnschachten in de bergen rond Nordhausen en Bleicheröde (XXXII).

[b]Bijzonder geraffineerd is bv het plotseling laten opduiken van de naam *Slothrop.* De emotionele uitwerking ervan op Slothrop is dan ook enorm.

[c]Wat Pointsman wil bereiken, blijft een raadsel. Het probleem van de sterrenkaart los je in ieder geval zo niet op.

[d]Als je dan enige betekenis aan deze erectie zou moeten geven, dan zal die slaan op Katje die juist in deze Vleugel hem zijn waarschuwing gaf.

[e]Dat brengt je niet verder dan *I'm a fucker*, iets wat weinigen als een verrassing zal overkomen.

[f]'A smell, a forbidden room, at the bottom edge of his memory' (*GR,* blz.286). Freud ten voeten uit.

[g]Gedurende de rest van het verhaal blijkt niet dat Slothrop ook maar enige last heeft gehad van de pogingen van psychologische oorlogvoering tegen hem. Hij gaat gewoon zijn gang. Pas aan het einde spelen herinneringen aan deze indoctrinatie mee in zijn paranoïde mijmeringen en dromen. Maar narratief stelt dat niets voor. Binnen de interpretatie kan de geschiedenis van Jamf en de sterrenkaart dan ook geheel buiten beschouwing worden gelaten. Deze conclusie trekt Duyfhuizen (1981) niet. Hij ontwaart aan de hand van een uitvoerige analyse van de teksten, een paradoxale situatie die tot een eigen wijze van lezen van *GR* aanzet. Een vorm van externe interpretatie vanuit een postmodenistische inzet.

liedjes. De oorlogsellende heeft geen vat op haar gehad: ‘Nowhere in her eyes is there any sign of corrosion’ (*GR,* blz. 290). Ze is geen dubbelgangster van Katje, maar haar tegenhangster en ogenschijnlijk veel naïever.[a] Zo geeft ze Slothrop -naar ze zegt uit louter speelsheid- informatie die zelfs Tchitcherine nog niet heeft bereikt.[b]
En al gauw na zijn komst volgt een wilde vrijpartij, die wordt afgerond met een actie van Wernher, de pavloviaans geconditioneerde uil. Daarna slapen ze liefjes met elkaar in.

[4]

Geli mag dan speels zijn, zij speelt ook een geraffineerd spelletje.[c] In het spoor van Tchitcherine is zij deeltijd-spionne.[d] Zij blijkt te weten dat hij Slothrop is[e] en begint opvallend genoeg zelf over de 00000 en het S-Gerät,- en dat met kennis van zaken: de 00000 is immers ‘The one rocket out of 6000 that carried the Imipolex G device’ (*GR,* blz. 292).[f] Slothrop voelt wel dat er iets wrikt, maar hij is bij het zien van Geli’s glimlach bereid alles te geloven (het vijfde spreekwoord!).[g] En zo wordt hij met het S-Gerät als aas naar Peenemünde gelokt.
Op de vraag of hij naar Waxwing moet uitkijken, antwoordt Geli trouwens ontkennend en zij zoekt in haar herinnering naar een andere naam. Die zal *Von Göll* zijn geweest.[h]

[5]

Dit hoofdstuk geeft een inleiding op wat de lezer nog te wachten staat: de ideologische oorlog (en de legenden) rond de 00000, het Imipolex G en het S-Gerät, de tochten van Slothrop, zoals die naar de Mittelwerke en naar Peenemünde. Verder vallen er enige namen die een hoofdrol zullen spelen: Marvy, Enzian, Tchitcherine (en Geli), maar ook Franz Pökler (en indirect Von Göll). Dit zonder dat er van overdaad sprake is: de groep rond Greta Erdmann en Thanatz blijft nog even buiten schot. De plot zit ingenieus in elkaar.[i]

---

[a] Beiden krijgen op speelse manier de rol van tovenares toebedeeld, maar Geli speelt die rol met een schijnbare ernst, voor Katje was het louter een spelletje.

[b] Geli doet deze mededeling zonder dat Slothrop ook maar enige navraag doet naar de bron ervan. Dat Tchitcherine achter deze plot zit, komt niet bij hem op. Van Tchitcherine wordt in XXXVIII verteld dat hij Slothrop -weliswaar oppervlakkig- in het oog hield.

[c] Geli was eens de Mascotte bij het *3/Art. Abt. (mot) 485* tijdens de Nazi-periode en heeft als heks op een raket geposeerd. Raffinement of pure naïveteit? [Het insigne van de A4, in de versie van de V3, toonde een heks op een raket, Pynchonwiki 361.05].

[d] Geli is onderdeel van het netwerk van Fräuleins voor troost en informatie dat Tchitcherine ten dienste staat (XX).

[e] Daar duidt het ironische ‘hoe heet je ook al weer?’ op, maar ook het feit dat ze Slothrop een Zone-legende noemt.

[f] 6000. Een ervan moet dan gemakkelijk zijn te vinden.

[g] Zie verder Exegese, Paranoia, De *Proverbs for Paranoids*.

[h] Slothrop bevestigt later (XLVIII) het beeld dat Geli heeft gegeven.

[i] Ook de narratieve details zijn vaak verrassend en doordacht, zoals in de volgende episode, waarin de vlucht per auto aan het einde van deze episode aan het begin ervan narratief wordt voorbereid (de sleutels zitten nog in het contact van de auto).

EPISODE XXXI
(295-314/294-313)

It's a Sunday-funnies dawn, very blue sky with gaudy pink clouds in it (*GR,* blz. 295).

Slothrop lift vanaf Geli naar de Mittelwerke, zijn eerste doel. Hier wordt hij rondgeleid. Het ontstaan van de Mythe van Enzian (het moment van Zijn Verlichting). Zone-mijmeringen over de Mittelwerke als Raketen-Stadt.
De Zone-mythe van Ölsch: de ruimte wordt geïdealiseerd en teruggebracht tot zuivere symmetrische vormen van parabool en dubbele integraal (SS), met inhoudelijk de Raket als gefixeerd en tijdloos symbool van Dood en Verstarring. De Raket wordt architectuur.
Slothrop beleeft zijn tocht door de ondergrondse Mittelwerke als bijzonder unheimlich: de vervaging, de afwezigheid, de tijdeloosheid, de witheid.
En dan ineens zijn er de *Hula-girls* van Hogan.
Later, tijdens een bierfeest, stuit Slothrop op zijn achtervolgers, de Marvy's Mothers. Hij ontsnapt na een woeste tocht met een miniatuurtreintje en komt, na een wilde autorit, terecht op een geheimzinnig Zwitsers kasteeltje, waar een laboratorium (voor geleidingssystemen) is gevestigd. James Bond ten voeten uit.

- - - - -

[1]

De sfeer in deze episode is soms broeierig, soms bedachtzaam,[a] soms hilarisch, de stijl wisselt van een verhalende, via een mijmerende naar een alledaagse vorm met veel slapstick-momenten.[b] Knap is de integratie door de verteller van technische uiteenzetting en mythevorming, die samenvalt met het kernthema van deze episode: de incorporatie van de mens in de Raket als machine.
Hierover gaan ook de limericks (*GR*, blz. 305-307, blz. 311-312), gezongen door Amerikaanse soldaten tijdens Slothrops verblijf in de Mittelwerke ('Slothrop does not know that they are singing to him, and neither do they'). De eerste limerick heeft nog iets van ernst, hoewel de reactie daarop al een dubbelzinnige inleiding is op de volgende zeven gedichtjes. Daarin gaat het alleen maar over sex met (onderdelen van) de raket, het plezier ervan ('don't knock it!') naast de voordelen én problemen die zich daarbij voordoen in technische, lichamelijke, relationele, financiële en juridische situaties.[c] De laatste drie worden tijdens de tocht van Glimp en Slothrop via megafoons voluit vermenigvuldigd.[d] Hier horen ze ook een kolderliedje over Mini en Max, met een ironisch-apocalyptische inslag.[e]

[2]

Perhaps Titans lived under this mountain, and their skulls got harvested like giant mushrooms... (*GR,* blz. 297).

In de Helleense mythologie is de Onderwereld de plaats waar de zielen van de gestorvenen rondzwerven en langzaam vervagen. Ook Slothrop beleeft tijden zijn tocht naar de Hades hun beklemmende aanwezigheid, zoals een Orpheus of een Herakles die ook eens moeten hebben ervaren: '[S]ome still live, some have died, but many, many have forgotten which they are' *(GR*, blz. 303).
Maar de Onderwereld is bovendien de plek waar de god Hephaistos een werkplaats heeft en waar

---

[a] De toon is zelfs profetisch: in het laatste gedicht wordt een nieuwe oorlog aangekondigd ('Go-round Number Three...'). Dit in samenhang met de komst van de raket boven LA in het laatste hoofdstuk.

[b] Met weer de strip als basis-gegeven: Plasticman, waar zit je?

[c] Als er dan al een diepere betekenis aan deze liedjes moet worden gegeven, dan niet in de richting van een apocalyptische cyborg-theorie, zoals Hume (1987, blz. 91-94) meent, maar eerder in die van een profanatie van de Raket als Germaanse Demon. Daar passen ook de copulatie van Enzian met de Raket (XXXI) en de sex-geïnitieerde begrafenis van Gottfried in de 00000 binnen.

[d] Later zingen dronken Marvy's Mothers tijdens hun achtervolging van Slothrop in de ballon van Schnorp nog vier vrolijke limericks (*GR*, blz. 334-335), waarvan de inhoud zich nu meer richt op de ongemakken van technologische vormen van paren.

[e] De namen *Minnie en Max* kunnen verwijzen naar de film van Max Fleischer *Minnie the Moocher,* een titel die slaat op het gelijknamige liedje (1931) van Cab Calloway, bekend 'for its nonsensical and libbed ("scat") lyrics'. Maar ook Von Neumanns *minimax*-stelling komt in aanmerking: als je je binnen de mogelijkheden aan je eigen plannen houdt, komt alles wel goed, wat de ander ook doet. Pieron 2004 IV, blz. 1007-1008.

hij onder meer wapenen fabriceert voor de andere goden.[a] Het is ook de wereld van gnomen en dwergen.[b] De Mittelwerke spelen in *GR* eenzelfde rol. Het is de onderaardse werkplaats waar de raketten worden geproduceerd, waar de slaaf-gevangenen uit kamp Dora worden ingezet en waar de zwarte Herero-technici wonen en werken. Voor de Herero's ligt hier een Heilige Plaats bij uitstek, de plek waar volgens de overlevering Enzian tijdens een erotisch visioen Verlichting vond.[c]
De Mittelwerke worden het oersymbool voor de Raketen-Stadt, zoals ze daar liggen, afgesloten met een lichtkoepel waarlangs zich aan de buitenkant een utopistisch, filmisch ruimtespel -'the strangely communal Waltz of the Future' *(GR,* blz. 296)- afspeelt.
Later op Slothrops tocht worden de Mittelwerke in een Zone-mijmering beleefd als een ruimtereis met ook weer uitzicht op de Raketen-Stadt,[d] maar nu in de diepte als een witte, asymmetrische, complexe ruimte die tot doodsangst oproept. De gids had al eerder gewaarschuwd dat de vermoorde gevangenen uit Dora in staat waren je geestelijk te plunderen: 'Guard your thoughts' (*GR,* blz. 296).

[3]

In de Duitse traditie hebben de verhalen *Onder De Berg* een dramatische trek. Zij spelen zich af rond de Venusberg, Frau Holle en Tannhäuser met een plot van verleiding, erotiek, berouw en ondergang.[e] Hiertegenover biedt de mythe van Ölsch een relaas van inertie, van uiterste traagheid en stilstand. Het SS-teken als wiskundig symbool van de dubbele integraal[f] gaat terug op de infinitesimaalrekening van Leibniz en Newton en heeft in de gegeven samenhang vooral betrekking op de paradoxen van Zeno over de tijd: de pijl die niet beweegt en in de lucht blijft hangen.[g] Integratie houdt in dat tijd wegvalt, dat alle verandering stopt.[h] In de termen van Ölsch: er is alleen ruimte, vastgelegd in de massieve noodlottigheid van steen. De ruimte onder de berg openbaart zich dan ook in al haar onverzettelijkheid en onbreekbaarheid. Daar past geen tijd, alleen de dood.[i]
De toegang tot de tunnel naar de onderaardse ruimte wordt gevormd door een parabool, een bekende architectonische vorm in die tijd. Maar de parabool geeft ook de baan aan die een raket door de ruimte maakt. Belangrijk zijn in dit verband Katjes verregaande bespiegelingen (in de Verboden Vleugel) over de raket en waar zij spreekt van een gezuiverde parabool (XXIV). Eerder had zij ook de loop van het leven vergeleken met de parabool (XXII).

---

[a]De werkplaats bevond zich onder de vulkaan de Etna.

[b]Evenals de dwergen, die zich op Slothrops vlucht in een flits aan zijn geestesoog vertonen, zijn gnomen mythische oerwezens. Geboren uit steen en zand bewonen zij onderaardse ruimten en werken er onder meer als vervaardigers van wapens (Wikipedia). In dit opzicht passen zij voorbeeldig binnen de mythe van Ölsch.

[c]Een vreemd visioen omdat Enzian in zijn natte droom copuleert met de (manlijke?) raket. Deze eenheid van Enzian met de Raket bepaalt zijn gehele verdere leven als leider. Bovendien wordt de eenheid (en verbinding) van machine en mens naar voren gehaald, net zoals in de limericks. In Gottfried vindt de eenheid van machine/raket en mens zijn triomf.

[d]Deze tocht staat trouwens ook onder het teken van de belofte van de ruimtevaart.

[e]*Ondergang* in de letterlijke betekenis: Tannhäuser keert terug naar het onderaardse oord van zonde en lust, naar de koningin van schoonheid en liefde. Hij is nooit teruggezien. Voor middeleeuwse mensen betekent dit een bitter einde, voor de moderne mens is zijn keuze zo dom nog niet: Tannhäuser dompelt zich weer onder in *mindless pleasures*. Vergelijk Weisenburger 2006.

[f]Een meervoudige integraal is een integraal over een integratiegebied in meer dan één dimensie. Zie de Wikipedia voor verrassende voorbeelden.

[g]Voor Zeno (en de quantum-mechanica): Pieron 2004 III, blz. 801-802. De verteller stelt later dat in de arme, gekwelde ziel van Pökler de tijdsbasis is vertraagd: de raket daalt nog steeds (XL). De overeenkomst met het einde van het boek dringt zich op. Bij Rilke en Valéry komt trouwens een eleganter beeld naar voren. Beiden vergelijken de verstilde beweging met de wervelende figuur van een danseres. Blok en Jellema 1983, blz. 19-20.

[h]Het gaat niet aan om deze stagnatie zomaar te betrekken op de gehele moderne tijd. Een postmodernistische neiging, die zelfs interpretatief moeilijk valt vast te houden. Zie bv B. Klähn, The Leibnizian Connection. PN 54-55/Lente-herfst 2008, blz. 174-175. Met een plichtmatige verwijzing naar Auschwitz (ibid., blz. 180).

[i]Vreemd is de verbinding van taxus/pijnboom met de dood, omdat enige bladzijden daarvoor dezelfde (Amerikaanse!) boom juist wordt geroemd om het feit dat hij de dood te snel af is geweest. De taxus staat binnen de westerse traditie voor onsterfelijkheid en wordt daarom veel op begraafplaatsen geplant. Biedermann 1996, blz. 359. Er bestaat trouwens geen rune in de vorm van de S die staat voor *taxus*, ook de directe gelijkstelling van taxus en dood is een privé-opvatting van Ölsch.

En de Raket? Die wordt binnen Ölsch mythe zelfstandig op het moment dat een punt in de ruimte wordt bereikt waar de verbranding eindigt.[a] Dit betekent dat het Brennschlusspunkt een raakvlak is van twee orden: van plaats en van stilstand.[b]
En zo hangen in de Zone nog steeds de raketten als deeltjes materie aan de hemel, in steeds wisselende verschijning, zichtbaar of onzichtbaar. Een beeld dat zijn plaats zal krijgen in de Zone-mythe. Vanuit het relaas van Ölsch krijgt het einde van het boek zijn eigen, specifieke plaats en betekenis. De raket blijft hangen, de mensen zingen samen verder, hoewel dit gezang vanuit de Zone-mythe gezien een illusie, een *alsof,* is.[c] Maar is ook de regenboog niet zelf een prachtige, kleurrijke illusie naast/van de zwaartekracht?

[4]

Slothrop denkt tijdens zijn tocht door de onderwereld aan de tijd dat het SS-teken nog de betekenis had van intense lichamelijke verstrengeling [XXIV]. Hij wil zoveel mogelijk van Katje behouden en haar beschermen tegen Hun streven naar inertie via geld en vleierij.[d] En hij mijmert of Zij ooit zouden toestaan dat zij en hij nog eens samen hun leven zouden kunnen opnemen. En of hij dit wel zou wensen.[e]
De tocht zelf, in kou en duisternis, is een lugubere en onheilspellende ervaring. De lege en doodse ruimte is als een reusachtige, verlaten spoorwegremise, waar je je verdwaald voelt, waar het leven is weggeëbd, waar tijd en geschiedenis afwezig zijn.[f] Met boven zwaluwen als geesten -vormloos en onzeker, levend, dood of botweg vergeten- en met beneden alleen nog omhulsels, beelden van wisselvalligheid. Ook Katje vervaagt, haar naam krijgt meerdere betekenissen. Zoals alle begrippen in de Zone pijnlijk vervagen.
Even lijkt het erop dat Slothrop aan het einde van zijn tocht innerlijk wordt verlicht. Bij het afgaan van een fosforbom wordt hij op zichzelf teruggeworpen, de witte witheid tilt hem even geestelijk op.[g] Hij weet zich in een middelpunt dat hij altijd heeft ontweken. Maar ook nu ontsnapt hem tijdens die stroom van ijzig licht ('Icy Noctiluca') het inzicht in dat wat de ware drijfveer is van de tijd waarin hij leeft. Van wie waren de roepende stemmen ('Kijk naar ons!') en wat wilden ze hem zeggen?

---

[a] In de gedachtegang van Ölsch is de Raket een levend wezen dat op zichzelf is aangewezen, in die van Katje heeft hij een eigen leven.

[b] Een zinspeling op Heisenbergs onzekerheidsprincipe dat de relatie van tijd/beweging en plaats/positie onder de loep neemt. Dit blijkt ook uit het voorafgaande: 'So the Rocket, on its own side of the flight, sensed acceleration first. Men, tracking it, sensed position or distance first' (*GR,* blz. 301). Pieron 2004 I, blz. 191.

[c] Ook in de ontologie van Parmenides is de gewone alledaagse wereld van de zintuigen niets dan een illusie. Pieron 2004 III, blz. 800.

[d] Een voortdurende ongerustheid bij Slothrop, ook in XXIV maakt hij zich diep bezorgd dat Zij Katje misbruiken.

[e] Het is niet nodig met Schaub (1981, blz. 57) in het drievoudig gebruik van het SS-symbool -een mooie vondst!- een aanzet te zien (voor de lezer) om een keuze te maken tussen een van de twee/drie verwijzingen: 'The voice (!) of *Gravity's Rainbow* gives different meanings to the same signs, this ambiguity forces upon us (!) the act of making a choice.' *GR* is nu eenmaal geen catechismus. Het is juist een kenmerk van literatuur om zulke betekenissen naast elkaar te laten staan.

[f] Een gevoel dat een weerspiegeling is van dat wat Ölsch zegt over ruimte en tijd in deze onderaardse wereld.

[g] Witheid als blinde inertie zonder warmte. Wit is gedurende deze episode de overheersende kleur.

EPISODE XXXII
(314-329/314-328)

There was no difference between the behavior of a god and the operations of pure chance (*GR,* blz. 323).

Nordhausen/Bleicheröde.[a]
De Zone-Herero's, hun geschiedenis.
De tegenstellingen: Ombindi streeft naar het Absolute Nulpunt voor zijn volk en stelt de keuze voor de stamdood boven een christelijke dood. Enzian van zijn kant werkt aan zijn Raket, deze zal het tijdloze Middelpunt zijn voor zijn volk.
De overeenkomst tussen de kerndenkbeelden van Enzian en Ombindi -het streven naar onbeweeglijkheid-[b] voert *via het vervreemdende zelfmoordliedje* ('Sold on Suicide') *tot gesprekken over de samenhang tussen zelfmoord en sex, naast die tussen de stelling van Gödel en zelfmoord.*
Enzians mijmeringen over de dood van zijn moeder en over Weissmann ('zijn einde zal vast schitterend zijn geweest').
Thema's uit de Enzian-Mythe: de naam Blicero, kindermoord, diaspora, tocht door de woestijn.[c]
{Het anonieme interview met Enzian *over zijn verhouding tot Weissmann. Weissmann als Verlosser: 'He saw into your soul'* (*GR,* blz. 325)}.[d]
Enzian gaat naar Hamburg.

- - - - -

[1]

De Zone-Herero's werkten voor de Nazi's in de Mittelwerke en woonde er onder de berg (in *Erdschweinhöhle*).[e] Langzaam vermengden de leden zich met anderen: Duitsers, Slaven en zigeuners. De gemengde stam leeft nu onder de naam van Schwarzkommando.[f]
Lees je *GR,* dan krijg je -op deze plaats na- de indruk dat het Schwarzkommando volledig bestaat uit zwarte leden met een eigen (Afrikaanse) achtergrond. Deze indruk wordt versterkt doordat de verteller zich niet uitlaat over de problemen die zich in zo'n gemengde groep voordoen. Hoe zijn de wederzijdse verhoudingen? Welke taal wordt er onderling gesproken, het Herero, het Duits of een eigen dialect? Omdat de verteller Engels spreekt, kun je daar niet achter komen. Wel is zeker dat bv Enzian en Christian het Engels meester zijn. Maar waarom? De voertaal voor de radio-uitzendingen vanuit de verschillende centra is in ieder geval het Herero.

[2]

The people will find the Center again (*GR,* blz. 319).[g]

Enzian, de leider (of beter 'Nguarorerue'), probeert zijn volk een nieuw perspectief te bieden. Hij is diep begaan met zijn stam die onder de Aarde woont, in het rijk van de Dood, zonder een kans op een Wedergeboorte. Daarom komt hij met het plan om een zeer geavanceerde raket (de 00001) op te richten,[h] dit als een heilige, revolutionaire daad. Hij wil een nieuw Middelpunt vinden waar

---

[a]Met het *Noorden* en een *Witte Dood* als connotaties.

[b]Onbeweeglijkheid/inertie is ook het kernthema van Ölsch's Mythologie (XXXII). Theoretisch gaat het om het begrip *abslute zero* dat aangeeft dat moleculen niet in beweging zijn.

[c]Zo wordt langzamerhand de mythe rond Enzian (via bijbelse thema's) gelegitimeerd. De beginfase ervan wordt gewettigd door zijn Verlichting en misschien door de wonderbaarlijke en mysterieuze bevruchting van Enzians jonge moeder door de Witte Vreemdeling. Ook de initiatie van Enzian door Weissmann speelt dan mee.

[d]De interviewer ironiseert hun verhouding en ziet haar als een trivialisering van het charisma, wat Enzian met 'merde!' beantwoordt. Het is trouwens zeer waarschijnlijk dat Enzian dit interview alleen maar in gedachten heeft gegeven.

[e]Bij de armste Herero's was het hol van het aardvarken het symbool van vruchtbaarheid. De holen in Duitsland liggen werkelijk in de diepte, je kunt er alleen via een fikse klauterpartij uit naar boven komen.

[f]Enzian zelf is een halfbloed.

[g]Éliade 1964, blz. 320-324 ('Symbolysme du "Centre"', 'La Nostalgie du Paradis'). Zie verder Schaub 1981, blz. 84-88, Moore 1987, blz. 104, McLaughlin 2002, blz. 93-94.

[h]Had Weissmann werkelijk een 00000 gelanceerd -een belangrijk item in veel interpretaties- dan had Enzian dat op dit moment binnen de vertelling moeten weten. Maar hij rept er niet over en dat is opvallend omdat Enzian goed is geïnformeerd. Zo weet hij nauwkeurig hoe het met Tchitcherine en met Slothrop staat.

tijd en geschiedenis afwezig zijn, waar elk vertrek een terugkeer is naar dezelfde plek.[a] De invloed van de mythe van Ölsch is onmiskenbaar. Ook Enzian is een kind van de Mittelwerke.
Enzian mijmert er ook wel over dat de Raket de mensen naar de maan zal brengen. Voor hem is de maan een plaats van spiritueel inzicht. Zij zal eens haar waarheid openbaren, in negatieve en positieve zin.[b]
Hier waart de schaduw van Weissmann rond.[c] In Enzians dromen verschijnt deze tegelijk als Jezus Christus en als de minnaar waaraan hij is onderworpen: 'Was it really Him, pierced Jesus, who came to lean over you? The white faggot's dream body, the slender legs and soft gold European eyes ...' (*GR,* blz. 324).[d] In de praktijk wijdt Weissmann Enzian in in de raketmythologie en leert hem de raket te zien als een zelfbevochten, technologisch systeem waarop de manlijke liefde zich kan richten.[e] Maar hij suggereert aan de hand van de code-naam Blicero in cryptische bewoordingen dat de Raket ook andere, eschatologische doelen kan dienen.
Enzian is vaak pessimistisch, hij weet dat hij nooit in detail zal kunnen doordringen tot de techniek van de Raket, bovendien weet hij zich opgenomen in een blank continuüm ('het is *hun* ruimte, *hun* tijd') dat zijn beperkingen kent. Uit de context blijkt trouwens dat zijn medewerkers hem soms niet erg serieus nemen: zijn (technische) openbaringen bieden weinig nieuws.
Bovenal heeft Enzian het gevoel dat hij niets anders is dan de gevangene van een meedogenloos avontuur waar hij niet uit kan ontwaken. Hij is een onderdeeltje van een grandioze Plot waarin hij muiter is op een schip dat tot overgave is gedoemd.[f] Een negatieve visie die iets later wordt bevestigd als hij stelt dat er nergens troost is voor zijn volk: '[H]ave we been passed over, or have we been chosen for something even more terrible?' (*GR,* blz. 328).
Door Enzians plannen komt het Schwarzkommando te staan tegenover zijn vroegere (geallieerde) bondgenoten, die het in één klap willen uitroeien. Maar zij zullen naar Enzians mening wachten tot de eerste Afrikaanse raket is gemonteerd en gereed is voor lancering.[g] Inmiddels wordt er tussen de partijen een harde strijd gevoerd.

[3]

> [T]hey are in love with the glamour of a whole people's suicide - the pose, the stoicism, and the bravery.
> [T]heir approach and their game is pleasure. (*GR,* blz. 318).[h]

Binnen het nieuwe stamverband van het Schwarzkommando opereert ook de beweging van *de Revolutionairen van de Nul* onder leiding van Ombindi uit Hannover. Deze groep keert zich tegen het syncretisme van de heersende ideologie en stelt zich ten doel om de stamdood, die met de genocide in Afrika is ingezet, te voltooien.[i] De oplossing is even creatief en theatraal als radicaal:

---

[a]Het thema van de terugkeer heeft voor Enzian een sterk autobiografische connotatie.

[b]Éliade 1964, blz. 152-154 ('La Lune et la Mort'). Het negatieve beeld van de Maan (als brengster én wreekster van het kwade) dat de Mythe van de Sluwe Haas je voorhoudt, ontbreekt bij Éliade.

[c]Eenzelfde soort visioen over de plaats van de maan (in de mythe) leefde ook bij Weissmann (LXX).

[d]*Weissmann* is een uiterst suggestieve naam: de *witheid* van de blanke (Germaan) en van de dood, de *ss* die onomstotelijk de aard van zijn karakter openbaart, zijn hard *man*lijke instelling die zich geheel losmaakt van de vrouwelijke verwardheid van de natuur en van de verinnerlijking die daar (blijkbaar) mee gepaard gaat.

[e]In dit verband wordt ook het Visioen van Enzian uit de vorige episode begrijpelijk.

[f]Een plot die in alle strengheid en schoonheid is getoonzet als een symfonie van het Noorden: '[T]he sweeping music of the voyage is music he wrote himself, so long ago that he has forgotten it completely... but now it is finding him again...' (*GR,* blz. 327). Met een meta-cirkel: Enzian is als schrijver van zijn eigen plot (van terugkeer) onderdeel van die plot.

[g]Enzian was van plan een raket op te richten, niet om hem te lanceren. Uit het vervolg blijkt dat hij zich aan dit plan heeft gehouden.

[h]Een duidelijke overgave aan *mindless pleasures*.

[i]Said (1984, blz. 16) wijst erop dat kinderloosheid een centraal thema is binnen het hoog-modernisme: 'Childless couples, orphaned children, aborted childbirths, and unregenerately celibate men and women populate the world of high modernism.' Waar hij aan toevoegt dat er daarnaast een inzet is om nieuwe vormen van menselijke relaties voort te brengen. Iets wat voor een laat-modernistisch boek als *GR* maar gedeeltelijk opgaat. *GR* neemt zelfs gedeeltelijk afscheid van de relationele anarchie: Jessica en Beaver zullen rustig trouwen en hun kindje krijgen. Tchitcherine en

geef je over aan alle (ook extreme) vormen van seksualiteit, als daar maar geen bevruchting uit volgt. Sterilisatie, abortus en (seksueel getinte) zelfmoord worden normatieve praktijken binnen een geloof dat op zoek is naar het Definitieve Nulpunt ('Final Zero'). Ombindi ontloopt het nihilisme door alle nadruk te leggen op een oude waarde als de stameenheid, op de mythische idee van de eenheid van tegengestelden en op de heiligheid van de ruimte (het dorp als mandala).[a] Het is, naar de woorden van Schwarzbach (1978, blz. 63- 64) 'a myth of prelapsarian innocence. The irony, and it is truly a cosmic one, is that the stasis is also death, merely in another form ./. Our like dreams of returning to the absolute stillness, perfect openness and total light of the timeless void, similarly led only to annihilation.'[b]
De verteller reageert ironisch op de ideeën van Ombindi en zijn commentaar is eerder satirisch dan kosmisch, zoals blijkt uit zijn vergelijking met de Graal.[c] Maar Ombindi blijft -tegen beter weten in- met veel omhaal van woorden preken over een tijdperk van onschuld op grond van een nieuwe geografie die Tibet met Zwitserland verbindt en waar weer kan worden gereisd in het Innerlijk.
Dit zonder enige hoop op een toekomst waarin dit nog kan worden verwerkelijkt: '... the people listen, and filter back to cave and bed and family calebash from which the milk, unconcentrated, is swallowed in cold whiteness, cold as the north...' (*GR,* blz. 321). Bijtender kan het bijna niet.[d]

[4]

De mythen waarop Ombindi zijn vertrouwen stelt zijn traditioneel van inhoud en richten zich niet op de Raket als een nieuwe, heilige gestalte, zoals de Zone-mythen van Ölsch, Enzian en Blicero. Dit zijn seculiere mythen, mythen zonder god of goden, zonder een andere verlossing dan een symbolische. In de mythe van Blicero wordt het Noorden verheerlijkt als domein van witheid en dood, de mythe rond Enzian richt zich juist tegen beide.[e] In de zijne staat Zwart tegen wit, Zuid tegen Noord, Leven tegen Dood, warmte tegen de koude (van de Noordpool).

[5]

Enzian is een persoonlijkheid van je welste, maar in de Zone is hij tegelijkertijd een mythe, zijn naam heeft een magische klank.[f] Zijn denkbeelden veronderstellen -ondanks zijn twijfel, machteloosheid en wanhoop- wijsheid en profetisch inzicht. Toch blijft hij in de eerste plaats een politiek en militair leider. Zo is de strijd tussen de Herero's onderling nog niet beslecht. In Hamburg zijn er problemen met de Ontheemden, Ombindi zou er zijn slag kunnen slaan, dus moet hij op weg om de onrust daar te bezweren.
Maar ook nu gaat hij met een zweem van mythe om zich heen: ... 'tall and gray in the growing starlight, Enzian is heading into the North ...' (*GR,* blz. 329).

Geli gaan een gouden toekomst tegemoet. Dit althans volgens het conventionele, melodramatische scenario.

[a]Het dorp als mandala staat voor Ombindi tegenover de lanceerplaats als heilig centrum bij een Ölsch, Enzian en Blicero. Zie XIV en XXXV waar ook de raketplaats als mandala wordt gezien.

[b]Eenzelfde sfeer proef je in Enzians visioen van zijn muzikale reis naar het Noorden.

[c]De verwijzingen naar de Graal zijn in *GR* ironisch van aard en kunnen worden beschouwd als een commentaar op het plechtige gebruik ervan in het hoog-modernisme (bv in *The waste land*) en binnen de diepte-psychologie. Zie Weston 2008, blz. 135-137 en de Wikipedia.

[d]En wat te denken van de combinatie Tibet/Zwitserland!

[e]Het Noorden is ook de plaats van de Dood (bij de Herero's), van het Kirgizische licht en van de richting waarin de *Anubis* vaart (LXXIX). Witheid wordt door Enzian gekoppeld aan het herfsttij van het Westen, maar door Weissmann aan de stilte (XXXII). Vergelijk Galina's beleving van de onmetelijke stilte van het Zevenstromenland, geplaatst tegenover het lawaai van de grote stad (XXXIV). Zie: Exegese, De windstreken: het Noorden.

[f]Namen hebben geen magische kracht, maar zij wijzen volgens Enzian wel in verborgen termen op een bepaald patroon. Je kunt denken aan de namen van Weissmann en Gottfried.

EPISODE XXXIII

(329-336/328-335)

Under the clouds out there it's as still,
and lost, as Atlantis (*GR,* blz. 331).

Slothrop, terug bij Geli, is samen met haar op de Brocken ('the very plexus of German evil').[a]
Over Amerikaanse en Nazi-heksen.[b]
Zij dansen sexy tijdens het Brockengespenst als schaduwen van God.
Slothrop staat tussen twee vuren: aan de ene kant de Herero's die hem zonder succes hebben ondervraagd, aan de andere kant de Diensten, waarvan hij vermoedt dat zij vanuit Zürich weer achter hem aan zitten (Glimp, Zwitter). Wat klopt. Hij moet vluchten. In de ballon van Schnorp ontsnapt hij aan Marvy en de zijnen.
Zijn hart smelt voor Geli bij het afscheid, maar zij zullen elkaar niet weerzien, hoe sterk Geli dat ook wenst.

- - - - -

Deze episode is een vervolg op episode XXXI. Haar verloop is afwisselend met aan het einde weer een slapstick- en avonturen- scène in Hollywoodstijl, met taartgevecht en al. De sfeer is ontspannen, de toon opgewekt.
Tussen zonsopgang en zonsondergang gaat er een wereld open vol zon, kleuren, licht en schaduwen. Met als hoogtepunt Slothrops overweldigende, bijna mythische belevenis van het Brockengespenst samen met Geli. Hun korte dans staat als teken voor het *hic et nunc*. Zij vormt een apotheose in *GR*, die symbolisch wordt ondersteund door de *Glorie*, een halo die een bijzonder aspect vormt van het natuurverschijnsel op de Brocken.
Maar ook de ballontocht mag er zijn. Samen met Schnorp, een man van de vrije markt -'You have had a glimpse of the Ur-Markt' (*GR,* blz.336)- ontsnapt Slothrop aan Marvy en zijn zingende Moeders, hoewel dezen hem met een vliegtuig achterna zitten. Zijn tocht gaat naar het Noordoosten.
En even kort en terloops herhaalt zich aan het einde van de dag bij het startklaar maken van de ballon het beeld van de Brocken: de geel-rode kleuren, de schaduwen tegen de heuvel, het vuur van de brander, de kinderen zichtbaar door de wiegelende hittegolven.

---

[a]De Walpurgisnacht had voor de Nazi's een bijzondere betekenis: door de Hitlerjugend werd deze nacht (de nacht van 30 april op 1 mei) jaarlijks als een ritueel ondergaan. Hitler pleegde op 30 april 1945 zelfmoord. Dit betekent ook dat Geli en Slothrop op de dag na Hitlers dood het Brockengespenst beleefden.

[b]Walpurgisnacht is de nacht van de magie, maar ook van vruchtbaarheid en liefde. In Duitsland werden de heksen verbannen, maar ze mochten bij uitzondering één maal op deze nacht bij elkaar komen om met duivels en demonen hun feest te vieren. Wikipedia.

EPISODE XXXIV
(336-359/335-358)

In and out of all the vibrant flesh moves the mad scavenger Tchitcherine, who is more metal than anything else (*GR,* blz. 337).[a]

By his first action, Tchitcherine will have gained his reputation as a suicidal maniac (*GR,* blz. 345).

Zomer in de Zone.
Tchitcherine opereert officieel in de Zone om technische informatie in te winnen, maar persoonlijk heeft hij het plan opgevat om een eigen (sterfelijke) staat in de Zone te stichten, gericht tegen het Schwarzkommando en met name tegen Enzian, zijn halfbroer.[b]
Hij staat *in love and bodily fear* aan de kant van alle eenzame, naamloze studenten die werden gedood, terwijl zij het alleen wilden klaren.
In zijn herinnering gaat Tchitcherine terug naar de tijd dat hij onder Stalin wordt verbannen uit Moskou en naar Kirgizië wordt gestuurd om er het Nieuwe Turkse Alfabet (NTA) te brengen. Hij maakt er veel tochten met Qulan, zoon van een nationale martelaar,[c] tochten met verrassende ontmoetingen (de Aqin) en met hallucinerende vergezichten.
Tchitcherine heeft tijdens zijn ballingschap verder te maken met Luba, Galina (beiden mede-geheimagenten) en Tsjoe Piang. Luba is *a pretty hawk*, afgericht door Galina. Galina zelf leeft onder de druk van een onmetelijke, meedogenloze wereld van wind, storm en hitte. Een wereld van diepe stilte die het NTA nooit zal kunnen vullen. Zij vreest de vernietiging door de Centraal-Aziatische Reuzin, het naamloze Ding dat zij in feite zelf is.
Tsjoe Piang -*the comical chinese swamper* en Tchitcherines opiummaatje- is de Chinese factotum in de rode joert en wordt in Tchitcherines verbeelding een toeristische drugs-bezienswaardigheid (naast een symbool van de Britse opiumpolitiek).

Tchitcherines leven wordt omgeven door een stroom van onontwarbare geruchten (zijn affaire in Moskou). Deze wordt door hem gefilterd, aangevuld met latere herinneringen (zijn strijd aan het Oostfront, zijn contacten met het contrarevolutionaire uitschot) en omgezet tot verbeeldingsvolle, maar verwarde impressies, zoals die over zijn oneirine-ontmoeting in Moskou met Wimpe, de djinn van het westen (''Was Tchitcherine there at all?') en die over de kanonnier Tchitcherine.
Tchitcherine wordt naar Bakoe verbannen. Van zijn deelname aan de plenaire zitting van het VtsK NTA blijft niet meer over dan een slapstick-hallucinatie met hoogst hilarische verwikkelingen rond Shatsk, Radnichny en Bugnogorkov, naast Tchitcherines transcriptie van de eerste soera.
Blobadjian verandert van bureaucraat tot afvallige en avonturier ('he has gone beyond').[d]

- - - - -

[1]

Er staat Tchitcherine maar één doel voor ogen: het opsporen en uitschakelen van zijn mythische halfbroer Enzian.[e] Een halfbroer als fantoom, want het is duidelijk dat Enzian niet de halfbroer van Tchitcherine kan zijn.
Een belangrijke bron voor de staving van de veronderstelling van bloedverwantschap tussen beiden is het verhaal over de tocht van Enzians veronderstelde vader, de kanonnier, naar de binnenlanden van Afrika. Dit verhaal is bij voorbaat twijfelachtig omdat het niet vaststaat ('it seems...'). Dit *seems* betekent dat het verhaal -met al zijn vaak intieme details- niet in de archieven voorkomt, maar het resultaat is van Tchitcherines verbeelding.[f] Andere bronnen zijn er niet. De kanonnier kan

---

[a] Niet *mental*.

[b] Van Geli (XXXIII) weet je al dat Tchitcherine de Herero's en met name Enzian haat.

[c] De geschiedenis van Qulans vader en diens lot tonen opmerkelijke overeenkomsten met de gebeurtenissen in Herero-Afrika. Nu zijn het de Russen die moordend en martelend optreden tegen preterites: 'It was a competition, good natured but more than play' (*GR,* blz. 340).

[d] *Beyond* zonder hoofdletter! Welke grens er wordt bedoeld, wordt uit deze vage en ironische anekdote trouwens niet duidelijk, maar de reis via een onderaardse stroom à la Slothrop is zeker geen *Hogere* Reis. Dit tegen Hume 1987, blz. 47, die de zaak veel te serieus opvat.

[e] *Mythisch* is Enzian in de zin van de Enzian-Mythe zoals die in de Zone rondging, maar ook in de beleving van Tchitcherine zelf: de Zwarte als een Messias met zijn Duitse droom van de komst van Rilkes Engel. De minachting en haat van Tchitcherine zijn trouwens heel begrijpelijk: Enzian was een halfbloed flikkertje dat later in dienst kwam van de Nazi's en nu probeert onder de gevolgen daarvan uit te komen.

[f] Bovendien gaat de vertelling verder met het hier wel erg vage 'we'. De verteller neemt het stuk niet voor zijn rekening.

het niet zijn, want die is omgekomen tijdens de tocht. En het schip ging verloren. Bovendien wordt de veronderstelde naam van Enzians vader, noch diens nationaliteit genoemd in de annalen die Tchitcherine heeft/zou hebben geraadpleegd.[ab]
Het Verdrag van Rapallo is nodig om Tchitcherine de achternaam van Enzian te onthullen.[c] De verteller noemt dit idee een uiterst ziekelijke vorm van zelfverheerlijking.
Zonder twijfel ligt de aanleiding tot deze geschiedenis op het psychologische vlak. Stelt Tchitcherine in desolate toestand niet dat 'You have to get through the winter on nothing but paranoid suspicions about why you're here...'? (*GR,* blz. 349). En die reden is blijkbaar Enzian: 'It's because of Enzian, it's got to be damned Enzian' (ibid.).[d] Het ziet er naar uit dat dit verhaal het product is van eenzaamheid, paranoia, drugs en boosheid.[e]
In Enzian heeft Tchitcherine een concentratiepunt voor zijn acties in de Zone. Dit valt dan samen met de instructies die hij heeft meegekregen uit Moskou.

[2]

Het gaat om een ingewikkelde episode, op een overwegend aarzelende, vragende toon verteld. Ogenschijnlijk gaat het om een verblijf in een garnizoensstadje aan de randen van de beschaafde wereld[f] en om een tocht in western-stijl door een onbedorven natuur, maar eigenlijk is het gehele verhaal niet veel meer dan een hallucinerende trip met allerlei vreemde focalisaties, verrassende overgangen en een complexe verhaal- en tijdstructuur.[g]
Neem de zaak Wimpe. Wimpe is, zoals Tchitcherine terecht stelt, een legendarische figuur. Narratief heeft hij dus een reden van bestaan, maar dit bestaan blijft in nevelen gehuld.
De kern van de mijmeringen rond Wimpe is Tchitcherines gerichtheid op drugs van allerlei soort. Die heeft te maken met de pijn die hij na een operatie blijvend ondergaat. Hij gebruikt overmatig veel drugs, zoveel dat hij als slaapwandelaar door het leven gaat. Hij heeft tijdens zijn hallucinatie dan ook grote belangstelling voor de overdaad aan drugs die Wimpe toont en gaat hij met graagte in op een discussie over de vraag of het zinvol is onderzoek te doen naar een verdovend middel tegen hevige pijn zonder dat dit tot verslaving leidt.[h] Maar ook is hij bang dat hij zonder pijn zal terugvallen op gevoelloosheid.
Deze persoonlijke inzet maakt het onmogelijk het relaas rond Wimpe als een Zone-legende te lezen.[i] Ook is het relaas geen onderdeel van de narratieve ontwikkeling, hoewel de verteller vaak wel doet alsof, terwijl juist dezelfde verteller stelt dat Tchitcherine Wimpe nooit heeft ontmoet.

---

[a]Zelfs al zou Tchitcherine in het centrale bevolkingsregister te Windhoek onderzoek hebben gedaan, dan nog had hij in het duister getast. Zo is het is heel waarschijnlijk dat de naam van een Russische kanonnier door een inheemse moeder aan de Duitse autoriteiten verbasterd zou zijn doorgegeven. De naam zelf was in het (onleesbare) cyrillisch genoteerd.

[b]Enzian is volgens de verteller van vaderskant *Europees* (XXXII).

[c]Toch moeten er geruchten over hun veronderstelde verwantschap (via Geli of een van de Fraülein?) de ronde hebben gedaan. Enzian zelf vraagt zich immers af of hij Tchitcherine ooit te zien zal krijgen, hij is zijn halfbroer, ze zijn vlees en bloed (XXXII). Dat Enzian zulke verhalen klakkeloos in zich opneemt, is gezien zijn achtergrond als halfbloed-wees, volkomen begrijpelijk.
De visie van Von Göll op Tchitcherine komt, tenslotte, het meest nuchter over: 'Tchitcherine is a complex man. It's almost as if ... he thinks of Enzian as ... another part of him - a black version of something inside himself. A something he needs to liquidate' (*GR,* blz. 449).

[d]In zijn oneirine-haunting (LXVIII) geeft Tchitcherine de volgende reden van zijn haat: 'I thought I was being punished. Passed over. I blamed him' (*GR,* blz. 705).

[e]Het blijft in deze episode ten enen male onduidelijk waar en wanneer bepaalde mijmeringen in hun huidige vorm zijn vastgelegd. Het is heel goed mogelijk dat Tchitcherine pas nu, in de Zone, zijn paranoïde samenhangen afrondt.

[f]Een stadje als uit een wildwestfilm.

[g]Verrassend is de opmerking van Tchitcherine dat hij denkt dat de geschiedenis in Bakoe niets anders is dan een hallucinatie die hij ondergaat in een Moskous militair gekkengesticht. Is er sprake van een meta-paranoia (een paranoia in een paranoia) of ligt hier de kern van de gehele episode besloten: is de gang naar Kirgizië niets anders dan een grootse dagdroom, ondergaan in een Moskouse instelling?

[h]Volgens Wimpe is pijn juist een teken van Verlossing, je verliest je niet in dromen en illusies, maar aanvaardt de harde werkelijkheid. Een Nietzscheaanse kijk.

[i]Ook op andere gronden. Zo zijn de aanwezigheid van Jamf en diens twijfelachtige onderzoek duidelijk het resultaat van het gebruik van drugs.

Zo'n ontmoeting zou Tchitcherines dood hebben betekend omdat Wimpe een Duitse spion is. Later bevestigt de verteller deze visie.
Het ziet er naar uit dat het verhaal over Tchitcherines ontmoeting met Wimpe is gebaseerd op (vage) geruchten, garnizoensroddels en drugsgestuurde herinneringen van Tchitcherine, aangevuld met kanttekeningen van de verteller.[a]
Het verloop van het verhaal toont nog meer vlagen van desoriëntatie. Wel ontwikkelt de vertelling zichzelf redelijk chronologisch en eindigt zij met Tchitcherines visioen van het Kirgizische Licht, maar Tchitcherines herinneringen, mijmeringen en hallucinaties lopen chronologisch door elkaar en in elkaar over. Sommige vinden zelfs plaats vóór zijn vertrek naar de buitengebieden -terwijl de sneeuw tegen de ramen slaat, vraagt hij af zich wat ze eigenlijk met hem willen in Centraal-Azië- en na zijn vertrek: de strijd aan het Oostfront. De ontreddering waarin Tchitcherine verkeert, slaat over naar de tekst en zijn opbouw.

[3]

> ...no horse seen against the steppe in the last daylight... (*GR,* blz. 399).

Toch, ondanks al deze narratieve verwarring, staan de tochten van Tchitcherine in al hun levendigheid vast. Samen met Qulan rijdt hij op Snake[b] dwars door Kirgizië. Wederwaardigheden die worden verrijkt met begoochelende beelden als *the unimagined creature of height, and burning*[c] en het Kirgizische Licht.
Het eerste beeld wordt door de verteller teruggekoppeld naar de nachtmerries van Galina over het Naamloze Ding. Via het tweede richt hij zich weer op Tchitcherine, die mijmert over rijzige Moslim-engelen en over Enzians betrokkenheid op Rilkes Engel ('O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt.').[d] Deze mijmering slaat op zijn beurt terug op Galina's wens om de stad te vertrappen, maar zij verwijst ook naar de gevleugelde ruiter, de rode boogschutter later in de tekst.[e] Zulke subtiele, *poëtische* overgangen en verbindingen zijn kenmerkend voor *GR.*
Op het Kirzigische Licht wordt in de (postmodernistische) commentaren op *GR* vaak weinig terzake en gechargeerd gereageerd. Ontdaan van alle spirituele webben kun je alleen maar melden dat Tchitcherine dit Licht ziet. Maar ja, wat zegt dat meer dan dat je hem twaalf uur lang op grond ziet liggen en dat hij blijkbaar een (drugsgeladen) hallucinerende ervaring heeft? Hij voelt zich niet (weder) geboren, noch wordt hij blind, zoals eens Saulus. Zijn hart is er niet bij. Niets uit het Lied van de Aqin is tot hem doorgedrongen, nog steeds is hij dezelfde. Veel ophef dus om niemendal, zelfs de herinnering aan deze gebeurtenis zal wegvallen. Nergens blijkt dat je met Hume mag beweren dat de verteller stelt dat er 'beyond all our rational analyses and knowledge lies mystery, the unknowable, the ineffable.'[f] Bovendien, het Kirgizische Licht mag dan volgens sommigen een blijvend raadsel zijn, het beeld ervan, zoals het in het Lied van de Aqin wordt verduidelijkt, is helderk. Het gaat niet zozeer om een mystieke ervaring maar om de verschijning van een traditionele woestijn- en dondergod, zoals JHWH ('Jahoe') in de Torah. En dan nog wel in een archaïsche vorm: God aanwezig in een Steen.[g]

---

[a] In LXVIII keert Tchitcherine in een hallucinaire droom nog een keer terug naar deze ontmoeting met Wimpe en gaat er uitgebreid op in.

[b] Als er in de astrologie een teken *ruiter en paard* zou hebben bestaan, zou dit betrekking hebben gehad op deze episode. In het begin de Duitse en Russische paarden, later Midnight en Snake ('[who is] methodological homicidal') als raspaarden, symbolisch: het Zone-licht als oude circusruiter. Galina stuit, tenslotte, op ruiterstandbeeld en gevleugelde ruiter. Voor de overeenkomsten en verschillen tussen *GR* en Rilke: Hohmann 2009, blz. 20-21.

[c] De Raket? Een Engel? Een analogie met het Brandende Braambos? Of botweg een fallus-symbool dat ironisch verwijst naar Tchitcherines boortoren die tot penis was omgetoverd?

[d] In *GR* (blz. 341) ontbreekt (met opzet?) het *ihnen*. Weisenburger (2006, blz. 208) ziet in dit *ihnen* een voorzetsel en spelt het bovendien verkeerd (als *inhem*).

[e] Later (*GR*, blz. 705) komt Tchitcherine in zijn oneirine-haunting terug op Galina en de Moslim-engelen, '[who] come back to the cities, out of the silences after all, in again to the chain-link of the Word, shining, running secure and always close enough, always tangible...'

[f] Hume 1987, blz. 80.

[g] Bij Ölsch is steen in al zijn hardheid en doodsheid de kern van zijn mythe, voor Felipe leeft zij.

[4]

Het lied van de Aqin is opgebouwd uit een aantal klassiek-mythische elementen.[a] De hoge, zwarte rots in de woestijn is het eschatologische Centrum van de Wereld,[b] een plek ouder dan de duisternis, woorden zijn er onbekend. Hier openbaart zich God, aanwezig achter het masker van de hemel, in het Kirgizische Licht dat verblindt en verdooft.[c] Dit Licht maakt je weer kinderen, zuigelingen die hun (spirituele) weg van voren af aan moeten leren te gaan. Wens je deze wedergeboorte niet, leef dan je leven vreedzaam met elkaar, blijf bij je warme, rode vuur, tot je oud en in rust sterft. Een verrassend slot van een wijze, blinde zanger.[d]
Het inhoud van het Lied en de situatie, waarin het wordt gezongen, heeft een aantal paradoxale elementen: juist een *blinde* zanger zingt van het onweerstaanbare *Licht* in woorden die een onuitsprekelijke situatie beschrijven. Vervreemdend wordt het dan helemaal als Tchitcherine ook nog dit gezongen lied in steno (!) opneemt om het zo voor het nageslacht te bewaren.[e]
De problemen rond het Kirgizische taalproject (en rond de tegenstelling van mondelinge taal en schrift) worden rond dit lied nog eens scherp aan de orde gesteld en geanalyseerd.[f]

[5]

De aqin wijst in zijn lied op een vredig leven dat er voor de mensen kan zijn weggelegd. Een leven dat binnen de naoorlogse, zomerse Zone in afwisselende geschiedenissen naar voren komt en dat zich uit in het bedrijven van de liefde, het dromen van eten, het opgaan in vergetelheid. Je treft het aan bij de Russen -vriendelijk, vrolijk, vindingrijk, dweperig- in hun avondlijk samenzijn rond het kampvuur vol gezang, begeleid door accordeon en concertina.

---

[a] Pieron 2004 I, blz. 111-113 (‘De mythe’).

[b] Éliade 1948, blz. 200-201.

[c] Éliade 1948, blz. 199. Zoals Tchitcherine al eerder had beschreven, zijn aardbevingen en blikseminslagen een heel gewoon verschijnsel in het gebied.

[d] Richard Locke (NYTBR, 11 maart 1973) gaat aan deze woorden (en die van het Eindliedje) voorbij als hij stelt dat je bij andere schrijvers dan Pynchon ‘must look for food and warmth.’

[e] Vergelijk Schaub 1981, blz. 151.

[f] Zie verder Exegese, Essayistische thema’s: Taal.

EPISODE XXXV-XXXVI

(359-383/358-381)[a]

The Schwarzgerät is no Grail, Ace, that's not what the G in Imipolex G stands for. And you are no knightly hero (*GR,* blz. 364).

Slothrop ligt onder de bomen in de Berlijnse zon. Hij had een tijdje geleden een ontmoeting met Enzian bij een moeras ten Zuiden van Berlijn.
[Op de achtergrond hiervan het volksfeest van de Raketoprichting met Von Braun als Heilige en de oude Zwaartekracht als nar, omkleed met de muziek uit de *Meistersinger*.][b]
Enzians uiteenzettingen over statistiek en Noodlot. Het toevallige (niet-) bestaan van de 00000, het Schwarzgerät (en het Schwarzkommando).
De vondst door de Herero's van een A4. De samenwerking van Tchitcherine en Marvy in de strijd tegen het Schwarzkommando.[c]

Slothrop kreeg in Berlijn een ernstige maagziekte begeleid door hallucinaties en mijmeringen. Hij ziet zich -op sterven na dood- als Singing Nincompoop. Hij ervaart zijn reis onder de berg als de reis, als het spelletje van iemand anders, van een Frau Holle,[d] van een Venus.

Greta verblijft gedurende een sentimentele tocht in Neubabelsberg, de vroege filmstad, op zoek naar Bianca.
Zone-fluistering: *Greta Erdmann als Slothrops Lisaura*[e] *wacht in haar gehavende schoonheid achtervolgd door centraaleuropese nachtfluisteringen.*

Slothrop is dagenlang als een dier op zoek naar eten. Dan treft hij op een avond Säure aan, samen met Trudi en Magda. Er volgt een ontspannen samenzijn vol Marokkaanse hasj. Slothrop wordt gekleed als Raketman.
De hallucinerende tocht door Berlijn op weg naar de *Chicago*, waar het viertal Bodine -'an American sailor with an orangutan look' *(GR,* blz. 369)- aantreft.
Slothrop wordt gevraagd zes kilo hasj op te halen die Bodine in Neubabelsberg[f] heeft begraven. Dit in ruil voor een kilo van de hasj en een miljoen mark die Säure zelf drukt.

Slothrops tocht door een verwoest Berlijn (als omgekeerde projectie van de Sacramentele stad van weleer). 'Inside is outside' (*GR,* blz. 373).
Slothrop hoort (nu pas) van de dood van FDR. Zijn herinneringen en paranoia: Zij zetten iets in elkaar om het daarna weer te ontmantelen.
Dit Middaguur is het Boze Uur,[g] het uur van het Witte Wief,[h] het oude wijf met de lange tanden, maar ook de maagd van de Wonderbloem.
Säure is boos over het feit dat de Raket de hele coke-handel heeft lamgelegd wegens het gebruik van permanganaat in de Raket.
De naam van Der Springer valt in verband met het S-Gerät ('Hij is overal'). Verder krijgt Slothrop geen nieuws. 'You will meet. Don't worry.' [En zo slaat het Boze Uur weer toe].

Slothrop maakt als Max Schlepzig[i] een zware tocht naar het 'Witte Huis'. Hij bezoekt een VIP-feest, vindt de hasj en ontmoet Mickey Rooney.[j] Dan wordt hij opgepakt op last van Tchitcherine.

\- - -

---

[a] Voor een gedetailleerde tijdtabel van de episodes XXXVI (blz. 372) - LXVII (blz. 693): Duyfhuizen 2002, blz. 51-75.

[b] De oprichting van de Raket verwijst naar de plannen van Enzian, de titel van de opera naar de ajtis uit XXXIV, het feest zelf naar *mindless pleasures* en *contingency shaped behavior* (CSB).

[c] Tchitcherine beweert dat hij Marvy voor zijn karretje heeft gespannen (XXXVIII).

[d] Frau Holle woont in een bron achter de wolken en redt er een meisje dat door haar stiefmoeder werd gedwongen om in de bron onder water een garenklos terug te vinden.

[e] Lisaura, de geliefde van Tannhäuser, pleegde zelfmoord nadat hij haar onder de (Venus) berg ontrouw was geworden.

[f] Hier komen de wegen van Slothrop, Tchitcherine en Greta samen.

[g] Slothrops huiveringwekkende ervaring van het *Evil Hour* en van de *white woman* met haar dubbele natuur verwijst naar Greta. Later, in XLI, is er nogmaals sprake van het *Boze Uur* met een associatie naar Greta als het *Witte Wief*, maar ook van een uur van vrede en gezelligheid.

[h] Gottfried droomt angstig van een bleke vrouw (XIII), Enzian dacht aan Katje als de Witte Vrouw (LXV).

[i] Slothrop krijgt diens pasje van Säure, via Der Springer (XLI).

[j] Donald Larsson (1989, blz. 115) beschouwt Rooney als 'a Preterite superhero.' Volgens hem ziet Slothrop in Rooney een vertegenwoordiger van de Elite. Aan de andere kant verschijnen Raketman en Rooney samen in één strip. Dus is Rooney in feite een preterite.

[1]

> Providence, hey *Providence,* what'd you do, step out for a beer or something? (*GR,* blz. 378).

Gedurende zijn verblijf in Berlijn ontmoet Slothrop Enzian. Deze probeert hem uit te horen over zijn kennis van de 00000 en over de activiteiten van de tegenpartij. Hij vertelt hem ook over de tegenslagen in Hamburg. Maar als Slothrop zijn hulp aanbiedt, reageert hij terughoudend.
Slothrop leeft ondertussen als een zwerver totdat hij Säure ontmoet en wereld van drugs wordt binnen gevoerd. Een wereld die Bodine, het handelsmaatje van Säure, in zijn liedje *The doper's dream* stelt tegenover de ijskoude wereld van alledag die niets anders is dan een kerker (om Plato maar eens averechts te citeren).[a] Slothrop duikt er in onder en wordt overgehaald om als drugskoerier op te treden. Omhangen met een cape en gehelmd als *Raketman* gaat hij,[b] onder de naam van Max Schlepzig en na een uitvoerige instructie van Säure, op weg naar het 'Witte Huis'[c] te Neubabelsberg. 'He is the invisible youth, the armored changeling. Providence's little pal' (*GR,* blz. 379).
Na een avontuurlijke en zware tocht bereikt hij zijn doel en graaft een partij hasj op om even later te worden opgewacht, verdoofd en weggevoerd. Zijn paranoia is niet van erg professionele aard: hij is voortdurend in de gaten gehouden. En dat niet voor de eerste keer.

[2]

Al met al een episode in een sfeervolle entourage vol afwisselende gebeurtenissen. Met Säure en Bodine als aanzetters. Samen met luiden als Waxwing, Der Springer, Schnorp en Frau Gnahb& Zoon houden zij de handel in de Zone en ver daarbuiten draaiende op wat Schnorp de Ur-Markt noemt. Als je binnen *GR* over connecties wilt spreken, dan liggen die op dit terrein.
De wereld van spionage, commercie (en filmwereld) zit doortrapt in elkaar. Waxwing en Der Springer houden er samen binnen de Zone zelfs een rijdend zakennetwerk op na (XXXVII). Der Springer heeft connecties met Säure, zoals in XLI blijkt. Waxwing speelt in Monte Carlo het spelletje met Pointsman (en de geheime diensten) rond Slothrop mee (XXVII). Waxwing (XXVII) en Von Göll (XIV) hebben verregaande contacten met De Witte Visitatie, Von Göll zelfs met IG in Argentinië (XXXVII).
Marvy voelt zich in een gesprek met Slothrop door Von Göll dan ook in zijn eigen zwarte handeltje zwaar beperkt: 'You know Der Springer? Bad ass, comrade. That sucker got so many arns in the far don't leave much for free-enterprisers like me 'n' old Bloody Chiclitz' (*GR,* blz. 558).

[3]

> -[T]he slightest shift in the probabilities and we're gone -schnapp! like that (*GR,* blz. 362).

Vaak moeilijk te begrijpen is het gesprek dat Slothrop en Enzian voeren aan de randen van een moeras. Een plaats die al veel zegt.[d]
Verdwaald tussen Nazi-Duitsland en ZW-Afrika, verwesterd, maar nog vol van afschuw over wat zijn volk eens is aangedaan en onzeker over zijn culturele status, staat Enzian vol verwarring in de Zone, op zich al een gebied van ontreddering, twijfel en aarzeling. In zijn gesprek met Slothrop probeert hij daarom afstand te nemen. Juist om wat zijn volk is overkomen, is het voor hem mogelijk buiten de geschiedenis om, op meta-niveau, naar de eigen situatie en geschiedenis te kijken. Een schizoïde houding, dat is waar, maar zo is het nu eenmaal.

---

[a] Pas het drugsparadijs biedt in Bodines ogen vrijheid.

[b] De naam *Raketman* heeft niets van doen met de belangstelling die Slothrop zou hebben voor de 00000. Eerder toont zij zijn vierkleuren-strip-kijk op de wereld: 'a fullscale Rocket-man Hype ./. in a four-color dispensation' (*GR,* blz. 366), een kijk waar hij al met al ook naar gaat leven. Zie XXII en Weisenburger 2006, blz. 216.

[c] Het hele politieke gebeuren van die tijd gaat blijkbaar geheel aan Slothrop (en de anderen) voorbij.

[d] Niet wat je noemt een idyllisch plekje. Slothrop vindt het er direct al naargeestig, maar echt sinister wordt het pas als Enzian ook nog aan het bestaan zelf begint te twijfelen. Moerassen doen Slothrop trouwens direct terugdenken aan het zware en zwaarmoedige bestaan van zijn voorouders als pioniers in Amerika (IV).

Enzian weet dat het bestaan van het Schwarzkommando soms wordt geloochend, een mogelijkheid die hij op statistische gronden niet wil ontkennen. Je kunt immers statistisch zo verdwenen zijn en niet (meer) bestaan.[a] Dit argument is historisch gefundeerd: de kans dat je aan de uitroeiingscampagne van Von Trotha tegen de Herero's kon ontsnappen was toevallig en heel klein. Waarom zou zoiets volstrekt onredelijks ook niet nu kunnen gebeuren?
Bij een raket als de A4 speelt het toeval eveneens een grote rol: bij de genade van de kleine dingen gaat hij wel of niet de lucht in. En of de 00000 bestaat, hangt ervan af hoeveel mensen ernaar op zoek zijn.[b] Iets wat in zijn ogen ook voor de Herero's zal gelden.
Een verward betoog, waarin Enzian zich beroept op inheemse denkbeelden, maar omdat deze verborgen blijven, is de ratio achter zijn betoog zoek. Vaag begrijp je dat toeval en Noodlot in elkaars verlengde liggen, een gedachte die door de statistiek wordt bevestigd omdat deze leert dat het toeval als waarschijnlijkheid noodzakelijk vastligt, maar daardoor niet minder contingent is.[c]
Aan de andere kant is Enzian westers genoeg om magische vormen van denken af te wijzen. Als de woorden *Schwarzkommando* en *Schwarzgerät* toevallig achter elkaar in een alfabetische lijst staan, is het redelijkerwijs nog niet aan te nemen dat de zaken waarnaar de begrippen verwijzen ook werkelijk bestaan. Toch lijkt het erop, schijnt Enzian te suggereren, dat binnen de geheime diensten zo wordt geredeneerd.
Slothrop hoort het allemaal maar aan, bijna zwijgend.

[4]

Later zal Slothrop, verstrikt in koortsdromen, zoals Enzian vóór hem, nadenken over zijn Lotsbestemming. Hij voelt dat hij vastzit in een zuigend moeras van zonde: hij heeft zich laten meevoeren in het spel van anderen, bovendien is het een slecht spel. Maar waarom dit spelletje niet goed is, wordt niet duidelijk, misschien omdat hij het niet goed meespeelt (hij is nu eenmaal geen held) of wellicht omdat hij onverschillig is (hij speelt mee omdat hij niets anders te doen heeft).[d] Hoe dan ook, tegenover Enzian, moet Slothrop zich bijzonder klein hebben gevoeld.[e]
Fijntjes voegt de verteller er -via een zone-fluistering- nog aan toe dat Slothrop in Margherita Erdmann[f] zijn Lisaura[g] zal vinden. Lisaura? Je zou eerder denken aan haar rivale, de onderaardse (en ontaarde) Venus. Nee de toekomst voorspelt nog veel meer kwaad en zomp.
Slothrop zelf is trouwens ambivalenter over Greta wanneer hij haar later omschrijft als 'his lightless summer hearth, his safe-passage into memories of the Inflationszeit stained with dread - his child and his helpless Lisaura' (*GR,* blz. 393).

---

[a]Een verwijzing naar een gedachtenexperiment van Schrödinger. De kern van een radioactief atoom kan tegelijk zowel in een vervallen als in een niet vervallen toestand verkeren. Pas als iemand die toestand meet, weet hij in welke toestand het atoom zich bevindt. Dus, zolang niemand het systeem meet en dus een waarneming verricht, verkeert het systeem in een toestand van tegelijkertijd vervallenheid en niet-vervallenheid. Twee werkelijkheden die naast elkaar bestaan? Dat is moeilijk te bevatten. Je moet dan wel aannemen dat de menselijke geest verantwoordelijk is voor de realiteit die ontstaat. Wikipidia/Pynchonwiki 362. 02-06. Zie verder Pieron 2004 I, blz. 194.

[b]Al eerder werd duidelijk dat Enzian nog niets afwist van een 00001 die door Weissmann zou zijn gelanceerd (XXXII). Omgekeerd meldt Tchitcherine (XXXVIII) wel dat Enzian op zoek is naar een 00000 en naar het Schwarz-Gerät.

[c]Jammer dat Mexico met zijn voorliefde voor de statistiek niet aanwezig is bij dit gesprek.

[d]Dezelfde gedachten kwamen bij hem op in Monte Carlo, maar daar gaf het *fuck you* nog enig tegenwicht (XXX).

[e]Ook Enzian kent dit soort gedachten, maar die hebben veel meer allure (het leven als een grandioos Complot, XXXII).

[f]Dit is een artiestennaam en met opzet zo gekozen dat zij zich politiek veilig voelt. Zie XXXIX.

[g]Een episode vol Wagner, maar of er een zinvolle samenhang tussen de verschillende plaatsen bestaat, is twijfelachtig.

EPISODE XXXVII

(383-390/381-388)

For this crew, nostalgia is like seasickness: only the hope of dying from it is keeping them alive (*GR,* blz. 383-384).

-De Argentijnse U-Boot ligt bij de Azoren. Squalidozzi is terug uit Beieren.
Squalidozzi ontmoet in Beieren Von Göll. Deze zal een film maken over Martín Fierro. Deze zal w orden opgenomen op de Lüneburger Heide. De vraag komt op of ook het tweede, oerconservatieve, deel van het epos moet worden verfilmd. Hangt tenslotte niet iedere vrijgevochten Gaucho zijn principes aan de wilgen? {*Von Göll herhaalt zijn ideeën over film en werkelijkheid.*}

-Op de U-boot schrijft Felipe een script. Von Göll is als Messias binnengehaald. Graciela heeft zo haar twijfels.

-Vanaf de U-boot wordt een torpedo afgevuurd op een wrak, dit op dezelfde plek waar eens vanaf de *John E. Badass* een negerlijk aan stukken werd geschoten. [De Oneirine van Bodine op de *John E. Badass* werkt tijd-modulerend.]

[In een meditatieve afronding wordt deze pseudo-aanval beschouwd als een katalysator: er is nu de mogelijkheid om naar de Heide te gaan, er een nederzetting te bouwen en te wachten op de Regisseur.][a]

\- - - - -

[1]

De droom van iedere anarchist: vlucht weg uit de bewoonde wereld en bouw ergens op een stille plek in de natuur een woonplaats op om samen met een kleine groep gelijkgestemden een nieuw leven te beginnen. In dit geval kaap je om te beginnen een oude U-boot en vaart met een stelletje halfbakken artistiekelingen en intellectuelen ongetraind de oceaan over.[b] Je vuurt als het nodig is raketten af, arriveert zonder problemen bij de Azoren en vaart naar de kust om je gezant af te zetten en weer op te halen. Het lijkt erop of de groep op een zeewaardig en goed geoutilleerd jacht, bijgestaan door een geoefende bemanning, op buitengewoon ontspannen wijze een wereldreis aan het maken is. Anders geformuleerd, er lijkt sprake te zijn van een wat al te vrije verbeeldingskracht om deze episode narratief betrouwbaar te laten overkomen.
Toch staat er één ding narratief vast: Squalidozzi was in Zürich waar hij contact had met Slothrop. Ook ligt het voor de hand om aan te nemen dat hij na die tijd een tocht door Duitsland maakt en uiteindelijk terecht komt bij Waxwing en Von Göll. Daar wordt besloten om het epos *Martín Fierro* te verfilmen.[c]

[2]

Maar Von Göll gaat verder. Hij zet zijn ontmoeting met Squalidozzi en diens verhaal over de U-boot -of dat nu narratief betrouwbaar is of niet- om in een ambitieus script. Deze episode is daar dan voor een deel de weerslag van.
Van dit script -met zijn script in een script- zal Von Göll stellen dat hij het tot werkelijkheid zal omtoveren wanneer hij het op de Heide verfilmt. Ook belooft hij dat hij via de verfilming van het script van Felipe het anarchistische ideaal hoog zal houden en tot (echt) leven zal roepen. ‘It is my mission to sow in the Zone seeds of reality’ (*GR,* blz. 388). Hij wil, zo stelt hij, de muren van het Argentijnse labyrint slechten.[d]

---

[a]Het *je* slaat waarschijnlijk op Squalidozzi, die was helemaal in de ban van Von Göll en heeft samen met hem de plannen opgezet.

[b]De verteller heeft het over Graciela als de *urban idiot* en over de anderen als *Argentine manias.*

[c]In 1968 werd dit epos in Argentinië verfilmd door L.T.Nilsson, met in een hoofdrol Graciela Borges. Graciela Portales is in *GR* een initima van de schrijver Borges. Borges zelf heeft zich zijn leven lang bezig gehouden met het gedicht van José Hernández over de outlaw Martín Fierro (Wikipedia).

[d]Deze oplossing heeft de voorkeur boven een ingewikkelde en verwarrende constructie waarbij de inhoud van het gehele hoofdstuk wordt toegedacht aan de hallucinaire beleving van Slothrop. Zo Arich-Gerz 2002, blz. 17-19. Eerder werd al gesuggereerd dat Squalidozzi de boosdoener zou kunnen zijn (XXVIII [3n]).

Deze episode laat zien hoe de verbeelding het wint van het revolutionaire elan, hoe kunst de strijd vervangt. Maar met Graciela moet je je wel afvragen of '[t]he soul of the gaucho [will] survive the mechanics of putting him into light and sound' (*GR,* blz. 388).

[3]

Een vermakelijke, maar diffuse scène gaat over het afschieten van een torpedo ('Der Aal') vanaf de U-boot op iets dat even later een wrak blijkt te zijn. Tegelijk wordt verteld dat men op de *John E. Badass* een niet-geïdentificeerde impuls voor een U-boot houdt en dat men de impuls, die zich daarvan losmaakt, voor een torpedo aanziet, terwijl het om een lijk gaat.
Nu zou je, als je de details niet wist, even hebben kunnen denken dat er narratief een ramp staat te gebeuren: *der Aal* vliegt op de *John E. Badass* af om hem midscheeps te klieven. Maar je weet beter: de U-boot is half juli bij de Azoren, de *John E. Badass* is in die tijd met Bodine in Cuxhaven. Het klopt dus dat de twee fatale koersen elkaar niet in tijd, maar wel in de ruimte snijden. Beide gebeurtenissen hebben zich blijkbaar na elkaar, maar op dezelfde plaats (voor de kust van de Azoren) afgespeeld.[a]
Als er al verwarring ontstaat, komt dit omdat de verteller zich even verplaatst in de situatie van Bodine. Deze zou -onder de invloed van Oneirine- ervan overtuigd zijn geweest dat zijn drug de tijd zo zou hebben aangepast dat er een ramp zou zijn voorkomen. Narratief kan de tijd-modulerende kracht van Jamfs Oneirine best bestaan, maar in dit geval alleen in de hoofden van Bodine en de zijnen. 'It's like stuffing wedges of silver sponge, *right, into*, your *brain*!' (*GR,* blz. 389).[b]

[a]Kennelijk een hilarische variant op het onzekerheidsprincipe van Heisenberg. Met een scherpe kritiek op de Kopenhaagse variant: als dan het bewustzijn de realiteit schept, is dat wel drugsgestuurd.

[b]De aanwezigheid van Bodine maakt de vertelsituatie er niet eenvoudiger op, hoewel je mag verwachten dat Von Göll Bodine zeker van naam heeft gekend.

EPISODE XXXVIII

(390-392/388-389)

They both start cackling insanely there, under the tree (*GR,* blz. 392).

Tchitcherine en teenager Dzabajev brengen de tijd door onder een hoge wilg aan een kanaal samen in een jeep met een grote plak hasj. Tchitcherine zit in zijn maag met het transcript van Slothrops natriumamytal-sessie: het 'zwart' en zijn combinaties, zijn operationele ongebondenheid. Is hij op zoek naar de Zwartraket, naar de 00000, naar het S-Gerät? Draait hij om Enzian heen tot hij zijn doel heeft bereikt? In ieder geval laat hij zich niet voor Tchitcherines karretje spannen.
Slothrop en hij hadden vrienden kunnen zijn, hij had liedjes voor hem kunnen zingen.
Slothrops neologismen: zoeken naar de wortel of naar een oneindige analyse?

\- - - - -

Een heel korte, maar sfeervolle episode. Tchitcherine en Dzjabajev zitten genoeglijk hun stickie te roken.[a] Natuurlijk is Slothrop het onderwerp van gesprek. Deze is opgepakt (XXXVI), uitgehoord en weer vrij gelaten, omdat hij zo van meer belang is dan dat hij opgesloten zit. Verreweg het grootste deel van de hasj heeft Tchitcherine hem gelaten: 'I only took what his freedom is worth to him' (*GR,* blz. 390).
Heel anders dan indertijd bij Pointsman is het oordeel van Tchitcherine over Slothrop menselijk, mild en vriendschappelijk. Hij doorziet de psychische staat waarin deze verkeert, ongelukkig en eenzaam als hij is. Ook zijn nieuwe vrijheid benijdt hij hem niet, omdat ze schijn is. Tchitcherine ziet Slothrop als zijn maat.

[a]Wat een verschil met de ontmoeting tussen Enzian en Slothrop bij het moeras: de benauwende sfeer en de zwaarwichtigheid van de onderwerpen daar steken wel heel sterk af tegen de losse en ontspannen stemming hier.

EPISODE XXXIX
(392-397/390-395)

Nostalgia. The pain of a return home (*GR,* blz. 396).

Slothrop wordt langzaam wakker van zijn shot natriumamytal, dromend van vader en vogeltjes en mijmerend over zijn vetrol. Hij bevindt zich op een oude filmset en ontmoet daar Greta Erdmann. Zij is als filmster de schepping van het genie Von Göll. Deze liet haar spelen in films als *Alpdrücken*, vol porno, horror en geweld, dat vaak samen met Max Schlepzig.
Von Gölls gangen-metafysica.
De paspoortenpsychose. Slothrops paspoort staat op naam van Schlepzig: 'Ze willen dat je hier bent. Op dit moment ./. Voor mij.'
Volgt een SM- scène. Slothrop gewapend met een elfenzweepje uit het Zwarte Woud ontdekt zijn wrede kant.{Zijn poëtische vorm van ondergoedfanatisme.}

- - - - -

[1]

In tegenstelling tot de vorige episode is de sfeer in deze episode beklemmend en de toon somber. In dit opzicht is zij zelfs een keerpunt: met de opkomsst van Erdmann neemt het verhaal een dramatische wending.
Tot nu is er in de Zone weinig gebeurd dat met de oorlogse beklemming van de raket en van het sprookje van Wassenaar kan worden vergeleken.[a] Beide behoren tot het verleden: Weissmann zit in Nederland en de kans dat hij zich zal mengen in de naoorlogse situatie is miniem, de raket vliegt niet meer. Belangrijker nog, Pointsman is vergeten, Marvy voorlopig uitgeschakeld. En via Geli, Schnorp, Glimpf, Säure, Bodine, Tchitcherine, Chu Piang, Dzabajev en de U-boot neemt het verhaal de vorm aan van een vaak vrolijk avontuur zonder dat de menselijke existentie ten diepste wordt geraakt.
Maar dat verandert nu: met Greta Erdmann dringen kwaadaardigheid, paranoia en hysterie door tot de kern van het verhaal.[b] En in het verlengde hiervan doemen de figuren op van Thanatz, Bianca en Blicero. Mythe en tragiek zullen een dominante plaats gaan opeisen en de voortgang van de vertelling grondig vertroebelen.

[2]

'Random?' 'Another fairytale word' (*GR,* blz. 395).

Licht paranoïde is om te beginnen de kwestie rond Slothrops paspoort. Dat staat op naam van Max Schlepzig. Dit is ook de naam van de (vermeende) vader van Bianca.[c] Het paspoort kan volgens Greta geen vervalsing zijn. En dat is het waarschijnlijk ook niet. Säure heeft het ontvangen van Von Göll, de regisseur van Schlepzig. Of dit Von Göll in een kwaad daglicht plaatst is niet duidelijk, hij kan het paspoort te goeder trouw hebben verkregen.[d] Maar dit alles doet er eigenlijk niet veel toe.
Op zich is het trouwens niet onmogelijk dat het hier om vervalsing gaat. Säure zegt dat Von Göll de pas heeft gemaakt (en dat dan natuurlijk via Waxwing). Von Göll gebruikte de naam dan min of meer toevallig. Aan de andere kant is het mogelijk, dat Von Göll niet de volledige waarheid heeft gesproken en dat hij de pas van Schlepzig wel in handen had. Eigenlijk ligt dit zelfs voor de hand, want hoe komt Von Göll voor een vervalsing aan Schlepzigs handschrift? Oude brieven? En waarom al die moeite?[e]

---

[a]Zeker, ook de gebeurtenissen in de Verboden Kamer en Mittelwerke zijn, naast het gesprek tussen Slothrop en Enzian, benauwend, maar de beleving daarvan was tijdelijk en de nawerking is narratief niet groot.

[b]Greta is samen met Max Schlepzig *the Reich's Sweetheart.* Haar hele leven is vergeven van Nazi-doem.

[c]Slothrop neemt dit vaderschap niet al te serieus (XLIII). Als Stefania, tijdens zijn tocht op de Anubis, hem hiernaar vraagt, reageert hij nogal laconiek: 'Max Schlepzig, or something.' Waarop zij antwoordt 'Or something, right' (*GR,* blz. 461).

[d]Säure is dan ook best bereid de situatie uit te leggen, maar voor hij dat kan doen is hij al weer in slaap gevallen.

[e]Het is ook heel goed mogelijk dat Von Göll een koffertje vol valse paspoorten bezat, paspoorten die hij gedurende zijn vele akkefietjes te pas en te onpas van de hand kon doen. Zijn keuze voor het paspoort op naam van *Max Schlepzig* is dan niet meer dan een hard grapje.

Beslissend is de vraag met welk doel dit pasje bij Slothrop is terecht gekomen. Een bitter grapje van Säure (en Von Göll), gewoon toeval of een onderdeel van een allesomvattend complot met de ontmoeting van Slothrop en Greta als oogmerk?

[3]

Voordat op zulke vragen antwoord kan worden gegeven, is het niet overbodig eerst de positie te analyseren waarin jagers en opgejaagden binnen het jachtgebied (de Zone) verkeren.
Gejaagd wordt er op Slothrop door Pointsman[a] en Marvy. De aandacht van Marvy maakt Slothrop interessant voor anderen, vooral omdat bekend zal zijn geworden dat hij zich in Monte Carlo heeft gespecialiseerd in de rakettenkunde. Bovendien wordt zijn betrokkenheid bij de raket door zijn tocht naar de Mittelwerke alleen maar bevestigd. Ook op Enzian is de jacht geopend, in de eerste plaats door Tchitcherine om persoonlijke redenen, maar vooral ook door de Geallieerden in verband met zijn opruiende acties (en met de geruchten rond de 00001).
Maar uiteindelijk is er maar één jacht die telt en die bijna iedereen bezig houdt: de jacht op het S-Gerät. Dit functioneert als een Graal, het is een onderdeel van legende en mythe binnen de Zone, altijd wijkend en ongrijpbaar.
Een neveneffect van deze allesomvattende zoektocht naar het S-Gerät is dat iedereen die ook maar iets te maken heeft gehad met het ontwerpen van de nieuwe experimentele raket, achter de vodden wordt gezeten. Slothrop is op zoek naar Pökler, Enzian naar Achtfaden, Närrisch en Thanatz. Maar van enige organisatie is geen sprake.
Goed beschouwd blijkt er dan ook geen enkele reden te zijn tot *actuele* paranoia: de ontmoeting van Slothrop met Greta lijkt niet gepland te zijn. Natuurlijk kun je stellen dat het mogelijk is dat de 'toevallige' ontmoetingen van Slothrop met Geli, Säure en Greta zijn georganiseerd, maar dan niet door een centrum in Londen, Moskou of waar dan ook op aarde. Daarvoor zijn de acties in de Zone te weinig gecoördineerd. Je moet dan denken in termen van een vage Zij, en dat komt in de buurt van een soort van bijgelovig determinisme. Bovendien maakt het bij zo'n vorm van fatalisme narratief niet uit of je van Noodlot of van Toeval spreekt.
Dat het pasje het resultaat zou zijn van een lang beraamd complot, is niet waarschijnlijk. Säure, de bezorger van het paspoort (en Von Göll de bezitter ervan) zouden dan lang tevoren hebben geweten dat Slothrop eens zou langskomen, ook zouden zij hebben moeten voorzien dat Tchitcherine hem zou opwachten. Zo kon Slothrop dan op het spoor worden gezet van Greta en Thanatz. enz. Onzinnig . Bovendien krijg je geen antwoord op de vraag met welk doel zulk soort manipulaties werden opgezet. Je kunt Slothrop beter maar laten lopen en zien wat er gebeurt. En dat is in werkelijkheid ook de tactiek.

[4]

-Put your helmet on.
-O.K. (*GR,* blz.396).

Dan de verhouding tussen Slothrop en Greta. Hij zal nog lange tijd met haar optrekken, de meest verschrikkelijke gebeurtenissen meemaken en de meest afgrijselijke zaken uit haar verleden ontdekken. Toch is Greta voor hem als een kind, en tegelijkertijd zijn geliefde die hij voor zelfdestructie moet zien te behoeden.
Hun totale verlorenheid blijkt direct in hun eerste SM- scène: hun spel is zonder enige blijmoedigheid of soelaas en het einde ervan laat zien hoe eenzaam beiden zijn: ieder is alleen bezig met de eigen situatie en herinnering, Slothrop denkt aan Katje, Greta fluistert *Max* en uit aan het slot een kreet vol pijn, *Bianca!*[b]
Trouwens, weer een scène die zich afspeelt tegen de achtergrond van de film, nu in een verlaten en vervallen studio, waarbij de handelingen van Greta en Slothrop zelf een aftreksel zijn van wat er zich in het verleden bij de opnamen, bv van *Alpdrücken*, heeft afgespeeld. Ook hier spelen film

[a]Pointsman die nog steeds rondloopt met het idee-fixe dat als je Slothrop maar op de raket zet, je hem ook diens Jamf-geheim zult ontfutselen.

[b]Deze scène is geladen met verborgen spanning: Bianca zal Katje en Greta eens vervangen, Max is als minnaar op een dubbele manier aanwezig: dood en levend. De episode heeft trouwens niets satirisch (vs Weisenburger 2006), integendeel.

en werkelijkheid op elkaar in. De overgang naar de volgende episode is frappant.

[5]

> [W]hat unpleasant surprise, past the tops of Greta's stockings here? Laddering suddenly, the pallid streak flowing downthigh, over intricacies of knee and out of sight... (*GR,* blz. 397).

Tenslotte nog de kosmologie van knooppunten, keerpunten en oscillatiepunten, wiskundige kussen,[a] singulariteiten, dit alles gekoppeld aan die eigenaardige piek boven aan een dameskous, de overgang van zijde naar naakte huid en jarretel, een piek die Slothrops verbeelding in werking zet. En wat een prachtige, poëtische sprong van een concreet, puur wellustig, beeld naar de abstractie en weer terug naar de werkelijkheid (kathedralen, minaretten, knarsende treinwielen, bergtoppen) om dan met Alexander Friedman te eindigen bij het oneindig dichte punt ('singulariteit') waaruit het heelal is ontstaan.[b] Een orgastischbeeld dat eindigt in een omschakeling naar de angst voor de totale vernietiging door de gepiekte raket.[c]

[a]Wat een mooi beeld waarin abstractie en leven worden samengebonden!

[b]Singulariteiten en overgangen blijven in *GR* heel alledaags, en dat geldt ook voor deze sex-getinte en dichterlijke kosmologie. Het is geheel onduidelijk hoe men vanuit het wiskundige begrip *singulariteit* (als het onkenbare punt waar het toeval niet kan worden vastgelegd), zou kunnen concluderen dat er sprake is van 'odd moments of mysterie, of potential, of freedom' (Ozier/Hume in Hume 1987, blz. 79). Ook hier voert, zoals zo vaak, de ironie de boventoon. En de vraag 'What is that, denoting in the sky above the cathedral?' -gesteld door de verteller- markeert op hoogst komische wijze de overgang van de raket naar de ladder in Greta's kous die zich naar beneden stort. Niets problematisch dus, zoals Jim Neigbors (2008, blz. 189) suggereert. Zie verder Earl 1983, blz. 230, blz. 238, waar ook vanuit het begrip *singulariteit* vrijheid wordt opgeëist.

[c]Even komt hier in de Zone de oude angst voor de Raket weer boven. Voor het overige is deze voor Slothrop louter een studieobject geworden.

EPISODE XL

(397-433/395-430)

It was impossible not to think of the Rocket without thinking of *S[c]hicksal*, of growing toward a shape predestined and perhaps a little otherworldly (*GR,* blz. 416).[a]

Franz Pökler wacht op Ilse in Zwölfkinder na beëindiging van zijn dienstverband. Ilse werd indertijd verwekt 'via' de filmische SM van Greta in *Alpdrücken*.
Leni's puberaliteit, haar verlangen om vernietigd te worden, de gevaren van de straat.
Pöklers dromen over de raket, zijn angst. De VFR en het Geld. De rol van Weissmann.
Het vertrek van Leni maakt Pökler kapot. Eenmaal weer bij zinnen gaat hij bij Mondaugen werken aan de techniek van de voortstuwing. Hij wordt een verlengstuk van de raket (overgeleverd aan diens dode gewicht en diens koppige, tastbare geheimzinnigheid).
{Mondaugens dialectiek van (manlijke) brandstof en (vrouwelijke) vloeibare zuurstof verenigd in het mystieke ei van de verbrandingskamer. Zijn elektro-mysticisme: het diepere Ik als stroom tussen kathode en anode. Het zoeken naar de opperste rust als informatievrije toestand. }[b]
De allesbeheersende en rustgevende aanwezigheid van Enzian, hij is het dichtst bij de nul.[c]

Pökler wordt overgeplaatst naar Peenemünde, van daaruit wordt de Greifswalder Oie aangelegd. De aanval op de Zwaartekracht (de A3).
Pökler is vervuld van het verleden, van zijn kinderjaren, maar vooral zijn Berlijnse ik blijft drukken. Zijn nachtmerries: de diepe angst voor de ondergang: de Raket wenkt. Hij vindt geen rust.
Pökler verhuist naar het vaste land. De A4 wordt haalbaar, maar de technische problemen zijn erg groot.

Dan komt Ilse voor het eerst op bezoek, gebracht door Weissmann. Pöklers diepe achterdocht, hij krijgt informatie over het kamp en over Leni (zij wordt misbruikt), zijn vergeefse gesprek met Mondaugen.[d]
De wandelingen met Ilse, haar dromen, haar meeslepende verhaaltjes over de maan. Pökler ziet wel iets in de Staats-(her)opvoeding van zijn dochter.
Pöklers lucide droom over Kekulé's Droom.

Ilse is weg. Pökler door het dolle. Er volgt een tweede gesprek met Mondaugen.
Pöklers nieuwe routine en uiterlijke kalmte. De oorlogsdreiging maakt hem depressief en angstig. Een tijdslimiet betekent crisis, iedere nieuwe baan een leegte.
[Leni's *Pluto* gekoppeld aan de opkomst van het Nationaal Socialisme].[e]
Uiteindelijk volgt er een (geritualiseerd) gesprek met Weissmann dat ongezegd uitloopt op bescherming van Leni en Ilse op voorwaarde dat Pökler zijn rol van geleerde tot zijn leven maakt.[f]

Een tweede (of derde) bezoek van Ilse. Is ze dezelfde? Diepe argwaan (nu is ze een donker, langbenig, zuidelijk typje).[g]
Als Ilse vertelt dat zij gescheiden is van Leni, gaat Pökler naar Weissmann en maakt amok.
De reis met Ilse naar Zwölfkinder. Strikvraag over de maan. Het loopt redelijk af.

---

[a] In het e-book (blz. 416) staat nu *Schicksal.*

[b] Mondaugen heeft lange tijd temidden van de Ovatjimba geleefd.

[c] Verrassend: Enzian kijkt *in de spiegel* naar een raketmotor. Met een verwijzing naar het ijdele (of zuiver spirituele) van zijn latere pogingen om een raket te starten of op te richten.

[d] Mondaugen is bodhisattva en politiek een volledige onbenul. Hij zorgt ervoor dat Pökler tot twee keer toe passief blijft toezien, en dat onder het mom van een oosterse lijdzaamheid. Op grond van het Demian-principe is hij ook bereid Hitler te aanvaarden. Dit met een sneer van de verteller naar de roman *Demian* van Herman Hesse, niet alleen op grond van het feit dat deze leert om het goede en kwade beide naast elkaar te aanvaarden, maar ook wegens de obscure methoden die door Demian worden gebruikt om anderen te beïnvloeden, zoals gedachten lezen, droomuitleg en de toekomst voorspellen.

[e] Het gebruik door Leni van het begrip *holocaust* is een anachronisme en doet in dit verband bijzonder gekunsteld aan. Het lijkt er sterk op dat in *GR* voorbij wordt gegaan aan de bijzondere betekenis van het woord, zoals die na WO II gangbaar werd. Het wordt dan trouwens met een hoofdletter geschreven.

[f] Weissmann laat nooit de schijn van redelijkheid en sympathie varen, zoals Pökler al eerder had opgemerkt. Dat blijkt ook aan het einde van de periode als hij Ilse vrij laat.

[g] Het hele leven van Ilse, nu en rondom haar conceptie, wordt trouwens omgeven door hele en halve leugens ('lies').

Ilse verleidt Franz. Sex? 'Ben ik echt zo belangrijk voor Hen?', dan de klap én de incest.[a] Uit behoudzucht vertrouwt hij Ilse meer dan Hen wanneer ze als reden aanvoert dat ze zich eenzaam voelde. Zijn droom over Denemarken, sex en vrijheid.

Ondertussen: het bombardement van Peenemünde. Hij wordt gespaard door Weissmann. Deze werkt toe naar een maximale wreedheid.

Pökler wordt overgeplaatst naar de afdeling materiaal (kunststoffen!).
Het SS-experiment met de A4 te Blizna. Pökler gaat zitten op *Ground Zero* in vertrouwen op de Ellips der Onzekerheid. Toch is hij bang. Zijn paranoia rond Weissmanns intenties: *the Aggregat is on route.*
Pökler wordt niet geraakt, maar toch, de Volmaakte Raket is nog altijd daarboven, daalt nog steeds.[b]

Naar Nordhausen. *Gesprek met Weissmann: het spelletje gaat door. De raket wordt nu gezien als lab.* Pas later in de Zone beseft hij dat hij verblind is geweest, dat hij heeft nagelaten in te grijpen. Hij had Weissmann moeten wurgen.

En dan, in Zwölfkinder begrijpt hij (pas) dat Ilse en hij buren zijn. Hij ondervraagt haar over Dora.
[*Alpdrücken:* Zone-mystiek van licht en schaduw (Kain en Abel). Ilse gaat aan zichzelf voorbij en mist op het schaduwloze middaguur haar (tweede) schaduw].
Ilses onverschilligheid: als kampbewoonster weet zij hoe je voordeel kunt behalen. Zijn klap. Dan geeft hij het spel op. Zij: ik kom terug, hij huilt, zij pakt zijn handen.

Pökler terug in de Mittelwerke. De werkdruk is hoog. Weissmann en Enzian zijn verdwenen.[c] Weissmann komt later alleen even terug, blijkbaar om een speciaal project af te ronden. Hij vraagt Pökler om een plastic stroomlijnkap te ontwikkelen voor een enkele raket: de 00000. Het S-Gerät wordt elders gemaakt.[d]

Dan de Vrede. Er ligt een briefje: Ilse is vrij, ze zal je in Zwölfkinder ontmoeten.
Pöklers tocht door kamp Dora ('the breathing of Dora'). Zijn verdriet en onmacht. De vrouw, de ring.[e]

\- - - - -

[1]

Een indrukwekkende analepsis,[f] ingewikkeld van structuur, met veel belangwekkende details en vol afwisseling, spanning en raadsels. Maar de sfeer is verstikkend en luguber. De narratieve stijl is, zoals vaak, complex.[g]
Narratief heeft deze episode maar één doel. Zij laat zien welke plaats Pökler inneemt binnen het productieproces van een nieuwe, experimentele raket (de 00000). Hij wordt door Weissmann (via chantage) achter de hand gehouden om op het beslissende moment voor hem een plastic stroomlijnkap te maken. Dit gebeurt maar zo'n vier dagen voor de geplande lancering op 1 april.

---

[a] Het ziet ernaar uit dat Ilse is geïnstrueerd om Pökler te verleiden. Lukt het, dan is hij dubbel chantabel. Pökler weet het.

[b] Een parallel met (en verwijzing naar) het einde: de raket die boven LA hangt.

[c] Er gaan geruchten dat Weissmann weg is uit Holland en dat hij een eigen rakettenbatterij aanvoert.

[d] Het is dus onjuist dat, zoals McHoul en Wills (1990, blz. 29) beweren, Pökler (en Närrisch) hebben meegewerkt aan de vervaardiging van het S-Gerät. Beiden werkten mee aan een nieuw geleidingssysteem. Ook Weisenburger 2006 (blz. 244) neemt trouwens aan dat Pökler deelnam aan het project rond het S-Gerät.

[e] Vals sentiment? Concentratiekamp-kitsch? En wat moet je denken van een verslag in termen van 'naked corpses ./. to be stacked in front of the crematoriums, the men's penises hanging, their toes clustering white and round as pearls… each face so perfect, so individual, the lips stretched back into deathgrins, a whole silent audience caught at the punch line of the joke?' (*GR,* blz. 432). Cynisme? Of toont de verteller aan dat op een moment van overweldigende ellende juist het kleinste maar meest in oog springende detail en het meest loze gebaar je wanhoop kunnen temperen? Pöklers gedachten zijn bij Leni, de ring is de laatste band met het verleden.

[f] Deze episode is een vervolg op XIX, waar Leni de hoofdrol speelt.

[g] R.McLaughlin (1997, blz. 164) maakt het, zoals zo vaak in postmodernistische kring, buitengewoon ingewikkeld door te stellen dat '[T]he novel calls into question both Pökler's autobiographical efforts and autobiographical narrative in general by collapsing and confusing the separation between the object/actor and the subject/narrator. This confusion is augmented by Pökler's story being presented not directly by Pökler, but indirectly by the narrator of *Gravity's Rainbow.*' Maar dat is niet nieuw: juist de mengeling van het vertellersperspectief en van een verkapt ik-perspectief zijn kenmerkend voor delen van *GR*.

[2]

In XXXII, XXXV en XXXIX is diepgaande twijfel uitgesproken over de mogelijkheid dat Weissmann na de oorlog nog actief zou (kunnen) zijn in de Zone. Een twijfel die hier lijkt te worden weersproken. Pökler is een betrouwbare bron[a] en zijn gehele leven wordt juist bepaald door deze ene actie van Weissmann. Ook verder speelt Weissmann narratief een belangrijke rol tijdens deze episode. Hij heeft -hoe oud en seniel hij ook was- Wassenaar misschien dus toch verlaten en de tocht terug naar Duitsland gemaakt (XLIII).[b] Maar ja, die stroomlijnkap is bepaald niet de crux van het productieproces van de 00000.[c] Dat is het S-Gerät en dit wordt blijkbaar elders ontworpen. Waar, hoe en door wie is niet bekend, maar dat is niet belangrijk, omdat het nooit is opgeleverd.[d]

[3]

Deze episode speelt zich af in Zwölfkinder. Pökler wacht er na de oorlog voor de laatste keer op zijn dochter Ilse. Zwölfkinder is een *centrum van de wereld*, aanvankelijk een Paradijs, een plaats van onschuld, later een plek van Zonde en Verlorenheid. Er liggen belangrijke verwijzingen in opgesloten: naar de dwergen, naar het Afrika van Von Trotha, naar het Spel van Wassenaar (Hans en Grietje), naar Katjes vakantie aan de kust (het Reuzenrad), naar de tocht van Slothrop (met Frieda) en naar het theateroptreden aan het einde van het *Eerste deel*.
Cruciaal is het feit dat het dorp helemaal door kinderen wordt geleid. Een constatering die door de verteller wel wordt aangevuld met de opmerking dat achter de schermen anderen (goed verborgen) de leiding hebben. Ook hier een Zij.

[4]

> How many shadow-children would be fathered on Erdmann that night? (*GR,* blz. 397).

Het begin van deze episode grijpt terug naar het einde van de vorige. Tijdens het zien van een harde SM-scène (met Greta) in *Alpdrücken* raakt Pökler zo oververhit dat hij thuis direct met Leni het bed induikt. Daar vindt de conceptie van Ilse plaats. Weer breekt de film daadwerkelijk binnen in de realiteit van alledag.
In *Alpdrücken* komen ook de lijnen van Ilse en Bianca samen. Beiden zijn verwekt binnen de context van deze film: de laatste tijdens de opnamen, de eerste direct na de aanblik ervan. Beiden raken zoek, beiden ontwikkelen seksueel vroegrijp en geraffineerd gedrag. Beiden zijn een nymphet. De herhaling van dit motief geeft het thematische belang ervan aan voor de vertelling.
De vraag is of *Alpdrücken* een nadere aanwijzing geeft voor de identificatie van Ilse met de mythische Gottfried. In Zwölfkinder gaat Ilse aan een slanke jongen als aan haar schaduw en daarmee aan zichzelf voorbij. Het gaat om een verdubbeling. De twee worden via de regisseur Von Göll[e] -Ilses filmvader- gekoppeld aan de leer van het Dubbele Licht. Deze leer wordt op haar beurt verduidelijkt aan de hand van de mythe van de twee schaduwen -Kaïn en Abel-, waarin Kaïn het Oude Bestel vertegenwoordigt, een Bestel waarlangs alles in de Zone zich zal voltrekken (XL).[f] Een vage Zone-fluistering in de natuur wordt zo geassocieerd met een filmische werkelijkheid en gelardeerd met gnostische symboliek[g] en een nieuwe vorm van spiritueel dualisme.

---

[a] Juist daarom is het ook onmogelijk het narratieve bestaan van Jamf uit te sluiten.

[b] Het probleem blijft dat de tijd van handelen uiterst beperkt is: binnen een week ('that terrible night', L) moet hij al zijn zaakjes hebben geregeld. Een onmogelijke taak.

[c] De stroomlijnkap is wel de emotioneel-mythische kern van Blicero's mythe.

[d] Bij de ondervraging van Horst Achtfaden door Enzian (XLII) blijkt hoe geheimzinnig het toeging bij het onderzoek naar de mogelijkheden van het S-Gerät.

[e] Het vooroordeel van de mysticus (maar lang niet van hem alleen): Von Göll schittert door zijn filmische kwaliteiten, maar toch wordt hij (om zijn aardse instelling, maar waarschijnlijk ook om de plot) uitgescholden en als gekunsteld aan de kaak gesteld.

[f] Dit is trouwens een bevestiging van de stelling dat de Zone niet als een utopisch alternatief mag worden beschouwd.

[g] Er wordt teruggegrepen op XXXIX waar Greta verwijst naar Von Götls symbolistische ideeën over licht, donker en schaduw.

Maar toch, een directe relatie van Gottfried met *Alpdrücken* (en Ilse) wordt niet aangetoond. De vluchtige etherische verschijning weerspiegelt enkel een stemmige en naargeestige situatie die zich nu eenmaal leent voor gevoelens van mysterie en beladenheid. En dit binnen een context waar (in het voorafgaande) wordt gesproken van de *geesten van kinderen, wit en fluitend, zwevend door de wind* en (iets later) van *weergalmende spoken.*

[5]

Pökler, the allseeing, the unmoving (*GR,* blz. 401).

Pökler gaat door voor een nuchtere en praktische man -'not much passion or ideology' (*GR*, blz. 401)-, een man toegewijd aan de wetenschap, iemand die zich in de besloten ruimte van zijn kamer het best op zijn gemak voelt.[a] Hoewel hij alle vaagheid en mysticisme langs zich heen laat gaan, is hij wel een man met ideeën. Hij ziet al direct in dat de raket zichzelf als wapen kan overstijgen en ooit de buitenaardse ruimte zal openleggen. Ook denkt hij na over het verband tussen de beeldjes van de filmopnamen van de A3 en het begrip beweging in de lijn van Leibniz, deze samenhang op haar beurt gekoppeld aan de betrokkenheid ervan op de mens. Zo hebben Zij van Ilse een film gemaakt door (de beeldjes van) verschillende meisjes te gebruiken om de illusie van één persoon te creëren.[b] Op zich trouwens een actualistische kijk op de mens.

[6]

Zelfs Pöklers dromen zijn interessant, zoals blijkt uit zijn meta-droom over Kekulé's droom. Hierin wordt aan Kekulé de cyclische, zeszijdige structuur van het benzeenmolecuul geopenbaard in het beeld van de slang die in zijn eigen staart bijt.[c]
Pöklers droom begint met het moment dat de Droom zal worden verzonden. Wat zo, zoals met iedere droom, blijkbaar zijn problemen geeft, want Jung mag dan wel hebben aangegeven dat er een voorouderlijke poel van archetypen bestaat, toch is er een bureaucratie (parallel aan IG!!)[d] voor nodig om de juiste patronen te vinden en een droom op de juiste plaats en op de juiste tijd te bezorgen.[e]
Maar goed, Kekulé's Droom wordt binnengeleid. En zo verschijnt de kosmische Slang op een wel zeer eigen, aarzelende wijze met een grote archetypische gelijkschakeling tot gevolg.
En wat blijkt? Gecodeerde waarschuwingen, een onheilspellende boodschap gevangen in Veldvergelijkingen (met verwijzingen naar de A4 en Ölsch), beeldende metamorfosen van Kekulé zelf, dit alles wijst op het ontstaan van een aromatische scheikunde, die zich verbindt met de wereldlijke macht en vooral met de Duitse kleurstoffenindustrie (IG!!). En de Grote Slang -eens het symbool van de eeuwige Wederkeer- wordt nu gebruikt voor het tegendeel: voor een Systeem dat op grond van productiviteit en winst de kringloop aantast, met zelfmoord als gevolg. Dit word uitgewerkt aan het voorbeeld van een toeristische bus, gestuurd door een suïcidale chauffeur en de Heer van de Nacht als controleur.
En dan -op dit punt van het *Spiel*- duikt plotseling Pöklers Jamf op met een prangende vraag ('Wie heeft de Droom gestuurd?') en met een preek (over de slang, onschuld en onverschilligheid). De

---

[a]Psychisch gaat het niet zo goed met Pökler, hij slingert heen en weer tussen persoonlijk verlangen en een onpersoonlijke identiteit (het *signal zero* als rustpunt), zelfs echte zelfmoord-plannen spelen door zijn hoofd (het experiment op zero ground). Niet voor niets rijdt er een zelfmoord-bus door zijn droom. Het beeld dat hij later (in LVIII) van zichzelf geeft is dan ook veel genuanceerder (en negatiever) dan het beeld dat in deze episode wordt geschilderd.

[b]Al eerder had Pökler gesteld dat het (hele) leven van Ilse tot een film is gemaakt.

[c]Kekulé's droombeeld was in een iets andere vorm reeds bekend was, het is historisch gezien dus geen geïnspireerd, geopenbaard moment. Wikipedia.

[d]Spiritistische seances zouden dan een uitkomst bieden om de bureaucratieën van de Andere Kant te raadplegen (zie XVIII).

[e]Voor Schaub (1981, blz. 51) liggen de zaken anders. Hij voert, zonder enige grond, een *paranoïde* verteller in. Deze stelt *in alle ernst* dat het veronderstelde verband tussen Kekulé's droom en IG Farben teruggaat op een diepere, bureaucratische laag in het collectief onbewuste. Een sprong naar de *Andere Zijde* is dan snel gemaakt (ibid., blz. 69). Dit alles, terwijl de toon van Pöklers droom juist op dit punt uiterst ironisch is: 'Wow! Hey - that's th-th' *Tree o' Creation!* Huh? Ain't it! Jeeepers!' (*GR,* blz. 411).

preek wordt afgesloten met een orakelspreuk van de Slang die verwijst naar mogelijke vernieuwing. De cirkel is gesloten.

[7]

Ook de betoogtrant binnen is des drooms. Je vindt er onverwachte wendingen, een verrassende toepassing van een citaat van Rilke,[a] symbolische verwijzingen (de Heer van de Nacht, de slang als verleidster), verrassende analogieën (verdubbeling van stroomfluxen parallel aan de architectuur van Ölsch' fabriek), maar ook beschouwingen (Maxwells Duivel,[b] Kekulé's scheikundige theorie) en kritische verhandelingen (het Systeem dat de eeuwige Kringloop doorbreekt door alleen maar te nemen en niets te behouden).[c]
De droom van Pökler toont aan dat hij veel moet hebben nagedacht over de politieke en economische kwesties. Ook op andere plaatsen blijkt dat hij veel heeft doorzien, maar ook dat hij moeiteloos de problemen uit de weg gaat. Hij kan zich lastig beroepen op een *Ich habe es nicht gewusst*. En dat doet hij ook niet. Zo geeft hij later toe dat louter gemakzucht en plichtsbetrachting -en niet onwetendheid of onbegrip- hem ervan hebben weerhouden Weissmann aan te pakken in de gang van zaken rond Ilse. Hij wist van kamp Dora, hij wist dat Ilse in een (SS-) heropvoedingskamp zat.

[8]

Van Pökler als gelijkmatige en redelijk ingestelde geleerde blijft ook al weinig over als je ziet hoe hij in het dagelijkse leven wordt geplaagd door angst, schuldgevoel, achterdocht en waanvoorstellingen. Vooral zijn liefde voor Leni en Ilse, maar ook zijn diepe wantrouwen tegenover Weissmann spelen hem parten.
Dit laatste terecht. Weissmann treedt zeer geraffineerd op.[d] Hij gebruikt Pöklers dochter(tje) om Pökler aan zich te binden,[e] maar hij stuurt ieder jaar een ander meisje, steeds iets ouder en knapper, altijd min of meer lijkend op het vorige.[f] De onzekerheid of het zijn eigen kind is, maakt Pökler van het begin af aan radeloos. Ook zal Weissmann hebben bevroed dat hoe rijper het meisje werd, hoe sterker de (onderlinge) seksuele aantrekkingskracht zou (kunnen) worden (zeker als Pökler gaat twijfelen aan haar identiteit).
Het is glashelder dat Pökler via ondervraging of via het onthouden van lichamelijke kenmerken moeiteloos te weten had kunnen komen of de Ilses per jaar wisselden. Bij het tweede bezoek ziet hij grote verschillen, maar hij gooit dat op de leeftijd. Bovendien houdt hij zichzelf voor dat hij zelfs in vredestijd niet precies haar identiteit had kunnen vaststellen. Zo maakt hij het zich gemakkelijk, hij verkiest twijfel boven de zekerheid dat hij wordt bedrogen en boven het idee dat hij zou weten waar zij, na haar vertrek, zou zijn. 'He couldn't afford to know who she was' (*GR,* blz. 420). Als hij vanuit deze gedachtegang sex met haar heeft, kun je dit niet anders dan (geestelijke) incest noemen. Daarom de gedachte dat hun seksuele spel het eigenlijke moment was van haar conceptie: jaren te laat wordt hij haar vader. Ilse is zijn echte dochter.
Dit alles maakt Pökler kwetsbaar, want hoewel hij aan de ene kant slim genoeg is om zich Weissmanns strategie voor te stellen en met hem mee te denken, weet hij zich aan de andere kant ook

---

[a]Het citaat *"Once, only once..."* (*GR,* blz. 413) uit de Negende Elegie van Rilke (1962, blz. 473) luidt oorspronkelijk: '*Ein* Mal jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nicht mehr' Dit wordt in de Engelse vertaling weergegeven met 'Just once, everything, only for once. Once and no more.' Zie verder Exegese, Rilke [5].

[b]Kort geformuleerd: een wezentje dat klein genoeg is om individuele moleculen te zien zou in staat zijn de Tweede Wet van de thermodynamica te schenden, omdat het de beweging binnen het systeem in stand kan houden. De entropie zou op deze manier kunnen worden tegengegaan (www.pynchon.pomona). Voor een nieuwe benadering (en oplossing) van dit probleem: Daw 1988, blz. 101. Zie ook Cornis-Pope 1990, blz. 77-78.

[c]Deze droom is op bepaalde punten een vervolg op dat wat Sachsa/Rathenau in de seance voor de Duitse elite naar voren bracht (XIX [7]).

[d]Je kunt er narratief niet vanuit gaan dat Weissmann vele jaren vooruit heeft gezien. Logischer is het om aan te nemen dat hij geleerden en technici die hij ooit dacht nodig te hebben op allerlei arglistige en laaghartige manieren aan zich bond. Hij was niet voor niets een officier bij de SS.

[e]Bovendien had hij de mogelijkheid haar te ondervragen.

[f]Het meisje van het eerste bezoek zal zeker zijn dochter zijn geweest. Dit kun je opmaken uit de vertelling zelf die zich op narratieve feiten baseert. Of is dat ook al te gemakkelijk?

te wapenen tegen zijn gevoelens van empathie en zorg voor de slachtoffers van juist iemand als Weissman. ‘Weissmann’s cruelty was no less resourceful than Pökler’s own engineering skill, the gift of Daedalus that allowed him to put as much labyrinth as required between him and the inconveniences of caring’ (*GR,* blz. 428).
Pas later ziet hij in hoe hij zichzelf voor de gek heeft gehouden: ‘All his vacuums, his labyrinths, had been the other side of this’ (*GR*, blz. 432). Hij beseft hoe hij is afgekocht. Hij heeft zich teveel afgezonderd, immers, zoals de oproep, ingevoegd bij het liedje *Victim in a vacuum!*, luidt: ‘- [W]ant you just to join in here with your brothers and sisters, let each other know you’re alive and sincere, try to break through the silences, try to reach through and connect ...’ (*GR,* blz. 415). Zo ontloop je een toestand van slavernij en krijg je je vrijheid terug. Met een verwijzing naar het eindliedje.

EPISODE XLI
(433-447/431-445)

Back in a corner hangs a tarnished mirror, birds and flowers painted in white all around its frame, reflecting Margherita and Slothrop and the rain out the open door (*GR*, blz. 433).

Fickt nicht mit dem Raketenmenschen! (*GR,* blz. 435)

Slothrop is terug in Berlijn, samen met Greta. Sinds kort is hij vervreemd van S-Gerät, Imipolex G en Jamf. Hij is terechtgekomen in een toestand van antiparanoia: er zijn geen verbanden, er is geen centrum, hij voelt zich kwetsbaar.[a] Óf Zij zitten er achter, óf hij is gewoon hier.
Tocht door Berlijn.
Slothrop gaat de opgehaalde hasj afleveren in de Chicagobar. Säure is er niet. Naar zijn kelder, die blijkt doorzocht te zijn. Wel vindt hij een voor hem bij Säure door Der Springer achtergelaten paardje van een specifiek soort plastic.
Hij gaat op pad naar een adres dat is achtergelaten.{De bogen/parabolen van de Hinterhöfe lopen parallel aan die van de Mittelwerke, als de schizoïde strot van het gezicht van het geometrische Ik. De Studio ziet toe: Slothrop als jonge held op duistere plaatsen. HUN wensen om deze duistere plaatsen bevolkt te doen zijn op grond van economische en misschien emotionele wensen.}
Slothrop komt aan bij Säure: het geld is er niet. Der Springer heeft zijn mond voorbij gepraat.[b] Wel biedt hij Slothrop via Säure voor veel geld het S-Gerät aan.[c] Volgt een sex- en drugsfeestje. De nasale binnenkomst van Trudi. *De muziekstrijd tussen Gustav en Säure, hun hasjkeuring.* Inval van de politie.

Slothrop gaat terug naar Greta: haar woede, hysterie, huilscène(s), angst, paranoia. Hij zorgt voor haar (en voelt zich met haar verbonden). Hij dealt en vist. Slothrops droom: zijn vader heeft hem aan IG verkwanseld. Langdurige hysterie, ruzies, ranselpartijen, tochten. Haar dromen over de Regisseur.
De sfeer van paranoia slaat over op Slothrop: hallucinaties (mandala's, boodschappen, complotten).
Slothrops onder-water-droom die diepe indruk op hem maakt.[d]

- - - - -

[1]

De onder-water-droom is geconstrueerd als een driedelige, moderne mythe in dichtvorm, verluchtigd met houtsneden. Zij vertelt over de moord op de Godin van alle Leven: de alles-neukende vrouw van de hondententoonstelling. De vrouw wordt zwanger. Haar man neemt haar in de negende maand mee het meer op. Zij verdrinkt. Squalidozzi brengt haar naar boven. Intussen baart zij een overvloed aan levende wezens. Tenslotte vindt haar dode lichaam rust in de zomerdiepten van het meertje.[e] Er zijn directe verwijzingen vanuit de droom naar de geschiedenis/mythe van Greta en haar boosaardige praktijken in Bad Karma (XLV).Toch moet Slothrop iets zijn doorgedrongen van de demonische kanten van zijn vriendin.[f]

---

[a]Scott Sanders (1976, blz. 151) stelt dat het veel erger is om buiten de plot te staan ('standing outside all plots') dan onderwerp te zijn van een kosmische plot. Beter paranoia dan anti-paranoia (XLI). Een gedachte die ook al bij Slothrop zelf was opgekomen (XXIV[5]).

[b]Der Springer zit in het grote geld. Er zijn moeilijkheden met de Geallieerden.

[c]Niet dat hij weet waar het S-Gerät is, hij moet het nog opsporen!!

[d]In deze droom komt voor de eerste en de laatste maal de 'oermisdaad' ter sprake. Dit na het lezen van de Sandoz-papieren. Hiervoor had Slothrop, nogmaals, geen enkele notie van een verkwanseling door zijn vader.

[e]Na de sodium amytaldroom over de tocht vanuit het toilet van Roseland State Ballroom (X), nu een tweede onder-water-droom van Slothrop. In deze periode krijgt hij ook het idee dat een bende kleine kinderen een complot smeedt om hem te verdrinken. Later, in Bad Karma, komt hij echt in het water terecht.

[f]Toch is Greta niet de vrouw uit Slothrops droom, zoals Cowart (1980, blz. 51) aanneemt, maar zij is juist, als Godin van Wraak en Dood, de tegenpool van de Godin van Leven zoals die zich in de droom manifesteert. Vanuit mythisch perspectief is er trouwens wel een samenhang/synthese mogelijk: Greta verenigt in zich de polen van het goede en van het kwade, zoals bv Kali, de Indische oermoeder. Deze geeft leven en vruchtbaarheid, maar eist ook vele mensenoffers en zet aan tot gruwelijke oorlogen. In Kali (en Greta) vallen de tegenstrijdigheden van dood en leven samen (XLV). Pieron 2004 I, blz. 112.

[2]

> All you feel like listening to Beethoven is going out and invading Poland (*GR,* blz. 440).
>
> A parabola! A trap! You were never immune over there from the simple-minded German symphonic arc, tonic to dominant, back again to tonic. Grandeur! Gesellschaft! (*GR,* blz. 443).[a]

De episode speelt zich voor een belangrijk deel af tijdens een drugssessie bij Säure en de zijnen, waar Slothrop na een tocht door Berlijn uiteindelijk opnieuw terecht komt. De bezigheden zijn ernaar: Säure beoefent de papyromantie, Säure en Gustav keuren de hasj (die Slothrop heeft afgeleverd) en vechten hun strijd uit rond de muziek en persoon van Beethoven en Rossini.
Dit alles raakt trouwens kant noch wal, de ironie spat eraf. De hasjkeuring lijkt sprekend op de keuring van de wijn tijdens een hoog-burgerlijk diner in galakleding, Säures mantiek steekt de draak met alle hogere vormen van waarzeggerij, zoals de tarot, en de muziekstrijd toont de zwakten aan van iedere discussie over hogere waarden binnen de kunst.

[3]

De hasj-proeverij laat zien hoe mensen hun (persoonlijke) smaak benoemen en op geheel verschillende manier hun esthetische beleving in woorden omschrijven.[b]
Zo'n zuiver esthetische beleving als smaak kun je niet onderbrengen binnen de tegenstelling *analytisch/synthetisch*. Deze begrippen zijn alleen van toepassing op *de creatieve wijze van ordening* van bepaalde (kunstzinnige) werken, zoals blijkt uit de muziekstrijd tussen Gustav en Säure. Gustav verdedigt, als deskundige, een *formeel, analytisch* standpunt, maar vermengt dit met een politiek programma (de democratisering van de noten), Säure, als liefhebber, neemt het op voor een *geïntegreerde, esthetisch getinte* muziek die prettig is om aan te horen en die, ondanks alle ellende in de wereld, aantoont dat de liefde overwint: 'All the shit is transmuted in gold' (*GR*, blz. 440).[c] Gustav hoort bij Rossini een fanfareorkest voorspelbare melodietjes spelen, Säure bij Beethoven de laarzen van de SS. Beiden proberen bovendien hun standpunt biografisch te ondersteunen, wat het inzicht niet direct bevordert: Beethoven in al zijn tragiek en grandeur, Rossini als de Pavarotti van zijn tijd. Gustav, tenslotte, ziet Webern als eindpunt van een ontwikkeling die noten bevrijdt van het juk van de tonaliteit.
De klassieke muziek wordt in deze discussie losgeweekt van haar kunstzinnig-esthetische context en gemaakt tot een overtrokken en zwaarwichtige vorm van cultuurkritiek, die bovendien al heel snel in tegenstrijdigheden belandt. Zo blijkt dat juist Beethovens muziek bevrijding brengt. Zij maakt *polymorphous perversity,* en daarmee de komst van een wereld van *mindless pleasures* voor iedereen mogelijk.[d] Een argument dat ook Säure zou moeten aanspreken. Ook vergeet de laatste dat de naam *Orff* -die hij iets later met instemming laat vallen- veel eerder aan Nazi-laarzen doet denken dan de muziek van Beethoven.

---

[a]'De slotdelen van een aantal van Beethovens symfonieën eindigen met een eindeloze herhaling van een I-V-I sequens. Tonica – Dominant – Tonica enz. In de 9e doet hij er meer dan 30 maten over. Dit werkt als een zich steeds maar uitstellend slot. Beethoven is daarin uniek. Beethoven varieert ritmisch. De beweging van V-I vertraagt en versnelt. Het is een continue herhaling van zetten en toch anders. Hij stelt dan het einde uit om het te benadrukken. Het stuk is allang geëindigd maar echoot donderend na. Het is alsof je salvo's van kanonvuur hoort. Het einde moet het hoogtepunt worden, een daverend einde. Eigenlijk is het wel geestig om het slot van *Alle Menschen werden Brüder* te vergelijken met marcherende soldaten.
Overigens is Beethoven harmonisch veel interessanter dan Rossini. Neem de strijkkwartetten maar. Rossini is daarbij vergeleken een schlagerschrijver.' Uit een email van Jan ten Brug, 30 mei 2013.

[b]Met name Kant heeft fijnzinnig over dit probleem geschreven. Pieron 2004 I, blz. 156-159.

[c]Pieron 2004 II, blz. 374-375 ('Esthetische reacties').

[d]Weisenburger 2006, blz. 249. Het is trouwens maar de vraag of je via (Freuds en) Norman Browns term *polymorphous perversity* de gehele psychoanalytische aanpak binnen kunt halen. De context geeft er in ieder geval geen enkele aanleiding toe. De verteller doet op deze plaats niets anders dan via het gebruik van deze term het hele betoog zijn ernst te ontnemen.

EPISODE XLII
(448-456/445-453)

Remittance men from all over the world will come to Heidelberg before long, to major in guilt. There will be bars and nightclubs catering especially to guilt enthusiasts (*GR,* blz. 453).

Horst Achtfaden is opgepakt door het Schwarzkommando. Zijn fantasieën over het *toiletschip Rücksichtslos*. De problemen rond de aerodynamica ('Terrified').
Fahringer over atmen, atman, wind en raket.[a] Diens arrestatie door de SS.
Achtfadens reis naar het onweer: 'Does no one recognize what enslavement gravity is till he reaches the interface of the thunder?' (*GR,* blz. 455).
Enzian en Andreas ondervragen Achtfaden over het S-Gerät. Hij maakt duidelijk dat hij niets weet, wel noemt hij Klaus Närrisch. Hierna wordt hij vrijgelaten.[b]

- - - - -

Skeeter turn yer meter, down! (*GR*, blz. 449)

In deze episode wordt Horst Achtfaden op het Noord-Oostzeekanaal vastgehouden in een wrak met de naam *Rücksichtlos* en opgesloten in de plee van de commandant. Waarom weet hij niet en een alles overwoekerende, maar vaak hilarische paranoia overvalt hem. Hij ziet het schip als onderdeel van een slagdeel toiletschepen,voorzien van latrines, met de hand te bedienen peep-shows en een koffiemess. De zin ervan binnen de marine als geheel wordt uitvoerig belicht en besproken. Daarna springen zijn gedachten over naar Steve ('What does GE want me to be?'),[c] naar de paranoïde Charles, naar diens verloofde Sheila[d] en naar een bende Texaanse, schuinse en levensbedreigende muggen.
Achtfaden mijmert, praat hardop in zichzelf, spreekt anderen aan, wordt door anderen toegesproken, zingt liedjes om dan weer omstandig terug te komen op dat wat er zich allemaal afspeelde op het Toiletschip zelf.[e] Vervolgens wordt hij in gedachten onderhouden over de historische en politieke achtergronden van zijn eigen situatie en die van de aërodynamica, zijn vak. In dit verband herinnert hij zich de ontwikkelingen rond de Raket en de diepe angst die deze hem inboezemt.
Terug met zijn gedachten in de actualiteit beseft hij dat hij nog steeds voor de Zaak staat. Schuldgevoel kent hij niet.[f] 'You are either alone absolutely, alone with your own death, or you take part in the larger enterprise, and you share in the death of others. Are we not all one?' (*GR,* blz. 454). Is het dan te verwonderen dat hij tenslotte zijn oude vriend Närrisch aan het Schwarzkommando verraadt?

[a] Nogal clichématig dit soort vergelijkingen.

[b] Achtfaden verwijst ook nog naar een zekere Kurzweg. Deze gaf leiding aan een duister gezelschap geleerden dat zich bezig hield met het S-Gerät.

[c] *GR*, blz. 449. Charles en Steve blijken bij GE te werken.

[d] De beschrijving van Sheila's foto loopt vooruit op de Pop-art: '[E]yes that if it were a color snap would have yellow lids with pink rims, and a mouth like a hot dog bun on a billboard' (*GR,* blz. 449).

[e] Met toespelingen op onder meer het spiegelmotief, op de sombere tocht van Mexico samen met Pointsman, op de onderaardse gangen van de Mittelwerke, op Flaum en Fibel, op de Poolse begrafenisondernemer.

[f] Achtfadens paranoïde beleving van de situatie wordt voortdurend afgewisseld met beschrijvingen en commentaren van de verteller.

EPISODE XLIII

(457-468/453-464) Zigaretten, bitte? (*GR,* blz. 458-459)**.**

Slothrop gaat samen met Greta in een sloep op weg naar Swinemünde, nog steeds op zoek naar het S-Gerät. In Bad Karma ziet Greta een zwarte verschijning ('She knows them') en raakt in paniek.[a]
Aankomst -in de mist- van de *Anubis.* Er heerst hier volslagen decadentie alom. De loopplank wordt weggetrokken voor Slothrop.
Na een nieuwe bedreiging, nu door de Vrouw met de Bijl,[b] wordt hij gered door de jonge Stefania Procalovska. Zij informeert hem over de achtergronden van Greta en Thanatz:[c] het prikkeldraadcircuit, de dirty optredens, het verblijf in Wassenaar. Het begin van de mythevorming rond Greta.
Slothrop valt op Bianca: '[She]'s a knockout, allright: 11 or 12' (*GR,* blz. 463).
Thanatz vertelt Slothrop over de A4 en over Blicero, diens vlucht, obsessies, bevliegingen.
Bianca's optreden als Shirley Temple, hard afgestraft door Greta,[d] met een allesomvattende orgie als neveneffect. Morituri als verre toeschouwer.

\- - - - -

[1]

… things'll really be manic (*GR*, blz. 462)

Een broeierige episode, verteld op een neutrale, soms ongegeneerde en ironische toon, met Greta in het centrum. Van haar wordt later (*GR,* blz. 482) meegedeeld dat '[s]he had more identities than she knew what to do with. Some of these Gretels have been only the sketchiest of surfaces - other are deeper. Many have incredible gifts, antigravity, dreams of prophecy ...' De verhalen rond haar zijn angstaanjagend en zelfs luguber. Zij ontpopt zich in deze en de volgende episodes als een genius van het kwade.[e]
Ook van belang voor de loop van het verhaal is het eerste optreden van haar man, Thanatz, de instigator van de Zone-mythe rond Blicero en zijn Raket.

[2]

Springtime corpses caught in the wreckage twist and flow as the *Anubis* moves by overhead (*GR,* blz. 468).

Het begint in Bad Karma. De zwarte verschijning aan Greta bij de bron in het Kurhaus roept de eerste mythische beelden op van angst en paranoia. De bron als plaats van nieuw leven en het Kurhaus als plaats van heling blijken geperverteerd te zijn als plaatsen van dreiging en dood.[f]
Dit beeld wordt doorgetrokken naar de *Anubis*.[g] De god Anubis begeleidt de doden naar het dodenrijk[h] en zorgt ervoor dat hun lichamen voor die tijd zijn gezuiverd. Deze Anubis doet het tegendeel. De orgie, eens een religieuze cultus (zoals die te Eleusis),[i] is verworden en wordt in het gezang van binnenkomst direct al in verband gebracht met de Walpurgisnacht. En deze dan niet beleefd in al haar overdonderende schoonheid en magische kracht zoals op de Brocken (XX), maar in haar orgiastische en satanische gedrevenheid. De analogie van de *Anubis* met de *Titanic* benadrukt

---

[a]Voor Greta is dit geen nieuw visioen, zoals blijkt uit XLVI.

[b]De Vrouw met de Bijl heeft mythische allures. Zij is het die vertelt van de diepe Val (in de trant van Lucifer) en van de Ommekeer in het leven van Greta.

[c]Als het om ontaarding gaat, is Thanatz volgens Stefania opgewassen tegen Greta.

[d]Bianca was volgens Stefania door Greta al jong bedorven. Het verwondert je dan ook niet dat zij eertijds bij het vertonen van de uitgesneden gedeelten van *Alpdrücken* het spelletje gewoonweg meespeelde.

[e]Later zullen haar belevenissen ook echt opgaan in de nevelen van een Zone-mythe.

[f]Even wordt tijdens deze tocht, ondanks alle moeilijkheden en gevaren, de rust van de Zone teruggevonden: Berlijn ligt achter hen en 'These nights, fragrant and grained as pipesmoke, are tranquil and good for sleep' (*GR,* blz 457).

[g]Het schip heeft onder de spriet een vergulde jakhals. De jakhals is een voorteken van de dood. In Egypte heeft de god *Anubis* vaak de gedaante van dit dier. Biedermann 1996, blz. 180-181. Jakhalsmannen spelen een lugubere rol in *Alpdrücken*.

[h]Schepen vervoeren al vanaf zeer oude tijden de doden naar de andere wereld.

[i]Pieron 2004 III, blz. 756-758 ('De betekenis en samenhang van rite en mythe te Eleusis').

bovendien het gevoel dat het einde der tijden is gekomen.[a]
Greta zelf krijgt al gauw een mythische status. Zo wordt verhaald dat zij meestal op Neptunus woont en dat zij was voorbestemd om op Oneirine te stuiten. Na de diepe Val[b] kwam ze Wimpe tegen en met hem de Oneirine. Het was haar redding.
Al snel wordt zij binnen de Zone een Heros van kwaad en dood. Niet alleen getuigt haar levensloop van een demonische inslag gezien haar hard-pornografische achtergrond, haar verziekte spelletjes, haar twijfelachtige optredens tijdens de oorlog, haar masochisme en haar sadisme, maar vooral uit het verhaal van Morituri, waaruit blijkt dat zij een wraakgodin bij uitstek is (XLIV).[c]

[3]

Toch breekt pas met Thanatz de *Grote Zone-mythe* werkelijk door. In het centrum staat de Raket met zijn Charisma, zijn vreugdevolle en diep irrationele kracht, zijn seksuele associaties van manlijkheid die wreed en hard doordringt in de blauwe rokken van de hemelse maagdelijkheid.
Thanatz kent de raket van zijn bezoeken samen met Greta aan de raketbases in Wassenaar. Daar ontmoette hij ook de Urheber, Blicero, in de persoon van Weissmann. Thanatz vertelt Slothrop dan van Blicero's vlucht, van zijn hysterie, van zijn weg terug naar de Urstoff van de primitieve Germaan,[d] van die laatste dag: '*... [E]verything* was out of control-' *(GR*, blz. 465).[e] Een verhaal dat diep in Ölschs Mittelwerke als Centrum van de Wereld zijn oorsprong vindt. Hier kreeg de Raket zijn Goddelijke inwijding. En zo ontstaat er langzamerhand een eschatologie van dood en verderf.
Maar niet alleen het opduiken van de naam van Weissmann/Blicero, ook de opkomst van Thanatz zelf is een symptoom van de kwaadaardigheid die deze Zone-mythe kenmerkt. Slothrop ziet hem op het dek van de *Anubis* staan temidden van ijzingwekkende kleuren in een kermisachtig licht,[f] een smakeloze mok in de hand die verwijst naar zijn eigen naam en doodsimago.[g] Een sinister beeld.[h]

[4]

De tocht van de *Anubis* wordt omlijst door een drievoudige duikeling in het water: Slothrop valt tweemaal in het Oder-Spree-kanaal, Thanatz eenmaal. Gebeurtenissen met sterk symbolische connotaties. Door de dood heen komen beiden tot een nieuw leven. De gebeurtenis is dan een initiatie, zoals de doop. Je vindt nieuwe kracht en wordt wedergeboren. Voor Slothrop is deze wedergeboorte maar heel zijdelings en buitengewoon oppervlakkig: van Raketman verandert hij in een heer van stand, gekleed in smoking. Voor Thanatz betekent zij een wedergeboorte: hij treedt een heilig leven binnen.

[5]

En dan Morituri, tijdens de oorlog Japans verbindingsofficier in Berlijn. Raadselachtig zit hij daar en kijkt van bovenaf toe. Zijn naam verraadt de gedachten die hij moet hebben gehad over hen die hij daar beneden hun spelletjes ziet spelen, 'just watching, watching the river, the night...' (*GR*, blz.

---

[a]De Titanen was ook geen al te prettig lot beschoren.

[b]Heeft te maken met het afsluiten van een drugslijn die Chlordine verzorgde en met een complot dat er (tegen haar?) was gesmeed. Het verhaal van de Vrouw met de Bijl is niet al te helder.

[c]Dat het verhaal hier mythische dimensies krijgt en aan de narratieve werkelijkheid te boven gaat, blijkt uit een opmerking die Von Göll tegenover Slothrop maakt en waarin hij stelt dat Greta allesbehalve een moorddadige godin is (*GR,* blz. 494). En hij kent Greta.

[d]De Oerstof/hyle is de bouwstof waaruit alles is gemaakt. Hylozoïsme: Pieron 2004 III, blz. 795-796. Van een verwijzing naar Jesaja (26:19) is geen sprake (vs Weisenburger 2006, blz. 260). De tekst heeft eerder mystieke kanten.

[e]Weissmann vertelde eens aan Enzian (*GR,* blz. 324) over zijn liefde voor de laatste Explosie ('the lifting and the scream that peaks past fear'). *Scream* verwijst in dit verband naar het begin van het boek (ook in verband met het hysteron proteron). Er klinkt trouwens direct al aarzeling door of Thanatz werkelijk de lancering van een raket heeft gezien: 'It is not clear if Thanatz has been thinking about his answer' (*GR,* blz. 465). En aarzelingen zullen de lezer in het vervolg bij alle verhalen van Thanatz begeleiden.

[f]*Kermis* heeft nevenassociaties met het Carnaval en met zwelgpartijen.

[g]Zie Weisenburger 2006, blz. 258 voor de verwijzingen naar Grimm.

[h]Toch is Slothrop in eerste instantie geïnteresseerd in de verhalen die hij hoort over de Raket.

467). Hij weet hoe diep het kwade in die wereld is doorgedrongen en hoe de Heros van deze nacht dit kwaad in haar verleden samenvat.[a]

[6]

Het gaat in deze episode om een verhaal zoals dat alleen in de Zone kan worden verteld. Aan de ene kant de narratieve feiten: de tocht van Greta en Slothrop naar Bad Karma, de ontmoeting van Slothrop met Thanatz, de orgieën op de *Anubis* met de afstraffing van Bianca als sadistisch hoogtepunt, aan de andere kant het symbolische kader dat het verhaal een sterk mythische inslag geeft.
Het verhaal heeft bovendien hallucinerende en paranoïde trekken, wat niet te verwonderen valt als je denkt aan de overmaat aan drugs- en alcoholgebruik. Bij het verslag van Thanatz worden door de verteller dan ook vraagtekens geplaatst: is er sprake van dronken herinneringen of bedriegt hij de hele boel?
Het valt ook niet te verwonderen dat Slothrop zich in Bad Karma aanvankelijk even laat meeslepen in Greta's paranoia. Schijn en werkelijkheid lijken door elkaar heen te lopen. En dit thema past bij uitstek bij de Zone. Dat geldt ook voor de overmaat aan verhalen die Slothrop krijgt voorgeschoteld. De verhalen uit Wassenaar, over Oneirine en met name over Greta's avonturen, het overweldigt hem, zonder dat hij weet hoe hij deze informatie moet schiften. Uiteindelijk zal hij zelfs in een diepe depressie geraken.

[7]

Ook in deze episode geeft de verteller onbevangen en zonder moreel voorbehoud beschrijvingen die vanuit de huidige normen worden beoordeeld als laag bij de grondse, zelfs perverse pornografie.[b] Dit geldt ook voor de afstraffing van Bianca, die als een spelletje wordt gepresenteerd.
Toch lijkt het erop dat hier een grens wordt overschreden. Slothrop, die zich nooit in morele zin uitlaat over wat er zo al om hem heen gebeurt en die bovendien al heel wat heeft meegemaakt, geeft toe dat hij niet weet hoe hij de tijd van deze foltering zal moeten doorkomen. Maar of het om een emotionele dan wel om een morele reactie gaat wordt niet duidelijk.[c] Aan de andere kant wordt er aan het einde van deze episode in verband met de orgie wel gesproken van decadentie en degeneratie (en spreekt Slothrop van *the same old shit).* Maar ook nu is het de vraag of dit constaterend of moraliserend is bedoeld.

[a] Heeft Greta Morituri herkend?

[b] De beschrijving van de groepsex heeft zo zijn komische en ironische kanten, maar daar lees je gemakkelijk overheen.

[c] Ook moet worden bedacht dat Slothrop Bianca veel jonger inschat en verbeeldt dan zij in werkelijkheid is. Ze is in feite 16/17 jaar.

EPISODE XLIV
(468-472/464-469)

Announcing the void, what could it be but the kingly voice of the Aggregat itself? (*GR,* blz. 470).

Slothrops droom over Llandudno. De vermaning van het Witte Konijn.
{Bianca verleidt Slothrop. De seksscène. Slothrop is één met zijn eigen pik.[a] Dan de seksuele explosie gevolgd door een extatische leegte en zelfs even een moment van liefde. Toch staat zijn vertrek vast, alleen, hoewel zij samen met hem wil ontsnappen. Zij blijft achter.
Slothrop: die laatste blik, eens (en altijd weer). Natuurlijk raakte hij haar kwijt. Hij ziet zich als de stripfiguur Sundial. 'Flashing in, flashing out again, came from "across the wind"' (*GR,* blz. 472).
Slothrops Eurydice-obsessie.}

- - - - -

[0]

Deze droefgeestige episode begint met een droom van Slothrop over het Witte Konijn uit *Alice in Wonderland*.
Een droom die wordt vervolgd met de ontmoeting tussen Slothrop en Bianca. Het bewijs daarvoor ligt in het feit dat aan het einde van de episode wordt gesteld dat Slothrop die avond alleen is geweest[b] en dat hij Bianca niet heeft gezien.[c] Bovendien wordt het idee dat zij zoveel om hem geeft, hem in de droom ingefluisterd.[d] Je moet de hele episode dan ook lezen als een (dag) droom waarbinnen een auto-erotische scène heel goed past.[e]
Tegen deze opvatting pleit dat de droom wel heel ingewikkeld is, met haar mijmeringen en uitweidingen, haar afwisseling in focalisaties en haar dromen in dromen. Ook is het narratief moeilijk uit te leggen dat Slothrop zich later wel degelijk herinnert dat hij Bianca in de steek heeft gelaten.[f] Aan de andere kant pleit juist het sterk associatieve karakter van de verteltrant voor het idee van de droom.[g] Zelf kies ik dan ook voor deze optie.

[1]

Slothrop nam zich voor om Bianca te ontlopen gezien zijn voorkeur voor kleine meisjes (XLIII).
In de Llandudno-droom is hij bezig met dit voornemen en met zijn opspelende begeerte naar haar: het konijn is het zinnebeeld van onschuld en speelse seksualiteit, het wit verwijst naar Bianca, het witte konijn als narratief personage naar *Alice in Wonderland* en daarmee indirect naar de schrijver Charles Dodgson, iemand met sterk pedofiele voorkeuren.

---

[a] Een wel heel bijzondere vorm van auto-erotisme, die het des te duidelijker maakt dat het in deze seksscène om een eenmansactie gaat. Hägg (2003, blz. 148) trekt naar aanleiding van deze scène de volgende conclusie: 'Neither narratorial nor figural interpretation seem completely satisfactory, however. The reader is once again left with an overabundance of interpretive suggestions.' Een opmerking die eens te meer bewijst dat uiteenzettingen over de vertelling alleen resultaat kunnen hebben als je narratieve teksten eerst nauwkeurig (en binnen de context) analyseert. Het wordt dan al snel duidelijk dat er in dit geval geen sprake is van *overabundance*.

[b] '[S]louched alone in your own seat' (*GR,* blz. 472).

[c] Deze scène is cryptisch, de interpretatie ervan wordt dan ook met enige aarzeling gegeven. Zo is het 'who came in blinding color' moeilijk uit te leggen. Ook is het de vraag of het *her* (in het 'You'll never get to see her') slaat op Bianca of op een Ideaal Beeld dat nooit zal worden verwerkelijkt. Of duikt hier Katje op?

[d] Je kunt je trouwens afvragen of Bianca wel zo'n schattig, toegenegen sex-meisje is. Haar anagram ('a cabin') wijst in een andere richting: het gaat dan om *an extremely cold blooded girl, totally unromantic and asexual. Hates guys allover* (www.Urban Dictionary). Slothrop zou haar in zijn droom heel anders hebben voorgesteld dan ze in werkelijkheid is.

[e] Voor deze visie pleit ook dat Slothrop later (XLVIII) aan boord van Frau Gnahbs kotter (weer) droomt van Bianca, die nu bij hem onder de dekens kruipt. Dit gekoppeld aan het Shirley Temple-motief.

[f] Deze verwaarlozing van Bianca door Slothrop behoeft niet te slaan op de seksscène, ze kan ook te maken hebben met de situatie rond Greta.

[g] Het feit dat Slothrop de leeftijd van Bianca verkeerd blijft inschatten, wordt pas begrijpelijk als zij het voortbrengsel is van zijn verbeelding. Het valt trouwens op hoe verlekkerd hij lijkt te zijn bij het alleen maar vermelden van het feit hoe klein Bianca nog is. En dat gebeurt nog al eens.

Het konijn speelt een dubbele rol. Lewis Carroll zelf wijst erop dat zijn personage bejaard, zwak, schuchter en besluiteloos is.[a] En het is dit konijn dat Slothrop behartenswaardige woorden toevoegt. Nogal logisch dat hij die verdrongen heeft, hij houdt zich liever aan de zinnebeeldige betekenis.

[2]

Bianca zoekt Slothrop op terwijl hij in het ruim ligt te slapen. Zij valt op hem: 'I watched you sleep. You're very pretty, you know. Mother also said you're cruel' (GR, blz. 469). Er volgt al heel snel een onstuimige en zeer intense vrijpartij.
De positie van Bianca is dramatisch. Zij heeft haar moeder een hele tijd niet gezien, dus is het mogelijk dat ze uit elkaar zijn gegroeid en dat zij in de ogen van Greta te volwassen en eigenzinnig is geworden. Opvallend is dat ze wel hun spelletjes van vroeger spelen, maar op een goed moment loopt dat helemaal uit de hand. Waarom? Waarschijnlijk juist omdat Greta merkt dat Bianca haar, nu ze haar net heeft teruggevonden, weer ontsnapt.
Bianca van haar kant voelt aan dat er gruwelijke dingen staan te gebeuren. Haar moeder is in staat haar te vermoorden als ze zou weten dat ze het met Slothrop aanlegde, hoewel Greta zelf waarschijnlijk trots en uitdagend over hem en zijn seksuele potenties heeft verteld. Niet handig, zeker niet als je vermoedt dat je dochter ook iets met Thanatz, haar stiefvader, heeft. Wat Bianca trouwens op de gebruikelijke manier met klem ontkent: '*Madness*, of course we're good *friends*, but that's all...' (*GR,* blz. 468). Later zal trouwens blijken dat Bianca en Thanatz onvindbaar zijn, wat de hysterie van Greta opwekt (met misschien Bianca's dood als gevolg).

[3]

> The Pope's staff is always going to remain barren, like Slothrop's own unflowering cock (*GR,* blz. 470).

Ondanks de diepe band die er tussen beide geliefden lijkt te ontstaan,[b] vertrekt Slothrop op lompe wijze,[c] maar met spijt en wroeging in zijn hart. Hij behoort nu eenmaal tot de verlorenen in de Zone.[d] Het lijkt er sterk op dat Slothrop zich bij voorbaat wapent, omdat hij weet dat hij uiteindelijk zal worden verlaten. Haar laatste blik zal hem altijd bijblijven, maar deze blik gaat in zijn herinnering al gauw over in de laatste blik ('this deepening arrest') die vele anderen hem voortdurend tot ver in het verleden hebben toegeworpen. Het was een Amerikaanse wet om haar kwijt te raken. Soms zelfs op een sinistere manier: zij onaangedaan, Hen toebehorend.
Hij weet dat hij moet afzien van de obsessieve gedachte haar terug te halen: zoek gewoon een redelijke vervangster. ZIJ zijn het die ervoor zorgen dat hij aanneemt dat er geen verschil is tussen product en facsimile,[e] tussen echt en onecht. Toch wil hij niet geloven dat zij ook een onderdeel is van Hun spel. Zij moet meer zijn dan een betaalmiddel. Tenslotte hoort hij zich toefluisteren dat zij zich het meest met hem verwant voelt.

[4]

En Bianca? Zij weet dat juist nu op dit fonkelende moment het noodlot onbarmhartig toeslaat. Ze heeft vaak gedroomd van haar treinreis,[f] een reis waarop zij zich in staat voelt haar verhaal over

---

[a] www.alice-in-wonderland.net

[b] Aanvankelijk denkt hij over haar in termen van hoerigheid, zoals aan het einde blijkt.

[c] Typisch de houding van de Western-held en van de desperado.

[d] Verrassend is Slothrops opmerking tegen het einde dat hij zich uitgesloten weet 'from her [Bianca's] mother's water-white love.' Deze gedachte zal zijn gevoel van verlorenheid zeker hebben versterkt. Later bevestigt Morituri zijn indruk: hij vertelt over de negatieve blik die Greta Slothrop toewierp toen hij aan boord klom van de *Anubis*, nadat hij in zee terecht was gekomen (XLV). En juist de blik speelt zo'n belangrijke rol in Slothrops mijmeringen (zie X [3n] en LI [3]).

[e] De economie van Hen is gebaseerd op het denkbeeld dat er geen verschil bestaat tussen een doosdeksel (box top) en zijn afbeelding. Dit denkbeeld kan te maken hebben met de *Box Top Robbery* (als deel van de serie *Rocky and his friends*, 1960) waarin wordt verteld van de vervalsing van deksels. In deze serie zijn doosdeksels het wettige betaalmiddel. Wikipedia.

[f] Later droomt Slothrop nogmaals over de reis van Bianca (LX).

alle gruwelijkheden te dicteren. Dat zou haar misschien van de afgrond redden. Maar dit nu is het gruwelijkste moment op het stralendste uur, er is geen hoop: ‘Sails on the sea too small and distant to matter...water too steel and cold ...’ (*GR,* blz. 471). En zo neemt Slothrop de schuld van Bianca’s ondergang bij voorbaat op zijn schouders.

EPISODE XLV
(473-482/469-478)

We'll all just keep moving, that's all.
In the end it doesn't matter (*GR,* blz. 479).

Morituri,[a] voyeur uit eenzaamheid, vertelt Slothrop over Greta.[b] Zij is mislukt in Hollywood. Rollo probeerde haar zonder succes te beschermen tegen haar hysterie en haar pogingen tot zelfpijniging (en zelfmoord), na hem neemt Sigmund de zorg op zich. Haar angst voor de Gestapo omdat ze denkt dat ze half-joods is. Ze krijgt psychosomatische klachten en gaat tenslotte naar Bad Karma voor genezing: 'That mud would cure anything' (*GR,* blz. 475). Daar beleeft zij een onerische tijd.
Maar dan: Greta gedraagt zich verdacht, kinderen verdwijnen. Morituri treedt op en redt een joodse jongen uit haar klauwen. Greta brengt een doodsbange Morituri terug naar het hotel en vertrekt. Er komt geen politie aan te pas.
Morituri als ziener.
Is Bianca wel veilig bij Greta? Een vraag die even later ook Stefania bezig houdt. Greta zit hysterisch op de wc, Thanatz en Bianca zijn spoorloos.[c] Slothrop gaat op zoek naar Bianca, maar vindt haar niet. Dan gaat hij naar Greta, die hem er eerst niet wil in laten, zij verdenkt hem van moord op Bianca. Ten slotte laat zij hem binnen. ZIJ zullen je doden. Slothrop: Bianca heeft zich verstopt voor Hen. Greta: jij bent een van Hen. Je kwam uit de rivier! ZIJ hebben je er in laten vallen.
Slothrop wordt overweldigd door een gloeiende, zwarte modderlawine van misselijkheid.

- - - - -

[0]

Deze mistroostige en gruwelijke episode sluit direct aan bij XLIII. Ook hier een narratief kader dat inhoudelijk wordt omgevormd tot een Zone-mythe met haar specifieke symboliek, hoewel de Raket niet optreedt. Met weer Greta in het centrum van de aandacht. Zij speelt de hoofdrol in de verhalen van Morituri. Later komt haar verhouding tot Slothrop aan de orde. Deze probeert haar te kalmeren gedurende een zeer diepe, hysterische depressie. Weer is ze Bianca kwijt.

[1]

Wars have a way of overriding the days
just before them (*GR,* blz. 474).

Was Morituri aanvankelijk alleen maar een hemelse toeschouwer, nu blijkt hij ook boodschapper, redder en ziener te zijn. De gebeurtenis, waarvan hij deel uitmaakte, speelde zich af in het Centrum der Wereld, bij een modderpoel ('oud als de aarde zelf') ter hoogte van het Kurort.[d] Hier redt hij tijdens een offerritueel een joodse jongen uit handen van Greta.
Morituri weet wat Greta eens zag: een kind wordt gered door de heilzame, radioactieve kracht van de modder.[e] Eenmaal man geworden wordt hij opgenomen in de rivier en komt op vanuit de zwarte straling om haar terug te vinden als bruid, koningin en dochter. 'Motherly as sheltering mud and glowing pitchblende-' (*GR,* blz. 479).

[2]

Veel aspecten van religie, mythe en magie komen in deze gebeurtenis samen. Het gedrag van Greta heeft trekken van het Heilige:[f] het fascineert en schrikt af, het verenigt het goede en kwade in één,

---

[a] Zij die gaan sterven, groeten u! Dit slaat in feite op de reizigers die meevaren op de doodsboot. Ironisch genoeg ontsnapt Morituri en sluit zich later zelfs aan bij de Counterforce (met Slothrop in gedachten?).

[b] Maar ook over het Duitsland van net vóór de oorlog: 'His afternoon salon with its held tears, its smoke, its careful passion has been a way-station between the comfortable morning and the comfortable night: it was Europe, it was the smoky, citied fear of death' (*GR,* blz. 477).

[c] Thanatz zou Bianca werkelijk (van achteren) hebben bezeten, bovendien bekent hij (in een koortsdroom) dat hij een geliefd kind vol vreugde zou kunnen vermoorden. Dit maakt hem zeker een verdachte van de moord op Bianca, als zij tenminste is vermoord (LXVI).

[d] De Duitse kuuroorden kenden een zwaar antisemitische beleidslijn. Wikipedia, Duits.

[e] Ironisch en weemoedig is de samenhang tussen de heilzame werking van het radioactieve radium en de bom die gaat vallen op Hirosjima, de woonplaats van Morituri, een woonplaats die hij met heel veel liefde beschrijft. Slothrop moet later, als hij van de val van de bom leest, zeker ook aan hem hebben gedacht.

[f] De wereld van het Geheel Andere, een wereld waarin ook het ziekelijke gedrag van Greta past. Dit voldoet aan eigen, heilige wetten, hoewel het binnen de menselijke cultuur als pathologisch wordt afgedaan. Hetzelfde geldt voor Blicero als er van hem wordt verteld dat hij in zijn dagen op de Heide in een laatste stadium van waanzin verkeerde (XLVI).

ja, het staat boven beide. Haar optreden verwijst naar de oer- en almoeder Aarde, Godin van moederschap en Lot. Deze heeft ambivalente trekken: zij geeft leven, maar kan ook moorddadig zijn (Isjtar, Kali Durga), zij is vaak én moeder én geliefde (Isjtar, Tammuz).[a]
Al deze trekken vind je terug in de Sjechina, een figuur uit de Kabbala onder het mom waarvan Greta het joodse jongetje benadert en bedreigt.[b] Vanuit de mythe van de Moedergodin krijgt ook de naam Erd*mann* haar eigenlijke betekenis: de Aardgodin neemt ook het manlijke element in zich op, de vader wordt in primitieve samenlevingen nog al eens alleen maar gezien als degene die het kind adopteert.[c]
Greta lijkt ook op aloude brongodinnen, godinnen van de overzijde van de tijd, die meer aan de kant van kwade dan goede staan. Zo intervenieerden Helleense bronnimfen, de Nereïden, in het leven en waren berucht om hun jaloerse instelling.
De bron is een heilige plaats, een centrum van de wereld. Zij is de hoedster van het oerwater, donker, onverschillig, een teken van de kosmische nacht, van de chaos. In haar weerspiegelt zich het rijk van de dood als het rijk van het absolute leven.[d] De bron is ook de plaats waar orakels worden geraadpleegd en godsgerichten plaatsvinden. Water en modder ('limus') zijn de oorsprong van leven en vruchtbaarheid,[e] een bron van energie en herstel.[f] In dit verhaal wordt hun kracht gekoppeld aan het magische vermogen van steen: uraniet als bron van genezing.[g]

[a]Van Baaren 1960, blz. 26.

[b]*Sjechina* betekent *de aanwezigheid van JHWH* en vertegenwoordigt Zijn vrouwelijke trekken, althans volgens interpretaties binnen de Talmud, binnen de christelijke mystiek (onder de naam van *Sofia)* en binnen de Kabbala. Weisenburger 2006, blz. 264-265, Wikipedia.

[c]Denk aan de strijd (en de spelletjes) rond het vaderschap van Bianca. Inhoudelijk is ook de vorige noot van belang: daar worden vrouwelijke trekken aan JHWH toegeschreven. Dit soort verschuivingen zijn binnen de mythe heel gewoon.

[d]Je zou het toilet, waar Greta haar hallucinaire en visionaire herinneringen ophaalt (XLVI), ook als een mythische bron kunnen zien, verbonden als die is met de oerwateren (denk aan Slothrops droom in X).

[e]Vergelijk de onder-water-droom van Slothrop (XLI) met haar suggestie van een anti-mythe in een vaak olijke en vrolijke vorm.

[f]Heel diep onder de modder verkeren de doden, zoals Greta eens vernam van het lijk van de oude zwerver met wie zij een nacht doorbracht (XLVI).

[g]Éliade 1964, hoofdstuk V, blz. 165-187, hoofdstuk VII, blz. 208-228, Kristensen 1960, blz. 119-134.

EPISODE XLVI
(482-488/478-484)

The hooded face of sorrowing Denmark, leaning out over Germany (*GR,* blz. 484).[a]

Greta's vele identiteiten. Haar comateuze (droom) beelden.
Zij rijdt als cowgirl zonder enige ervaring weg op Snake in de film *Weisse Sandwüste von Neu-Mexico*. In Berlijn ligt ze een nacht vertrouwelijk naast een lijk en krijgt informatie over het leven in de zwarte modder diep onder de aarde, maar ja, ze kon het laten zeggen wat ze wilde.

-De film *Jugend herauf!* komt ter sprake met het oog op een meta-motief: de stand-ins verloren hun filmrealiteit op de rivier.[b]
-Een tweede motief: het vasthouden van het beeld van Bianca via foto's of de herkenning van Bianca in een ander, met name in Gottfried, als dubbelbeeld: 'ghostly as a double exposure' (*GR,* blz. 484).
-Een derde motief: SM. De littekens als tekens van hart en leven, gelezen door Thanatz. Hun hoop om te ontsnappen. Greta's visioenen, bij iedere pijnpiek één.

{Het Grote Visioen: de tocht van Greta en Thanatz door gigantische stadsruïnes. Na de waarschuwing van een ongrijpbare, onbestemde verschijning keren beiden in doodsangst terug. Ze treffen Blicero op de Schussstelle, in een laatste stadium van waanzin.}

Het verhaal van Greta aan Slothrop:[cd] {De Heide als Ur-Heimat.[e] Greta en Thanatz maken een boottocht langs lanceerbases die als eilanden oprijzen. Thanatz blijft op de batterij. Greta gaat verder met Blicero (Blicero: 'Katje'), zijn waanzin.[f]
Er volgt een bijeenkomst op het Kasteel[g] met Smaragd in de hoofdrol tijdens een seance. Drohne meldt dat het tijdens de bijeenkomst over het F/S-Gerät gaat. Greta ziet 'grijs plastic' als een ectoplasma.[h] Zij gaat een grens over en is vrij. Dan volgen haar zwaar seksueel-geladen hallucinaties via haar onderwerping aan het Imipolex.
Greta gaat, naakt en alleen gelaten, terug naar de lanceerplaats. Er was iets gebeurd: 'I felt a silence waiting for me up there. ./. my own personal silence '(*GR,* blz. 488).}

\- - - - -

[1]

In deze episode breekt de mythe door de narratieve feiten heen. De verhalen over Weissmann en de mythe van Blicero vallen samen en verbinden zich met die van Greta en Thanatz. Het is bv niet meer van belang om te weten te komen of Weissmann, zoals Katje veronderstelt, Nederland niet meer heeft verlaten of dat hij toch nog zelf op jacht is gegaan naar het S-Gerät.[i] Van belang is dat er langzamerhand een Zone-mythe ontstaat naar de overleveringen van Thanatz en Erdmann. In deze fase nog in de vorm van Greta's Visioen en van de hallucinerende verhalen over haar onheilspellende tochten.

[2]

[H]e was seeing the world now in mythical regions: they had their maps, real mountains, rivers, and colors (*GR,* blz. 486).

Bij de vorming van de Zone-mythe lopen fragmentarische herinneringen, hallucinaties en visioenen

---

[a] De verteller heeft goed naar de kaart van Denemarken gekeken.

[b] Een scène met een ingewikkelde, dubbele focalisatie (verteller én *we*).

[c] In XLVIII stelt de verteller 'He has a trustworthy face, Slothrop does, people will tell him anything' (*GR,* blz. 492).

[d] Een verhaal met een trouwens wel erg naïeve plot vol romantische cliché-motieven. Het verhaal zelf is al onderdeel van de Zone-mythe. Greta vertelt het aan Slothrop op de wc (XLVII).

[e] Greta weet zich vanaf nu als een discipel opgenomen in een (mythische) ruimte ('[Blicero] had injected me at last into his native space.'), een ruimte die haar seksueel opwindt en tot in de dood uitdaagt (*GR*, blz 487).

[f] Even te voren wordt opgemerkt dat Blicero een weerwolf is, iemand die iedere menselijke trek vreemd is.

[g] Een oeroude, romantische plaats, met de Gothic Novel als fundament, een plaats vol geheimzinnige dreiging. Er is geen enkele aanwijzing dat het zou gaan om Het Kasteel uit de Tarot (vs Weisenburger 2006, blz. 267). Vergelijk Bakhtin 1981, blz. 245-246.

[h] Dus als de emanatie van een geest (die behept is met ESP-achtige kwaliteiten).

[i] Volgens Katje was hij te ziek en te oud om Holland te verlaten (LXV), volgens Enzian heeft hij de Heide wel bereikt. Maar dat weet Enzian van Thanatz, de grote mystificator (LXVI).

zonder enige verbinding en samenhang door elkaar heen en in elkaar over. Het is zeker mogelijk dat Greta en Thanatz indertijd tochten hebben gemaakt over de heide en langs eilanden, maar al gauw gaan deze gebeurtenissen over in de pure mythe van het Witte Land, als de Heilige Plaats waar Blicero 'in illo tempore' leeft en als een plaatselijke god heerst. Hij heeft geen menselijke trekken meer, tijd en ruimte behoren hem toe. Alles draait om de plannen die hij heeft met zijn kind-god Gottfried en daarmee met de Raket, waarvan het opstijgen als een Duitse Odyssee wordt gezien.[a]
Je wordt opgenomen in een mythische wereld die is gehuld in gevoelens van angst, verlatenheid en dreiging en die puur is gebaseerd op harde sex als instrument van bevrijding, gericht 'on the hard edge of death' (*GR,* blz. 486).[b]
De mythische setting wordt omgeven door een wereld van anti-zwaartekracht die zich uit in spiritisme en mystieke SM-mantiek, gekoppeld aan het Croix Mystique en in SM-visioenen, die oeroude beelden oproepen van het Oog boven piramide[c] en van de offerstad.
De verhalen zelf bieden mythische identificaties (Bianca/Gottfried)[d] en anticitaties: de Imipolex G-scène is een voorafschaduwing van dat wat Gottfried later in de Raket zal moeten ervaren. Dit alles wordt nog aangevuld met de magie van het ectoplasma, de rituele inwijding van Greta (compleet met de Heilige Graal),[e] de metamorfose van mens naar weerwolf en het oproepen van geesten (door Smaragd).[f]
En dan de namen die in dit gedeelte verschijnen. Wit (Bianca) verwijst (binnen *GR*) naar de dood, de parel (Greta) naar de bron van verborgen kennis en esoterische wijsheid,[g] de smaragd naar wijsheid en bevrijding,[h] Gottfried naar een godsvrede (en zijn dood door het vuur). Al met al een mythe in zichzelf.

[3]

Terzijde duikt ook het meta-thema op van de verhouding van film/beeld en werkelijkheid. Stand-ins in hun bootje op de rivier zijn bang dat zij in een wereld leven die echt is en waaruit de hele filmset is verdwenen of zelfs nooit heeft bestaan. Stel eens dat dit waar zou zijn, dan zouden zij vervangers zijn van personages, die op hun beurt de producten zijn van een verteller. Maar dat is niet alles, ze zouden nu hun rol op zich moeten nemen en in een nieuwe wereld een ongewisse toekomst tegemoet gaan. Voor Greta betekent dit dat ze haar ziel kwijt is[i]: ze drijft nu weg met Max in een verloren wereld.
Ook de verhouding tussen beeld en (innerlijke) werkelijkheid wordt door Greta aan de orde gesteld. Ieder van de ontelbare foto's die er van Bianca is gemaakt, is voor Greta het onuitputtelijke beeld van haar ziel. Maar kan dit wel? Komt dit niet omdat zij haar eigen denkbeelden en gevoelens in iedere foto legt? Of geeft de foto je de mogelijkheid om al associërend het beeld van iemand te reconstrueren?
En hoe staat het met Bianca? Ziet zij zelf ook haar ziel/zelf in een foto weergegeven? Camera's liegen niet.[j] Maar juist dat is pijnlijk en zou een reden voor Bianca kunnen zijn om foto's te vermijden. Je kunt wel van je spiegelbeeld houden, maar niet van een foto van jezelf. Je spiegelbeeld botst

---

[a]Greta en Thanatz kennen Weissmann, Gottfried (en Katje) van hun tournee door Holland. Gottfried meldt zelfs dat beiden lange tijd in Wassenaar verbleven en dat Weissmann zich vastklampte aan hun aanwezigheid (LXX).

[b]In LXI wordt aangegeven dat de Heide *het territorium van de dood* is.

[c]Het oog van de piramide komt ook voor in het troostlied voor Tracy (*GR*, blz. 585) dat wordt begeleid door een koor van flipperpersoonlijkheden en van flipp(er)ende flipperkasten. Hier verwijst het waarschijnlijk naar een soort van flipperspel.

[d]Ook in XLV wordt door Greta een parallel gevoeld tussen Bianca en Gottfried.

[e]De Heilige Graal is een teken van redding, Fontana 1993, blz. 69.

[f]De *Tafel van smaragd* is het geschrift waarin de hermetische kennis is doorgegeven. Roob 1997, blz 19-20.

[g]De associatie van de parel met de oester geeft de parel een seksuele connotatie. Beide verwijzen naar de vagina. Bv Heestermans, blz. 138, blz. 149.

[h]Biedermann 1996, blz. 284-285, blz. 337, Fontana 1993, blz. 119.

[i]Het foto (of film-) beeld vangt de ziel. Een herhaling van dit animistische denkbeeld volgt iets later als Greta stelt dat een foto de onuitputtelijke ziel van Bianca is.

[j]Zie Hermans 1966, blz. 32-33.

op de realiteit van de foto omdat het spiegelbeeld met je mee liegt maar de foto je verraadt. Je bent niet in staat zoals de buitenstaander de foto van jezelf tot leven te brengen, omdat je nooit tegenover jezelf als vreemde hebt gestaan.

EPISODE XLVII

(488-491/484-487)

What do I need that badly?
(*GR,* blz. 490).

Antoni Procalovski stuurt zijn schip onverstoorbaar de storm door. Het wordt maar langzaam donker. {[De sfeer is theatraal. De tijd verlengt zich, onderscheidingen worden moeilijk: er is veel simulatie in de Zone.]}[a]
Slothrop kan Bianca ook nu niet vinden. Hij raakt in de ban van Greta's verhaal.
De *Anubis* zal verduisterd de Oderhaff en daarmee de open zee opvaren, ondertussen zullen de fascistische herinneringen opbloeien en zal de orgie voortsudderen totdat een explosie iedereen stil zal maken, maar de lichten zullen weer aangaan. Slothrop zal denken dat hij Bianca heeft teruggevonden, achter haar aangaan en na een dreun overboord worden gezwiept.

\- - - - -

[1]

Slothrop was kortgeleden al eens -machteloos en woedend- bezig geweest met de geruchten die er rondgingen rond zijn seksuele vervorming waarin zijn stijve als wichelroede functioneerde om naar raketten te wijzen die in de lucht hingen.[b]
Maar na de verhalen van Greta voelt hij zich een instrument van Hen die hem op het spoor hebben gezet van het S-Gerät. S-Gerät, Jamf en Imipolex achtervolgen hem. Hij wordt zoekende en gezochte: men hoopte op de ontwikkeling van een *Imipolectique* in de Zone met een eigen dynamiek en Zij wisten dat hij zou toehappen.
In een staat van volledige emotionele en morele ontreddering slaat de paranoia nu bij Slothrop in alle hevigheid toe. Er is een nieuwe ruimte geopend waar hij niets tegen kan uitrichten.[c]

[2]

Je zou de *Anubis*-episode (XLIII-XLVII) graag als een afgesloten geheel willen lezen. Slothrop ligt in het water van het Oder-Spree-kanaal, nadat Greta aan boord van de *Anubis* is gegaan. Hij wordt gered door Frau Gnahb. De tussenliggende periode is een (verdrinkings-) droom, pas veel later komt hij dan echt op de *Anubis* terecht.
Maar deze hypothese faalt. In de eerste plaats vraag je je direct af waar Slothrops avondkostuum vandaan komt. Bovendien herinnert Slothrop zich dat hij zijn Bodine-hasj op de Anubis heeft achtergelaten (XLVIII), hij komt terug op de moordzuchtige houding van Greta tegenover Bianca (XLVIII) en hij blijkt goed op de hoogte te zijn van de situatie op de *Anubis* (LI), met gasten als Thanatz en Morituri (en hun verhalen!!). Ook is het de vraag hoe hij zomaar vanuit Bad Karma in de Oderhaff terecht is gekomen. Tenslotte, aan het begin van de episode wordt Slothrops wederopstanding narratief wel heel ter zake (en niet des drooms) uiteengezet.

[3]

Bij de *Anubis* denk je bijna als vanzelf aan *Het Narrenschip* van Sebastiaan Brant, maar het verband is ver te zoeken, op één uitzondering na: er staat een omschrijving in van de wijze man ('der wyss mann') die in ironisch-satirische zin ook goed bij Weissmann past:

> *Er acht nit was der adel spricht*
> *Oder des gemeynen volcks geschrey*
> *Er ist rotund*
> *ganz wie ein ey.*[d]

Hij trekt zich niets aan van de mening van wie dan ook, maar laat alles van zich afglijden, een omschrijving die bij Brant slaat op de stoïcijnse wijze, maar die bij Weissmann een heel andere lading krijgt.

---

[a] Deze scène heeft de vorm van een Zone-fluistering.

[b] Een wel heel simpele interpretatie van het probleem waarvoor Pointsman zich ziet gesteld.

[c] Ook hier ondervindt Slothrop de invloed van Greta met haar beleving van een nieuwe ruimte (XLVI).

[d] Wikipedia.

In het algemeen is er wel een verband tussen een Narrenschip en de *Anubis*, omdat de opvarenden van beide de irrationaliteit hoog houden en gekte en zonde als leidraad hebben. Binnen de Christelijke traditie staat het Narrenschip tegenover de Ark van Noach of tegenover De Kerk als het Heilsschip dat mensen op het goede pad houdt en hen beschermt tegen de gevaren van de wereld. Binnen *GR* is de *Anubis* de Doodsboot die een stelletje fascisten de wijde zee opstuurt het Noorden in.[a]

[a]Indirect is er een verband tussen het narrenschip en het carnaval. De *carrus navalis*, de scheepswagen, verwijst naar de wagen in bootvorm waarin vaganten rondtrokken en met name tijdens het carnaval het volk hun kermisachtige attracties voorzetten. De scheepswagen zelf heeft een zeer oude traditie en komt al voor in het oude Egypte (als boot van Isis). Wikipedia.

EPISODE XLVIII

(492-505/487-500) ‘Spy’s ass,’ sez Slothrop (*GR*. 496).

Slothrop komt aan boord bij Frau Gnahb&Zn. Zij, *the terror of the high seas* (*GR,* blz. 492), is beroemd om haar swingende zeemanskunsten en andere optredens.
In Swinemünde ontmoet Slothrop Von Göll (‘The Man’) en Närrisch. De eerste debiteert zijn denkbeelden over elites als kosmische constante.
Von Göll heeft Gnahbs kotter gecharterd, die onder meer wordt geladen met chimps, revue-meisjes, muzikanten en vele kisten wodka om daarmee een circus te bevoorraden. Dan begint Frau Gnahb onvervaard aan de tocht naar Peenemünde.
De door-de-weekse roddel tussen Von Göll en Närrisch over Tchitcherine, Enzian, Geli (en Hen).
De lange, vervreemdende tocht naar Peenemünde. Het *Rocket Noon*.[a] Dit uur gaat gepaard met twee explosies en wordt vergezeld van een Zone-fluistering over de wakende Fietser in de Lucht/De Nar (‘The Slick’), afgerond met een vaag-dreigend ‘Still early, still innocent. Some of it is’ (*GR,* blz. 501).[b]
Bij aankomst in Peenemünde wordt Von Göll gearresteerd door Zhdaev. Met een vrolijke chaos tot gevolg.
Frau Gnahb komt met een tegenplan: zij zal wegvaren, Slothrop en Närrisch blijven (stiekem) achter om Der Springer te bevrijden, na later blijkt zonder wapens bij zich te dragen. Ook Otto en zijn nieuwe vriendinnetje, Hilde, blijven aan land. Het Moedercomplot, de Moeder-van-het-jaar-wedstrijd.[c]

- - - - -

[1]

Een episode vol afwisseling en avontuur, in een Zone-fluistering begeleid door vaag mythische en bijbelse connotaties. Het verwoeste Peenemünde lijkt op een schedel, wat verwijst naar Golgotha (‘Schedel’) als Centrum der Wereld. Daarnaast spreekt Närrisch eerbiedig over de testplatformen als de statiën van de kruisweg. Platvorm VII is bovendien de plek waar de raid op de Russen plaats vindt. Hier ligt hun ondergrondse hoofdkwartier, wat herinnert aan de Mythe van Ölsch (zelfs de Ellipsen ontbreken niet). Platvorm X, tenslotte, is de plaats van de redding, daar wacht de kotter van Frau Gnahb.
Toch wordt in de volgende episode deze mythische entourage, samen met haar astrologische en kabbalistische nevenproducten, geparodieerd en volledig te kijk gezet.

[2]

Weissmann en Von Göll domineren De Zone, de eerste door de mythe waarin hij als Blicero voortleeft, de tweede door zijn handel en wandel als homo universalis, en dit op geheel unieke wijze. Zakelijk strateeg met een uitgebreid netwerk (XIV), financieel en politiek intrigant, filmer met een extreem bereik, vol ideeën en artistieke ingevingen.
Volgens Frau Gnahb kent iedereen Der Springer, ‘he is the white knight of the black market’ (*GR*, blz. 492). In XIV is sprake van de *Von Göll Touch*: zelfs in oorlogstijd is hij bezig met de valutahandel, met het opzetten en afbreken van handelsnetwerken, met machinaties waarbij regeringen in ballingschap zijn betrokken. Tenslotte meldt Tchitcherine in LXI dat Von Göll met zijn octopus van vennootschappen werkelijk alle verhandelbare artikelen in de Zone binnen zijn bereik had. Hij is de Regisseur met een colt op zak. Op de huidige reis heeft hij een oogje laten vallen op fabrieken voor de productie van vloeibare zuurstof! Handel en film lopen volgens Von Göll in elkaar over, het is gewoon een kwestie van beheersing, de ene vorm van controle is wat intensiever dan de andere. Je moet leren om de patronen te doorzien en dan plotseling ben je de regisseur en niet meer de acteur. Je bent de enige die over het schaakbord springt. ‘[F]light has been given only to

---

[a] Aan *Rocket Noon* wordt in de Annotaties van Weisenburger (2006, blz. 272-273) een veel te zwaarwichtige betekenis toegekend. Het gaat om een technische term die de variabele tijd aangeeft waarop de Raket werd afgeschoten. Wel zal Slothrop later (XLIX), tijdens zijn tocht met Närrisch, de zwaarte van dit uur op zich voelen drukken. Maar dit uur gaat ook gepaard met veel vrolijkheid: ‘And ev’ry day at Rocket Noon, there’s death, and revelry...’ (*GR,* blz. 508).

[b] In XLIX zal deze Zone-fluistering terugkeren en worden uitgewerkt, dan wordt ook de strekking van de afsluitende bewering duidelijk.

[c] Nogmaals een -hier sterk hilarisch- voorbeeld van het vaak negatieve moederbeeld in *GR.*

the Springer!' (*GR,* blz. 494).[a]

[3]

Von Gölls visie is elitair. Hij is de Meester die de loop der dingen doorziet. Schrijnend is het om te zien hoe hij Närrisch weet in te palmen door hem een leven vol glamour voor te houden, terwijl het hem alleen maar om het S-Gerät is te doen (XLIX). Aan het einde van dit avontuur vindt Närrisch, toch een belangrijke raketdeskundige, het zelfs vanzelfsprekend dat hij als mindere zijn leven opgeeft om de grotere voort te laten bestaan. Von Göll had een enorme uitstraling.
Neem hiernaast Von Gölls kijk op de economie: waar velen levenslang lijden, bloeit de zwarte markt. Een eenvoudige gedachte die door hem wordt onderbouwd door een kosmische visie welke die van Hegel (over de Heer en de knecht) volledig in de schaduw stelt: 'Elite and preterite, we move through a cosmic design of darkness and light, and in all humility, I am one of the few who can comprehend it *in toto*' (*GR,* blz. 495).[b] Weliswaar een dubbele vorm van paranoia ('cosmic' en 'in toto'), maar dat deert hem niet. Juist met zo'n begrip speelt hij.[c]

[a]Brutaal doorgetrokken: die sprong is dus niet gegeven aan een Weissmann met zijn 00000 of een Enzian met zijn 00001.

[b]Een bevestiging van het zelfbeeld van Von Göll. Binnen een dialectische ontwikkeling komt de Geest in de mens tot zelfbewustzijn. Als *Selbstbewusstsein an sich* blijft de mens gebonden aan de natuur en arbeidt hij als werker. Zo leert hij de natuur te beheersen. In het sociale leven is hij als knecht afhankelijk van de Heer, deze is vrij van werk, hij is als *Selbstbewusstsein für sich* reflectief, hij is vooral een denker en een kunstenaar. Maar op zijn beurt is de Heer afhankelijk van de arbeider/knecht, hij heeft diens erkenning nodig.
In de synthese van *an sich* en *für sich* vindt de Geest dan zijn voltooiing als volmaakte identiteit. En dat is de plaats die Von Göll zich toedenkt.

[c]De namenrijke roddel over Tchitcherine, Enzian en Geli, gekoppeld aan speculatie over Hen, doet Von Göll af als paranoia, een spelletje waarin je moet zijn ingewijd. Ook uit deze roddel blijkt trouwens hoe goed Van Göll en de zijnen op de hoogte zijn van de gebeurtenissen die zich afspelen binnen de Zone.

EPISODE XLIX
(505-518/500-512)

The Gauss curve will herniate toward the excellent. And tankers the likes of Närrisch and Slothrop here will have already been weeded (*GR,* blz. 508).[a]

Het plan 'Gnahb' wordt uitgevoerd. De bevrijdingstocht van de groep van zes mannen en een meisje -geflankeerd door apen in de bomen- en later aangevuld met de rest van het orkestje en van de revue-danseressen: 'tits 'n' ass, tits 'n' ass. That's all we are around here' (*GR,* blz. 507). Slothrops verdunning/verspreiding in termen van Δt (de Wet van Mondaugen).[b]
Slothrop en Närrisch maken hun tocht naar boven. Zone-fluistering: Greta's tocht naar het centrum. Slothrop is volkomen in de war.
Von Göll (vol natriumamytal) wordt bevrijd, Tchitcherine en Zhdaev worden ingerekend. De ruil van uniformen, het synchrone bevel.
De ontsnapping: in optocht terug, met de muziek voorop. Een tegenaanval volgt. Närrisch leidt af. Frau Gnahb brengt redding. Slothrop wordt aan boord gesleurd. Er valt geen enkele dode of gewonde.[c]

Närrisch blijft achter. Mijmeringen over Von Göll: hoe hij werd geronseld met het uitzicht op 'the Big Time', de S-Gerät-strategie.
Närrisch vermoedt zijn einde. De vergelijking met John Dillinger (en Clark Gable).
Hij loopt vooruit op zijn verhoor: de opzet van zijn werk aan de raket (vaak geformuleerd in mythologische en paranoïde bewoordingen) binnen de ontwerpgroep. Deze wordt omschreven in termen van gevangenschap en van een meedogenloze elektro-elite: 'Inside their brains they shared an old, old electro-decor.' Maar toch: 'Wasn't that life more decent than gangstering?' (*GR,* blz. 518).
Närrisch weet zich een quantité négligeable.

- - - - -

[1]

Holy-Center-Approaching is soon to be the number one Zonal pastime (*GR*, blz. 508).[d]

Slothrop gaat samen met Närrisch op weg naar Testplatform VII. Een raid zoals je die uit ieder goed geaarde avonturenroman kent. Na wilde, maar ook vrolijke en hilarische wederwaardigheden wordt Von Göll bevrijd.[e] Närrisch blijft achter en zal worden ondervraagd door de Russen. Of hij het avontuur zal overleven, is niet zeker.[f]
Tijdens het gesprek tussen Slothrop en Tchitcherine ontstaat er enige consternatie rond Slothrops smoking, zijn *Schwarzphänomen*. Dit is er in de ogen van Tchitcherine een aanwijzing voor dat Slothrops timing goed is, zoals in een ballet ('It choreographs you'). Tchitcherines eigen Schwarzfenomeen is zijn haat tegen alles wat neger is en tegen Enzian in het bijzonder.
De verwarring bij Tchitcherine is trouwens groot: hij zag apen door een raampje kijken, zwarte apen (die hij direct weer associeert met negers en daarmee met Enzian). Dat kon Slothrop niet zien en weten, maar toch was ook hier diens timing perfect. Tchitcherine vraagt zich af of Slothrop zijn gedachten heeft kunnen lezen: zwarte apen zijn voor hem een trauma.[g]

---

[a] De Gauss-curve als geseculariseerde parabool. Een curve die in dit geval in tegenspraak is met zichzelf omdat zij juist de middelmaat benadrukt. De curve wordt trouwens sterk ironisch gebruikt.

[b] In De Stad zal dit thema in speculatieve en mythische termen worden omgebogen (LXXIII).

[c] Het A-team ten voeten uit.

[d] Een Heilig Centrum van het Derde Rijk wordt overspoeld door zwarthandelaren, meisjes, muzikanten en chimps: een chaotisch feestgewoel in plaats van de militaire orde van Peenemünde en de rampspoed van Kamp Dora. Tochten naar een heilig centrum als deze, stelt de verteller met de nodige spot, zijn eigenlijk niet veel meer zijn dan een tijdverdrijf en worden zelfs onderworpen aan recordmetingen zoals bij honkbalwedstrijden. Een benadering die trouwens ook heilige tochten als die naar het Kirgizische Licht in een ironisch daglicht stelt.

[e] Ook hier weer zo'n moment van vredigheid zoals die zich in de Zone kan voordoen: Hilde bidt bij de bessenstruiken en de muzikanten voeden zich met wilde bessen en wodka. 'In the marshes now you can hear the first peepers start up, and the high-frequency squeals of a bat out hunting, and some wind in the upper trees' (*GR,* blz.506).

[f] Von Göll stelt Slothrop later (LI) gerust over Närrisch: de Russen hebben hem nodig! En uit LVI blijkt dat Tchitcherine nieuwe, maar voor hem weinig belangwekkende informatie ontvangt via Närrisch. Dit zou betekenen dat hij nog leeft.

[g] Weisenburger gaat trouwens aan de problemen voorbij en geeft een verkeerde uitleg. De betekenis van Slothrops *Schwarzphänomen* is juist positief: er is helemaal geen sprake van *the recurring presence of blackness in the 'plot' of his being* (wat dat ook moge betekenen). Weisenburger 2006, blz. 273.

[2]

Slothrop krijgt tijdens deze tocht een geestelijke inzinking die uitloopt op twijfel, angst en paranoia. Dat is niet zo vreemd, want al vanaf de verdwijning van Katje (en Tantivy) vertoont hij tekenen van desoriëntatie. Zo reist hij aanvankelijk in desolate toestand door de Zone (XXX). Maar vooral vanaf het verblijf op de *Anubis* (XLIII-XLVII) wordt zijn situatie hachelijk. Hij weet zich gepasseerd, voelt zich veronachtzaamd.[a] Steeds meer raakt hij zijn gevoel van richting kwijt ('what are we...').
Wil je enigszins ontspannen en gelijkmatig leven dan moet je op zijn minst enige kijk hebben op je verleden en een beetje zicht op de toekomst. Alleen maar leven in het NU, zoals het actualisme voorheeft, maakt je gespannen (Mondaugens Δt).[b] Je bent dan wel bevrijd van je laatste restje paranoia en je stelt je kwetsbaar op, maar iedere vastheid ontbreekt (XLI). Je gedrag is zelfs niet meer *contingency-shaped,* laat staan *rule governed*. En juist dan kunnen paranoia en angst toeslaan, zeker op deze tocht van Slothrop naar het Centrum van de Wereld, waar de verhalen van Greta op de achtergrond mee fluisteren en waar de omgeving gemakkelijk gevoelens opwekt van vrees en mysterie.
Toch houdt hij afstand. In een schietgebedje aan het Ei[c] vraagt hij om vergeving voor zijn *glozing neutrality*,[d] voor zijn onvermogen om op te gaan in de vervreemdende, mysterieuze sfeer die het raket-eiland oproept, zoals Tchitcherine eens onverschillig stond tegenover het Kirgizische Licht.[e] Even heeft die ene flikkering zijn hersenen geschimpt, zonder kans haar ooit nog weer te zien. 'There is no good reason to hope for any turn, any surprise *I-see-it*, not for Slothrop' (*GR,* blz. 509).[f]
Dan is er nog dat andere, dat wacht aan de andere kant van de wal in de arena. Zal dit hem echt niet meer terugvinden en hem ophalen, zelfs niet als hij zich in zo'n hachelijke toestand bevindt dat hij het functionele denken ('any Operational Word') mijdt, als de woorden de dingen nog alleen maar direct pakken en hij zich nog alleen maar voegt naar de natuurlijke omstandigheden waar houten voorwerpen de dienst uitmaken en kralen je helpen te rekenen? Slothrop neigt in al zijn kwetsbaarheid naar een actualistisch denken.

[3]

Greta maakte eens haar tochten naar het Centrum via de zweepslagen van Thanatz in de wetenschap dat ze eens die eerste glimp ervan zou ontvangen.[g] Er komen in samenhang hiermee magische beelden bij Slothrop op van Ellipsen als raketten (afgeschermd van het Niets), van watertorens, van Hollandse dijken en nevels, met de wieken van molens als spaken van de Wielrijder zelf: Slothrops *terrible Rider*, met de beide explosies daarboven.[h]
Holland, wielrijder en molen, zij behoren blijkbaar bij elkaar.[i] Het beeld dat wordt opgeroepen, is dat van molens aan de verre horizont. Hun draaiende wieken gaan over in de wielen van een reusachtige fiets, een silhouet dat wordt opgeroepen door formaties van wolken. Dit beeld wordt

---

[a] In het Engels wordt de geladen term *Preterition* gebruikt.

[b] Delta-t geeft het verschil aan in tijd tussen Terrestrial Time (TT) en Universal Time (UT). Bij Mondaugen krijgt de term een speculatief-psychologische invulling als 'temporele band-breedte van het nu': hoe breder, hoe stabieler, hoe smaller, hoe verwarder je reacties worden. Vanuit deze analyse is het niet verwonderlijk dat Slothrop niet meer weet dat hij een plan met nep-bommen zelf heeft bedacht en dat hij blijft steken in zijn *waarom zijn we*-vraag. Maar ook valt het op dat zijn gedrag weinig chaotisch is als hij eenmaal tot actie overgaat. Zijn optreden is dan vaak zelfs creatief en energiek.

[c] Het Ei slaat op het Testplatform als de Moeder aller Raketten. Dit platform heeft de vorm van een ellips. Later blijkt dat dit kosmische Oerei is verworden tot een Russische parkeerplaats.

[d] In LXVII komt Slothrop terug op dit onderwerp. Maar daar gaat het over politieke onverschilligheid.

[e] Deze verwijzing naar Tchitcherines tocht en zijn verwerking ervan, zou er op kunnen wijzen dat ook hier, zoals bij Greta, sprake is van een Zone-fluistering.

[f] Én dat is maar goed ook, zal de nuchtere (interne) lezer denken.

[g] Waarschijnlijk verwijst dit naar Greta's ervaringen met het Imipolex G.

[h] Deze explosies spelen ook al eerder een rol, maar het is niet duidelijk waar ze naar verwijzen of het moet zijn naar geheimzinnige raketlanceringen. Narratief gaat het waarschijnlijk om opruimingswerkzaamheden.

[i] In het Duits is *Mühle* een alledaagse uitdrukking voor fiets. De Nederlandse Katje rijdt trouwens op een fiets Duitsland binnen.

vervolgens verbonden met watertorens gehuld in zonsondergangen. Zo worden mythen geboren. Je ontkomt ook op deze plaats niet aan de ironie van de verteller: de Hemelse Wielrijder wordt je voorgezet als een nieuw, modern teken binnen een astrologisch of andersoortig Spel (XLVIII).[a] Het is via wielen en spaken verbonden met de eeuwige, bovenaardse cycli, maar ook met het uur waarop de raketten werden afgeschoten.

De uitleg van de Nar door Weisenburger (2008, blz. 271) *in de richting van de Nul* -om zo de kaart op Slothrop te laten slaan- is tendentieus. De *Fool* (Le mat, de nar) staat volgens ingewijden juist voor spirituele vooruitgang of voor belangrijke beslissingen die moed en wijsheid vereisen.[b]

Maar de kaart kan ook wijzen op een risicovolle vermetelheid.[c] Deze uitleg is dan een duidelijke bevestiging van de situatie waarin Slothrop (en Närrisch) zich bevinden.[d]

Maar toch, lees je de Tarot-commentaren dan blijkt dat het teken van de Nar niet slaat op de toestand en de geesteshouding waarin Slothrop, of wie dan ook binnen *GR*, verkeert. Hoewel, in de combinatie met *Gladjanus* komt Der Springer misschien in aanmerking.[e] En over hem gaat het in deze episode.

Dit alles betekent niet dat de toon in dit gedeelte niet ernstig is. Greta en Slothrop zijn beiden bevangen door het landschap van Peenemünde en door de mythische sfeer van verhevenheid en angst die het oproept. Beiden zijn zich bewust van de kracht van de Raket, beiden voelen zich klein en verloren. En dat klinkt door in de Zone-fluistering over Greta en in de verwarde mijmeringen van Slothrop.

---

[a]De Wielrijder mag dan worden gelijkgesteld aan de Nar uit het Tarotspel, maar binnen de Zone weet je niet anders dan dat hij de Gladjanus is (XLVIII). Het is vreemd dat Weisenburger (2006) niet ingaat op deze tweede benaming, hoewel die zijn eigen uitleg onderuit haalt. Alleen al het beeld van de Wielrijder in de lucht zou hem trouwens een glimlach op lippen moeten toveren, vooral ook omdat wordt gemeld hoe deze zich het leplazarus fietst (XLVIII).

[b]Narren werden in vroegere tijden gezien als door God aangeraakt met een kinderlijke gekheid die soms een gift, soms een vloek was.

[c]McCormack 2006, blz. 12.

[d]Wat nog niet betekent dat Slothrop gelijk kan worden gesteld aan een 'Grail Knight who may be destined to locate the Holy Cup where greater and wiser men have tried and failed' (Wikipedia). Uit deze episode blijkt eerder het tegendeel.

[e]Op Von Göll slaan trekken van de Nar als *creatief-chaotisch, spontaan, stoutmoedig, onrijp, onverantwoordelijk, vrij* (Wikipedia).

EPISODE L

(518-525/512-518)

If I left them, where could I go? (*GR,* blz. 523).

Te midden van de ruïnes van Hamburg zijn Enzian, Andreas en Christian op hun ongedempte motoren op jacht naar Ombindi's medische contact na een abortus bij Maria, het zusje van Christian.
Enzian is zwaar onder invloed van pervertine en praat voortdurend met en tegen zichzelf: zijn bezorgdheid over de desintegratie van de Zone.[a]
{[Een oude fabrieksruïne van *Jamf Öl* biedt de eigenlijke, verborgen *WareTekst*, zij verhult een planetaire missie en vervangt de Raket ('de oudste broer') die dienst deed als 'heilig boek', als thora.]} Enzians eenzaamheid en paranoïde angsten.

{Pavel, de man van Maria, onttrekt zich aan zijn verantwoordelijkheid: 'Pavel was trying to stay away from this ./. only trying to be a good man -' (*GR,* blz. 524) en trekt zich, na achtervolging en druk, terug in zijn vertrouwde ruïne van de raffinaderij samen met het Mosschepsel en de Waterreus.
[Volgt de geschiedenis van de Schimmelpygmeeën. Hij komt in het Noorden, dat verschrikkelijke land, terecht.]
Pavel weet dat hij te laat is om nog iets te veranderen. Enzian voorkomt dat Christian Pavel neerschiet.}

Via een verdenking gekoesterd tegenover Pavel ('Weet hij meer over IG?') raakt Enzian verstrikt in gedachten over de Ware Tekst (IG, Raket, Volkswagen...?). Hij ziet een groots project voor zich waar zijn hele volk bij is betrokken, een nieuwe Speurtocht naar de Tekst. Er ligt temidden van het puin van de Wereld een sleutel die ons de aarde en vrijheid zal teruggeven. Maar dan moet er wel worden afgerekend met Ombindi, want er zijn velen nodig om dit visioen te verwerkelijken. Kan hij daar Christian bij gebruiken?

Andreas komt van Pavel te weten wie Ombindi's medische contact is. Hij doet vervolgens een felle aanval op Enzian en verwijt hem zijn volledige gebrek aan betrokkenheid, zoals nu bij Maria die ligt te creperen. Enzian geeft dit toe.

- - - - -

[1]

Ingebed in de geschiedenis van de gedwongen abortus bij Maria gaat het in deze episode om de innerlijke strijd van Enzian, om zijn angsten, zijn visioenen en zijn denkbeelden.
Achter hem doemt de figuur op van Weissmann, zijn minnaar en leermeester (XIV), die hem introduceerde in de wereld van de Raket, maar ook in de westerse cultuur (Rilke) en in de subcultuur van Nazisme en SS. Van hem heeft hij het dromerige en visionaire meegekregen. Hij weet zich profeet en Messias tegelijk,[b] vervuld van maar één ideaal: met het oprichten van de Raket een laatste, symbolische daad stellen om zo zijn volk iets van zijn zelfrespect terug te geven, maar ook om Ombindi de wind uit de zeilen nemen (XXXII).

[2]

Enzian vertoont trekken die je bij profeten wel meer terugvindt: hij is onevenwichtig, achterdochtig en vlucht weg in andere werelden (vooral door middel van drugs). Ook is hij diep pessimistisch: de Zone is chaotisch en gaat op in vele zones: 'Each bird has its branch now, and each one is the Zone' (*GR,* blz. 519). Men ontvlucht het Centrum terwijl een mythische terugkeer niet meer mogelijk lijkt.
Toch ziet hij tijdens deze tocht nog een uitweg. Een nieuw Heilig Centrum doemt op: de ruïne van *Jamf Öl* (of, zoals hij later bedenkt, het kan ook zomaar iedere andere ruïne zijn). Deze ruïne is niet verwoest, maar opnieuw vormgegeven en met opzet zo getransformeerd dat ze direct weer in werking kan komen. Bombardementen zijn niets anders dan een codering, zij functioneren als wereldwijd-

---

[a] Uit het liedje (*GR*, blz. 522) blijkt Enzians eenzaamheid misschien wel het meest als hij zijn liefje toezingt dat alles straks weer als vanouds zal zijn. Toch is dit eerder een wensdroom dan werkelijkheid, niet veel later (LXV) zal hij immers verzuchten dat 'there is no heart, anywhere now, no human heart left in which I exist.' (*GR,* blz. 660).

[b] Of je Enzian een Messias kunt noemen, blijkt pas uit het feit dat hij als charismatisch leider in de mythe voortleeft en dat hij wordt gezien als een toekomstige belofte voor een betere wereld.

industrieel conversieproces dat een geheime strategie verbergt. Deze *Ware Tekst* wacht op haar kabbalisten en alchemisten die de Sleutel kunnen ontdekken en de mysteriën kunnen doorgeven. Later op de tocht ziet hij de ontcijfering van De Tekst zelfs als een allesomvattend doel voor zijn volk ('[T]he search will rule...').

[3]

Enzians optreden leidt in de eerste plaats tot legendevorming, aan de inhoud van zijn boodschap zullen weinigen zich binnen zijn kring iets gelegen hebben laten liggen, paranoïde en gnostisch als ze is. Wel zullen zijn Tocht en de gebeurtenissen die erop volgen later een nieuwe Mythe scheppen binnen de Zone.[a] De eschatologie hiervan zal van grote invloed blijken te zijn op het vervolg van de gebeurtenissen binnen *GR*.

[a]In feite rijgt Enzian zelf al profetische beelden, mystiek en gnostiek aaneen tot een nieuwe mythe. Zelfs zijn Tocht wordt in het mythische getrokken: de Zone waar Enzian en de zijnen doorheen razen is niet identiek, maar congruent aan de Zone die de Britten besturen.

EPISODE LI
(525-532/519-526)

'When were *you* on board?'
'Come on -' (*GR,* blz. 528).

In plaats van Närrisch en in ruil voor een ontslagbriefje zal Slothrop voor Von Göll een pakje ophalen. Zijn bestemming blijkt de *Anubis* te zijn. Het schip wordt ouderwets geënterd door Gnahbs kotter. Antoni vertelt Von Göll waar het pakje ligt, Slothrop gaat op zoek. Dan gaat het licht uit. Op zijn duistere expeditie naar beneden wordt hij keihard aangepakt, maar krijgt hij ook de opdracht om door te zetten. Dan volgt een lugubere tocht onderdeks in het pikkedonker. Hij vindt een (dood) lichaam (van Bianca?).[a] Als het licht weer aanfloept, ziet hij het pakje liggen.
Hij keert terug naar de kotter. Daar neemt men afscheid van Antoni en Stefania: '... cloudman, fogwife, they dwindle, aloof, silent, back into the heart of the storm' (*GR*, blz. 532).
In Stralsund neemt Slothrop op zijn beurt afscheid van Frau Gnahb, Otto en Von Göll *... good-bys in his pockets warming his empty hands...* (ibid.).

- - - - -

[1]

Een korte episode waarin Slothrop voor Von Göll een pakje 'ophaalt' van de *Anubis*. Von Göll komt, ondanks zijn vele gegiechel, hard over. Zijn blik is dodelijk: 'His eyes are steelies that never lose' (*GR,* blz. 526). Zijn houding komt meedogenloos over, daar laat de vergelijking met Hitler geen twijfel aan bestaan: 'Like Adolf Hitler, Springer is easily tickled by what the Germans call Schaden-freude' (*GR,* blz. 526). Toch zal hij de afspraak met Slothrop om diens ontslagpapieren in Cuxhaven bij Putzi te bezorgen zeker proberen te houden (hoewel hij bij voorbaat zegt niets te kunnen garanderen). Aan de andere kant betwijfelt Slothrop het of Operatie Backfire, die in Cuxhaven is gestationeerd, hem wel zal kunnen helpen om het land uit te komen.

[2]

Het verloop van het verhaal aan boord van de *Anubis* heeft enige uiterst raadselachtige aspecten: waarom worden Slothrop en von Göll, ondanks de overmacht, toch aan boord gelaten, waarom kunnen zij later met het pakje zomaar ontsnappen, wie is de (jonge) vrouw in het ruim en is ze echt dood, wie heeft haar iets aangedaan, van wie zijn de stem die Slothrop hoort en de pump die zijn kin dreigend beroert, wat zat er in het pakje (drugs?).
Het is goed mogelijk om het onderdekse gedeelte van het verhaal als een hallucinatie van Slothrop te zien,[b] maar het probleem blijft dat dit gedeelte ook zijn narratieve elementen bezit. Waar ligt de scheiding? Is Slothrop alleen maar als koerier gebruikt? Zou het niet zo kunnen zijn dat de Anubis hier in feite voor het eerst narratief opduikt (XLVII)? Von Göll betwijfelt bv of Slothrop wel ooit aan boord van de Anubis is geweest. Nog verrassender is het dat Antoni Procalovski zegt dat hij Slothrop niet kent.[c]
Het is in ieder geval opvallend dat het eerste gedeelte van de 'entering' zich redelijk vredig voltrekt en dat het einde ervan wordt gevierd met een fles Champagne, aangeboden door de Anubis. De passagiers reageren ook niet bepaald vijandig, bovendien wist Procalovski dat het pakje zou worden opgehaald. Pas bij Slothrops tocht naar beneden begint de ellende pas. Daar, vermoed je, begint ook Slothrops hallucinatie met oude bekenden als Stefania, Thanatz (?) en Bianca in de hoofdrol.
Gewaagd lijkt het om in deze episode een (zoveelste) script van Von Göll te zien. Narratief staat dan alleen vast dat Slothrop en Von Göll het pakje hebben afgehaald en daarna weer zijn vertrokken. In dit verband is het wel opvallend dat Von Göll op de opmerking van Slothrop dat ze toch niet

[a]Uit het wensenlijstje van Slothrop (LIV) blijkt dat hij er niet vanuit gaat dat Bianca dood is, maar bij zijn bezoek aan Pökler wordt vermeld dat hij tegen het dode vlees van Bianca aan werd geduwd (LXVII).

[b]Zie Weisenburger 2006.

[c]Hoewel, het is mogelijk dat Procalovski als kapitein meestal dienst had en weinig met de gasten omging.

in een film zitten (‘Springer, this ain’t the fuckin’ *movies* now, come on’) als antwoord geeft ‘Not yet. Maybe not quite yet’ (*GR,* blz. 527).
Belangwekkend in dit verband is ook Von Gölls uitspraak dat het leven filmisch wordt als de films sneller en de camera’s handzamer worden. Voor mensen die CCTV of webcam kennen, niets nieuws: leven en beeld worden één. De platonische verdubbeling van beeld als imitatie van de werkelijkheid wordt opgeheven.

[3]

Zonder twijfel zijn er enige verwijzingen in het Anubis-verhaal naar de mythe van Orpheus. Zo wordt er op het moment dat Slothrop Bianca gaat verlaten verwezen naar het Eurydice-complex, ook kan in samenhang hiermee de tocht van Slothrop naar het ruim van de Anubis worden vergeleken met Orpheus’ tocht naar de Onderwereld. Toch voegt deze beeldende analogie niets toe aan uitleg en interpretatie. Het is dan ook schromelijk overdreven om met de Wikipedia te stellen dat ‘Thomas Pynchon's novel *Gravity's Rainbow* uses the Orpheus myth as one structure, with Slothrop as Orpheus and postwar Germany as Hades. There are many references to the afterlife in Slothrop's "descent" into the continent, the yacht the *Anubis* being one example.’[a]
Voor Slothrop concentreert zich het Eurydice-thema op *de blik*: in de Helleense mythe is Orpheus’ blik achterom ‘dodelijk’, in Slothrops werkelijkheid is juist de blik van Bianca en van de andere Eurydice’s striemend (XLIV). Bovendien staat voor Orpheus zijn tocht door de Onderwereld in het teken van hoop, voor Slothrop is zij een Hel.

[a]Zie ook Hume 1987, blz. 168-174 passim. Ook zij trekt verregaande, speculatieve conclusies.

EPISODE LII
(532-536/526-529)

This interesting conservation goes on for an hour and a half. There are no cuts (*GR,* blz. 535).

Pudding is overleden aan E.coli-infectie. Zijn testament in dichtvorm.[a]

In een praktisch verlaten *WitteVisitatie* bekijkt Katje een geïmproviseerde 'screen-test' van Osbie, waarin deze het scenario voor *Doper's Greed* voorleest/voorspeelt.[b] *De discussie tussen Sakall en Rathbone over het al of niet bestaan van een wel of niet gehallucineerde dwergsheriff.*
Het filmpje bevat volgens Katje een geheime boodschap: het plan ('Scheme') van Pointsman is niet echt!
Katje gaat naar de *Maisonnette* in Chelsea. Osbie brengt haar op de hoogte. Pirate is uit op vervoer. Het is het moment des onderscheids!

- - - - -

[1]

De Maisonnette is ingericht als actiecentrum voor De Counterforce. Van hieruit wordt een expeditie naar Duitsland voorbereid om de Herero's en Slothrop bij te staan. Ook Katje wordt ingeseind en dat op een wel zeer specifieke en omslachtige manier,[c] namelijk via het filmpje dat Osbie voor haar maakte.

[2]

Een belangrijk deel van deze episode wordt gewijd aan meta-vragen, onder andere over de verhouding tussen film (-scenario) en werkelijkheid (binnen de film). De oorsprong van de vraagstelling ligt waarschijnlijk bij Von Göll, die meende dat zijn propagandafilm over het Schwarz-kommando dit commando zelf tot leven had gebracht ('Ik film, dus het bestaat'). Aan deze film heeft Osbie vast meegewerkt, in ieder geval heeft hij geweten van het bestaan ervan. *Doper's Greed* kun je dan zien als zijn persiflerende commentaar op dit thema.
De situatie is ingewikkeld. Osbie is scriptschrijver, acteur, regisseur en filmer tegelijk, bovendien is hij voluit drugsaddict. Een zeldzame combinatie. Apart (en oneigenlijk) is het ook dat de film dient als screentest,[d] een test waarin een acteur zich bewijst door een stukje scenario voor een speelfilm te improviseren (in plaats van een vastgelegde rol te spelen). En dit alles met het doel om als een geheimagent een gecodeerde boodschap door te geven.

[3]

Inhoudelijk is de film een parodie op een filosofische discussie rond de empiristische basisstelling *Ik zie het, dus het bestaat.*'[e] Omdat deze stelling ook op zou kunnen gaan als je onder invloed van drugs bent (en je bv ineens een dwergsheriff ziet), stelt een van de personages, Sakall, dat zo'n dwergsheriff alleen bestaat als je hem minstens met zijn tweeën ziet. Een verwijzing naar het principe van de intersubjectiviteit.
Rathbone, een tweede personage, gelooft van zijn kant zijn eigen ogen niet als hij de dwergsheriff ziet: dat kan toch niet waar wezen! Sakall stelt dat hij het wel goed ziet, Rathbones twijfel komt voort

---

[a]Pudding weet dat zijn boetegang naar Katje hem uiteindelijk niet de verlossing zal bieden die Tannhäuser ooit werd geboden (XXXI). Haar (Venus) berg blijft hem bekoren en haar martelingen zetten zich om in uitspansel, in zuiverheid van licht, van boeien die zingen. Een Lisaura laat hij niet achter, 'no song, no lust, no memory, no guilt.' Hij zal agnostisch sterven. Het 'No pentacles, no cups, no holy Fool' maakt duidelijk dat hij een kabbalistische inbreng afwijst en dat hij de cynische benadering van Pointsman doorziet als een profanatie.

[b]Dit filmpje is waarschijnlijk door Silvernail vast gelast achter het Grigori-filmpje.

[c]Denk aan de boodschappen die Pirate doorkrijgt (II en XI).

[d]Dat Osbie acteert is voor Katje vreemd genoeg juist een teken van waarheid.

[e]De eindeloos voortkabbelende pseudo-discussie tussen Sakall en Rathbone doet soms denken aan de (schijn-) discussies tussen Säure en Gustav over muziek.

uit het feit dat hij cactus heeft gebruikt. Rathbone reageert verontwaardigd, hij weet best wat waar is en wat niet. Waarop Sakall weinig consequent antwoordt dat er een verschil bestaat tussen een echte en een gehallucineerde dwergsheriff. Van een gemeenschappelijke hallucinatie, zoals Rathbone later suggereert, kan volgens Sakall geen sprake zijn. Hallucinaties zijn persoonlijk en worden (binnen deze context) veroorzaakt door drugs.
Maar ja, als je nu, zoals Rathbone, van het bestaan van geen van beiden iets afwist, noch van een echte, noch van een gehallucineerde dwergsheriff, kun je dan zelf op het bestaan van een van beiden komen? Moet je eerst iets hebben gezien of kan je ook buiten je waarneming om te weten komen dat er zoiets als een (gehallucineerde) dwergsheriff bestaat? [a]
Terzijde komt dan nog de vraag op of de dwerg beseft dat zijn bestaan door de andere twee in twijfel wordt getrokken. Voor hem is dat in feite geen probleem, juist dit besef bevestigt het feit dat hij bestaat ('dubito/cogito ergo sum'), bovendien is hij ook empiristisch ingedekt: hij hoeft maar een schot te lossen.[b] Hoe dan ook, het is duidelijk dat de twee er niet uit komen. Dus besluiten zij de dwerg te doden.
Maar ja, als zij hem doden, zou er een herhaling van zetten volgen: nu een discussie over het wel of niet bestaan van het lijk van een wel of niet gehallucineerde dwergsheriff.

[4]

De zaak ligt trouwens gecompliceerder, omdat Sakall niet zozeer het gebruik van drugs in het algemeen, maar specifiek dat van cactus als de oorzaak ziet van Rathbones verwarring. Wiet kent deze bezwaren volgens hem niet. Wat de vraag oproept of Sakall wiet heeft gebruikt. Gezien zijn nuchtere, empiristische standpunt, lijkt het er niet op. Ook de tekst wijst in die richting. Maar als Sakall tijdens deze scène wel wiet heeft gerookt, veranderen inzet en strekking van de discussie. Er wordt dan vanuit twee verschillende vormen van drugshallucinatie over hallucinaties gedebatteerd. Dit betekent dat het empirisme van Sakall ook een hallucinerende kijk op de werkelijkheid is.
Een andere kwestie die op meta-niveau speelt, is de vraag of de acteur Osbie bij het filmen onder invloed van drugs staat of niet. Is dit het geval, dan komt er nog een niveau 'hallucinatie' bij. Op zich is dit is een plausibele gedachte, gezien het motto waarmee de film begint en waarnaar hij is genoemd. Drugs hebben de ik-persoon in zijn macht. Ook het feit dat de film terloops de verkeerde kant uitgaat en zich niet aan zijn thema houdt (de epiloog), geeft aan dat de acteur (tevens auteur!)[c] weinig oog heeft voor de nuchtere werkelijkheid.
Tenslotte, het is duidelijk dat je bij een interpretatie van deze tekst het begrip *hallucinatie* zonder meer kunt vervangen door *paranoia*. En daarmee wordt een van de centrale thema's van *GR* aan de orde gesteld. Met als kernvraag: neem je genoegen met het empiristische standpunt (gekoppeld aan het beginsel van de intersubjectiviteit) of laat je de paranoia de vrije loop.

[5]

Niemand kan ontkennen dat de uitleg die Katje van de gecodeerde film geeft, nergens op slaat.[d] En dat alleen al om het feit dat de film op geen enkel punt iemand ook maar enig houvast geeft. Wat zij wel oplevert, is dat Katje als bij toeval op het spoor van Pirate wordt gezet.

---

[a]Een persiflage op het ontologische godsbewijs (Pieron 2004 I, blz. 138), maar dan in verscherpte vorm: kun je je ook het bestaan van een gehallucineerde god (in) denken?

[b]Niet de artisticiteit, maar het filosofische gehalte van de film wordt volgens de verteller in de film door dit soort dubbelzinnigheden verhoogd.

[c]Wanneer je de autobiografie van de *auteur* van de film in de analyse zou betrekken, wordt dit beeld alleen maar bevestigd. Osbie kan volgens zijn verteller/biograaf niet zonder drugs.

[d]Je vraagt je bovendien af wat Katje nu precies op het doek heeft gezien. Heeft Osbie het verhaal al declamerend verteld of heeft hij de verschillende rollen gespeeld?

EPISODE LIII
(537-548/530-550)

I mean if it is true then ./. then I defected for nothing, didn't I? I mean, if I haven't really defected at all... (*GR,* blz. 542).

Pirates hallucinerende, verontrustende, ontroerende, maar vooral ook lucide dagdroom over zijn plaats binnen de Firma, nu hij op het punt staat over te lopen. Zijn tocht door een eindeloos, fluïde, labyrintisch gebouw/gebied. Er is een overvloed aan cultuur, lekkernijen[a] en straatvermaak. Het is er een lusthof voor iedereen met levenslust ('Spirit'). Maar dan volgen andere locaties waar hij doorheen wandelt:

Het Spaanplaatkwartier met de Commissies.

Een kleine vervallen loods, het onderkomen van de Jezuïet Rapier. {In zijn betogen gaat deze vooral in op de vraag naar de (on)sterfelijkheid van Hen en van het Systeem, naar de macht van Hen over de anderen en naar de mogelijkheden om Hun macht aan te pakken of in te perken.}

De verloederde zaal/het douche-gedartel. Hier het spionage-wereldje van intriganten, informanten en overlopers. Pirate -ingedeeld en geaccepteerd- moet leren leven met zijn handicap als dubbelspion zoals allen hier. Ontsnappen aan het Systeem is onmogelijk.

De theatrale zelfexpositie van Lucifer Amp. 'It's quite good fun, actually'(*GR,* blz. 543).

Pirate huilt, hij huilt uit angst om preterite te blijven, hij huilt om verleden en toekomst (hij weet wat hem binnen de Firma staat te wachten), maar zijn beslissing staat vast hij is de schaamte voorbij en alleen nog (maar) bang voor zijn hachje. Dan komt Katje binnen.[b] Hun uitwisseling van pijn en waarheden. Eindelijk rust.[c]

{Het verval van Katjes broertje in Antwerpen. 'When the heavy rocket attacks began against Antwerp I knew it could not be an accident'(*GR,* blz. 546).}

Pirate: 'Hoe was het daarbuiten?' Katje: 'Dor en leeg.'
Even later staan beiden op een balkon, beneden Het Volk. Wij zullen in zijn ogen altijd slecht zijn!
De vertolking van de anonieme, zwaar pornografische kroniek *How I Came to Love the People*.
En dan dansen ze weg.

\- - - - -

[1]

Pirate weet zich in zijn werk gedragen door de Firma. Hij vertrouwt haar, in haar handen heeft hij zijn ziel en zaligheid gelegd (V). Zijn stap om zich nu juist tegen Haar te keren en zich aan het hoofd van een verzetsgroep te plaatsen, brengt dan ook een diepe crisis teweeg.
Waarschijnlijk gedurende zijn zoektocht naar vervoer (LII) krijgt hij een emotioneel geladen (dag-) droom waarin hij zijn verhouding tot de Firma overdenkt -hij is nu een overloper- en waarin hij Katje ontmoet, dé personificatie van een overloopster.[d]
Open blijft de vraag of Pirate onder de vlag van de Firma als dubbelspion zijn tocht naar de Zone zal maken. Maar als zou dat gebeuren, dan betekent dit niet dat hij van plan is om zijn dubbele rol naar de Firma toe waar te maken.[e]

---

[a] Een appetijtelijke beschrijving die je het water in de mond doet lopen. Sacharine-porno van grote klasse.

[b] De tijd verdunt en verdicht zich zoals dat in dromen nu eenmaal gebeurt. Pirate ontmoet Katje op zijn tocht door de stad, terwijl de mijmeringen over zijn toestand zijn droomwandeling in alle opzichten te buiten gaat.

[c] Uit LXII blijkt dat Katje en Pirate elkaar goed kennen en blijkbaar veel contact hebben (gehad).

[d] Van een allegorie (Weisenburger 2006, blz. 281) is geen sprake, noch van een tocht van Katje (ibid).

[e] Uit LXII blijkt dat Pirate orders heeft gekregen om Slothrop te hulp te schieten: '[G]o out 'n' find that minnesinger, he's a good guy after all...' (*GR,* blz. 619). Van wie de orders komen, wordt niet duidelijk.

[2]

Het motto aan het begin van het hoofdstuk is in de eerste plaats een bevestiging van de felle antignostische tendens in *GR*. Je moet maar het lef hebben zo'n mededeling aan je moeder, in dit geval Maria, de Moeder Gods, te doen, een moeder die dat blijkbaar ook nog gewoon vindt. Direct lijkt de uitspraak te slaan op het verblijf van Pirate en Katje in de Hel ('this dancing Preterition')[a] die de Firma is. De hele entourage van het citaat is trouwens hoogst ironisch. Wat moet je bv met dat *geheime* nummer?

[3]

Pirates (dag-) droom opent met het naïeve beeld van een soort cultureel en consumptief luilekkerland, waarin mensen leeftijdloos leven, los van systeem, tijd en zwaartekracht. Een hedonistisch bestaan dat wordt weerspiegeld in de jonge, moderne vrouw die Pirate korte tijd begeleidt. Een voorbeeld van *mindless pleasures*.
Toch krijgt Pirate al gauw kwade vermoedens wanneer hij ontdekt dat hij op een Conventie terecht is gekomen waar de Herero-afgevaardigden in een woordenstrijd zijn verwikkeld met een reclamebons (als hoeder van het systeem) over het Ketterijvraagstuk (een vraagstuk dat ieder rechtgeaard sociaal systeem ernstig bezighoudt). Dat het wereldje allesbehalve anarchistisch en vrij is, blijkt nog duidelijker bij het passeren van het Spaanplaatkwartier, het centrum van macht en censuur. Het hedonisme wordt ingekapseld als een functie binnen het systeem.

[4]

Verdacht is ook het optreden van pater Rapier die, als advocaat van de Duivel, het systeem tegengas mag geven -hij spreekt zelfs de Conventie toe-, maar hij doet dit op zo'n clichématige en duistere manier dat hij niemand er toe zal verleiden de strijd tegen Hen aan te gaan.[b]
Een grove dooddoener is Rapiers bewering dat de onderlinge verbinding van technologieën de menselijke vrijheid zal beperken. Duister is zijn oproep om tot een nieuwe manier van geloof te komen. ZIJ lijken onsterfelijk te worden, maar ze gedragen zich zoals wij, sterfelijken, wat betekent dat Zij misschien wel evenzeer gedoemd zijn om te sterven als wij. De vraag is of deze conclusie wel juist is, maar toch, wij kunnen in ieder geval aannemen dat zij juist is. En dat houdt een radicale verandering van geloof in: wij moeten geloven dat Zij alleen maar doen alsof Zij meester zijn over de dood (hoewel we beter weten), blijkbaar omdat Zij onze angst nodig hebben om zelf te overleven. Dit *alsof* is een nieuwe vorm van geloofsmoed.
Het lijkt Rapier niet te ontgaan dat zijn nieuwe geloofsformule niets anders is dan een vorm van (laffe) aanpassing aan het systeem. Daarom nu een wending in zijn betoog: wij kunnen ons ook omdraaien en vechten. Maar niet om Hen te bestrijden, maar om van Hen, voor wie we sterven, onze eigen onsterfelijkheid op te eisen. En anders? Zij hebben, dat weten we al, onze angst voor de Dood nodig om zelf te kunnen overleven, dan is het misschien maar het beste deze angst te verbergen. En zo loopt zijn preek met een sisser af.
En dan is er plotseling toch nog een addertje onder het gras. Indien Hun onsterfelijkheid niet vaststaat, kunnen Zij misschien toch door geweld sterven, en als dat zo zou zijn, betekent het ook dat het systeem met Hen zou ondergaan. Historisch-dialectisch impliceert dit dat je aanneemt dat we terecht komen in een eeuwige cyclus van voortgang en terugkeer. Maar als je dat doet, laat je alle aanspraken van de moderne mens varen.[c] En dat is zelfs voor Rapier is dat een niet erg bemoedigende ge-

[a] *GR*, blz. 548. In de Nederlandse Vertaling wordt deze omschrijving mooi weergegeven met 'dansende Verdoemenis.'

[b] In Marcuses termen is er sprake van *repressieve tolerantie*. Pieron 2004 II, blz. 654.

[c] Bovendien gaat de gedachte van de eeuwige wederkeer in tegen de ideeën van Teilhard de Chardin die in het begin van de sectie als een autoriteit wordt genoemd. Teilhard visie is teleologisch: de mens is opgenomen in een groots, goddelijk plan in Christus. Zie verder Pieron 2004 I, blz. 211-212 ('Theologie: het punt Omega'), Weisenburger 2006, blz. 282, Herman en Weisenburger 2013, blz. 197-200.

dachte.[a]

[5]

Zijn tocht brengt Pirate tenslotte in een kale kantine, waar het Firma-personeel samenkomt. En daarmee breekt ook het moment van confrontatie en onderscheid aan. Hij ontmoet Sir Stephen die hem, in een situatie van scheppende vrede ('actively at peace'), voorhoudt dat je je diep zal gaan schamen als je je van Hen afkeert, maar ook dat je je kunt afvragen of je bij zo'n actie niet een glimp van vrijheid zult ontdekken.[b] Aan de andere kant heeft de strijd tegen Hen iets wanhopigs: je kunt alleen tegen Hen strijden in de wetenschap dat je zult sterven.
Bemoedigende woorden, lijkt het: Pirate had zich zijn toekomstige situatie niet anders kunnen voorstellen.[c] Maar deze woorden worden onmiddellijk teniet gedaan door andere stemmen -ook die van hemzelf- die in alle toonaarden laten weten dat het nog nooit iemand is gelukt om de Firma te verlaten, dat het niet mogelijk is om over te lopen. Eerder word je een dubbelspion en daarmee een verrader van jezelf. Pirate doorziet dat hij in een wereld leeft waar je elkaar afmaakt, waar onderling vertrouwen geheel ontbreekt en waar verachting de boventoon voert.[d] Zijn ontmoeting met Katje zal aan deze indrukken niets afdoen -ze zelfs eerder versterken-, hoewel hij vrede lijkt te hebben met zijn beslissing: 'Ev'ryone's dancing, in twilight, dancing the bad dream away' (*GR,* blz. 548). Ook Pirate. Maar zijn dans met Katje is er een van verstarring en schijn.

[6]

GR is in de eerste plaats een spionageroman, gecentreerd rond de Raket, waarvan de ontwikkeling van het grootste belang is voor de Geallieerden, zowel in het Westen als in het Oosten. De aandacht gaat op dit moment van de vertelling vooral uit naar de Herero's die blijkbaar bezig zijn met de vervaardiging van de nieuwste raket. Pirate weet als geheimagent dat de Geallieerden alles (zullen) doen om hen te vernietigen en wil dat voorkomen.[e] Een moeilijke beslissing zoals blijkt.[f]
Deze episode betekent een beslissende ommekeer in het verhaal, zij is het scharnier waarom *GR* draait, ook omdat het een demasqué is van spionage-praktijken in het algemeen.
Voor de geheime diensten betekent de rebellie in eigen kring en daarbuiten een diepe crisis, hoewel ze de invloed van de Counterforce zeker niet hebben overschat. Zij hebben geweten dat dilettantisme en wereldvreemdheid haar kenmerken, iets dat trouwens al direct duidelijk wordt bij het begin van haar ontstaan. Bovendien blijkt al snel dat zij gemakkelijk is in te kapselen.

---

[a]Rapier gebruikt de term *terugkeer* tweemaal. Hij is in het algemeen tegen de terugkeer, maar zegt niet waarom, later stelt hij dat de Terugkeer de bevestiging is van de sterfelijkheid van het systeem.
[Een teugkeer der dingen staat haaks op het messiaanse denken van het Christendom met de Apocalyps als eindpunt en op het moderne denken met het Geluk van de gehele mensheid als redelijk einddoel]

[b]Katje gaat verder dan Sir Stephen. Zij stelt dat zij (en Pirate) geen uitvluchten moeten zoeken, maar moeten inzien dat 'zij alles zelf hebben gedaan.' De vrijheid ligt dus niet alleen buiten een systeem, maar ook erbinnen.
[Opmerkingen als deze zouden op Katje zelf kunnen teruggaan, ook al worden ze geuit in de (dag-) droom van Pirate].

[c]Hoewel Pirate wel bang is om er aan te gaan, maar dat behoort nu eenmaal bij het beroep, zou je zo zeggen. Ook als hij binnen de Firma blijft doorwerken, kan hij ieder moment op Hun dodenlijst terecht komen. En dat weet hij.

[d]Een wereld waar, zoals Katje later cynisch opmerkt, de doden je referenties zijn.

[e]Een belangrijk motief voor Pirate is dat hij niet vergeten wil worden en niet oneervol wil sterven, zonder liefde en door niemand vertrouwd. Al in zijn openingsdroom had hij een stem horen zeggen dat niemand de moeite zou nemen hem te redden. Hij behoort tot de *second sheep*, tot de preterites. Ook nu speelt dit thema mee.

[f]Met zijn beslissing om de Herero's te hulp te schieten, verandert ook Pirates instelling: hij is weer een actief man, die zijn fantasie niet meer nodig heeft om zichzelf bij te spijkeren. Zijn dromen geven nu een heel ander, veel normaler beeld.

EPISODE LIV
(549-557/541-550)

Nobody wanted to hear about all the Preterite,
the many God passes over when he chooses
a few for salvation (*GR,* blz. 555).

Slothrop verlaat Stralsund. Hij reist door het Duitse land temidden van stromen ontheemden, maar vaak ook alleen.[a]
Hij krijgt een vriendelijke droom in Engelse plattelandssetting[b] over de 'terugkeer' van Tantivy. -Pas je op mij? -Nee niet op jou.[c]
Slothrops meditatief contact met de bomen, zijn bezorgdheid over de bedreiging door het houthakkerskamp. Het verlangen naar de eenvoud van het leven (het lijstje met wensen).
De tocht gaat verder, samen met Ludwig (op zoek naar lemming Ursula). Ludwigs drang tot zelfmoord (misschien bestaat de lemming wel helemaal niet!).[d]
Slothrops mijmering over de oceanische, onweerstaanbare en trage bewegingen van het water die het voor de lemming veilig maken.
William Slothrop: er is een parallel tussen de lemming en Jezus. Beiden gaan veilig over water, maar dit is alleen mogelijk ten koste van de ontelbare verdronkenen/preterites.[e]
De geschiedenis van William, zijn liefde voor zijn varkens, zijn lange tochten naar de markt. Hij moet hebben gewacht op dat ene varken dat zou overleven, en dat als een legalisatie van al de varkens die, in vertrouwen op de mens, een wrede dood werden ingestuurd.[f]
Williams ketterse traktaat over de preterites. Zonder preterites geen uitverkorenen.[g] Judas is voor de preterites, wat Jezus is voor de uitverkorenen. Wie van Jezus houdt, moet ook van Judas houden.[h]
William wordt tot ketter verklaard en keert terug naar Engeland met de herinneringen aan zijn tochten door een vredig land. Daar sterft hij.
Slothrops anarchistische visioen in de trant van Squaliddozi.
Het dode, grijze smokkelvosje. Marvy duikt op. Slothrop verliest Ludwig uit het oog.[i]

\- - - - -

[1]

Ondanks alle verschrikkingen gedurende Slothrops tocht door de Zone, samen met de ontheemden en later met Ludwig, is de toon in dit gedeelte vriendelijk en de sfeer ontspannen. Het enige wat hem werkelijk bezig houdt, is zijn ontslagbriefje dat hij in Cuxhaven gaat ophalen. Pas Marvy's aanwezigheid in de kerk herinnert hem eraan waar hij in feite mee bezig behoort te zijn.
Gedurende deze episode houden juist de gewone dingen Slothrop bezig en zetten hem aan het denken. Hij dommelt weg in een schommelstoel. Hij leeft in de open natuur en geniet ervan, bomen

---

[a] Zoals ook Thanatz (LXVI).

[b] *Setting* is een technisch begrip. Bakhtin (1981, blz. 84-85) zou op deze plaats van een *chronotoop* hebben gesproken, van 'the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. ./. The image of man is always intrinsically chronotopic'. Zie ibid., blz. 243 voor een nadere definitie van het begrip chronotoop.

[c] Dus op Katje?

[d] Later duiken er kiekjes op van de lemming, maar helaas zijn die wat wazig...

[e] Over de legpuzzel: William had kunnen reageren in de trant van: 'Wijsneus! Wist je niet dat Christina van Zweden al een legpuzzel maakte van haar lievelingsschilderij? Maar Tyrone heeft gelijk: de decoupeerzaag kende William nog niet.

[f] Een vreemde redenering die in feite op het conto komt van Slothrop.

[g] Vergelijk Hegels *zonder knecht geen Heer* en de variant hierop van Von Göll (XLVII[3]).

[h] Deze conclusie komt tot stand via een wel erg kromme redenering (op grond van evenbeeld en tegendeel).

[i] Ludwig volgt later op afstand, samen met Ursula, het legertje van Enzian (LXXI). Tijdens deze tocht wordt hij misbruikt. 'Ludwig has fallen into a fate worse than death and found it's negotiable' (*GR,* blz. 729). Dit gekoppeld aan de opmerking dat 'the sin of profit' is doorgedrongen in de Zone, en dat in termen van de Schepping waaraan de Zone ook niet kan ontsnappen. Ludwig is in deze tijd trouwens nog een fel blank mannetje dat de Afrikanen wil vernietigen (hij zat bij de Jugend-SS), later blijkt het dat hij is bekeerd. Hij is dan de discipel van Thanatz, ook al een (oud-) Nazi (LXXIII).

komen voor hem echt tot leven, de Avondsterren zijn zijn geleide,[a] hij verplaatst zich in lemmingen en in de verleiding die water op ze kan uitoefenen. Zijn lijstje met wensen strekt zich niet verder uit dan zijn directe, dagelijkse beslommeringen en het welzijn van zijn vrienden, zijn mijmeringen over voorouder William worden getekend door diens bekommernis met de uitgestotenen, zoals zijn varkens. En in de lijn van William hoopt hij op een wereld van onschuld, op een Zone die is gedepolariseerd en waar het onderscheid tussen uitverkorenen en verlorenen is weggevallen.[b] Maar dan maakt een dood, grijs vosje een einde aan alle illusies.

[2]

Er bestaat verwarring rond de stelling van *de ene* die overblijft en daarmee de soort redt (de *sheris ha'pleyte*).[c] In de Ark was er van iedere soort één paar gehuisvest, uit Egypte werd een overblijfsel (een deel) van wat eens het joodse volk was, door JHWH uitgeleid,[d] uit de concentratiekampen werd maar een klein deel van de joodse gevangenen gered. Het is duidelijk dat in dit laatste geval niet de overleving van het joodse ras op het spel stond, er woonden nog miljoenen joden veilig buiten de kampen. Het is dus onjuist om de uittocht uit Egypte te koppelen aan de verlossing van een groep Joden uit de handen van de Nazi's.
De ark is dan ook een beter voorbeeld om uit te leggen waar het in deze episode om gaat. In de ark wordt één paar bewaard, terwijl de andere verdrinken. Dat geldt ook voor lemmingen. Nu kan Ursua *in haar eentje* nooit de redding van de soort betekenen. Er staat in de tekst dan ook niet '*One* Lemming, kid?' maar *'One Lemming*, kid?' (*GR,* blz. 553).[e] Dat maakt de analyse in de richting van een reddend overblijfsel ontoereikend. Slothrop benadrukt alleen maar het sociale karakter van het lemmingenleven: *een lemming kom je toch nooit alleen tegen.*[f]
Later wordt het thema doorgetrokken naar de varkens: William moet hebben gewacht op dat ene varken dat niet zou sterven. Hier de parallel tussen varkens en lemmingen die beide op hun ongeluk afstormen[g] én de parallel tussen het ene varken en (de Williamse) Jezus die beide overleven op grond van de dood van ontelbare anderen. Cynisch maar waar!
Dat is alles. Nee, noch Jezus, noch de lemming, noch het varken is als de *ene* een reddend overblijfsel. En dus is het ook niet mogelijk vanuit deze tekst een theorie van het reddende overblijfsel af te leiden.[h]

---

[a] *Avondster* is de naam van de planeet Venus wanneer deze na zonsondergang verschijnt. Hier gebruikt Slothrop het meervoud, wat slaat op de sterrenhemel in zijn geheel zoals die langzamerhand na het vallen van de avond in al zijn grootsheid zichtbaar wordt.

[b] Met directe verwijzingen naar een leven van *mindless pleasures* (de schommelstoel!) en naar het einde van het boek, waar de zorg voor de preterites terugkeert.

[c] Weisenburger 2006, blz. 287-288. Al in de onder-water-droom van Slothrop is sprake 'one of each of everything (*GR,* blz. 69). Met als retorische vraag: 'Maar dat kan toch niet?'

[d] Het joodse volk wordt daarmee JHWHs Uitverkoren Volk en het stelt zich zo op tegenover/boven de anderen, de heidenen, de preterites (zoals ook de puriteinse voorouders van William zich zagen als Uitverkoren). Dit maakt het begrijpelijk dat *GR* niet ingaat op de massamoord op de joden (of op de christenvervolgingen), maar zich richt op wezens die ook zijn veronachtzaamd, maar niet een eigen plaats in de wereldgeschiedenis hebben weten te veroveren, zoals Ontheemden, Herero's, varkens en Dodo's.

[e] Op deze uitspraak legt Weisenburger alle nadruk.

[f] Ursula is niet een getekende omdat ze de laatste representant van de Lemming-soort is (vs Pynchonwiki 553.34), want dat is ze niet, maar ze is een zielenpoot omdat ze alleen is.

[g] De parallel heeft een NT-ische basis: Jezus zendt een legioen van boze geesten in een kudde zwijnen. Deze stormt vervolgens de berg af en stort zich in zee (Marcus 4:12-14).

[h] Het verhaal over de vermeende zelfmoord van lemmingen bestaat al vanaf oude tijden en werd nieuw leven ingeblazen door Walt Disney. Maar zijn voorbereidingen om er een film over te maken, liepen op niets uit. In *GR* wordt er indirect een verband gelegd tussen kamikaze-piloten, lemmingen en Disney: Maximiliaan leest in de orkestbak het Closet Intellectual Book*, The Wisdom of the Great Kamikaze Pilots*, met illustraties van Walt Disney (*GR*, blz. 680).

EPISODE LV

(557-563/550-556)

-The 00000, what about that?
-That is Mukuru's. He hides it where he wants us to seek (*GR,* blz.562).

Marvy ziet Slothrop aan voor een Rus. Zelf werkt hij samen met Tchitcherine, zo komt hij aan zijn pas. Zijn kompaan in zaken, Chiclitz, doet een officieel onderzoek naar de technologie van geheime wapens. Als vrije ondernemers organiseren beiden intussen feesten en handelen onder meer in bont en kinderen (voor Hollywood: als galeislaven of als onderdeel van religieuze scènes en orgieën).
Zij gaan samen met Slothrop naar een A4-batterij, maar die is leeggeplunderd door de Russen. Slothrop vindt een mandala van het Schwarzkommando. Later gaat hij naar de eenheid toe -ze bivakkeert buiten het dorp- om haar te waarschuwen voor een aanval van Marvy cs. Intussen komt hij tot bezinning, hij weet weer wat er speelt: Imipolex G, *all that Jamf*, het S-Gerät.[a] Maar dat is zoeken naar een speld in een hooiberg.
Slothrop wordt opgepakt doot het Schwarz-kommando, hij ontmoet Andreas en informeert hem over de plannen van Marvy cs. Later vertelt hij hem het verhaal van Greta over Blicero en de verhalen over de Heide.[b] Andreas heeft er iets vagelijk over gehoord,[c] Slothrop twijfelt aan de juistheid ervan.
Andreas geeft een uitleg van de mandala (KEZVH) als samenhangend, mythisch beeld. Ons lot is met de Raket verbonden, wij zijn indertijd overgeslagen om het Aggregaat te vinden.[d]
Slothrop geeft Andreas de mandala als een vrijgeleide ('mezoema') in de komende nacht vol verschrikkingen.

Slothrop raakt (opnieuw) verstrikt in de complotten die er binnen de Zone worden gesmeed. Door Andreas te informeren over de aanval die Marvy cs voorbereiden, wordt hij in feite een overloper en een voorloper van de Counterforce. Dit zonder enige scrupule en weloverwogen. Op zichzelf is dit niet zo verwonderlijk omdat hij zich al lange tijd aan zijn werkgevers weet te onttrekken en hij geen ander doel heeft dan zijn ontslagbriefje te bemachtigen.

---

[a]Voor Slothrop is het S-Gerät nog een stuk metaal, iets later heeft hij het over Imipolex G, maar duidelijk wordt het niet.

[b]Daarmee sijpelt ook de Blicero/Gottfried-mythe binnen bij het Schwarzcommando. Thanatz vindt later zo een vruchtbare grond voor zijn eigen verhalen (LXVI).

[c]Later zal Thanatz zo gemakkelijker gehoor krijgen bij de Herero's(LXVI), omdat Slothrop de geruchten bevestigt en in zekere zin autoriseert.

[d]Daardoor verhef je jezelf weer tot Uitverkorene!

EPISODE LVI
(563-566/556-559)

Oh, Wimpe. Old V-Mann, were you right? Is your IG to be the very model of nations? (*GR,* blz.566).

Marvy, Tchitcherine en hun maatjes hebben het Schwarzkommando gemist.[a]
Tchitcherine verwacht Enzian en daarmee een confrontatie over het S-Gerät. Marvy en Chiclitz {[*over de invloed van Siemens, GE en de joden.*]}
Een grote witte Vinger[b] toont Tchitcherine een vingerafdruk als luchtopname van de Dactylische Stad waar iedereen bekend is en waar niemand zich kan verstoppen.[c] De nieuwe Raket-staat: IG Raketen.

- - - - -

[1]

De strijd om informatie brengt de partijen, ieder voor zich, iets dichter bij de waarheid. Maar toch zit er weinig schot in.[d] Tchitcherine is Von Göll kwijt en uit zijn ondervraging van Närrisch blijkt dat hij niet de juiste man heeft getroffen.[e] Hij heeft een expert nodig die hem meer vertelt over het voortstuwingsmechanisme dat met het S-Gerät is verbonden. Het probleem is evenwel dat men er geen idee van heeft wat dit S-Gerät inhoudt. Men heeft er zelfs geen enkel bewijs voor dat het echt bestaat. Tchitcherine heeft dan ook zo zijn twijfels. Ondertussen maakt hij zich meer zorgen over de nieuwe Russische veiligheidsagent die is opgedoken en waarvan Marvy hem heeft verteld.

[2]

Ook in de strijd tegen het Schwarzkommando boekt Tchitcherine, hier samen met Dzabajev en zijn Amerikaanse bondgenoten, Marvy en Chiclitz, geen successen. De stemming wordt er dan ook niet beter op en tijdens een felle dronkenmansdiscussie tussen Marvy en Chiclitz wordt de gehele politiek-economische situatie overhoop gehaald. Tchitcherine wordt intussen meegesleept in een visionaire mijmerij waarin hij voorziet dat de wereld eens volledig zal zijn onderworpen aan de allesomvattende macht van IG, een macht die zal worden onderstreept door de Raket. Er ontstaat één grote IG-Rakettenstaat. En iedereen zal haar dienen, behalve hij en Enzian. Wat niet betekent dat dit van belang is, hij weet dat hij nooit dit mega-kartel zal kunnen binnendringen.
Met Pirate is Tchitcherine een van de weinigen die zich vanuit zijn achtergrond als geheimagent tegen zijn oude meesters keert. Alleen is hij meer een drugsverslaafde dromer, die panisch bang is dat ze zullen merken dat hij niet is wie ze denken dat hij is.

---

[a] Je vraagt je wel af wat het viertal had moeten uitrichten tegen de groep die ze hadden aangetroffen (LV): je kunt toch maar niet zo op vrouwen en kinderen gaan schieten.

[b] Denk aan *the unimagined creature of height, and burning* in XXXIV.

[c] Een stad, zoals de onze, met zijn verfijnde manieren van identificatie (DNA, iris-scans), met zijn (mobiele) netwerken, ingebouwde chips en CCTV-camera's, waarin iedere vorm van controle mogelijk is. De stad en de wereld als panopticum (Bentham, Foucault).

[d] Ook Enzian kwam met Achtfaden niet veel verder.

[e] Het is trouwens de vraag of de overige informatie die hij krijgt (bv over Weissmann en het S-Gerät) van enige waarde is, omdat Närrisch zijn verhalen onder narco-hypnose doet. En die zijn, zoals blijkt, niet altijd even betrouwbaar en inzichtelijk.

EPISODE LVII
(567-577/559-569)

They fall asleep under the decorated trees, the pig a wandering eastern magus, Slothrop in his costume a gaudy present waiting for morning and a child to claim him (*GR,* blz. 575).

Slothrop is onderweg naar Cuxhaven. Hij geniet nog steeds. Zijn analyse van trapgevels als Zone-vormen bij uitstek: hun verwijzing naar film en calculus als twee pornografieën van het vliegen.
Kinderen vragen Slothrop om Plechazunga te spelen op het Schweineheldfest. Het wordt een echt festijn, met eten, drank en twee gezonde meisjes.
Dan wordt de zwarte markt ouderwets uiteengejaagd door politie en nieuwbakken Russen. Slothrop weert zich. Er volgt een aanhoudingsbevel, zijn Russische uniform is gevonden. Een meisje redt hem. Ze vertelt het verhaal over haar vader, de drukker en wijst hem de weg uit het dorp. Ondanks haar tranen bij het afscheid noemt zij hem een meikever ('May Bug'), wat haar wanhoop en ergernis om allerlei redenen goed aangeeft.[a]
Slothrop vervolgt zijn tocht, al gauw vergezeld door varken Frieda. Hun verovering van drie eieren.
Slothrop ontmoet Pökler in Zwölfkinder. Zij schaken. Slothrop vraagt naar het S-Gerät. Het zegt Pökler niks ('Is that really all you're after?'). Dan gaat Slothrop over op het Imipolex G, maar Pökler vertelt eerst over Ilse. Wat Slothrop te denken geeft: Ilse en Greta, Bianca en Greta. Ilse en Bianca moeten wel hetzelfde kind zijn. En nog steeds is Bianca diep in Slothrop aanwezig: '[S]till she is there, cool and acid[b] and sweet, waiting to be swallowed down to touch your deepest cells, among your saddest dreams' (*GR,* blz.577).[c]

- - - - -

[1]

The meadows hum (*GR,* blz. 567).

Na zijn ontmoeting met Christian (LV) zet Slothrop zijn tocht voort, dobberend over waterweiden, genietend van mensen en omgeving, opgaand in de natuur, niet alleen mijmerend maar ook ontledend. Zo doen trapgevelvormen -als monumenten van de Analyse- hem denken aan de calculus. Zij komen hem voor als tekens van impotentie en abstractie, maar ook, zoals hij later zal opmerken, van paranoia. Het is immers de wens van iedere paranoïcus om methoden van onbeweeglijkheid te vervolmaken.[d] En zal dat niet uiteindelijk de wens van Slothrop zelf blijken te zijn?[e]

[2]

A pig is a pal, who'll boost your morale (*GR*, blz. 575).

Het verhaal krijgt vervolgens weer eens een ironische wending en draait uit op een klucht wanneer Slothrop in het kostuum van een varken verder moet, al snel begeleid door een echt, heel dik en roze varken dat knort en aanminnig glimlacht, knipperend met haar lange wimpers. Ze brengt hem zonder aarzelen naar Pökler. De verhouding met het varken is dikke mik, zelfs niet ontdaan van een vleugje erotisme van de kant Slothrop, maar 'nothing he can't handle...' Wat eens op William sloeg, slaat nu, in een andere situatie, op Tyrone. Van Tyrone kun je zelfs, meer nog dan van William,

---

[a]Deze toekenning is bepaald niet positief. Zij kan slaan op een regel van Wilhelm Busch: 'Denkt euch nur, welch' schlechten Witz Machten sie mit Onkel Fritz! Jeder weiß, was so ein Maikäfer für ein Vogel sei.' (Wikipedia: *Max und Moritz*, Fünfter Streich). Fritz was het achtjarige helpertje van Slothrop: a Wilhelm Busch original (*GR*, blz.568).
Maar waarschijnlijk verwijst de regel ook naar een oud Duits volksliedje: 'Maikäfer flieg... , Dein Vater ist im Krieg, Deine Mutter ist in Pommerland, Pommerland ist abgebrannt, Maikäfer flieg!' Deze regels werden geassocieerd met de laatste maanden van de oorlog toen de Russen vanuit het oosten oprukten. De meikever is een buitengewoon schadelijk insect. Wikipedia.

[b]Is drugs-gerelateerd (LSD), maar ook een ander woord voor zaad en orgasme (Urban Dictionary, Acid, 36).

[c]Het gebruik van *dreams* maakt het des te waarschijnlijker dat de sekspartij met Bianca een product van Slothrops fatasie is geweest. Maar zelf is ze dat niet en dat maakt zijn gemis juist des te groter.

[d]Synthese en analyse worden zo beide een vorm van paranoia.

[e]Een ontspannen Slothrop. Maar hij bevindt zich niet in een toestand van *mindless pleasure*: hij is zich te bewust van zijn situatie en kan bovendien het nadenken niet laten.

zeggen dat hij in zijn Plechazunga-kostuum een andere varkensvariëteit is (LIV).[a]

[3]

> It touches Slothrop's own Puritan hopes for the Word, the Word made printer's ink, dwelling along with antibodies and iron-bound breath in a good man's blood, though the World for him be always the World on Monday, with its cold cutting edge, slicing away every poor illusion of comfort the bourgeois takes for real...' (*GR,* blz. 571).

De luchtige toon van deze episode verbergt, zoals zo vaak in *GR*, ernst en ontroering: het harde optreden en de roofzucht van de politie, het dolende leven van de drukker, het liefdevolle gedrag van de dochter[b] (en haar moeder), altijd bezig met de vluchttocht van haar vader (en haar man). Met als herinnering een enkele kinderfoto, die ze voortdurend bestuderen, en Slothrop in de geest met hen: '[H]ow he was changing inside the knife-fall of the shutter, what he might've been hearing in the water, flowing like himself forever, in lost silence, behind him, already behind him'(*GR,* blz. 572). Het *panta rei* wordt onttrokken aan een stilgezet beeld.[c]
Maar vooral doorziet Slothrop het belang van de inzet van de drukker in dienst van het Woord.

[a]Hurley (2000-2001, blz. 208-210) wijst erop dat het Varken bij de Germanen ook als offerdier wordt gebruikt.

[b]'*There is no moon,' she whispers* is een verwijzing via dit naamloze liefje naar Ilse die zichzelf steeds verhaaltjes vertelde over de maan. Zo komt het beeld van het jongere meisje als geliefde weer boven: een anticipatie op de verhalen van Pökler over Ilse later in deze episode en op de droeve herinnering van Slothrop via Ilse aan Bianca.

[c]Weer dat beeld van de foto (zie bv XLVI)

EPISODE LVIII
(577-580/569-572)

Life and death. Win and lose. No truces or arrangements, but the joy of the leap, the roar, the blood (*GR,* blz. 577).

Pökler aan het woord.
Jamfs visie op de Nationaal-Socialistische scheikunde: {harde tegenover zachte scheikunde, ideologie tegenover een teveel aan wiskunde en ontwerp.}
Pökler s eigen visie: De ongetemde Leeuw is als eeuwige rover en vernietiger de tegenpool van de Rede.[a] Hij denkt in termen van het Absolute: geen kwetsbaarheid, geen sterfelijkheid, geen relativiteit.
Rudolf Klein-Rogge is Pöklers grote idool, met name in de rollen van de uitvinder Rothwang, de ontembare leeuw, van de 'ancient Oriental thanatomaniac Attila'[b] en van de charismatische Mabuse, 'the savage throwback.' Deze drie, naast Jamf,[c] verlangen naar een vrolijke en uitdagende dood.[d]
{[Jamf ging naar de VS en kwam onder de sinistere invloed van Lyle Bland.]}[e]

- - - - -

[0]

Slothrop hoort Pökler aan. Hij wenst iets meer te weten te komen over het Imipolex G, maar raakt verward in de herinneringen en hersenspinsels van Pökler over Jamf, de druk van de Tijd, zijn verwantschap met de wereld van de Duitse Film en zijn vereenzelviging met de personages die daarin meespelen. Tenslotte duikt zelfs de figuur op van Lyle Bland, een narratief fantoom dat een vage bijrol speelt in de Zone-mythe.

[1]

[The lion] does not accept *sharing* as a basis for anything. He takes, he holds! (*GR,* blz. 577).

Jamf was bezeten van de wereld van siliconen. Deze transcendeert het leven dat je in zijn ogen alleen maar kunt beschouwen als een kosmische vernedering. Hoe kun je het aanzien dat koolstofatomen hun elektronen samen delen? Elektronen behoren te worden buitgemaakt, overmeesterd, zoals bij een ionische binding. Dit proces bestudeer je in de (synthetische) wereld van de kunststoffen, een wereld waar de atomen gepolariseerde minnen en plussen zijn. Jamf wees Pökler de weg naar het domein van het anorganische, naar een gebied van Kracht en Tijdloosheid. En zo wordt wetenschap een ideologie, een weerspiegeling van de maatschappelijke strijd, die uiteindelijk werd verwerkelijkt in het Nazisme.

[2]

Pökler zelf vond in de bioscoop -kijkend, slapend en dromend- de gelegenheid om onder te gaan in het Mare Nocturnum.[f] Hier kon hij zich ritueel onderwerpen aan zijn Meester, hier wordt (technologische) macht een duistere overgave aan de Leegte. Bovendien verenigden zich in de Duitse film

---

[a] De betekenis die Pökler aan *de Leeuw* toekent (met zijn *curious potency*), is doordeweeks. Verwijzingen naar het teken Leo uit de astrologie (een leeuw is juist edelmoedig en warmhartig) en naar Machiavelli, met zijn tegenstelling tussen leeuw en vos, leveren niets op dat het beeld van Pökler ondersteunt. Frappant is het wel dat in de mythologie een overwinning op de leeuw vaak wordt gezien als een overwinning van de geest op het dierlijke. Biedermann 1996, blz. 217-218.

[b] Attila's grootheid wordt vooral geroemd, omdat hij de structuur van magie en incest bij de Bourgondiërs (= Fransen) verplettert.

[c] Zijn opname in dit rijtje geeft aan dat Pökler Jamf ziet als een iemand die de werkelijkheid overschrijdt en aan wie hij een uitzonderlijke, bijna mythische dimensie toedicht.

[d] In *Der Müde Tod* van Lang verschijnt een weemoedige, bureaucratische dood, waar Pökler niets mee heeft. Hij verwelkomt ook hier het optreden van Klein-Rogge, nu als niets-ontziende opponent (in de figuur van Derwisch).

[e] Vergist Pökler zich in het begin van zijn monoloog als hij Jamfs professoraat ziet als de laatste etappe van zijn leven. Of is deze 'fout' er juist een teken van dat hij al vertellende bezig is een legende te scheppen?

[f] *Mare* is ook een Noordse vrouwelijke demon die je nachtmerries bezorgt.

naar zijn gevoel de Tijdgeest (met zijn Inflatie en Recessie)[a] en de Leeuw (als prototype van de ware mens). Hij identificeerde zich vooral met de acteur Rudolf Klein-Rogge. In diens rollen van Rothwang, Attila en Mabuse worden Pöklers obsessieve beelden verenigd.[b]
Rothwang, de hoofdpersoon in Langs *Metropolis*, is een intelligente, filosofisch en mystiek[c] ingestelde man, maar hij is ook egoïstisch en monomaan. Als eerste ontwikkelt hij een *Maschinenmensch*,[d] die door de heersers voor politieke doeleinden wordt ingezet. Dit gebeurt binnen een corporatieve stadstaat, waarin de standen wel bestaan, maar elkaar uiteindelijk niet bestrijden.[e] Het ideaal van de Nazi's, waar Pökler zich geheel in kon vinden.[f]
Verder voelt een film als *Mabuse. Der Spieler* goed aan wat er in Duitsland staat te gebeuren. De film 'is revealed to be not so much a document as one of those deep-rooted premonitions which spread over the German postwar screen' (Kracauer).[g] Bovendien geeft de film goed weer in welke stemming Pökler zelf -mede onder invloed van zulk soort films- verkeert. Philip Kemp (1987, blz. 612): '*Mabuse* remains memorable not for its limping and flawed plot but for the darkly brooding atmosphere that Lang creates, a disturbing compound of hysteria and fatalistic passivity.'
Pöklers wereld van boze droom en afschrikwekkende verbeelding werd -en dat klinkt tegenstrijdig- gevoed door 'some nervous drive toward myth he doesn't even know if he believes in - for the white light, ruins of Atlantis, intimations of a truer kingdom' (*GR,* blz. 579). Maar wat hem te wachten staat is *Zwölfkinder*.

[3]

Nergens in *GR* wordt het meer duidelijk dat het ontlopen van de Analyse met haar redelijke benadering van de werkelijkheid zo desastreus kan zijn als in het geval van de wetenschapsman Pökler. Zijn denken is op een negatieve manier synthetisch van aard, gebaseerd op emotie en verbeelding, indirect geënt op het beeld van de Dionysische Chaos en Nacht.[h] Alles wordt met elkaar verbonden ('connected'), zonder enige orde en samenhang. Het is een vorm van primitief, 'wild' denken dat goed past bij het fascisme.
Het is vreemd dat er indertijd tussen Ilse en hem zo'n groot verschil van mening bestond over de waarde van de astrologie (XL). Het valt bv op dat Pökler het nu ineens wel kan hebben over *pisce-aanse* diepten. Je kunt je dan ook afvragen of Pökler onder de druk van de omstandigheden niet volkomen van zijn apropos is geraakt en zijn leven nu vanuit Leni's standpunt reconstrueert. Maar aan de andere kant, de invloed van Weissmann op Pökler is altijd groot geweest. En zo is het mogelijk dat Leni haar man beter heeft doorzien dan oorspronkelijk leek (en dat het teken Pisces beter op Pökler past dan eerder werd verondersteld).

---

[a]Pökler associeert Stinnes met Mabuse.

[b]De wisselwerking tussen werkelijkheid en filmische verbeelding domineert deze gehele episode. Zelfs de stem van Clark Gable neemt de plaats in van die van Eisenhower.

[c]Rotwangs huis is versierd met een pentagram.

[d]Een kernthema in *GR*.

[e]Pökler verzwijgt dat in *Metropolis* de werkers hun leven lang onder de grond werken en worden onderdrukt. In die zin verwijst de film naar de slaven van kamp Dora, maar ook naar Pirates droom in de eerste episode, waarin de preterites in de duisternis verdwijnen.

[f]Fritz Lang, de regisseur, was aanvankelijk a-politiek, maar neemt later afstand van de psychologie van Hand, Hart en Hersenen, die *Metropolis* beheerst. Dit mensbeeld is afkomstig van Thea von Harbou, medeschrijfster aan Langs plots en tot aan het einde toe een trouwe Nazi-volgelinge. Lang van zijn kant gaat inzien dat het in de samenleving om sociale, niet om moreel-psychologische problemen gaat. Van *Metropolis* wil hij dan niets meer weten. Wat niet wegnemt dat het filmisch om een meesterwerk gaat. Zie verder Huyssen 1991, blz. 65-81 ('The Vamp and the Machine') voor een analyse van de film binnen de context van het modernisme.

[g]Siegfried Kracauer geciteerd bij Kemp 1987, blz. 216.

[h]Pieron 2004 II, blz. 347-348.

EPISODE LIX
(580-591/572-583)

The Bland who came back to rejoin the inert white container he'd seen belly up on the sofa, thousands of years beneath him, had changed for ever (*GR,* blz. 589).

Een onderonsje binnen een kring van Vrijmetselaars over de bekering van Lyle Bland.
Bland wordt al gauw een spin in een wereldwijd web van economische bedrijvigheid, intriges en complotten, waarbij alle bezigheden zijn gericht op controle. Dan komt hij in contact met Tracy, oliemagnaat en vrijmetselaar.
Het complot rond diens flipperkasten: zijn de defecten toevallig of (door Hen) georganiseerd?[a]

De parabel van Katspiel Kid, het flipperballetje.[b] Katspiel Kid is hulpeloos blijven hangen tegen de Elektromagneet aan, gescheiden van zijn eenheid in de goot.[c] Hij wordt zwaar bedreigd door Cancan-meiden die hem tijdens een vernietigende oorlogsdans voorbereiden op de ovenfinale. Dan zorgt de Voorzienigheid voor kortsluiting.

Bland wordt vrijmetselaar gemaakt: zijn elevaties, uittredingen, visionaire reizen, zijn inzichten: plastics als product van kabbalistische activiteit, plastic prullaria als voorwerp van snippertjes gnostische wijsheid.
Bland neemt plechtig afscheid van zijn gezin en voelt zich opstijgen. Geen van de achterblijvers maakt zich erg druk.

- - - - -

[1]

Deze episode -als er al sprake is van een episode- is obscuur en apocrief. Een verteller richt zich temidden van en vanuit een groep ('we') tot een vertrouwd publiek ('jullie') en vertelt een verhaal over Lyle Bland, over diens zakelijke intriges en over diens uiterst curieuze hallucinaties en visioenen, die hij liggend op zijn sofa beleeft. Dit onder het mom van een bekering tot de vrijmetselarij.
Geen narratieve flashback dus,[d] eerder een -losstaand- Heiligenleven.[e] Dit speelt zich af in de jaren dertig, maar grijpt ook vooruit op de tijden daarna (Miss Enola Gay's atomic clit) en krijgt daardoor iets tijdloos. Het is een kenmerk van volksverhalen en legenden dat zij zichzelf aanvullen en het stempel krijgen van de tijd waarin ze worden verder verteld of opgeschreven.[f] Ook het liedje van Von Göll wordt aangepast aan tijdstip, plaats en kleur.
Jammer genoeg voor de gelovigen loopt de vertelling zo snel uit de hand dat er niet veel meer overblijft dan scepsis, parodie en ironie.[g] Vrijmetselaars worden op hun plaats gezet (hun bijgeloof, hun wijdverbreide complotten, hun theatrale tamtam, hun banden met de maffia),[h] extatische ruim-

---

[a] Als iets kapot is, onttrekt het zich aan Hun greep.

[b] Katspiel Kid is afkomstig van de planetoïde Katspiel. Wezentjes hiervan slijten in allerlei vermommingen hun leven op aarde, verbannen uit hun thuisland dat ver weg en misschien wel voor altijd in een vaste baan om de zon draait.

[c] Het bestaan in Flipperland heeft trouwens zo zijn eigen trekjes. Je kunt er, opgewipt van het blad, een driedimensionale trip maken ('het micro-kuiltje'), maar ook kan de nuchterheid toeslaan als je in het hart van de elektro-magneet kijkt en je de naaktheid van de magnetische slang ervaart. Roes wordt omgezet in macht.

[d] Zo Weisenburger 2006 blz. 302, Inl. Maar dit valt moeilijk te verdedigen. En dat geldt eveneens voor de opmerking van Slade (1984, blz. 187) dat de reis van Bland *authentiek* is. Ook kun je deze legende niet als *vertelling* (met zijn eigen narratieve waarheid) onder het gezag van een alwetende verteller plaatsen, zoals Herman en Weisenburger (2013, blz. 103-104) doen.

[e] Misschien kun je zelfs nog beter van (een persiflage op) een gnostisch traktaat spreken.

[f] Zo was de historische *Folies-Bergère* heel wat minder prikkelend dan die van Tracy :'[A] little hostile to the ladies, *but all in fun!*' Wikipedia.

[g] Als het waar is dat 'Pynchon seems to have morphed the archon Katspiel, one of the gate-keepers of the sixth planetary sphere of the Highest Heaven, into the planetoid itself' (Pynchonwiki 584.01-03) moet dit, alleen al gezien het vervolg (de mystieke avonturen van Katspiel Kid), als een verregaande persiflage worden beschouwd.

[h] Het gaat in eerste instantie om de plaatselijke vrijmetselaarsloge met zijn eigen traditie, maar ook meer in het algemeen worden de Vrijmetselaars door de verteller gewantrouwd om hun invloed en geheimzinnigheid. Voor de complottheorieën: Wikipedia, *Masonic conspiracy theories*. Zie ook: *The Illuminati - Anti-Masonry: Points of View*. www.masonicinfo.com/illuminati.htm?
Over de plaats van de vrijmetselarij binnen *GR* zeggen de vrijmetselaars zelf: **'**Non-mason Thomas Pynchon has incorporated numerous masonic references into his disjointed flow-of-consciousness narratives. Often perpetuating er-

tereizigers verdampen in hun eigen hallucinaties.
Ook de manier waarop de onderwerpen in deze legende aan de orde worden gesteld, versterken de onwerkelijke sfeer: bij het toepassen van geraffineerde overeenkomsten ('Kute Korrespondences'),[a] bij het gebruik van de vele ondoorgrondelijke associaties en bij de vaak onpeilbare beschouwingen ('de dans der dingen') kun je een glimlach nauwelijks onderdrukken.
Het is dan ook opmerkelijk dat Hume (1987, blz. 47-48) de bewering waarin sprake is van *Kute Korrespondences* ('The rest of us, not chosen for enlightenment, left on the outside of Earth...') serieus kan nemen, en dat niet alleen om dat wat voorafgaat (Blands hallucinaties), maar ook om het vervolg waarin de achtergeblevenen, al rond schoppend temidden van plastic prullaria, proberen in ieder ervan een Diepere Betekenis te vinden om er vervolgens een geheime functie uit te distilleren, waarvan de naam zich niet laat uitspreken, hoewel er wordt gesuggereerd dat deze indirect kan worden geassocieerd met goedkope reclamelogans. Hoe kun je binnen deze satirische context ooit spreken van The Other Side?

[2]

Deze episode sluit direct aan bij de vorige. Pökler maakt tijdens zijn monoloog tegen Slothrop een sprong van Jamf naar Bland. Nu is Bland een ver familielid van Slothrop en volgens vage geruchten direct betrokken bij het experiment van Jamf. Dit gegeven zal Slothrop hebben aangezet om tijdens het gesprek met Pökler weg te mijmeren. Hij verwerkt het verhaal van Pökler (Mabuse, Achtfaden, Sachsa, Rathenau) op eigen, fantasierijke wijze, vult het aan (Tantivy, Von Göll)[b] en legt het niet zonder achterdocht uit. Zo is er sprake van Blands complot tegen Pflaumbaum, van de opdracht aan Fibel om de jonge Slothrop namens IG in de gaten te houden en, meer in het algemeen, van de zorg van mensen als Bland dat de informatie over complotten en intriges, als die naar buiten komt, onschadelijk wordt gemaakt.[c]
Dat Blands hallucinatie eindigt met spirituele mijmeringen over het koolteerkabbalisme, zou er op kunnen duiden dat Pökler toch nog indirect is ingegaan op Slothrops vraag naar het Imipolex G. Je merkt trouwens dat Slothrop geïrriteerd raakt omdat ook Pökler hem niet van informatie kan voorzien. Hij wijt dat aan een geraffineerde censuur, die van hogerhand (IG cs) is ingesteld. Dit maakt dat mensen als hij, die belang hebben bij de waarheid, zich wenden tot allerlei irrationele en absurde wijzen van kennisvergaring. Erger is het dat het blijkbaar nog niet helemaal tot hem doordringt dat de informatie zelf (over S-Gerät en Imipolex G) louter schijn is. Hij jaagt drogbeelden na.
Hoewel er dus veel voor pleit om deze episode over Bland als een product van Slothrops verbeelding te zien, vraagt de complexiteit van de stof toch, zoals eerder bij Slothrops droom over Bianca (XLIV), om een specifieke focalisatie.
Nu is in deze episode niet de verteller aan het woord, maar een spreker die vrijmetselaars toespreekt van uit een wij-positie. Er is er sprake van een eigen genre in de vorm van een heiligenleven dat buiten de kaders van de vertelling valt. Denk aan 'loze' gedeelten als het motto over het Kryptosam (XI). Alleen is de stof nu meer uitgewerkt. De verteller heeft op deze plaats de functie van een editor.

---

roneous stereotypes, his references are visual and symbolic, with little or no significance to the story.' Bij *Masonic references in literature* (internet).

[a] *Cute correspondences* vind je terug bij de eerste ('cute') ontmoeting van Roger met Jessica: het neerkomen van een Raket ('Cute, cute') vergemakkelijkt hun toenadering.

[b] Opvallend is de verwijzing naar de Oven uit *Hans en Grietje*, en daarmee indirect naar Katje en haar spel ('Katspiel'). Ook is het niet toevallig dat er sprake is van de Katspiel *Kid*. Zou de ongewone spelling van *Kute Korrespondences* kunnen slaan op de KK van *Katspiel Kid* en van *Kenosha Kid*? Maar wat zijn dan die overenkomsten?

[c] Prachtig is trouwens de ondermijning van de toch al fragiele en ironische beschrijving van het complot-karakter van Blands economische activiteiten: er is volgens de verteller heel wat meer voor nodig om over een *waardige paranoïde structuur* te kunnen spreken.

[3]

Een spreker uit de hoek van de vrijmetselaars -vol weemoedig verlangen naar goede, oude tijden- begint zijn zedenpreek met een moralistische, maar weinig zeggende opmerking over Blands overgang naar de vrijmetselarij. Daarna gaat hij in op de periode van diens zonde en verval. Vele legenden omhullen hem: over de 1 op 40- carburator, over de kongsi met de FBI rond Killer Weed en over de vijf variaties impotentie-grappen (op grond van dieptepsychologisch onderzoek dat zich bezig hield met het gebrek aan genitale bezetenheid bij een derde van de mannen).
Maar dan volgt de ommekeer. Bland raakt verzeild in het wereldje van vrijmetselaars en komt via een zekere Tracy terecht in Mouthorgan (!!), Missouri waar een Tempel staat à la Las Vegas, casino en bordeel tegelijkertijd. In feite doet het gebouw dienst als zakencentrum en als opslagplaats, in dit geval van een enorme voorraad kaduke flipperkasten die voortdurend op tilt slaan. Fibel, door Bland opgetrommeld, herstelt de kasten en Bland wordt uit dank lid gemaakt van de vrijmetselaars, zonder dat er trouwens ook maar iets blijkt van een werkelijke toetreding tot de Orde. Nee, hij wordt door de verteller beschouwd als een soort Sjamaan die zich onttrekt aan de geijkte rituelen en plichtplegingen om, zoals de Ouden, zijn eigen spirituele weg te gaan. Aloude magische rituelen zijn ondanks de bureaucratisering kennelijk nog steeds onder de oppervlakte aanwezig. Voor Bland zijn zij geen *hollow mummery*.
En zo begint Bland zijn experiment, bijgestaan door (echte) Griezels, die van alle kanten opduiken (en die hem vaak minachtend bejegenen omdat hij zich niet kan losmaken van oude tegenstellingen). Op zijn hallucinerende reizen komt Bland tot een diepere kennis ('gnosis'): de aarde is een organisme, de geschiedenis is de geest ervan, er bestaat een astrale IG die boven goed en kwaad is verheven, de zwaartekracht 'is realy something eerie, Messianic in Earth's mindbody...'[a]
Het meest van belang, tenslotte, is het inzicht dat koolteerkabbalisten van de andere zijde bezig zijn om het afval van dode soorten, dat door de Zwaartekracht in zijn heilig centrum is verzameld en getransmuteerd, te (re)combineren tot nieuwe (psi-) synthetische stoffen. Voor de achterblijvers aan de buitenkant van de aarde, de 'wij' die niet zijn uitverkoren (de preterites), betekent dit dat zij te midden van de vele uit deze stoffen gemaakte producten, ieder met hun eigen kwalificatie en voorzien van hun slogan, misschien flinters van de waarheid kunnen ontdekken.

[4]

Deze episode betekent een breuk en een draai: de jacht op het imipolex G en daarmee op de 00000/00001 is vergeestelijkt, zij wordt in de (legendarische) figuren van Jamf en Bland onderdeel van de Zone-mythe en kan daar niet meer van worden los gezien. Dit is een bevestiging van wat eigenlijk al duidelijk was geworden: Imipolex G is zelf een mythe, in werkelijkheid zal dit plastic nooit worden gevonden. En daarmee staat ook het narratieve bestaan van de 00000 en 00001 op het spel. Maar ook dat was al bekend.

[a]Een ideeënwereld die zo van Pökler kan komen. Denk aan zijn droom over Kekulé's droom, waarin trouwens ook Jamf een rol speelt (XL). Je kunt de gedachte soms niet onderdrukken dat Jamf en Bland over elkaar heen geschoven figuren zijn.

EPISODE LX
(591-610/583-601)

'*Everything* is some kind of a plot, man,' Bodine laughing (*GR,* blz. 603).

Cuxhaven.
Slothrop is op zoek naar Von Göll.[a] Hij wordt, zonder het te weten, achtervolgd door Muffage en Spontoon, artsen die namens Pointsman uit zijn op zijn castratie. Op zoek naar Wivern komen beiden terecht op diens uitgelaten feestje.
Slothrop ontmoet medisch onderofficier en dealer Albert Krypton in een apotheek. Deze redt hem uit handen van de MP en gaat met hem naar het eerste internationale *spork*-gevecht dat Bodine op de kade vóór de *USS John.E. Badass* organiseert.[b] Krypton verstopt Slothrop in een vuilnisbak en gaat op zoek naar Bodine.
Het duel tussen de vorklepel-titanen wordt onderbroken door de MP. Muffage en Spontoon ontdekken Slothrop, maar deze ontsnapt met Bodine en Krypton in een rijdende kampwinkel van het Rode kruis. Op weg naar Putzi leert een brave en boze Shirley van Krypton snuiven (en gaat later helemaal door haar dak).
Putzi is één groot, omvattend feestelijk gebeuren 'It's a floating celebration, ./. a victory party so permanent ./. that who can say for sure which victory? which war?' (*GR,* blz. 602).
Slothrop sluit zich op, helemaal in de war: 'Good evening Tyrone Slothrop we have been waiting for you. Of course we are here' (*GR,* blz. 602). Hij is vooral bang dat hij zijn ontslagbriefje niet zal krijgen.
Bodine stelt hem dan voor aan Solange, deze verdiept zijn paranoia nog meer, hij raakt verward in een reusachtig paranoïde transitsysteem in Raketenstadt en bedenkt dat hij via een netwerk van alle complotten misschien vrij kan worden,[c] maar ook begrijpt hij dat hij nu eerst maar wat vriendelijker moet doen tegen Bodine en Solange. Hij gaat met haar mee.

Marvy wordt geconfronteerd met de Eisenkröte, neemt zijn bestelling coke op bij Bodine en gaat naar het bordeel. In de Spaanse Manuela vindt hij een object van vernedering, maar zijn 'militaire waarden' houdt hij in haar geval in toom.[d]
Al gauw slaat hij in het varkenskostuum van Slothrop op de vlucht voor de MP, maar wordt toch aangehouden en overgeleverd aan Muffage en Spontoon om daarna op het strand vakkundig te worden gecastreerd.

Slothrop droomt vredig van Bianca en Zwölfkinder. Solange droomt van Bianca vanuit het gezichtspunt van Ilse, die, verloren, in een lange vrachttrein door de Zone rijdt, met, zoals ze eerder droomde, enkele kleine kansen op genade.[e]
Bodine hoort via ene Möllner, dief en bode, dat er geen papieren zijn voor Slothrop. Bodine en Shirley lijken elkaar te vinden.[f]

- - - - -

[1]

Eindelijk weer eens een gewone, verhalende en avontuurlijke episode. Bovendien een bewogen periode vol feesten, muziek, dans,[g] liederen, een wedkamp, drugs, seks,[h] achtervolgingen en ontsnappingen, dit alles afgesloten met een sardonische castratie scène en een lieflijke, troostvolle

---

[a] Voor de buitenwereld is Slothrop in zijn varkenspak (geel, roze en blauw) *completely dotty*.

[b] *Spork* = *spoon* + *fork*: lepelvormig eetgerei met aan het uiteinde drie (vork-) tanden. Ook: *fork* + *spoon* = *foon*. Wikipedia.

[c] Is het mogelijk dat een belangrijk deel van Slothrops wederwaardigheden, vermeld in de epiloog (LXXIII), hier door hem wordt beleefd?

[d] Het beeld van Manuela als hoer is wel heel clichématig.

[e] Treinen zijn in de Zone het vervoermiddel voor ontheemden en kanslozen. Toch luidt een regel uit een versje van Von Gölls *Bright days for the black market* (LIX): 'But if ya got-the-brains, those midnight-trains 'll never whistle your dreams away, hey-' (*GR,* blz. 585).

[f] Bodine zorgt nog voor kleren voor Slothrop (LXII).

[g] De dans in het alcoholdepot rond generaal Wivern is opgezet als een ballet in de complex-geometrische stijl van de Busby Berkeley Musical (vgl Weisenburger 2006, blz. 311). Net als bij zo'n musical is het niet erg aannemelijk om deze dans symbolisch -en nog wel in de termen van Jung- uit te leggen (ibid., blz. 311-312). De roos wordt tijdens dit dronkenmansfeest juist ontdaan van alle heilige en symbolische associaties. Stel je die dans maar eens voor. Een verwijzing naar de roos van Bland bevestigt dit beeld alleen maar. (En waarom wordt Kryptons *rose of no-man's laaaand* niet in de discussie betrokken?)

[h] Midden in de seksscène tussen Marvy en Manuela wordt de interne lezer bij het verhaal betrokken (het *jij*) en wordt hij door de verteller gerustgesteld: diens lezen over seks is een even onschuldige bezigheid als Marvy's activiteiten zelf. Een opvallende zet: het denkbeeld van *mindless pleasures* wordt hier zonder omhaal door de verteller aan de orde gesteld.

droom-ambiance.
Toch keert voor Slothrop juist nu het tij. Na zijn vredige reis met Frieda en zijn bezoek aan Franz Pökler (LXVII) , komt hij plotseling weer in een situatie terecht die bol staat van dreiging en paranoia. Weggedoken in een garderobekast hoort hij een stem die hem overduidelijk en nadrukkelijk zijn noodlottige toestand inpepert: './. We must hurt you again if you are going that stupid, hurt you again and again yes Tyrone ./. You think you're good but you're really shit and we all know it. That is in your dossier' (*GR,* blz. 602-603).
Zijn ontmoeting met Leni/Solange mag hem dan even iets ontspannen, maar op dat moment heeft hij nog niet het fatale bericht vernomen dat Von Göll niet voor de beloofde papieren heeft kunnen zorgen.[a] Een jobstijding die hij (voorlopig) niet meer te boven zal komen.

[2]

Uit de opmerking van de verteller dat Leni van Bianca droomt uit het oogpunt van Ilse kun je opmaken dat Slothrop en Leni niet alleen seks met elkaar hebben gehad, maar ook met elkaar hebben gesproken over persoonlijke zaken.
Het 'oddly'[b] slaat op het feit dat het natuurlijk vreemd is dat Leni zo intens droomt over een meisje dat zij nooit heeft gezien en alleen maar uit verhalen kent. Neem je aan dat Leni en Slothrop het niet over Bianca hebben gehad, dan staat het 'oddly' voor 'helemaal onbegrijpelijk.' Je kunt van iemand die je niet kent en waarvan je nooit hebt gehoord, niet dromen, zelfs niet in de Zone.
Toch mag je het belang van het feit dat in Leni's droom de beelden van Bianca en Ilse over elkaar schuiven niet onderschatten. Zoiets was Slothrop al eerder overkomen (LVIII). Hij had zich na de verhalen van Pökler afgevraagd of Ilse en Bianca niet hetzelfde kind waren en hij had beiden direct verbonden met Greta, de ene als haar echte, de andere als haar porno-kind. Uit de droom blijkt dat ook voor Leni alles op zijn plaats valt, de verwevenheid van de geschiedenissen toont dit aan. Zij is, zoals Greta, moeder en hoer, de beide kinderen zijn een twee-eenheid in hun geschiedenis van verleiding, sex en gemis.
Zo wordt een stukje geschiedenis afgesloten.[c] Leni en Slothrop hebben er vrede mee, dat bewijst het feit dat ze elkaar in de slaap hebben gevonden, dat bewijzen ook hun dromen: Bianca en Slothrop draaien rond in het reuzenrad van een weids Zwölfkinder, Bianca/Ilse reist door de Zone, verloren, maar toch niet zonder hoop.[d]

---

[a]Papieren zijn een wapen van Hen en beheersen het gehele moderne leven. Een uiterst actueel thema. Ook Marvy is zijn papieren kwijt geraakt en kan zo niet bewijzen wie hij is.

[b]'And "Solange," oddly enough, is dreaming of Bianca too' (*GR*, blz. 609).

[c]Van Leni en Ilse hoor je dan ook niets meer, Bianca duikt alleen nog op in de hallucinerende verhalen van en over Thanatz (LXVI), maar dan is zij al onderdeel van de Zone-mythe en zal haar naam worden gekoppeld aan die van Gottfried.

[d]Met een verwijzing naar XLIV waar Bianca (in Slothrops droom) droomt van een treinreis die haar vrede moet brengen.

EPISODE LXI
(610-616/601-607)

[O]nly what's present, dealt by something [Beláustegui] calls Change and Graciela calls God (*GR,* blz. 613).

Tchitcherine volgde het spoor van Weissmanns tocht uit Holland en is nu op de Heide. Hij wacht op Enzian. Ondertussen maakt hij zich onder meer zorgen over de verdwijning van Marvy.
Tchitcherine had een gesprek met Mravenko in Berlijn. Zijn situatie is hopeloos, hij werd zelfs niet geacht de oorlog te overleven.

Op de Heide ontstaat een nieuwe, anarchistische film-gemeenschap. Het dorp zal ook na de opnamen blijven staan. Beláustegui, de ingenieur, zet in op dit project. Von Göll laat ook hier op zich wachten.
Felipe ontwikkelt een wijsbegeerte van het minerale bewustzijn, die teruggrijpt op de mythe van de levende rots in La Rioja als Centrum der Wereld.
Squalidozzi heeft op zijn zwerftochten nog vele andere communes in de Zone ontdekt, {zoals de 'Kill the Stranger'-gemeenschap van legerhonden}.

In Twelfth House werkt Pointsman -in ongenade gevallen - aan {een onderzoek naar sektarisch gedrag binnen hondengemeenschappen rond het beeld van de trainer.}
Pointsman en Slothrop zijn het onderwerp van een gesprek tussen Sir Marcus (Angelique) Scammony en Clive Mossmoon. Beiden hebben in hun ogen gefaald: Pointsman wegens de kwestie Marvy, Slothrop omdat hij er niet in is geslaagd om de zwarten op te ruimen. Het beste is om nu het leger in te zetten, want wat er ook gebeurt, de Operatie zal niet falen.
Deze opmerking doet Mossmoon opleven: de Operatie kent geen lagere emoties, zij kent geen lager ik. Ieder weet zijn plaats. Zelfs in de SM-martelkamer van Sir Marcus draait het uiteindelijk om de macht.

- - - - -

[0]

Aan het einde van het *Derde deel* wordt de stand opgemaakt. Slothrop is, zoals in de vorige episode wordt verteld, ten einde raad, Marvy is pijnlijk uitgeschakeld en Bodine gaat zoals altijd onverstoorbaar zijn weg.
Uit deze, wat rommelige, episode blijkt dat Pointsman terzijde is geschoven, maar dat anderen, zoals Mossmoon en Scammony, juist moed putten uit de mislukkingen in de strijd tegen de zwarten, omdat de echte strijd nu in alle hevigheid zal worden hervat. Met Enzian als tegenstander. Deze probeert de eenheid van zijn volk te bewaren en het via de 00001 zijn zelfrespect terug te geven. Zijn missie bepaalt de verdere voortgang van het verhaal.
En de overige hoofdrolspelers? Bekend is dat er zoiets als een Counterforce in de weer is, maar de plannen ervan zijn nog onduidelijk.[a] Tchitcherine is alleen maar met zichzelf en met Enzian bezig, En Von Göll? Die blijft Von Göll, zelfverzekerd als altijd.

[1]

Binnen de Zone is de Heide het Heilige Centrum. Hier spelen de Grote Gebeurtenissen zich af, geschieden wonderen, doen zich voortekens voor, ontstaan fabels, legenden en mythen. Zo wordt een hondenplaag al heel gauw als fabel ingekleed en doorverteld of schept een anarchistische groep bannelingen uit Argentinië -zelf een Zone-legende- een nieuwe, beeldende mythe rond de figuur van Martín Fierro.
Ook zie je hoe Felipe mythische thema's uitwerkt tot een metafysica van beweging en verandering. In zijn ogen is de minerale wereld van steen, de wereld van het Andere,[b] een levend wezen, dat zoals ook planten en dieren bewustzijn bezit.[c] Van een rots is de tijdschaal bovendien van een gehele

[a]Katje is op weg naar Nordhausen, Pirate naar Berlijn, Mexico naar de Heide en Silvernail naar Zürich. Osbie Feel zal contact zoeken met Waxwing in Marseille (LXII). Er zijn ook connecties met het Schwarzkommando (L).

[b]Éliade 1948, § 74, blz. 188.

[c]Zo reeds de vroeg-Heleense Hylozoïsten en Goethe. In het Slotliedje wordt dit thema nadrukkelijk herhaald 'And a Soul in ev'ry stone ...' De verteller verwijst in dit verband naar de feministische schrijfster M.F.Beal. Deze schreef: '[I]f there is such a thing as mineral consciousness then the earth's crust becomes a living mantle and man becomes a

andere orde dan die van mensen. In de menselijke wereld wordt gefilmd met een snelheid van 24 beeldjes per seconde,[a] in de wereld van rotsen 'we're talking frames per century ./. per millennium!' (*GR,* blz. 612). De menselijke wereld valt hierbij vergeleken volkomen in het niet. Op zich is dit geen onbekend beeld: op de geologische tijdschaal bestaat de mens immers pas heel korte tijd.[b] In de ogen van Felipe betekent dit dat de zichtbare wereld, en haar geschiedenis, maar een fractie zijn van het geheel. Niet wat wordt verteld, is van belang, maar alleen de stilte die er tussen de beelden/frames ligt. En zo wordt een Rots[c] - vergezeld door de aanhoudende druk van vrouwelijke elementen als water en wind- in zijn eeuwig, lome beweging een plek van meditatie.

[2]

Een verrassende wending krijgt deze episode in de laatste alinea wanneer de verteller zich als commentator ontpopt en zich richt tegen de puur persoonlijke leefstijl van twee personages, Sir Marcus (Angelique) Scammony en Clive Mossmoon. Beiden zitten rustig in hun club. Mossmoon wil het over de positie van Pointsman hebben, Scammony komt aanvankelijk niet verder dan de kleur en vorm van de bedwelmende laarsjes die hij voor Clive in gedachten heeft: 'Blood-red cordovan and halfway up your thighs. Your naked thighs.' (*GR,* blz.615). Als Mossmoon zich zorgen blijft maken over de zwarten in Duitsland, stelt Scammony dat het leger een eind zal maken aan alle onzekerheid. Mossmoon voelt zich opgelucht.
Een redelijk onschuldige scène, zou je zeggen. Toch maakt de verteller zich boos om het loze en krengerige nichtengedoe: '[T]his idle and bitchy faggotry' (*GR,* blz. 616). In Vlaanderen ontstond er tijdens WO I in het aangezicht van de dood echte, eerlijke mannenliefde: '[W]hile Europe died meanly in its own wastes, men loved' (*GR,* blz. 616). Homoseksuele liefde is een ritueel grensgebeuren, zij staat in het teken van dood en shit. Met haar valt niet te spotten. Maar de tijden zijn veranderd, de dood is nu eerder een collaborateur dan een vijand[d] en de homoseksualiteit is verloederd, zij 'is just a carnal afterthought now, and the real and only fucking is done on paper...' (*GR,* blz. 616).[e]

[3]

De Zone zal ten onder gaan aan mythen en influisteringen, de harde politieke en militaire praktijk ('de Operatie') zal korte metten maken met de krachten die zich tegen het systeem verweren, dit ondanks de Counterforce die zich opmaakt om het verzet, in de personen van Slothrop en Enzian, bij te staan.
Het laatste deel van *GR* zal een weerspiegeling zijn van dit proces. Een proces van desintegratie, verval en verregaande irrationalisering. De taal en verteltrant wordt dan meer en meer apocalyptisch. Toch houdt de verteller het hoofd koel.

---

part (a small part) of a living continuum instead of being defined against an inert environment.' Geciteerd uit Chapman 1996.

[a] Pieron 2004 II, blz. 479.

[b] Bij Zeno (en Ölsch) staan de beeldjes stil, bij Felipe volgen ze elkaar naar menselijk tijdsbesef heel langzaam, maar ook onontkoombaar op. Bij Ölsch is de natuur louter steen en inertie, bij Filipe een organisme.

[c] De Steen is vanaf de prehistorie verbonden met de fallus als teken van kracht en duur. Éliade 1948, § 74, blz. 188-189.

[d] Zie Berger 1987, blz. 105-108.

[e] Homoseksualiteit kan in de verbeelding van Slothrop niet samengaan met liefde. Myrtle kan niet van iemand houden en dat geldt ook voor homoseksuelen (*GR*, blz. 676).

Vierde deel

EPISODE LXII
(619-626/611-618)

Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei
(*GR,* blz. 624).

Pirate vliegt boven Duitsland. Hij droomt weg en wordt als het ware achtervolgd, in bezit genomen door Frans van der Groov. De symboliek spat eraf met het kruis als centrum.[a] Frans en de Firma.[b]

Slothrop wordt gewekt door Pirates vliegtuig en loopt naar de poel waar zijn (terug) gevonden harmonica ligt te weken.[c] Hij herinnert zich *de discussies tussen Gustav en Säure.*
Zone-mijmering: bij het uitslaan van zijn Hohner komt Slothrop dichter in de buurt van een spiritistisch medium dan hij ooit is geweest, en dit zonder dat hij het zelf weet.
Slothrop woont onder een afdakje, hij verwildert en leeft als een kluizenaar. Door een onbekende wordt voedsel gebracht. Zijn diepe zorg om de papieren.[d] Hij zou kunnen wegkomen, maar hij wil eigenlijk terug naar Amerika.[e]
De koppeling van Jamf en 'I' roept angst bij hem op voor Hen. Hij bestudeert de voortekens die steeds duidelijker worden ('Rocketman was here'). Hij voelt zich belegerd en bedreigd door een vijfde colonne van oude Slothrops. Als hij een grafitto tekent, blijkt het de mandala van een A4 te zijn. Hij luistert op de wegkruising naar verkeer van de Andere Kant en hoort over de toekomst, waar de tijd stilstaat en waar al het gebeuren op hetzelfde moment plaatsvindt.
Aan de horizon verschijnt het suggestieve beeld van kerkspitsen en dan ziet hij het teken van inwijding: een ingebeiteld kruis in een cirkel.[f]
Slothrop ligt lekker languit in het zonnetje. Na een regenbui wordt hij zelf een kruis, een levend kruispunt, waar een galg wordt opgericht.[g]

[Volgt een parabel over het druppeltje zaad van een gehangene, over een alruinwortel die geld vermenigvuldigt en over een tovenaar die zich moet verantwoorden voor de Commissie van Idiopathische Archetypen.][h]

Ook in het verleden zag Slothrop in de keuken van Säure en tijdens het opruimen van vuil in Berkshire alles in het licht van zijn eigen geschiedenis en kon hij uit bijgeloof en angst alles laten kloppen.

Slothrop ziet tenslotte een regenboog als een gezwollen lul omhuld door wolken en krijgt zijn natuurlijke gevoelens terug.

- - - - -

[1]

Hoog boven de Zone, op weg om Slothrop te redden, stuurt Pirate zijn Thunderbolt P.47 met horten en stoten, maar ook vol bravoure richting Berlijn. Wegdromend van Katje zakt hij via Frans van der Groov weg in een Hemelse symboliek, die ook Slothrop trof (XLIX), maar die bij Pirate direct samenhangt met zijn tocht door de lucht: propellers vormen als spaken een wiel en vallen op hun beurt samen met de wieken van een (Hollandse) molen, een rondwentelend kruis dat de tegengestel-

---

[a] Het gaat om het kruis binnen een vierkant.

[b] Pirate is af van zijn neiging om zich als fantasist-surrogate in te leven in de fantasieën van anderen. Nu is het juist Frans die zich in Pirate nestelt.

[c] De mondharmonica verloor Slothrop tijdens zijn sodium amytal-droom in X. Er is dus geen sprake van een narratief feit.

[d] Ook is hij bang dat hij zal worden opgepakt, dus blijft hij maar zitten waar hij zit.

[e] Toch zijn zijn gedachten over Amerika bepaald niet positief: 'She is exactly the Amazon Bitch' (*GR,* blz. 623). Hij denkt dan ook dat hij op een dag afscheid van haar kan nemen.

[f] Het kruis/vierkant wordt als symbool van het aardse, van de materie gevat binnen de cirkel van het goddelijke en volmaakte. Biedermann 1996, blz. 82.

[g] De galg is wel een heel wrang symbool voor de axis mundi. Maar ja, dat was het Kruis ook.

[h] Een verhaal dat Slothrops positie op ironische wijze behoorlijk ondermijnt. *Archetypen* slaat hier op termen als vierkant, cirkel, kruis, molen, allemaal oer-concepten die volgens Jung zijn aangeboren. Of de parabel in het hoofd van Slothrop zelf opkomt, is niet duidelijk, hoewel de plaatsing binnen de tekst dit wel waarschijnlijk maakt.

den, links en rechts, beneden en boven, in zijn wentelingen verenigt, dit gedreven door de wind als omineuze kracht.
Het is een droom de Zone waardig. Wind/geest, regen, water, steen, het zijn allemaal typisch mythische symbolen voor leven en vruchtbaarheid, hier gekoppeld aan het ronddraaiende kruis als teken van het Wiel, van het rad van wederkeer.[a]
Toch levert dit onderdeel van de dagdroom narratief niets op. Je zou verwachten dat het iets zou vertellen over Pirates bekommernis om de toekomst van de Counterforce of om zijn eigen of Slothrops situatie, maar de symboliek wijst niet in die richting. Ook droom-theoretisch biedt de droom niets anders dan flarden betekenis.
In een alledaagse betekenis kan het wiel verwijzen naar de grilligheid van het lot: 'Het leven van een mens rolt onbestendig als de spaken van een wagenwiel'.[b] Een gedachte die Pirate daarboven in zijn gekaapte vliegtuig onderweg naar een onzeker avontuur zeker kan hebben gehad. Maar binnen deze context betekent het meer. In het wielkruis, een wiel met vier kruiselings geplaatste spaken[c] vallen het statische aspect (de velg) en het dynamische aspect (de spaken) van het bestaan samen.
Het is mogelijk dat het rad in Pirates droom teruggaat op het visioen van Ezechiël (1:1-28b):[d] in een noodweer verschijnt een wolk met flikkerend vuur en daarbinnen vier figuren. Voor ieder van hen staat een rad vol schittering en van een zeer ingewikkelde constructie, waarbij het lijkt alsof één rad bestaat uit twee raderen die loodrecht op elkaar staan. Deze raderen staan tegelijk stil en draaien: zij bewegen zich waarheen de geest ze drijft. Ook in deze tekst vallen onveranderlijkheid en beweeglijkheid samen.[e]
De Molen, tenslotte, is vanaf oude tijden een symbool van de omloop van de sterren om de noordpool van de hemel (verbonden met het middelpunt van de aarde via een wereldas van kristal).[f] Zij is ook, zoals het wiel, het symbool van de vereffende rechtvaardigheid: het Lot dat al het koren fijn maalt op de molensteen.[g] De molensteen kan in het verlengde hiervan een teken worden van een strafgericht: je wordt in zee geworpen met een molensteen om je hals (bv Mattheus18:6).[h] Ook als Slothrop de persoon is die Pirate bij de molensteen ziet staan -en dat is niet onwaarschijnlijk-, dan nog wordt het niet duidelijk in welke richting de betekenis van deze symboliek gaat: gerechtigheid of vloek.

[2]

Slothrop hoort atonaal gezang van een sopraan in een verboden vleugel (van een huis).[i] Dit roept bij hem flarden op van een discussie tussen Säure en Gustav over lawaai, geluid en muziek, oververlichting en verblinding langs de bekende scheidingslijnen: tonaliteit is maar een spelletje, herrie is verlichting. Hij herinnert zich dit gesprek omdat muziek het enige is wat hem nog enigszins bezig-

---

[a] In LXIV is Byron geketend aan het karmische rad.

[b] De dichter Anacreon bij Biedermann 1996, blz. 412. Een manke vergelijking: je kunt *onbestendig* zonder probleem vervangen door *bestendig*.

[c] In het wielkruis staan de verticaal geplaatste spaken voor de wereld-as (boom, berg, paal).

[d] Misschien gaat ook Tchitcherines ervaring van het Kirgizische Licht terug op dit visioen.

[e] Er zijn verwijzingen naar het *Wheel of Fortune* (XXIX) en naar het reuzenrad in Zwölfkinder (XL).

[f] Biedermann 1996, blz. 244, blz. 413.

[g] De voorbeelden in *GR* zijn verwarrend. In LXVIII verkiest Tchitcherine een molensteen boven een hond als gezelschap (met de gedachte aan zelfmoord), maar dan wel een molensteen waar geen vloek op rust. In de terminologie van de Zone is Slothrop een kapotgeslagen molensteen geworden (LXIX).

[h] Een ander voorbeeld: Babylon zal (als straf) in de zee worden geworpen zoals een molensteen door een engel in de zee werd geworpen (Openb.18:21).

[i] Dit kan een associatie zijn met een gebeurtenis in Monte Carlo, maar ook duiden op de verboden kamer van de atonaliteit binnen het huis van de klassieke muziek, met een indirecte verwijzing naar de sopraan in Schönbergs *Erwartung* en daarmee naar de inhoud van dit stuk (Zie verder Exegese, Muziek. Schönberg en Webern [5]).

houdt. Eenzame en dromerige muziek,[a] eindeloos gespeeld op een doedelzak.
En dan, fluistert de Zone, speelt een waterstroompje een visuele blues op de Hohner[b] die Slothrop daarin te weken heeft gelegd. Even wordt hij diep geraakt.

[3]

Zoals vaak in Zone-mijmeringen kunnen er op dieper niveau samenhangen en tegenstellingen worden ingebracht en uitgewerkt. In dit geval: de muzikale pan-spiritualiteit van het water, de ingreep van de hoge cultuur (het sonnet van Rilke) in de lage (de blues gespeeld op de Hohner),[c] de psychologische, wijsgerige en poëtische eenheid van *Worden* ('Ich rinne') en *Zijn* ('Ich bin').
Dit *Ich bin* heeft een grote impact. Niet alleen verwijst het via Descartes' *Ego Sum* naar een idealistische metafysica, maar via de Torah ook naar de naam van de joodse god ('IK BEN').[d]
Minder diepzinnig is de tekst van het liedje dat Dick Powell zingt en waarvan Slothrop het dromerige melodietje voortdurend op zijn mondharmonica speelt.[e] In het *Here am I. Where are you?* van de laatste regel wijst het *I am* op menselijke eenzaamheid, niet op een spirituele vereenzaming of metafysische verdieping. Het *Where are you?* slaat dan op Katje en (vooral) op Bianca.
De symboliek van het *I am* geeft aan hoe Slothrop zich voelt: labiel, onzeker en alleen, met de verbinding met Jamf ('I am f') als een verre dreiging op de achtergrond.

[4]

> When there is no passage of time there is also no *moment* of time, in the full and most essential meaning of the word. If taken outside its relationship to past and future, the present loses its integrity, breaks down into isolated phenomena and objects, making of them a mere abstract conglomeration.
>
> M.M.Bakhtin[f]

Slothrop is volledig in de war, leeft het bestaan van een wilde en heeft moeite zich in leven te houden. Hij is overweldigd door angst, reageert compleet paranoia en bijgelovig. Wat hij meemaakt klinkt vaak, zoals hij zelf toegeeft, bizar of krankzinnig. Erger nog, zijn belevingen vormen geen samenhang, maar zijn verbrokkeld en chaotisch. In de termen van Mondaugen is hij verdund en verspreid (XLIX). Van alles spookt er door zijn hoofd: zijn obsessie voor zijn papieren, zijn wantrouwen en bezorgdheid rond de kwestie Jamf. Hij raakt verward in een web van voortekens en graffiti verbonden met de A-4 Raket,[g] komt van daaruit terecht in een denken, dat door de verteller in viervoud wordt gekoppeld aan Van Der Groovs Kosmische Molen.[h] Tijd vervaagt. In alle dingen zoals een soeprecept of afvalresten, zag hij altijd al in detail een weerslag van zichzelf en een sleutel tot zijn dossier, zijn herinneringen, zijn geschiedenis. En zo wordt hij op dit moment, in de Zone, een kruispunt waar de wegen samenkomen, waar in zijn verbeelding een galg wordt opgericht, een kruispunt waar een keuze

---

[a]Met een verwijzing naar de blues, muziek die valt buiten het elitair-klassieke kader dat de discussies van Säure en Gustav bepaalt. Slothrop doet een stap terug en zoekt naar de oorsprong van geluid, klank en muziek.

[b]*Hohner* is een beroemd mondharmonicamerk. *Hohn/hoon* heeft de stam *nederig, deemoedig*. *Hohnen* betekent *honend spreken, spotten.*

[c]Een ingreep die nogal plompverloren overkomt en snobistisch aandoet. Maar ja, de Zone heeft zo haar eigen normen. Slothrop kun je deze aanpak niet aanrekenen, die heeft Rilke waarschijnlijk nooit gelezen.

[d]Exodus 3:14. *I AM* is een Amerikaanse, occultistische beweging met fascistoïde achtergrond. Zij werd in de jaren dertig opgericht door G.W.Ballard en had nauwe verbindingen met de Nazistische Silver-Shirts-beweging. Hulspas en Nienhuys 1997, blz. 180.

[e]Weisenburger 2006, blz. 326.

[f]Bakhtin 1981, blz. 146.

[g]Zelfs in zulke zwaar psychotische omstandigheden blijft Slothrops ironie springlevend: zijn overdenkingen over de Andere Zijde en het 'the same eternal moment' worden direct gekoppeld aan het *Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei*.

[h]Dit verbindt verrassenderwijs de tocht van Pirate met die van Slothrop. Met Katje als spil.

wordt verwacht.
Slothrop staat op een tweesprong, de ene weg voldoet aan zijn diepgewortelde bijgeloof (‘De Andere Zijde’) met zijn gevoeligheid voor bv kruisen, swastika’s en mandala’s, de andere aan zijn hang naar een eenvoudig bestaan, dicht bij zijn muziek. Een leven zoals het in het eindliedje doorklinkt. De beslissing wordt hem gemakkelijk gemaakt: er verschijnt een regenboog als teken van seks en van aards leven. Even is de zwaartekracht opgeheven. Slothrop huilt.

[5]

Ook de exegese staat hier op een tweesprong: moet je deze scène mythisch, spiritueel of naturalistisch uitleggen?[a] Weisenburger doet het eerste en ziet in Slothrop de afspiegeling van de gekruisigde Christus, van een mismaakte Orpheus en van Krishna, Vishhu’s priapische avatar.[b] Het laatste lijkt een noodsprong, de vergelijking met Christus kan juist zijn, maar dan wel op een ironische wijze, de overeenkomst met Orpheus blijkt nergens uit.[c] Het ligt veel meer voor de hand om de scène letterlijk te nemen door te stellen dat Slothrop op het nippertje is gered en onopgemerkt zijn weg zal gaan. Het seksueel geladen visioen kan immers niet anders worden uitgelegd dan als een terugkeer naar een vol, natuurlijk leven. Daar doet geen Indiase demon ook maar iets aan af.
Dit betekent niet dat het leven als vanzelf zijn loop weer neemt. Slothrops bestaan is leeg. Hij leeft nu onder een hemels vacuüm, dat bovendien wordt beheerst (of opgelegd) door Hen. Hij zit gevangen in Hun kader. Het enige wat hij kan doen is om er voor te zorgen dat hij niet door Hen wordt opgemerkt, dan alleen heb je een zekere vrijheid. Hebben ze je in de gaten, dan versteen je.

[a] *Cross en crossroad* staan in de tekst zonder hoofdletter, alledaagser kan het niet.

[b] Krishna is de achtste emanatie van Vishnu, het hoogste wezen. Hij is de eerste mens (Parusha) en het hoogste Zelf. Hij heeft erotische conotaties (‘de jongen met de fluit’). Vergelijk Weisenburger 2006, blz. 321.

[c] Dat dit visioen, zoals Bass (1983, blz. 28-29) veronderstelt, een verwijzing zou zijn naar -hoe vaag dan ook- Sonnet II. XXIX van Rilke, en daarmee naar Orpheus’ tocht naar de onderwereld, is uit de teksten niet af te lezen.

EPISODE LXIII
(626-640/618-631)

yikes! I must run sweet Roger really it's been dreamy ... (*GR,* blz. 628).

Roger rijdt in een Horch 870B over de Heide op weg naar Cuxhaven, waar hij een tijdje daarna aankomt. Hij is op zoek naar Slothrop die Zij proberen kapot te maken.[a] Niets geen vrede. HUN zaken gaan verder.

Nu de raketten niet meer vallen, komt er een einde aan Rogers verhouding met Jessica. Zij behoort bij de vrede, hij bij de oorlog, zoals ook hun relatie bij de oorlog behoorde.'Her future is with the World's own, and Roger's only with this strange version of the War he still carries with him' (*GR,* blz. 629).
Mexico blijft voor Pointsman werken, totdat hij zich via Gloaming aansluit bij de Counterforce. Hij doorziet de rol die Pointsman heeft gespeeld bij de overplaatsing van Jessica naar Cuxhaven. In een dag- en wensdroom neemt Roger tijdens een vrolijk avontuur zoete wraak op Rózsavölgy, Fräulein Müller-Hochleben en vooral op Pointsman.

Bij Pirate nam Roger deel aan een bijeenkomst van leden van de Counterforce. Pirate verdedigt hier een {creatieve paranoia: een doortimmerd Wij-systeem tegenover Hun Zij-systeem.}
Er zijn contactpersonen aanwezig van het Schwarzkommando en van Waxwing. Hun verschijning doet Roger verzuchten dat de groep nu niet direct als een doortimmerd Wij-systeem lijkt te functioneren, maar Osbie vindt het juist prachtig, zijn aanval op de Rationelen wordt met hoera-geroep ontvangen.
Nora's bezoeking ('visitation') door de Zwaartekracht. Ze moet zich bewijzen, maar wordt met allure bedot via fake-seances.
Sir Stephen maakt ondertussen een sten schoon. Dan klinkt het Reisliedje, begeleid door Gwenhidwy op zijn rozenhouten crwth.

\- - - - -

[1]

Do children meet again? Does any trace remain?'(*GR*, blz. 627).

Terwijl hij via de Heide op weg is naar Cuxhaven, overdenkt Mexico zijn situatie en analyseert hij de gebeurtenissen van de afgelopen tijd. Aanvankelijk is hij vooral bezig met zijn scheiding van Jessica die afscheid heeft genomen van het oorlogsleven en een burgerlijk leven ambieert. Maar dan sluit hij zich aan bij de Counterforce.
De start van de Counterforce is twijfelachtig. Gloaming, de instigator ervan, heeft in de Zone een speciale eenheid gevormd samen met een vage, Duitse overloper, Schleim.[b] Deze geeft allerlei informatie door waar men van watertandt, maar die in feite iedere verbeelding tart en op geen enkele manier valt te controleren, bv als het gaat over het toezicht op Slothrop door Sparte IV.[c] Veel is bovendien van horen zeggen ('Schleim had heard tell'), de mededelingen zijn vaag ('Polimex, or something') of ontoereikend ('Couldn't tell you his name').
Vage roddels omgeven ook Pointsman, die al vóór de oorlog in allerlei complotten zou zijn betrokken. Narratief staat alleen vast dat zijn jacht op Slothrop is mislukt en dat hij heeft geprobeerd Jessica te isoleren door haar naar Cuxhaven te sturen, dicht in de buurt van Beaver.[d]

[2]

In een dagdroom neemt Roger wraak op Pointsman. Hij stormt (*GR*, blz. 635) de kamer van Rózsa-

---

[a]Het dossier Slothrop is goed bekend bij de Counterforce.

[b]De naam *Schleim* doet niet alleen denken aan slijm ('Schleim') maar ook aan *schlemiel*. Eerst wordt hij een man van tweede garnituur genoemd, maar al naar mate zijn verslag vordert, blijkt er ineens een *Partei Schleim* te bestaan, die het n.b. tegen het leger opneemt.

[c]Het is duidelijk dat Schleim precies weet waarover hij moet spreken.

[d]Pointsman zou contacten onderhouden met ICI, dat op zijn beurt kartelafspraken heeft met IG Farben. Maar dit lijkt, na alles wat er bekend is over hem, zeer onwaarschijnlijk. Nee, Pointsman is geen Von Göll. Misschien is hij betrokken bij besprekingen over olie, maar dat zegt op zich nog niet veel.

völgy binnen, een kamer waar Pointsman zich wel,[a] maar Rózsavölgy zich juist niet thuisvoelt. Deze beleeft haar als een hallucinerende, vloeiende, vloeibare ruimte waar een gevechtsvliegtuig in nood rondcirkelt boven *Puke-a-hook-a-look Island,* een eiland vol mango's en hula-hula-meisjes met priemende tieten.
In de sfeer van een Amerikaanse revue klinkt dan een schuin en cynisch liedje ('White Man Welcome') in naam van de piloot die doodsbang is dat hij zijn leven lang papaja's zal moeten eten 'fragrant as the cunt, of young paradise-'[b] en gevangen zal blijven in het web van een van die 'little island *love*-lies.'
Het liedje bevestigt de dubieuze en vervagende situatie waarin Rózsavölgy zich bevindt. Maar het verwijst ook naar bedrog, naar hoerigheid en naar (zware) verslaving ('to hook'). *A Hooker* en *a puke* typeren iemand bovendien als *contemptible* en *disgusting*.[c]
Het liedje biedt verder een beschrijving van het liefdesspel met zijn smaak van de papaya,[d] van neuksappen die als de lava van de bergen glijden, het verwijst naar de halve maan als banaan (*moon* betekent ook *(blote)billen*), naar hula-hula-spelletjes en heeft haar zelfs macabere kanten (het eten van apen- en mensenvlees).[e]
Het *Little Grass Shack*, tenslotte, is geraffineerd dubbelzinnig. *To shack* betekent, naast *tent(je)* ook *neuken*, *grass* is synoniem met *wiet,* maar betekent bovendien *ongehuwd*. Met *cherry, Sweet Leilani*, *sugar cookie* en *young paradise* komt dan de *nymphet* in zicht.[f]

De dagdroom zelf weerspiegelt Rogers diepe woede en verdriet na het vertrek van Jessica. Het gedichtje is boosaardig, zijn gedrag sadistisch (de bril van Fräulein Müller-Hochleben) en puberaal (de plas-scène).

[3]

> We don't have to worry about questions of real or unreal (*GR,* blz. 638).

Roger was Pointsman meer en meer gaan wantrouwen. Zo dacht hij dat Pointsman Gloaming alle kanten had opgestuurd. Maar dit blijkt niet juist te zijn. De actiegroep zelf heeft hem naar de Zone gezonden. Deze paranoia wordt Roger door Pirate aangerekend. Hij is nog maar een groentje op dit gebied. Paranoia behoort naar zijn mening creatief te zijn. Met deze opstelling stelt Pirate de zaken op scherp, niet alleen binnen deze context, maar in feite binnen de narratieve wereld van *GR* in zijn geheel.
Nu staat paranoia als waan tegenover realiteit en als achterdocht tegenover vertrouwen. In een primaire groep berusten de onderlinge verhoudingen op respect en geloofwaardigheid, een hiërarchische orde wordt er als vanzelfsprekend aanvaard. Paranoïde gedrag in de vorm van argwaan en grootheidswaan zul je er weinig tegenkomen, vooral ook omdat de gedragscontrole er direct en wederzijds is. De situatie is grotendeels contingency-shaped, de regels zijn eenvoudig en liggen voor de hand. Denk aan een familie of een vriendenkring. Ook de Counterforce is op deze formule gebaseerd.
Toch hoor je hier niet over. Pirate legt juist alle nadruk op het feit dat ieder individu en iedere groep wordt opgeslokt door een maatschappij die in zijn geheel wordt beheerst door Hen. Dit Zij-systeem

---

[a]Een kamer met 'this strange, inaccountable prism of shadow in the corner,' een plaats waar Pointsman vreemd genoeg met zijn gezicht naar toe staat .

[b]Een door midden gesneden papaya heeft sterk seksuele connotaties, bovendien wordt deze vrucht -met reden- gebruikt als een -licht- anticonceptiemiddel.

[c]*To puke = braken*.

[d]*To scrump* betekent ook *neuken.*

[e]De aap is in *GR* een sekssymbool.

[f]*Cherry = maagdenvlies*, *cookie = klein meisje, sweetheart.. Leilani is een veel voorkomende meisjesnaam op Hawaï* en betekent *hemels kind, hemelse bloem.*

legt zijn eigen waanideeën op aan de leden om zo de rust te bewaren.[a] Pirate eist nu dat de Counterforce als groep ook haar eigen waansysteem (een Wij-systeem) ontwikkelt met waanideeën over zichzelf.[b] Zo kun je alleen de ander bestrijden. In dagelijks taalgebruik: je moet (leren) jezelf voor de gek (te) houden (om je tegenover de ander te kunnen handhaven).
Het denkbeeld van Pirate is op zich al een teken van paranoia: je zou juist moeten stellen dat je de waan moet ontkrachten, de waarheid aan de oppervlakte moet brengen en op grond daarvan het Systeem moet aanpakken.[c]
Bovendien, een systeem moet in zijn eigen wanen geloven, het is onmogelijk je zelf wanen op te leggen. De Rooms Katholieke kerk is uit een waan geboren, maar die waan omvat ook de Leiding van zo'n systeem zelf. Dit maakt duidelijk dat de gedachte om een Wij-systeem als waansysteem te *ontwikkelen* zelf een waanidee is.
Maar ja, Pirate is zo verweven geweest met de Firma als instrument van Hen, dat hij onmogelijk los kan komen van Hun manier van denken in Systemen. Anarchisme is hem volkomen vreemd.

---

[a]Het gaat om een rationeel, regelgeleid systeem. Tegen de rationaliteit hiervan wordt door de groep onder leiding van Osbie met groot enthousiasme geageerd, dit zonder te bedenken dat ook haar eigen ordeningssysteem een *systeem* is en dus rationeel geordend zal zijn. Het is gebaseerd op waan (in de termen van *GR*) en zo'n waansysteem heeft ook zijn eigen logica (anarchisme en actualisme zijn de counterforce *als groep* nu eenmaal vreemd). Dat ziet ook de verteller in, hij is dan ook verbijsterd door reactie van de groep.

[b]De tweedeling tussen beide systemen komt van R.D. Laing. Zie Moore 1987, blz. 70.

[c]Toch vindt Pirate het niet erg dat je hun spelletjes meespeelt: 'Seeing as we haven't won yet, it isn't really much a problem' (*GR,* blz. 638).

EPISODE LXIV
(640-655/631-646)

He will begin by reminding you of the 1937 Ford. Why is that dacoit-faced auto still on the roads? (*GR,* blz. 645).

89e Divisie, Thüringen.

Pensiero is er de compagnieskapper. {Hij onderscheidt en begrijpt rillingen, ook die van anderen, de meest onregelmatige rillingen benadert hij via een Fourier-analyse.[a] 'Each long haircut is a passage' (*GR,* blz. 643).

De knipbeurt van een kolonel uit Kenosha loopt uit op een typische Zone-mijmering met het haar van de kolonel als leidraad: 'Hair is yet another kind of frequency' (*GR,* blz. 624). Het knippen wordt begeleid door een via rillingen voortgebrachte blues. In de mijmering speelt de kolonel zelf een meeslepende hoofdrol.

Tijdens een intermezzo volgt het optreden van Skippy, toegesproken door Mister Information over pointsman, de Wisselwachter, die Skippy naar Vreugdestad stuurt.

De kolonel, gevangen door bandieten en daarna gered, wordt door een kreeftrobot rondgeleid in de ondergrondse Vreugdestad.[b]

Daar ontmoet hij Jamf: '[H]ere the two men are, dry-scratched precisely, attently on this afternoon' (*GR,* blz. 646). Geen van beiden is zich bewust van zijn rol.[c] Iets later loopt Jamf weg langs het kanaal. De kolonel blijft achter.

De kolonel biedt zijn halsslagader aan.

De onregelmatige bewegingen van Paddy ('Elektro') McGonigle hebben ondertussen geleid tot de ontvouwing van het drama van Byron the Bulb.[de]

- - - - -

[1]

Eddie Pensiero maakt als kapper gebruik van rillingen als bron van informatie. Bij het kappen van de kolonel wordt hij begeleid door een blues die zijn expedities tot in de diepste haarregionen voeren. Ondertussen vertelt de kolonel uit Kenosha (!) over de tochten van zonsondergang tot zonsondergang, met die vulkanische kleurveranderingen die je doen afvragen of het normale zonnespectrum niet wordt gemoduleerd.[f] En dat met op zijn beurt misschien wel nieuwe informatie, wie weet door welke wind/geest gestuurd. Ja, 'Deep questions, and disturbing ones' (*GR,* blz. 642). Pensiero, de diepte-denker, ziet zich dan ook als een instrument van de geschiedenis.

[2]

Over informatie gaat het ook tussen Skippy en Mister Information.[g] Neem de digitale wisselwachter die de sporen naar Leedstad ('Pain-City')[h] en Vreugdestad ('Happyville') beheerst, waarbij een keuze tussen beide trouwens weinig op het lijf heeft: of er wacht je het consumentisme van de Leedstad of de robotachtige en plastic leefstijl van de ondergrondse Vreugdestad à la Metropolis.[i]
De werkelijke boodschap ligt dan ook dieper. In feite is de Oorlog de wissel die zelf de juiste mensen lokt en ze dan laat sterven. En als dit soort mensen bij voorbaat op een handige manier zou kunnen worden geëlimineerd, zou je een oorlog zonder doden kunnen hebben.

---

[a] Vergelijk de fantasieën van Pirate.

[b] Waar het wel blijkt te sneeuwen.

[c] In XLVI duikt hetzelfde (meta-) thema op.

[d] McGonigle zorgt handbediend voor de stroomvoorziening van de gloeilamp waaronder de kolonel wordt geknipt. Maar het is de gloeilamp zelf die de bewegingen van McGonigle dicteert.

[e] Voor een door en door averechtse, tureluurse bronnenkritiek van de Bulb-analogie: Schwan 1987, blz. 121-134. Een kritiek *GR* waardig.

[f] Er wordt hier vaag verwezen naar de bom op Hiroshima.

[g] Met de veronderstelling dat Pensiero zelf Mister Information is die innerlijk in gesprek is met Skippy.

[h] Rilkes Leedstad ('Leid-Stadt') met zijn Troostmarkt die door de Engel wordt vertrapt (Elegie X).

[i] Later blijkt dat de wisselwachter nog een derde mogelijkheid heeft: hij had Skippy ook via een goed spoor naar huis kunnen sturen. Een indirecte aanval op Pointsman.

[3]

Deze episode komt zomaar uit de lucht vallen. Of je zou moeten veronderstellen dat het gaat om een focalisatie van Slothrop. Hij is in de buurt, zijn blues beïnvloedt het verhaal van Pensiero diep.[a] Je vindt bovendien verwijzingen naar de sodiumamytal-droom (via Byron the Bulb), naar Pointsman, de Kenosha Kid, Jamf en (later) Bland. Bovendien kan Skippy zomaar uit Rakettenstad van de jonge Tyrone zijn weggelopen (LXVII). Maar dit alles blijft te vaag en te rul.
De belangrijkste verbinding tussen Slothrop en Pensiero ligt in de tekst van *het Slavenkoor* uit *Nabucco,* waarin Pensiero ('Gedachte') wordt opgeroepen om in herinnering terug te gaan naar de zoete luchten van de geboortestreek waar de slaven vandaan komen.[b] Deze tekst doet je op haar beurt denken aan John Miltons *Il Penseroso* ('hij die vol gedachten is'), waarin de Melancholie wordt aangeroepen in een situatie die sterk lijkt op die van Slothrop, zoals blijkt uit de regels

> And as I wake, sweet musick breath
> Above, about, or underneath, ./.
>
> Where I may sit and rightly spell
> Of every Star that Heav'n doth shew,
> And every Herb that sips the dew;
> Till old experience do attain
> To something like Prophetic strain.
> These pleasures Melancholy give
> And I with thee will choose to live.[c]

Maar dit is niet voldoende om deze episode te zien als een mijmering van Slothrop. Ook hier treedt de verteller, evenals in LIV, op als een editor-commentator, ook hier met een knipoog naar Slothrop. Daarbij bedient hij zich van de Zone-code. En dat betekent dat je bij je analyse en uitleg snel zult merken dat onzekerheid en ambivalentie eerder toenemen dan afnemen. Het enige wat je kunt zeggen is dat de verteller via deze Zone-mijmering indirect en op een onbestemde manier kritiek biedt op de moderne manier van leven. In de grote stad gaat het van crisis naar crisis en ontdek je geen enkele samenhang, maar ook thuis, bv in Wisconsin, tref je, ondanks de weidsheid van het sneeuwlandschap, de hekpalen[d] en autokerkhoven aan.[e]
En wat is Vreugdestad meer dan een vale grafkelder?[f] Om over Leedstad maar niet te spreken.

[4]

Dit alles zal de Counterforce een zorg zijn, zij komt Slothrop te hulp en bestrijdt in de eerste plaats het Systeem dat hem heeft uitgestoten. Maar juist op dit punt zet de Zone-parabel over *Byron the Bulb* de zaken op scherp:[g] het Systeem is gesloten en ondoordringbaar, verzet leidt nergens toe. Byron droomt aanvankelijk van een guerrilla-macht in zijn strijd tegen de mensen, maar concentreert zich later op Phoebus, het wereldwijde kartel. Dit belaagt hem en ziet in zijn onsterfelijkheid een

---

[a] Misschien ergerde Slothrop zich wel heel erg aan zijn lange, verwilderde haar en verlangde hij naar een knipbeurt.

[b] Slaven zijn de preterites bij uitstek.

[c] Untermeyer 1947, blz. (191-) 195. De laatste regel bevestigt de wil om te leven die ook Slothrop de kracht heeft gegeven om verder te gaan.

[d] Hetzelfde argument geven de Argentijnse Anarchisten.

[e] Met een verwijzing naar het slot van de onder-water-droom van Slothrop in X.

[f] Deze wereld is wel wat anders dan het libidineuze gebied waarin Tannhäuser verdween.

[g] Franz ontving eens via de buurvrouw, zittend onder de gloeilamp, de boodschap van Leni's vertrek (XIX), volgens Leni een van de vele boodschappen 'borne on the lights of Berlin ... neon, incandescent, stellar ...' (*GR,* blz. 165). Later droomt Slothrop zelf over een gloeilamp -met zijn gloeidraad als ziel- die hem in details informeert over de grootschaligheid en omvattendheid van het complot (XL). Een complot (en een Systeem) die je wel een gevoel van grote veiligheid geven. Trouwens, gloeilampen mogen dan een ziel hebben, ze worden ook vergeleken met onbevruchte eieren.

bedreiging van het gehele Systeem. Maar Byron merkt dat hij ondanks het feit dat hij het systeem leert te doorzien, niets kan uitrichten.[a] Hij berust. En als Phoebus hem dan botweg negeert (zijn zaak verjaart!), kan hij zich alleen nog maar boos maken. Het zorgelijke is dat hij zijn situatie ook nog leuk gaat vinden.
In deze context is het nog een wonder dat de Counterforce in actie is gekomen. Toch zijn de vooruitzichten somber: -Waar moet je beginnen? -Onderschat je de gevaren van de Zone niet? -Zul je de verlokkingen van het Systeem kunnen weerstaan?
Byron -deze eeuwige en onsterfelijke intellectueel- zou de Counterforce vanaf zijn verheven en verlichte positie hebben aangeraden zich afzijdig te houden in de wetenschap dat actie toch hopeloos is. Hoewel de manier waarop de Counterforce opereert hem soms zal bevallen.

[a]Toch is de '[light bulb] ./. one of the great secret ikons of the Humility' (*GR*, blz. 299). Hij is voor Slothrop het enige lichtpunt in de duistere wereld van de Mittelwerke.

EPISODE LXV
(656-663/646-653)

You, poor Katje. Your story is the saddest of all (*GR,* blz. 661).[a]

Geïnstrueerd door Pirate en na een barre tocht komt Katje op een gestolen fiets Nordhausen binnenrijden op zoek naar Slothrop.[b] '[A]nd she's not of our moment, our time, at all' (*GR,* blz. 656).
Zij komt aan bij de Herero's. Een zwart, sexy matrozenkoor zingt een lied voor Paranoia. Katje ziet zichzelf meedansen en belichaamt de allegorische Paranoiafiguur, 'a grand old lady, a little wacky, but pure heart' (*GR*, blz. 657).
Katje ontmoet Enzian. Voor hem was zij eerst de Gouden Slet (uit Weissmanns brieven), later de mythische Witte Vrouw, nu ziet hij een ijle, bleke verschijning die bij de eerste de beste aanraking zo kan zijn verdwenen.[c] Er volgen intrigerende gesprekken over Weissmann/Blicero, maar ook over Enzian en Katje zelf.
Enzian wil Katje onder controle houden: blijf in de buurt, Slothrop komt vanzelf wel opduiken.[d] Maar zij wenst meer, zij wil weten wat er werkelijk met Slothrop aan de hand is, wat zij hem in naam van Hen hebben aangedaan.[ef]
Tegen het einde van het gesprek komt het nog tot een scherpe confrontatie. *We zullen elkaar nooit leren kennen.*
En dan, zomaar een cafetaria midden op de dag: 'There are things to hold on to...' (*GR,* blz. 659).[g] En zo is Katje toch terug in de *World of Reality* waarin ze vurig hoopte terug te keren. Zal Enzians voorspelling dat Katje haar eigen weg zal kunnen gaan, dan toch uitkomen?

- - - - -

[1]

Gedurende haar tocht naar en door Duitsland leeft Katje helemaal in haar eigen wereldje, ver weg van de dagelijkse gang van zaken. Zelfs het trommelen van de Herero's roept geen reacties bij haar op. Zij sluit zich juist af van de wereld van geweld die dit trommelritme zou kunnen losmaken, de wereld van oerangst, van het Unheimliche, van de oerslang (of van een King Kong)[h] en -direct hiermee verbonden- van de gedachte aan de verlossing van haar ziel. Maar ook die andere kant -de lokroep van Pan-[i] laat haar onverschillig.
Zij is zelfs zo verward dat ze de ontvangst van de Herero's aanziet voor een musicaldans, waarin zij als ordinaire, schaamteloze spetter in het centrum staat. En zelfs daar blijft het niet bij. Later zal zij tijdens het gesprek met Enzian voorbij het midden van Pans bosje een onverdraaglijke, pikzwarte duisternis worden ingezogen, 'a city-darkness that is her own, a textured darkness in which flows go in all directions, and nothing begins, and nothing ends' (*GR,* blz. 661).[j]

[2]

De episode zelf wordt beheerst door de confrontatie tussen Katje en Enzian. Katje in de war en

---

[a] In XXIV merkt Slothrop op dat Katje 'an unaccountably *futureless* look ...' heeft. En bij zijn binnenkomst van de Verboden Speelzaal staat ze daar eenzaam en alleen, en gunt hem even een blik in haar hart dat er uitziet als een *an autumn country*.

[b] Katje noemt Slothrop haar geliefde, Slothrop zelf heeft haar in zijn gedachten en verlangens vervangen door Bianca. Later, in het gesprek met Enzian, geeft Katje trouwens aan dat ze eigenlijk niet meer weet wie Slothrop was.

[c] Katje zelf heeft het over haar hachelijke magerte als over de leukemie van de ziel.

[d] Hoe dan ook, Katje zal bij het Schwarzkommando blijven en de Tocht met Enzian meemaken (LXXI).

[e] De tegenstellingen zijn hier groot. Enzian denkt in de termen van Blicero. Deze is diep doorgedrongen in Hun controlesysteem. En dat is wat Enzian zelf ook wenst. Katje behoort tot de Counterforce en denkt zelf in meer anarchistische begrippen.

[f] Omgekeerd was Slothrop erg bezorgd over Katje en vroeg zich af wat Zij haar zouden kunnen aandoen.

[g] Eerder had Enzian al gezegd dat er wel degelijk dingen, *echte* dingen zijn, waar je je aan kunt vasthouden. Zou hij hier ook zichzelf moed hebben willen inspreken?

[h] Zie XXXIX waar Pointsman King Kong met een moeraal associeert.

[i] Ook Geli had een Pan-ervaring (LXX). Het lijkt erop dat de Pan-mythe de meest integere/authentieke weergave biedt van de N-code.

[j] Een nauwkeurige omschrijving van het actualisme in zijn meest negatieve vorm.

armoedig gekleed, Enzian zwart en patriarchaal.[a] In hun gesprek passeren drie liefdesrelaties de revue: die tussen Weissmann en Enzian, Weissmann en Katje, Katje en Slothrop, ieder met hun specifieke spanning. Bovendien komt het tijdens de ontmoeting tot een lichte flirt met een opmerkelijk en ondoorzichtig verloop met uiteindelijk niets anders dan vervreemding als gevolg.
Het gesprek zelf verloopt beleefd en voorzichtig, niet confronterend maar aftastend. Katje toont haar wanhoop en vraagt zich af waar ze eigenlijk mee bezig is: 'It's all going away from me...' (*GR,* blz. 659). Enzian bemoedigt haar. Zelfs kunnen ze even onbevangen lachen.
Hij vertelt dan over zijn verhouding met Weissmann -'He is an old self, a dear albatross I cannot let go... ' (*GR,* blz. 661)- en stelt dat hij nog leeft, al zou het in een getranscendeerde vorm kunnen zijn of dat hij zo is veranderd dat hij onherkenbaar is voor hen beiden.[b] Maar het staat voor hem vast dat hij diep is doorgedrongen in Hun gebied, verder dan hijzelf.[c]
Enzian voelt zich, dat blijkt, tot op het laatste moment zeer betrokken bij het wel en wee van Weissmann. Ook zijn opmerkingen over diens transcendentie laten zien hoe Enzian van hem afhan-kelijk is, niet in de laatste plaats in zijn rol als Leider en Profeet. Dit ondanks het feit dat er aan het einde van de oorlog geruchten gaan dat er indertijd een verwijdering is ontstaan tussen beiden. Het Schwarzkommando ging zich meer en meer als zelfstandige eenheid gedragen en dat beviel Weissmann kennelijk niet (XL).
De conversatie levert trouwens weinig nieuwe informatie op, niets over Slothrop, niets belangwekkends over Weissmann. Wat hier nieuws lijkt, gaat terug op Thanatz en diens informatie is narratief beslist onbetrouwbaar (LXVI).

[3]

Tegen het einde van de ontmoeting loopt het even echt spaak. Enzian voorspelt dat Katje zal blijven leven en haar eigen weg zal kunnen gaan. Dit als een beloning. En dat zij niet begrijpt waarvoor zij wordt beloond, maakt haar verhaal zo treurig. Katje wordt boos. Het is geen beloning maar een levenslange straf. En als Enzian haar dan ook nog iemand noemt die eigenlijk van geen politiek belang is -de beloning die zij zal ontvangen, ligt blijkbaar op een ander terrein- barst de bom. 'You black bastard!'[d]
Een parafrase die ik na enige aarzeling geef. Opvallend is het bv dat Katje eerder gedurende het gesprek het begrip *politiek* (= 'strategisch') negatief opvat. Waarom op deze plaats dan zo'n harde reactie? Belangwekkend is ook dat aan Enzians opbeurende uitspraak 'Je bent voorbestemd om te leven' een scène is voorafgegaan waarin hij aan het einde ervan stelt dat het heel erg is als je van iemand te horen krijgt dat je niet hoeft te sterven, indien je die persoon onmogelijk kunt geloven. En dat is de situatie waarin Katje nu verkeert.

---

[a]Over zichzelf schrijft Enzian in zijn dagboek dat hij niet zo pontificaal wil overkomen, over zijn stem dat hij onaangenaam klinkt: '[H]ow they must wince inside whenever I begin to speak' (*GR,* blz. 522).

[b]Narratief staat het vast dat Weissmann in Wassenaar stervende was. Als iemand op de hoogte is, is het Katje. Enzian op zijn beurt doet erg uit de hoogte tegen Katje: zij had toch moeten weten dat Blicero tot De Heide was gekomen. Maar Enzian heeft dit bericht van Thanatz, die ook nog heeft verteld dat hij in mei vlak voor het einde bij Blicero is geweest. Of het verhaal van Thanatz Katje zal overtuigen, komen we niet te weten.

[c]Een van de aanzetten tot de Blicero-Mythe.

[d]Dat *black* komt uit het diepst van haar hart. Uit het begin van deze episode blijkt al dat ze niets met zwart opheeft (noch met vulgair-zwarte jazz-muziek).

EPISODE LXVI
(663-673/654-664)

Whether you believed or not, Empty or Green, cunt crazy or politically celibate, power-playing or neutral, you had a feeling - a suspicion,a latent wish, some hidden tithe out of your soul, *something*- for the Rocket (*GR,* blz. 673).

Thanatz -op zoek naar Greta- glijdt uit en slaat overboord van de Anubis. Eenmaal aan wal wordt hij door de Russen opgepakt bij een gasfabriek (een ontmoetingsplaats voor prostituées), ondervraagd, meegenomen in een politieauto, aangezien voor een anti-Lublin-journalist, gekidnapt en eindelijk afgezet bij een ontheemdenkamp. Vervolgens maakt hij barre tochten in ontheemdentreinen dwars door de Zone. {In een pijnlijke koortsdroom komt de herinnering op aan de laatste raketlancering.} Weer in een kamp opgesloten weet Thanatz de aandacht van het Schwarzkommando te trekken en krijgt hij er een gewillig oor.[a] Hij vertelt het wat het wil horen: alles over het S-Gerät, over de 00000, over de lancering ervan, en dat met een mythisch-mystieke strekking . Zijn verhaal brengt hij vol afwisseling, verbeeldingskracht, verve en zelfsuggestie, koortsig, maar vaak niet zonder inzicht in de situatie.

Thanatz begint zijn sessie bij de Herero's met het verlies van Bianca en Gottfried, waarvan hij de vage zekerheid heeft dat zij één en dezelfde zijn.
Dan gaat hij over op Blicero en diens impotentie. Hij ziet in Blicero's ogen -naast runen- de weerspiegeling van molen-silhouetten. Een vluchtige scène die overloopt in andere, zoals een scène over Greta, over 'a world below the surface of Earth or mud-' (*GR,* blz. 672) gevolgd door een flits van een jonge Bianca 'in a thin cotton shift.' Hij twijfelt voortdurend aan haar liefde.
Later vertelt hij dat hij, nadat hij van boord is gevallen, werd opgepikt door een Poolse begrafenisondernemer met een hunkering naar blikseminslagen. Vervolgens, aan land gezet, ontmoet hij een SS-spookcommando van homoseksuelen uit kamp Dora in dienst van Blicero: 'He is the Zone's worst specter' (*GR,* blz.666 !!). In hun kamptijd was boven alles Blicero's aanwezigheid voelbaar. Ze hoorden de verhalen, voelden de angst van de bewakers, werden zijn broederelite en onderwierpen zich aan zijn absolute macht. Nu vormen zij zijn machtsbasis.[b]
Gelokt door een gefilterde Zone-fluistering gaat Thanatz vervolgens naar de gasfabriek en wacht op Blicero, doodsbang. Hij staat op het raakvlak van twee werelden, die van hemzelf en die van het bovennatuurlijke. Er is geen sprake van een koortsdroom, nee, hij weet het: Blicero, levend of dood, is echt. En hij zal hem naar deze zijde weten te lokken.[c]

De voorbereiding voor de tocht van het Schwarzkommando naar de Heide, naar het Rijk van de Dood wordt afgerond. Enzian verzoent zich (voorlopig) met Ombindi.

- - - - -

[1]

Met de wonderbaarlijke Verlossing van Thanatz uit de zee neemt de Zone-geschiedenis een nieuwe wending en rukt de Blicero-Mythe onstuitbaar op. Thanatz ontwikkelt zich als haar grote Profeet, in zijn verhalen en dromen ('Visioenen') worden de eerste contouren ervan zichtbaar. Voorlopig verkeert de Mythe in het stadium van de mondelinge overlevering, wat betekent dat de vertellingen, zoals die tijdens deze episode, nog als los zand aan elkaar hangen, elkaar aanvullen, maar elkaar ook kunnen tegenspreken.[d] Toch staat de kern van wat er eens gebeurde mythisch vast: op de Heide is *Illud Tempus* het Offer geschied van Gottfried, de Geliefde, door Blicero, zijn Grote Minnaar via de lancering van de 00000.[e]

---

[a] Bovendien waren zij via Slothrop op de hoogte van Thanatz' tochten samen met Greta (LV).

[b] Thanatz moet hebben geweten dat Enzian zeer gevoelig is voor Blicero's aura. Hij laat door dit verhaal merken dat hij in een mythische traditie staat, die ook Enzian aanspreekt,

[c] Dat Thanatzs tocht ook onderdeel uitmaakt van de ondervraging blijkt uit het feit dat hij midden in zijn verhaal (hij staat bij de gasfabriek) zich ineens op Oberst Enzian beroept.

[d] Zo spelen de verhalen van Blicero en Enzian door elkaar heen. Toch spreken ze elkaar niet tegen. De oprichting van de Raket door Enzian kun je in het verlengde zien van het Offer van Gottfried.

[e] De parallel met het Kruisigingsverhaal is opvallend, ook in zijn SM-aspecten.

Thanatz had al van zich laten spreken.[a] Hij kende Weissmann, Gottfried (en Katje). Tijdens zijn gesprek met Slothrop op de *Anubis* (XLIII) suggereert hij dat Weissmann uit Holland is weggevlucht, hij vermeldt diens hysterie en zegt iets vaags over een laatste dag. Het lijkt er sterk op dat hij deze kennis van Greta heeft die in een visioen Blicero op de Schussstelle had gezien in een laatste stadium van waanzin. Ook Slothrop hoort van haar eenzelfde verhaal, maar dit vertoont al sterk mythische trekken. Blicero is een plaatselijke god op de Heide als Ur-Heimat die plannen smeedt rond Gottfried (XLVI).
Ook wat Thanatz weet van het S-Gerät komt uit de koker van Greta, zij zag tijdens een visioen een seance waarin een 'grijs plastic' als een ectoplasma te voorschijn werd getoverd.

[2]

> It is that "something" that the Angel Thanatz now illuminates, each in a different way, for everybody listening (*GR,* blz. 673).[b]

Het beeld dat je van Thanatz tijdens deze episode krijgt, is verwarrend. Hij wordt als hoopje mens bij de Herero's binnengebracht. Daar wauwelt hij maar wat, urenlang, in het begin vooral over het verlies van Gottfried, Bianca en Blicero. Toch blijkt dat zijn verslagen vaak narratief helder zijn en dat zijn verhalen er soms doelbewust op zijn gericht om zijn publiek te sturen. Zo wordt het al gauw duidelijk dat zijn relaas voor de Herero's in geestelijk-morele zin een oppepper van je welste is. Het is hun laatste hoop,[c] de impact van hun tocht naar de Heide is afhankelijk van de mythische waarheid van dat andere verhaal over de lancering van de 00000.
En die waarheid ligt besloten in het *Iets* omtrent de Raket dat Thanatz op dit ogenblik *verlicht*. Meer hoeft hij niet te doen dan die ene vonk te laten overspringen. En daar slaagt hij in.
Dat geldt ook voor verhalen rond de 00000 en het S-Gerät, die vaag zullen zijn geweest, maar wel stimulerend hebben gewerkt, zeker op Enzian, die in Weissmann zijn grote voorbeeld zag. Voor hen die naar Thanatz luisteren zal het verhaal over Blicero en de lancering van de 00000 duidelijk zijn, maar dan binnen het kader van mysterie en mythe, zoals ook de Hemelvaart van Jezus dit is voor luisterende Christenen. En op Hemelvaart volgt Pinksteren.
In de praktijk betekent dit dat de Herero's met een krakkemikkige A4 op weg gaan naar de Heide, en dat niet (meer) met een operatief, maar met een mystiek doel. De Raket zal worden opgericht, niet worden gelanceerd. Maar ach, voor een mythe is de *narratief-feitelijke* lancering geen voorwaarde voor de waarheid van de Gebeurtenis zelf.

[3]

Toch zal Thanatz ook een verhaal moeten neerzetten dat luisteraars overtuigt. Maar hoe kun je dat doen als je bv helemaal niet weet wat het S-Gerät is en als je moet toegeven dat je nooit op de Schussstelle bent geweest? Wel, vergewis je gehoor ervan dat je werkelijk verlicht bent, houd het verslag vaag en mysterieus, werk met intrigerende beelden en symbolen, maak duidelijk dat je ervaringen zelf ook een vorm van hallucinatie (kunnen) zijn en betwijfel of je alles wel precies kunt weten. Spring daarna zo snel mogelijk over naar bekend terrein, bv naar de Heros Blicero zelf.
Deze opzet vind je terug in Thanatzs herinnering aan Weissmanns raketlancering, die is vervat in een uiterst warrige, hallucinerende koortsdroom over de Heide -is het wel de Heide? Thanatz komt oog in oog te staan met Blicero, met in diens oogbal de surrealistische weerspiegeling van

---

[a] De naam van Thanatz valt bv tijdens het gesprek tussen Slothrop en het Schwarzkommando, Thanatz was aanwezig in seances van Peter Sachsa (LXVI).

[b] *Angel* stamt van Griekse *angelos* dat *boodschapper* betekent.

[c] Enzian blijkt dan ook zeer vatbaar te zijn voor Thanatz' verhalen. In zijn gesprek met Katje (LXV) spreekt hij al van de transcendentie van Blicero en ook zal hij, weet Thanatz, lang voor het einde van de ondervraging hebben besloten met hem en zijn ideeën in zee te gaan. Zijn bewondering en (oude) liefde voor Weissmann spelen hem hierbij zeker parten.

een molen (en later het beeld van een fles gin).[a] Maar de 00000 is in geen velden of wegen te bekennen, laat staan de lancering ervan (of het moest 'the puff from an explosion, something light ocher at the horizon' zijn geweest). Ook opvallend is het hoe veel moeite Thanatz zich moet getroosten om zich een toch uiterst sensationele gebeurtenis als de afvuring van Weissmanns Raket te binnen te brengen: 'Little by little his memory ./. grows clearer' (*GR*, blz. 670). Hij doet alleen maar interessant zodat hij niet teveel op details zal worden vastgepind.[b]
De oogbal speelt ook de rol van de bol van waarzeggers: daarin zie je beelden opduiken uit het verleden, maar de ongeziene beelden zijn verloren. Nogal triviaal, maar het klinkt gewichtig en leidt de aandacht af. Bovendien kun je overgaan naar een vertrouwd onderwerp, naar Katje, Gottfried en tenslotte, via Blicero, naar jezelf (en je eigen gevoelens).
Thanatz weet blijkbaar beter dan je zou vermoeden wat hem te doen staat. Dat geldt voor veel verslagen die hij de Herero's doet: verleen het verhaal een rationele basis -'You will want cause and effect. All right' (*GR,* blz. 663)-,[c] geef het allegorische kracht, breng het in overeenstemming met de feiten die bekend zijn en met de geruchten die de ronde doen. Laat zien dat je al heel lang met de stof bent bezig geweest, niet alleen op materieel, maar ook spiritueel vlak. Toon ook je aarzelingen, laat zien dat je door gebeurtenissen diep bent geraakt. Geef je bloot, en vooral, geef aan dat je net als je gehoor een verschoppeling bent, maar juist in die situatie tot inzicht bent gekomen. En zo ontstaat het beeld van de profeet Thanatz.

[4]

Bij het ontstaan van een mythe raken werkelijkheid en verbeelding onontwarbaar in elkaar verstrengeld.[d] Wat Thanatz is overkomen na zijn vertrek van de *Anubis* wordt in zijn verslag direct in een mythische context geplaatst, een symbolische lading gegeven en vervolgens van een persoonlijke dimensie voorzien door er dromen en mijmeringen aan toe te voegen.
Maar ook Greta's visioenen, die zeker ter sprake zijn gekomen, zullen veel hebben toegevoegd aan het mysterieus-mystieke karakter dat Thanatz in zijn verhalen weet op te roepen.[e]
Thanatz is bovendien te lang met Greta omgegaan om niet te weten hoe je mensen mystiek kunt raken. Hij komt bij de Herero's dan ook over als een Engel. De sprong naar profeet is dan snel gemaakt.

[5]

Iedere Profeet zal de status van een preterite aannemen en een moment meemaken waarin het definitieve, spirituele inzicht doorbreekt. Juist omdat dit ook in het verslag van Thanatz aan de orde is (zijn val in het water,[f] de Blicero-beleving bij de Gasfabriek), zal de status van profeet hem als vanzelf toevallen. Een status die wordt bevestigd door de vele ontmoetingen die hij alom heeft en die hem bewust maken van zijn plaats en taak. Hiervan volgen er twee van. De verslagen ervan geven bovendien inhoudelijk meer inzicht in het ontstaan van de Blicero-Mythe.

---

[a]Thanatz is ook nog zo bij de hand om op te merken dat er op de Heide geen molen (en geen fles gin) is te vinden.

[b]Enzian is zelf een raketgeleerde van de oude stempel, hij zou Thanatz al snel op slordigheden en fouten hebben kunnen betrappen. Aan de andere kant, Thanatz is langere tijd in Wassenaar geweest, hij weet dus, al is het waarschijnlijk oppervlakkig, hoe het toegaat bij de lancering van raketten.

[c]Binnen het vertellen van een verhaal betekent het *cause and effect* dat je uitleg zult geven en verklaring zult afleggen. Dit is tot Thanatzs gehoor, de Herero's, gericht.

[d]Thanatz stelt ook dat je een herinnering aan iets (hier aan zijn verblijf op de Heide) zover achter je kunt hebben gelaten dat de 'realiteit' ervan niet meer van belang is. *Of course it happened. Of course it didn't happen (GR*, blz., 667).

[e]Als je het verhaal in de gegeven tijdsvolgorde leest, kun je het idee krijgen dat de visioenen van Greta een voorspellende waarde hebben, maar het omgekeerde is het geval: het beeld van Blicero en de lancering van de 00000 komen voort uit haar visioenen.

[f]'Back here, in her wake, are the preterite, swimming and drowning, mired and afoot, poor passengers at sundown who've lost the way' *(GR*, blz. 667).

Thanatz ontsnapt op miraculeuze wijze aan dood en verderf (de *Anubis*)[a] en wordt vervolgens ook van een tweede dood gered door de begrafenisondernemer.[b] In hem ontmoet Thanatz een eerste Heilige, de man van de bliksem, die met gevaar van eigen leven op zoek is naar een ultieme ervaring van de oneindigheid (in ruimte en tijd).
In wiskundige termen betekent dit volgens de begrafenisondernemer dat bij de inslag van de bliksem de oneindigheid/eeuwigheid doorbreekt: *oneindigheid* is de tijdsdimensie van de verandering op een punt als object zonder dimensies. Deze nul-dimensionaliteit staat tegenover ('across') de dimensionaliteit van Delta-t.[c]
Maar hoe kun je beide werelden met elkaar rijmen? '*Infinity*, that's what! A-and right across the point, it's *minus* infinity. How's *that* for sudden change, eh? Infinite miles per hour changing to the same speed in *reverse*, all in the gnat's-ass or red cunt hair of the Δt across the point' (*GR,* blz. 664).
De oplossing zoekt de begrafenisondernemer in een hypothese van parallelle werelden.[d] 'It will look like the world you left, but it 'll be different. ./. Another world laid down on the previous one and to all appearances no different. Ha-*ha!* But the lightning-struck know, all right! Even if they may not *know* they know' (*GR,* blz. 664).
Niet dat de begrafenisondernemer dit avontuur aangaat om zijn piekervaring daarna uit te dragen, niet om haar om te zetten in grootse mythen waarin dwergen, vliegend op de ruggen van adelaars, en lammergieren hun duivels werk verrichten, niet om te schrijven over de door de bliksem getroffenen als leden van een of andere subcultuur, laat staan van een geheime organisatie,[e] nee, hij wil van zijn kennis zijn beroep maken en zorgen voor de nabestaanden van de door bliksem getroffenen. En dat steekt Thanatz, het is schaamteloos om zo'n grote ontdekking voor zakelijke doeleinden te gebruiken. Een reactie die het goed zal doen bij de Herero's, immers overgedragen op de Raket betekent dit dat deze een ontdekking is met een eigen mythische status, het zou dwaas zij om haar voor commerciële of andere doeleinden in te zetten.[f] Een idee dat bovendien precies past binnen de Blicero-mythe en binnen de visie van Enzian.

[6]

Zijn spirituele tocht brengt Thanatz vervolgens bij een eschatologische Blicero-gemeenschap die hoog in het Noorden in paradijselijke omstandigheden tussen moeras en rivier leeft. De leden zijn oud-kampbewoners, homo's, die zich hiërarchisch hebben georganiseerd als een SS-cohort, vol verlangen naar oude kamptijden,[g] vol verlangen ook naar de komst van Blicero, hun Heiland, waarvan zij weten dat hij een wortel is van alles verterend kwaad.
Dit bezoek maakt nog eens duidelijk dat de Blicero-mythe demonisch van aard is. Zij verkondigt louter dood en verderf. De oorsprong ervan ligt in de oermythe van Wassenaar, die is geconcen-

---

[a]Thanatz zelf heeft het over de witte *Anubis* die naar de verlossing opstoomt. Binnen de Zone-mythologie betekent *verlossing* niets anders dan de dood.

[b]De zee is een symbool van de dood: Jezus wandelt over het water, Jona wordt eruit gered. Storm is een teken van de goddelijke wil, openbaringen vinden vaak plaats tijdens stormen. Bliksem opent de weg naar de onderwereld (Biedermann 1996, blz. 57), zij wordt vaak weergegeven door het zigzag-teken, een symbool overgenomen door de SS. Eerder heeft de verteller het over *truffels van de waarheid* die, zoals Plutarchus en Juvenalis geloofden, bij storm en bliksem worden geschapen (XII).

[c]Je kunt hier denken aan de wijkende inslag van de raket ('minus infinity') boven LA naast/tegenover de directe inslag van de bliksem.

[d]Niet congruent noch identiek, maar iets ertussen in.

[e]Als de begrafenisondernemer dit niet van plan is, dan is Thanatz van zijn kant wel zo vriendelijk enige woorden te wijden aan zo'n organisatie met haar blad *A Nickel Saved*, haar bijeenkomsten en haar stroomsterktewedstrijden. Dit om via een omweg Enzian met een citaat van nikkelmagnaat Mark Hanna te vleien (of juist om de oren te slaan): 'You have been in politics long enough to know that no man in public office owes the public anything' (*GR*. blz. 664).

[f]Zoals reizen naar de maan.

[g]Het sarcasme druipt er van af. Ook hier worden de concentratiekampen in een schril licht gezet.

treerd rond het verhaal van de Oven, van SM als oerspel en van het verraad van Katje (als eigenlijk begin van de Mythe).
De Zone-mythe is een technologische mythe met de Raket als Heiland, gelanceerd op een Schuss-stelle als kunstmatig Centrum van de Wereld. Zij is daarnaast een mannen-mythe. Het is mogelijk dat de gelijkstelling van Bianca aan Gottfried (door Thanatz) een poging is om het vrouwelijke element binnen te smokkelen. Aan de andere kant is het in mythen (en dromen) heel gewoon dat figuren over elkaar heen schuiven en elkaars plaats innemen.

[7]

Thanatz zal, tenslotte, moeten lijden en strijden om, door een dal heen, een heilig leven veilig te stellen. Dit doet hij door zijn heiligheid te spiegelen aan die van Blicero, wiens heiligheid tegelijk fascinerend en afschrikwekkend is, met de wrede SM-taferelen van Wassenaar en het Kinderoffer op de Heide als ultieme voorbeelden. Dit alles is Thanatz niet vreemd: houdt ook Greta niet van de zweep? Heeft hij er ook niet van gedroomd een hulpeloos en onschuldig kind vol vreugde te vermoorden? ‘As he looks up at you, at the last possible minute, trusting you, and smiles, purses his lips to make a kiss *just as the blow* falls across his skull...’ (*GR,* blz. 671).[a] Thanatz laat Blicero, nu als slang, dodelijk bij zich binnendringen. In de ogen van Enzian zal dit getuigenis Thanatz alleen maar geloofwaardiger maken.

[a]Denkt Thanatz aan de moord op Bianca? Als hij die op zijn geweten heeft, is het ook begrijpelijk dat hij Gottfried en Bianca laat samenvloeien.

EPISODE LXVII
(674-700/664-690)

Clergymen, working for the army, stood up and talked to the men who were going to die about God, death, nothingness, redemption, salvation. It really happened. It was quite common (*GR,* blz. 693).

Slothrop verkeert in een toestand van hulpeloosheid: zijn herinneringen, mijmeringen, obsessies, (dag-) dromen. Belevingen die tweemaal worden afgewisseld door intermezzo's waarin de verteller Slothrop in diens trant begeleidt en aanvult.

®(De jonge) Tyrone bevindt zich in *Rakettenstad*. Hij krijgt een memo: zoek *Stralend Uur*, dit is onttrokken aan de 24 uur. Maar al gauw volgt er een nieuwe mededeling: *Stralend Uur* is gevangen, je kunt het bezichtigen. In haast wordt er een reddingsoperatie op touw gezet door *Tyrones Verwarde Viertal:* Tyrone + Marcel, Myrtle Miraculous en Maximilian, ieder met een fataal talent/gebrek, dat hen niet menselijk maakt.[a] Het viertal discussieert over het materiaal voor de achtervolging. Een verwarde gedachtewisseling die bij Tyrone de vraag oproept of zulke groepen wel een reden van bestaan hebben. Volgen een discussie en een liedje rond *the glozing neuters*.
Tijdens een Verfrissende Pauze verdwijnt Slothrop in de ijskast en wordt erin opgesloten. Myrtle bevrijdt hem.
Marcel vraagt een snelheidsvergunning aan om *Stralend Uur* te achterhalen. Ze krijgen niet meer dan de *Slow Crawl.* Myrtle doet nu een van haar wonderen en dan zoeven ze als een lang-genekt zeemonster door Rakettenstad.
Elders woedt een andere strijd, die wordt gevolgd door honderdduizenden toeschouwers in een eindeloos (neerstortend) amfitheater waarin publiek, toneel en leven in elkaar vervloeien.
Maximiliaan bestudeert (hier) een door Disney geïllustreerd handboek over de wijsheid van kamikazepiloten (en speelt sax), Myrtle wacht in de snoeptrommel van de controlekamer om in te kunnen grijpen, Marcel functioneert als sigarettenautomaat, met in een van zijn pakjes een dreigende boodschap voor Slothrop en een bevel om naar het travestieten-toilet, station Metatron, te komen. Hier verstopt Slothrop zich en wacht hij af of pa en de zijnen zelf zullen verschijnen of dat ze een huurmoordenaar zullen sturen.[b]

® Magdeburg. Slothrops vage poging om Squalidozzi op te sporen -waarom weet hij niet meer precies. De vraag naar gerechtigheid. Dit naar aanleiding van de ontmoeting met de Jehova-getuige Rohr die gevangen zat in het concentratiekamp. Nu is hij bewaker van een reusachtige antenne die dienst doet als communicatiemiddel voor voortvluchtige nazi-onderzeeërs. In deze situatie ligt een soort van gerechtigheid opgesloten.
{Slothrop kan zich steeds moeilijker zijn ouders herinneren: Broderick omdat hij pernicieus is en Nalline omdat zij *sjsjsjsj* ... is.}[c]

®{Brief van Nalline aan Joseph Kennedy met de vraag om via connecties in Londen achter inlichtingen over Tyrone te komen. Zij zit vol sombere gedachten over het verval alom en het ontbreken van een groter Plan, waarbinnen alles toch weer op zijn plaats valt. Haar liefde voor Jack is anders dan die voor haar zonen, 'I'm a wicked old babe, you know that ' (*GR,* blz. 683).[d]}

® Säure komt plagerig bij Slothrop met zijn taalprobleempjes: *ass backwards* (naast een inbreng van Bodine).
{1920: Säure als geveltoerist op bezoek bij Minne Khlaetsch. Het *Hübscher Räuber*. Spörri leert *Deutschland, Deutschland über alles* op een harmonica te spelen. Wimpe, haar vrindje, redt Minne.}
Säure is eindeloos bezig met een eigen cadens voor het (lange tijd onderdrukte) vioolconcert van Rossini. Bodine helpt hem met zijn junkie-tegencadens.[e]

---

[a] Slothrop noemt met name mechanisch-automatisch gedrag naast geloof in wonderen en kosmische ritmen.

[b] Het adres van het Toilet (Malkuth) en zijn naam (Metatron) wijzen terug op de pseudo-kabbalistische geschiedenis van Katje en Pudding waarin *shit* uiteindelijk een symbool werd van verlossing. [*Malkuth* betekent zowel (de heilige plaats van) *De Tempel* (in Jeruzalem) als *vrouwelijke geslachtsdelen*.]

[c] Pas later zal Slothrop een tipje van de sluier oplichten, zoals uit de brief van Nalline aan Joe Kennedy blijkt.

[d] Uit het *'(lacht ze schor)'* merk je dat er narratief geen sprake is van een brief.

[e] Bodine stelt zijn eigen *Doper's cadenza* tegenover die van Säure (*GR*, blz. 685-686). Hij heeft geen klassieke pretenties (zoals Säure en Gustav), maar zoekt een pittig ritme en een pakkend melodietje, gespeeld *with his guitar ambling pelvis-wiggling* als begeleiding van een alledaags liefdesversje -kreunend gezongen- dat 'each choice little sexcrime fantasy made flesh.' 'To yoooouuu!' [*Sexcrime* is een freudiaanse term die verwijst naar seksueel gedrag dat tegen de conventies in gaat (Pynchonwiki)].
De verwijzingen naar Elvis Presley zijn duidelijk. Diens bijnaam was *the pelvis*, de beschreven speelstijl komt boven-

Der Platz, met zijn van binnenuit gebouwde anti-politiegracht en andere paranoïde verschijnselen. Sonnenschein!

® Een vraag van Säure aan Bodine over de betekenis van *Shit from Shinola* maakt deze razend*: '[Y]ou're one of Them too, right? Come on.'* [a]
Volgt een mijmering over *shit* als komisch tussenwerpsel en over de Schein-Aula[b] als openluchtstadion, en dat in de stijl van Speer:[c] sereen, maar ook blauw en ijzig.[d] 'No one in here knows which way to look. Will it begin above us? Down *there*? Behind us? *In the middle of the air*? and how soon?' (*GR*, blz. 688).[e]
Shit en het shinola, met zijn poepkleur, komen samen in het toilet van de Roseland State Ballroom. Shit is de dood in het lichaam van de blanke, verrotting staat tegenover het witte porselein als zinnebeeld van de geurloze, officiële dood.
Maar er is nog een verband: met Malcolm de schoenpoetser, die boete doet voor het feit dat hij shit 'n shinola is geboren. En dan, is het geen aardige gedachte dat Malcolm Jack door ('through *through*') de glans (shine) heen een doorkijkje geeft op de schoenen van Slothrop? 'Were the three ever lined up that way -sitting, squatting, passing through?' (*GR,* blz. 688).[fgh]

®Slothrop zit op het travestietentoilet. Daar overhandigt een aapje hem een anarchistenbom waarmee hij zich geen raad weet. Hij wordt gered door een grote, oosters ogende travestiet.[i] Deze wordt in plaats van Slothrop vernederd, misbruikt en gemarteld.

®Het kamikaze-duo Takeshi en Ichizo is, samen met radarman Kenosho ('this drunken old reprobate'),[j] gelegerd op een basis zonder doelen ('No dying today, no dying today. So solly!')[k] en met als enig vertier hun mysterieus-blauwe cyprinidae-nachten.[l] Al gauw blijkt dat deze scène een onderdeel is van een komische WO II-serie waarin Takeshi en Ichizio hun wekelijkse avonturen beleven. Aan de film is een prijsvraag verbonden, met als beloning een niet bepaald plezierige reis naar de locatie van de film, *Puke-a-hook-a-look Island* (inclusief een vliegtochtje in een Kamikaze-Zero).[m]

® Slothrops tocht door het Noorden van de Zone. Ondanks de straten, de steden, de gebouwen, de steegjes, de kerken, de aalmoezeniers met hun cynische boodschap moet er toch nog iets van de aarde zijn, één stokroos, één gezicht. Bussen rijden langs met mensen bang voor verlies en pijn, maar juist dit verlies dat pijn doet, zal de grauwheid en onverschilligheid kunnen doorbreken. Zouden we door te koesteren wat we verloren, misschien een weg terug kunnen vinden?[n]
Naast het krantenlogo van een tank met een grijnzende glittergriet schrijlings zittend op de stalen lul, ziet Slothrop een foto

---

dien overeen met de zijne. Veel van (de titels van) zijn liedjes passen binnen het stramien van Bodine: *Love me tender, I love you, I love you because, Love me, Loving you,* maar ook: *Anyway you want me*.
Bodine kiest de weg van de pop(ulaire) muziek. Dit in overeenstemming met de plaats die hij ook in het gewone leven inneemt: 'He is a white-hat in the navy of life,' een marinier die nog geen shit van Shinola kan onderscheiden.

[a]Zal hem misschien aan de weetvraagjes doen denken die je op school (als een systeem van Hen) vaak worden gesteld, en dat dan ook nog op een zelfgenoegzame en autoritaire toon.

[b]*Scheinen* betekent in de eerste plaats *schijnen/to shine*, pas daarna *schijnen/to seem*. Vergelijk de overgang van *sunshine* naar *shinola*. *Schein* kan ook *halo/aura* betekenen.

[c]Een heel ander theater dan dat van de Floundering Four in Rakettenstad hierboven.

[d]Deze passage slaat ook op het academische klimaat waarin Pökler cs werkten.

[e]Een verwijzing naar het einde van *GR*. Ook daar tref je een theater aan.

[f]In III wordt vermeld dat Slothrop zich spiegelt in het deksel van een schoensmeerdoosje.

[g]De verteller neemt de interne lezer in zijn verbeelding mee: *It is nice to think.*

[h]Voor de vertelling is het van belang dat de narratief-historische tijd zich nog voortzet tot na de dood van JFK.

[i]De verteller maakt even later de sprong van deze travestiet naar Takeshi.

[j]Een naam die een verbastering lijkt te zijn van *Kenosha*.

[k]*GR,* blz. 692.

[l]Een symbolische samenhang van deze geschiedenis met die van Gottfried (Weisenburger 2006, blz. 353) ligt niet direct voor de hand.

[m]Het opschrift ('A moment of fun ...') zegt genoeg: even weg uit de ellende! En wat is dan beter dan een komische tv-serie gekoppeld aan een vrolijk vijandbeeld, omrand door associaties met Roger Mexico's *Puke-a-hook-a-look Island* (LXIII)? De verwijzingen naar Rogers dagdroom en later die naar Pirate en Scorpio geven aan dat deze gedeelten waarschijnlijk zijn geredigeerd door de verteller, met een link naar en in de trant van Slothrop.

[n]Slothrop heeft waarschijnlijk gedacht aan het verlies van Tantivy, Katje en Bianca.

van een gigantische witte lul vanuit een schaambosje omlaag hangen,[a] zelfvoldaan als het Kruis. Hij ontcijfert de aangetaste krantenkop en blijft er heel lang naar staren.

® Deze herinnering verhevigt zijn paranoia. Hij is bang dat Zij het water van het Toilet zullen afsluiten. De geluidsschaduwen van zonne-stilten bieden momenten van rust.
[Dat de Zonne-stilte zou verwijzen naar steden van oorlogsdoden blijkt bedrog te zijn, zij liggen op de grens van een Tijdzone.]
De Sentimentele Surrealist wacht op het schoonspuiten van het eethuisje, de Kenosha Kid ondergaat de geluidsstilte. Slothrop schuift bij. ZIJ hebben hem op de Donkere Droom gezet.

®Ichizo ziet Takeshi aan voor MacArthur in een roeiboot en bedreigt hem met een Hotchkiss. Overgang naar een relaas over een omgesmolten Hotchkiss, in Chelsea gezien door Pirate samen met Scorpia[b] bij clown-koning James Jello, afstammeling van een decadent geslacht met walgelijke inteeltafwijkingen. Kroonprins Porfirio wordt -verborgen in een afvalcontainer- bij de beschieting van een optocht van arbeiders in een seksueel aanminnige houding gedood door militairen gewapend met een echte Hotchkiss.

® Tyrone de electro-freak tegen pa Slothrop, de dopegebruiker en sterrengelovige: {[Op voor een eeuwig leven in een schone, eerlijke, gelouterde Electrowereld!]}

® {[Het Imipolex G als basis voor zielsverhuizing. Uiteenzetting van de drie manieren om de informatie-overdracht van lichaam naar plastic te regelen.]}[c]

- - - - -

[1]

Na de teleurstelling in Cuxhaven leeft Slothrop een tijdje als kluizenaar, sterk verwilderd, vol angsten en obsessies (LXII). Toch komt hij er bovenop en maakt een tocht door het Noorden van Duitsland. Uit de fictieve, door Slothrop ingebeelde, brief van Nalline aan Joe Kennedy kun je afleiden dat hij eind september nog in de running was, omdat Kennedy in die tijd een redevoering in Pittsburgh hield waarnaar Nalline in de brief refereert. En dat kan alleen als Slothrop op de hoogte was van de politieke situatie (en bv Time had gelezen).[d]
In deze episode gaat zijn droevige en kritische verbeelding vaak met hem volledig aan de haal. Ze geeft je op een speelse en vaak ironische, maar ook bittere en bezeten manier zicht op zijn verleden dat hij nu eens ondergaat als een vrolijk stripverhaal, dan weer als een nachtmerrie.
Veel gaat er in deze tijd door hem heen, herinneringen aan zijn moordzuchtige vader[e] en aan zijn drankzuchtige moeder in haar relatie tot de Kennedy's (en met name tot hun zoon Jack),[f] maar ook aan Squalidozzi met zijn Anarchisten, aan de taalspelletjes van en de verhalen over Säure (en Bodine), aan Der Platz als een junkie-utopie.
Door de taalspelletjes heen komen herinneringen boven aan de Roseland State Ballroom: het *shit 'n shinola*. Dit wordt verbonden met Malcolm X en het *ass backwards*,[g] dat letterlijk naar zijn hachelijke en belachelijke houding boven de wc-pot verwijst.[h]

---

[a] In LXII is het de regenboog als een gezwollen lul, waarvan de aanblik Slothrop juist nieuwe levenskracht geeft.

[b] Slothrop kende Pirate alleen maar van gezicht (IV). Informatie over diens meer persoonlijke leven kreeg hij waarschijnlijk van Katje.

[c] Deze mijmering over de werking van Imipolex G komt van Slothrop, hij is vanaf het begin van zijn missie in Monte Carlo betrokken geweest bij het verzamelen van informatie ernaar. Bovendien pleit de samenhang met de vorige scene voor deze keuze.

[d] Zie Weisenburger 2006, blz. 349-350. Er is geen sprake van een 'fracturing of ./. [the] narrative ' (blz. 349).

[e] Het Freudiaanse motief op zijn kop gezet.

[f] Jack Kennedy wordt in X tijdens de sodium amytaldroom door Slothrop positief omschreven. Toch zou vanuit Freud gezien enige jaloezie juist op zijn plaats zijn geweest.

[g] Ass backwards: dom, verward, chaotisch (Urban Dictionary).

[h] *To ass* is een plat woord voor *neuken* (Urban Dictionary/ass 15)

Opvallende verwijzingen zijn er tenslotte naar de Kenosha Kid, Imipolex G (en daardoor naar Greta), Wimpe en King Kong.

[2]

Tijdens een van zijn hallucinerende dromerijen zit Slothrop op het travestietentoilet met een blonde pruik op en in een gewaad zoals Fay Wray het droeg gedurende een screentest van *King Kong*. Dit omdat hij vooral maar één ding verlangt: de onvoorstelbare, anale penetratie door een gigantische aap zoals King Kong (maar ook wel om de atletische onschuld die Fray Way uitstraalt en om een soort oprechtheid van haar gewaad). In deze situatie schrijft hij in naam van Ann Darrow, de protoganiste, een gedicht over de film.
Het eerste deel van het gedicht beschrijft de momenten van Darrows gevangenschap, waar ze in een grimmige en bijna religieuze sfeer de terugkomst van King Kong ('the Shape') afwacht. Het tweede gedeelte is heel wat alledaagser. Het gaat over de pathetische liefde van Darrow voor en haar onderworpenheid aan de in haar ogen onsterfelijke regisseur Carl Denham die haar in deze situatie heeft gebracht ('Ah show me the key light, whisper me a line...'). Een van de meest opvallende meta-momenten in *GR*.
Van Denham zegt Darrow trouwens hetzelfde als wat er over Von Göll werd beweerd: hij maakte het onwerkelijke ('the onreal') werkelijk ('real') door het filmisch vast te leggen ('shooting at it') en af te draaien ('reel'). Direct gaat het om de filmische Darrow die tot leven is gebracht door de filmer/regisseur Durham, indirect zal ook zeker de film *King Kong* zelf zijn bedoeld. Voor die tijd een technisch staaltje van de hoogste orde.
Met Darrow (als personage) wordt er volgens de dichter weer iemand toegevoegd aan het rijtje van vrouwen dat de taak heeft om zich kruiperig en vernederd te gedragen in hun rol tegenover de Verschrikking ('Terror')[a] om vervolgens, maar dan als de filmster (Fray Way), naar huis te gaan om te dromen van aanslagen en complotten gericht tegen fatsoenlijke mensen.
In dit verband wordt ook Greta Erdmans genoemd. Van zichzelf vertelt deze (XXXIX) dat zij als personage volkomen passieve rollen speelde, in welke vernederende omstandigheden ook. Zelfs haar gezicht bewoog niet. Zij was blijkbaar altijd een willig slachtoffer (LXVII). En van anti-burgerlijke agressie droomde zij niet alleen, zij ging er eigenhandig toe over (XLV).

[3]

> Well, there is the heart of it: the monumental yellow structure, out of there in the slum-suburban night, the never sleeping perlocation of life and interprise through its shell, Outside and Inside interpiercing one another too fast, too finely labyrinthine (*GR,* blz. 681).[b]

Gedurende andere momenten keert Slothrop in gedachten terug naar zijn jeugd, naar de tijd dat hij speelde met zijn vriendjes, naar de bonte wereld van de strips, maar ook naar zijn leventje thuis met al die details die soms zo'n diepe indruk kunnen maken: zijn aanvallen op de ijskast, de vraag wie er nu weer de bananen in de ijskast heeft gelegd, gekoppeld aan de herinnering aan zijn hartstochtelijk masturberende broer Hogan.
Redelijk laconiek reageert hij op zijn vader, hoewel die met allerlei moordplannetjes rondloopt ('That ol'Broderick's just a murderin' fool'). Zo speelt er zelfs een vaag incident met een pistool door zijn hoofd. Als reactie op zulk soort herinneringen beeldt hij zich spectaculaire avonturen in met zijn

---

[a]Bij Darrow in de vorm van een afschrikwekkend Monster ('Terror'). Pym/*Time Out* 2004 (blz. 631): 'But what a perfect victim she makes.'

[b]Het is mogelijk dat dit gebouw de plaats is waar vroeger de Formerly Yellow School van Boston -nu de Byfield Community Arts Center- was gevestigd.

wat sukkelige vriendengroep van Vier (The Floundering Four) die op alle mogelijke manieren in Rakettenstad ten strijde trekt tegen het Rijk van de Vader.[a]
Deze strijd verbeeldt ook een campagne tegen het Systeem, waarvan de vader de eerste en misschien wel belangrijkste vertegenwoordiger is. Een campagne, die zonder dat Slothrop het weet, wordt gevoerd door de Counterforce. Over dit soort acties is hij niet optimistisch, vooral omdat zulke strijdgroepen onderling verdeeld raken, chaotisch te werk gaan en nooit tot werkelijke besluiten kunnen komen.[b] 'Its survival seems, after all, only a matter of blind fortune groping through the heavy marbling skies one Titanic-Night at a time'(*GR,* blz. 676). Misschien denkt Slothrop aan de Tocht die Enzian gaat maken.
Toch begrijpt Slothrop ook dat de politiek onverschilligen ('the glozing neuters') ongelijk hebben: je moet iets doen.[c] Je kunt niet gewoonweg in je eentje een rustig leventje leiden. 'Maybe we should stick together part o' the way!' (*GR,* blz. 677).[d] Maar of dit moet leiden tot verzet tegen het systeem is nog maar de vraag.

[4]

In dit gedeelte zijn er veel verwijzingen naar onderwerpen uit andere episoden:

-van het liedje van Slothrop over de *Glozing Neuters* naar het Eindliedje,
-van het FF naar het FFFF uit XLII,
-van de Rakettenstad als factory-state naar Metropolis, als plastic kinder- en tienerstad naar Zwölfkinder,
-van de Raketenstadt met haar luchtschepen, die door stadsafgronden zweven, naar Metropolis,[e]
-van De Stad met haar kort geknipte kariatiden naar Pensiero,
-van De Stad met haar bewegende gebouwen en vallende amfitheater naar het eindeloze, fluïde gebouw/gebied in Pirates droom.[f]

En verder, The Kid die pa te snel af is, de bananen die natuurlijk in de kas (van Pirate) thuis horen, de taalanalyse ('Hey man gimme some *skin,* man'), het vadercomplot (tegenover het moedercomplot bij Otto en Hilde), de gedachte aan verzet tegen het systeem (Byron the Bulb).

[5]

Slothrop denkt hierna kort na over het begrip gerechtigheid. Zo vraagt hij zich af wie er tijdens het proces van Nürnberg wie gaat berechten en waarvoor ('[W]ho's trying whom for what,'*GR*, blz. 681). Niemand kan hem dat duidelijk maken, maar het gaat in ieder geval wel vaak om lieden die op een anti-sociaal hedonisme zijn gericht.[g]
Toch is zijn vraag sterk ironisch: het is duidelijk dat je je alleen vanuit de hoek van de overwinnaar kunt inbeelden dat je een moreel oordeel kunt uitspreken over het gedrag van je tegenstanders tijdens de oorlog.

---

[a]Een belangrijke en doorlopende activiteit bestaat uit het ontcijferen van codes.

[b]Hetzelfde pessimisme vind je bij Byron the Bulb (LXIV).

[c]In XLIX vraagt de verteller de interne lezer vergiffenis voor Slothrops 'numbness, his glozing neutrality,' maar daar gaat het om een vaag-religieuze onverschilligheid.

[d]Een motief dat terugkeert in het Eindliedje: *'Now ev'rybody-'*

[e]Er wordt ook verwezen naar de jaren dertig entourage. Het beeld van de voorbij drijvende wijzerplaat gaat trouwens terug op surrealistische beelden uit die tijd.

[f]*GR* grijpt vooruit op de *liquid architecture*, zoals die in Cyberspace tot leven komt. Novak 1992, blz. 225-254.

[g]Er is sprake van *antisocial and mindless pleasures.* Bij *mindless pleasures gaat* het om het nonchalante *pluk-de-dag* van Speed en Perdoo. *Mindless* moet je niet, zoals de Nederlandse Vertaling en Duyfhuizen (1981, blz. 13-14) doen, negatief interpreteren in termen van *stompzinnig*, maar eerder neutraal in termen van *gedachteloos*. Wat Slothrop onder *antisocial* verstaat, kun je afleiden uit sectie [2] van dit hoofdstuk.

[6]

Even wordt dan Slothrops reis door het Noordelijke deel van de Zone aangestipt met zijn herinnering aan mistige straten en ruïnes, zijn momenten van weemoed, maar ook met zijn ontdekking van het bericht over Hirosjima.[a] De foto van de ontploffing van de Bom maakt bij hem erotische, maar ook mythische beelden los: Levensboom, Kruis en Fallus vallen als *axis mundi* samen in één universeel, eschatologisch moment.
Dit moment wordt, meldt de verteller, in Japan ondersteund door het astrologische gevoelen dat de bleke Maagd als westerse godin aan de horizon toezag hoe Hirosjima werd geofferd. En de zon? Die stond in de Leeuw: 'The fireburst came roaring and sovereign...'(*GR,* blz. 694).[b]

[7]

Slothrop op het Toilet maakt zich grote zorgen dat Zij bij Hun komst het water zullen afsluiten. Maar je kunt je daar tegen wapenen door het water heel langzaam en continu te laten lopen. In een bijzondere vorm van verstandsverbijstering kun je dan luisteren of het geluid ophoudt. Hij vreest Hun inmenging: Zonggg! Het bevriezende en ongemakkelijke ZONGGG, een *sweet, icky chord* dat op de lier wordt gespeeld door Hen *like society-gig Apollos.*[c]
Geluid fascineert Slothrop. Er valt dan ook veel over te vertellen. ZIJ hebben je, zonder dat je het hoort, ondergedompeld in een eeuwig bombardement van zonne-geluid.[d] Alleen gedurende nachtelijke momenten treden er korte hiaten op in de vorm van een *geluidsschaduw van zonne-stilte*.[e] Het brullen van de zon houdt stil. Dan rust zo'n moment een leventje lang uit.
De Sentimentele Surrealist beleeft dit moment in een niet al te schoon, wit betegeld eethuisje (met zijn etenswaren onder plastic als verstijfde lijkwaden)[f] en wacht op de man die met zijn slang de boel schoonspuit. Een nieuwe variant op het thema van zuiverheid en witheid zoals dat ook bij de Toilet-scènes speelt.
Het eethuisje doet de sentimentele surrealist trouwens denken aan zo'n restaurant in Kenosha (?), waar misschien de Kenosha Kid aanwezig was. Vervolgens herinnert hij zich ook een ander vertrek, geverfd in twee goedkope kleuren die hij associeert met goedkope parfum en het schoenbruin van de FBI. Het Roseland State Ballroom-motief.

[8]

En dan daalt de geluidsschaduw neer, kolkend, verre stemmen melden de positie van een kamikazeeenheid ver uit het verleden, een kamikaze strijdkreet wordt in het Japans geciteerd. De Kenosha Kid wordt achtergelaten, de Sentimentele Surrealist hoort zijn bloed stromen, zijn hart kloppen. Er zijn sterke aanwijzingen dat de zonne-stilte wordt veroorzaakt (of opgevuld) door het gebruik van een shot heroïne. Het Ohka-commando veroorzaakt een roes van *the mighty river of the blood,*

---

[a]In de hel van Pirate wordt tweemaal melding gemaakt van de kosmische bom, door Rapier en door Pirate zelf (LIII).

[b]Deze uitbarsting komt niet overeen met karakteristieken van het teken *Leeuw* uit de astrologie.

[c]Slothrop denkt terug aan de vrijpartij tussen hem en Geli (*GR,* blz. 694), waar het *ZONGGG* zijn orgasme weergeeft, gekoppeld aan zijn (wijkende) angst voor Wernher, de schaduw van Tchitcherine (in de ogen van Slothrop één van Hen).

[d]Deze mededeling gaat gepaard met een uiteenzetting over klank-geleidende ether waardoor het zonne-geluid de aarde kan bereiken. Van wie deze uiteenzetting komt is niet duidelijk, omdat in deze scène tweede en derde persoon afwisselend worden gebruikt. Dit kun je op twee manieren uitleggen: in de derde persoon geeft òf de verteller tekst en uitleg, òf is Slothrop in zijn verbeelding in gesprek met zichzelf. Vooral tegen het einde blijkt dat het laatste alternatief de voorkeur verdient (zo staat 'sit with *him*' naast 'see if *you* can sneak' samen binnen het bestek van één alinea).

[e]*Geluidsschaduw*: 'An acoustical phenomenon similar to the optical shadow produced by an obstructing of sound waves or electric waves.The accoustic shadow of an object contains the low-frequency components of the sound' (G.A. Miller in de Merriam-Webster).

[f]Slothrop denkt hier ongetwijfeld aan de Imipolex-verhalen van Greta (die op hun beurt verwijzen naar de Blicero/ Gottfried-mythe).

the Titan's drum of the heart (*GR,* blz. 697). Bovendien is het Toilet, waar deze scène zich in de verbeelding van Slothrop afspeelt, de locus classicus voor het spuiten van heroïne en wordt de Kenosha Kid in verband gebracht met handel in drugs (X). Ook valt het op dat er de gehele scène door veel verscherpte belevingen zijn van kleur en geluid.
Binnen deze context valt dan ook de discussie van Slothrop met zijn vader, waarin hij junkies kleineert die, zoals zijn vader, menen dat een trip louter een vakantietochtje is. Hij gelooft in elektronische reizen die je de kans bieden echt de werkelijkheid te ontvluchten. Slothrop loopt daarmee vooruit op de discussies rond cyborgs en machines die de geest, losgemaakt van het lichaam, in zich opnemen.[a] De geest bevrijd van dat *dying bunk of smelly meat.*

[9]

THEIR neglect is your freedom (*GR,* blz. 694).

Kruip weg onder de zonne-schaduw en ontloop een leven onder Hun hemels vacuüm waaronder je als preterite ineenkrimpt en je nietig voelt! Alleen een eclips, een schaduw, maar dan als zonnestilte en niet als duisternis, kan uitkomst bieden.[b]
In Slothrops ogen spelen Zij heel lijfelijk de rol van Hemelgoden die, vol gespoten met synthetische drugs en opgepept door elektronische hersengolven, de mogelijkheid hebben je met hun leeftijdloze ogen op speelse wijze op een donkere droom te zetten, een droom die je laat geloven dat het leven een door leegte omringd eiland is.[c]
Met zijn ironische slotwoorden '*You* know, don't you?' reageert Slothrop scherp op het idee dat hij zich door Hen laat misleiden. Slothrop heeft zijn hoofd erbij en krijgt daarmee iets van zijn vrijheid terug.

[10]

Slothrop gaat in zijn verbeelding verder in op de ideeën over de mogelijkheid om de geest te bevrijden: de stof van menselijke machines zal uit Imipolex G bestaan. Deze is erectiel en zal het lichamelijke -met moeite en pijn, maar ook met streling- de juiste vorm geven. 'Shadows of the creature's bones and ducts -leaky, wounded, irradiated white- mingling in its own. *It* is entangled with the bones and ducts' (*GR,* blz. 699).[d]
Het probleem is nu hoe je de informatie kunt overdragen naar het plastic oppervlak van de nieuwe machine. Je kunt dit in de eerste plaats doen via een matrix van draden, maar er is meer nodig. Via een soort straalsysteem, een elektronenstroom, die op of onder de plastic laag is aangebracht, omhult het Wat (het gebied van de 'subimipolexity': 'Core', 'Centre of Internal Energy') zichzelf actief met Imipolex of wordt het passief in het plastic ingebracht. Dat het gaat om een domein van onzekerheid is duidelijk.
Tenslotte is het mogelijk beelden op het Oppervlak te projecteren. Met hoeveel projectoren dit moet gebeuren, hangt af van de Onbepaaldheidsrelatie van Otyiyumbu.[e]
Deze mijmeringen kun je niet uitleggen als een kritiek op de natuurwetenschap,[f] maar eerder

---

[a]Ideeën die later door Ray Kurzweil worden verdedigd. Mensen zullen eens naar computers verhuizen en vergeestelijkte machines worden. Pieron 2004 IV, blz. 1156n, ibid. III, blz. 869-870 ('Cyborgs'). Voor een transhumane, feministische benadering in de traditie van Judith Butler: Kyle Munkittrick 2009. Zie verder Tiplers visie op het punt Omega en The Big Crunch: Pieron 2004 I, blz. 212n.

[b]De hemel is in de mythologie een ambivalent begrip: aan de ene kant is hij verheven, majesteitelijk en een bron van kracht, de wereld van bliksem en donder, waar de Hemelgod heerst. In de Zone-mythe is hij de wereld van kamikaze, Raket en Bom. Maar de hemel is ook een abstracte wereld, hoog verheven maar leeg. De wereld van het Lot, zoals in Japan ('Ten') en China.

[c]Verwijst naar de beroemde vergelijking van Pascal. Pieron 2004 II, blz. 587 (Pensées, fragment 198).

[d]Verwijst naar Frankenstein.

[e]De naam Otyiyumbu zal Slothrop hebben opgevangen bij zijn bezoek aan de Herero's. Misschien heeft hij Otyiyumbu zelfs wel gesproken. Slothrop was zich toen juist weer bewust geworden van de problemen rond Imipolex G en S-Gerät (XV).

[f]Weisenburger 2006, blz. 344.

als een scherpe parodie avant la lettre op 'postmodernistische' teksten zoals die door Sokal en Bricmont zo scherp zijn aangepakt en gehekeld.[a] Dit blijkt in de gegeven tekst bv uit het misbruik van wiskundige formuleringen en van termen als Onzekerheid en Onbepaaldheid.[b] Hägg (2003, blz. 158) heeft dan ook gelijk als hij in dit verband stelt dat 'The novel not only presents narratorial appropriations of styles, but it also plays with their *failures*.'[c]

[11]

Er wordt gedurende deze gehele episode geprobeerd om te ontkomen aan de macht van Hen, zoals die op alle terreinen van het leven merkbaar is. Niet voor niets worden er taalspelletjes gespeeld die aantonen dat taal een vrij spel blijft en niet kan worden vastgelegd in Hun semantische en syntactische orde. Ook het gebruik van de comic-stijl met zijn anarchistische trekjes wijst in deze richting. Dit wordt inhoudelijk bevestigd door de acties van de Floundering Four tegen het regime van de Vader. Acties waarover Slothrop uiteindelijk pessimistisch is, omdat ze zullen verzanden. Hij raakt dan ook al meer op zichzelf betrokken. Weliswaar betreurt hij zijn morele onverschilligheid, maar toch is hij meer op zoek naar witheid en zuiverheid: het eethuisje moet worden schoongespoten, de ziel moet worden verlost van een afstotelijk lichaam.
Ondanks dit alles lijkt het erop dat de omgang met Säure en Bodine Slothrop toch goed is bevallen en dat *Der Platz* misschien wel het allesomvattende symbool van zijn gevoel voor vrijheid is.

---

[a]Pieron 2004 IV, blz. 1153n (naar aanleiding van Baudrillard). Het is in dit verband de vraag of Joseph Tabbi (1998, blz.326n) gelijk heeft als hij stelt dat de kritiek van Sokal en Bricmont niet van toepassing is op de poststructuralistische kritiek. Van *literaire* kritiek is er in ieder geval geen sprake meer als je beweert dat 'Criticism, in short, needs to migrate into other, non-literary media' (ibid., blz. 326).

[b]Ook als je de passage op naam van de verteller zou willen plaatsen, is er sprake van een persiflage op het pseudowetenschappelijk jargon.

[c]De uiteenzettingen in dit gedeelte zouden trouwens ook losstaande kanttekeningen kunnen zijn bij de Zone-mythe van Blicero. Gottfried wordt daarin immers in de raket geplaatst in een huid van Imipolex G (het S-Gerät). Opvallend is in dit verband de mijmering over Imipolex: '[S]lowly gleaming in the Void. Silver and black. Curvewarped reflections of stars flowing across, down the full length of, round and round in meridians exact as the meridians of acupuncture' (*GR,* blz. 699).

EPISODE LXVIII

(700-706/690-695)

There is no life after death (*GR,* blz. 704).

Tchitcherine is gestopt met de surveillance van de Argentijnse Anarchisten. Ripov is in de stad. Dzabajev vlucht en gaat verder als volkszanger. Ook Tchitcherine is in feite op de vlucht.
Tchitcherine herinnert zich een gesprek met Wimpe, de dealer, over politieke narcotica ('Opiaten voor het Volk'). *Het probleem van de geschiedenis als noodzaak tegenover persoonlijke vrijheid.*

Tchitcherines en Wimpes roes na het gebruik van Oneirine. Tjsitsjerines inwijding in de lijfelijkheid van staal.
{De werking van Oneirine. Laszlo Jamfs *celebrated molecule* met zijn *Pökler singularity.*[a] *The haunting.*}
Tchitcherines oneirine-spookbeeld. Gesprek met Ripov (of iemand die sterk op hem lijkt) over de vraag of hij had moeten sterven.
Tchitcherine zelf voldoet aan een van de kenmerken van het spookbeeld (via het principe van *the radical-though-plausable-violation-of reality*) door Ripov en twee (Amerikaanse) bewakers plotseling aan te vallen. Tchitcherine vergelijkt Ripov cs met moslimengelen die pas gestorvenen bij hun graf vragen stellen over het geloof. Een vrouw komt binnen, in Tchitcherines ogen is het Galina (hoewel hij haar niet herkent).
Dan de kwestie waar het eigenlijk om draait: Tchitcherines jacht op Enzian. Ripov veroordeelt zijn barbaarse opvattingen over bloedwraak. Tchitcherine wordt van zijn opdracht ontheven omdat hij zich zijn eigen doelen heeft gesteld. Hij zal ter ondersteuning van een raketten-project naar Centraal-Azië worden teruggestuurd. Dit betekent vanuit zijn dialectiek gezien zijn dood.

- - - - -

[1]

De verwarring slaat toe, niet alleen bij Slothrop, maar ook bij Tchitcherine. Toch begint deze episode hoopvol met de vlucht van Dzabajev. Hij is een van de weinigen die aan de paranoïde en onaardse sfeer van de Zone weet te ontkomen en gewoon zijn weg gaat: als Frank Sinatra verkleed en croonend, vergezeld door twee zwervers als komisch duo. Ze hebben een prima bestaan. En daarmee spotten zij als preterites met Hen en hun Machtsstreven: 'While nobles are crying in their nights' chains, the squires sing. The terrible politics of the Grail can never touch them.[b] Song is the magic cape.' (*GR,* blz. 701).[c] Slothrop had het al vermoed: als je maar aan Hun aandacht weet te ontsnappen, krijg je je vrijheid terug (LXVII).

[2]

Whatever is to find him will find him alone (*GR,* blz. 701).

Tchitcherine is net als Slothrop een desperado, lichamelijk in de vernieling, verslaafd aan de drugs, politiek gemangeld en bevangen door een diepe, vooringenomen haat tegen Enzian, een haat die zijn hele doen en laten stuurt.
Toch gaan zijn herinneringen dit keer uit naar zijn eerste ervaringen met Oneirine en naar een gesprek dat hij eens met Wimpe zou hebben gehad over de mogelijkheid om mensen voor je te laten sterven. Eerst was het de godsdienst, nu de Revolutie die dat gelukte. Je sterft om de geschiedenis haar voorbestemde (goede) loop te laten krijgen. Een idee dat je natuurlijk heel gemakkelijk op de gedachte kunt brengen dat, als je niet sterft, het ook wel goed komt, de Geschiedenis is immers onontkoombaar. Het draait dan uit op een vrijheidsparadox: ook je keuzevrijheid is onderdeel van

[a] De naam van Pökler was blijkbaar bekend bij Tchitcherine.

[b] Met een scherpe aanval op het zoeken naar de Graal en daarmee naar allerlei soorten van speculatieve idealen.

[c] Hoe je een tekst als deze uit zijn verband kunt halen en je het een lezer niet toestaat om gewoon te lezen wat er staat, toont Vestermann (1976, blz. 101-106). Een artikel dat de tekst van *GR* behandelt zoals een theoloog zijn Bijbel (ibid., blz. 111).

de onafwendbare loop der Geschiedenis.[a] Maar juist dit ontkent Tchitcherine in eerste instantie. Je bent pas echt ('real') als je op het beslissende moment een echt persoonlijke keuze maakt.[b] Tijdens zijn Oneirine-hallucinatie, waarin hij op provocerende manier wordt ondervraagd door Ripov, geeft Tchitcherine toe dat hij heeft moeten strijden tegen zijn hoop dat hij meer dan sterfelijk is. Pas de dialectiek van het marxisme bracht hem troost en heeft hem vrijheid gegeven ('that bitterest of freedoms').[c]
Maar ja, hetzelfde marxisme eist van hem -het is de binnenste kern van de Geschiedenis- dat hij zijn leven voor anderen opoffert. Daarom zijn vraag 'Had ik moeten sterven?' Ripov antwoordt ontkennend, maar zijn antwoord is uiteindelijk minstens even dodelijk.[d]

[3]

In deze episode komt een tweede locus classicus voor over paranoia. In de eerste (L) werd ingegaan op het verschil tussen twee paranoia-systemen (het Wij- en het Zij-systeem), nu komt *paranoia* in een bredere betekenis aan bod: 'The discovery that everything is connected (*GR,* blz. 703).[e] Veel critici lijken in dit verband te vergeten dat het feit dat je alles met elkaar verbindt een negatief verschijnsel is: het is een geval van geestelijke ontoereikendheid, een gedachtenspinsel. Bovendien ontgaat het hun dat het citaat onderdeel uitmaakt van een tekst die één grote persiflage is op het pseudo-wetenschappelijke, parapsychologische vertoog. Een beroep op deze slogan is bovendien alleen toegestaan als erbij wordt vermeld dat hij drugsbepaald is. Dat betekent dat ook de volgende boodschap van Moore alleen kan worden ondergaan en begrepen na het gebruik van Oneirine: 'The message out of Tchitcherines Haunting that "everything is connected" states also the Haunt of Pynchonian consciousness (!) - the axiom that all fabrications, in science, art, myth, technology, both have always concealed and might always reveal the texture of history -all of us (!)- who lived inside the texture (!).'[f]

[4]

Vooropgesteld, paranoia is een begoocheling die wordt gestuurd door achterdocht en argwaan tegenover anderen, je kunt denken aan grootheidswaan(zin) of achtervolgingswaan(zin). Het gaat om meningen en gevoelens die niet op de objectieve werkelijkheid zijn gebaseerd (Webster). Zij liggen in de persoonlijke sfeer maar komen ook voor als cultuurpatroon (bv in de vorm van het Barbaroi-complex, de conventionele haat tegenover vreemdelingen).[g]
De omschrijving die Tchitcherine geeft, stemt hiermee niet overeen en zij voldoet niet. Paranoia is immers een inzicht met een zekere structuur en zij voldoet aan bepaalde vormen van argumentatie, het is zeker niet een eerste stap naar de ontdekking dat alles met elkaar kan worden verbonden. Ook mythen en gedichten gaan vaak *associatief-verbindend* te werk, maar zij bezitten wel hun eigen redeneertrant, vaak ondersteund door het gebruik van symbolen en metaforen (die beide ook hun eigen wetmatigheden hebben).[h]

---

[a] Pieron 2004 III, blz. 917-918 ('Determinisme. Inleiding').

[b] Een humanistisch, geen marxistisch standpunt, zoals Wimpe al vermoedt.

[c] Ripov spreekt van *a deathbed conversion, out of fear.*

[d] Omdat het om een Oneirine-hallucinatie gaat, blijft het onduidelijk of Tchitcherine zich dit (vaag) herinnert of dat het om een zuivere hallucinatie gaat. Maar in dit geval doet het weinig af aan de ernst van kwestie. De problematiek zit hem behoorlijk dwars.

[e] De uitspraak *Everything is connected* komt van de Italiaanse natuurkundige Gabriele Veneziano en heeft betrekking op de snaartheorie. Zij is daarna een slogan geworden die op vaak pseudo-mystieke en pseudo-wetenschappelijke manier wordt gebruikt op gebieden als de geesteswetenschappen, de ecologie, de psychologie, de sociologie en de godsdienstfilosofie. Wikipedia.

[f] Moore 1987, blz. 158, blz. 220.

[g] Pieron 2004 I, blz. 239.

[h] Praat maar eens met iemand die (ten onrechte) jaloers is! Je kunt er vaak geen speld tussen krijgen.

Op dit punt aangekomen verzeil je in een technische discussie. Vanuit het *principium non contradictionis* wordt gesteld dat veel zaken op logische gronden niet met elkaar kunnen worden verbonden. Maar ook vanuit het *principium contradictionis*, dat de beweeglijkheid en veranderlijkheid van de dingen voorop stelt, is het niet mogelijk om alles zomaar met elkaar te verbinden. Integendeel, tegenstellingen en tegenstrijdigheden ('antithesen') zorgen juist voor een grondslag waarop fundamentele onderscheidingen worden gemaakt (Yin/Yang), die pas via het *principium coincidentia oppositorum* worden opgeheven (Tao). Anders geformuleerd: achter elk Worden gaat een eenheid/synthese schuil, een dialectische samenhang, die willekeur onmogelijk maakt. Ook binnen een paranoïde ordening kunnen zaken niet zomaar met elkaar worden verbonden.
Tchitcherines waan overschrijdt dan ook de grens van paranoia naar waanzin, waarin iedere band met de werkelijkheid is doorbroken. Hij lijkt een weg Naar Binnen te gaan, naar de totale, innerlijke versplintering.

EPISODE LXIX
(706-717/695-706)

And just at the other side of dawning,
you can see a smile (*GR,* blz. 717).

[Morituri,[a] Gwenhidwy, Roger, Eventyr zijn als leden van de Counterforce bijeen op het terras van herberg *Der Grob Säugling* in een vredig Holstein. Blijkbaar bij gebrek aan beter is men bezig met vage speculaties over de lancering van een raket, de 00000, naar het pure Noorden, richting 000 graden. Dit met een beroep op mandala en Tarot.]

Jeremy en Roger zitten (later) in een kroeg te Cuxhaven. Roger ziet Jeremy graag als de *grob Säugling*, Jeremy op zijn beurt verklaart een dronken Roger voor gek, wiskunde tast blijkbaar de hersenen aan.
Jeremy dagdroomt angstig over gokschulden en de inners ervan,[b] maar ook over Roger en Bodine alom verwikkeld in hun gevechten met gigantische penissen van schuimrubber. Er wordt veel gelachen.[c]

Een ruzie tussen Roger en Jessica (in verband met haar kindwens bij Jeremy) loopt uit op een incident met de bewakingsmensen op het werk. Jeremy sust de zaak, gaat wat met Roger drinken en nodigt hem iets later uit voor een feestje bij Stefan Utgarthaloki, voormalig directielid bij Krupp. Roger vertrouwt het niet en vraagt zich af welk complot er tegen hem wordt gesmeed. In zijn verbeelding droomt hij weg en ziet het complot rond hem zich ontrollen. Zijn droom gaat al gauw over in een Zone-fluistering.

[Roger en Bodine (in 'a subversive garment': really BLUE: *paint*-blue, yellow shoes)[d] gaan naar het Krupp-feest.[e] De uitkomst ervan wordt direct al bepaald door de achtergrondmuziek. Gespeeld wordt een Verboden kwartet van Haydn met zijn subversieve ondertoon. De Binnen-stemmen worden vervangen door de kazoo, van de vele ppp-tot-fff-uithalen gaat er één de verkeerde kant op (met een verwijzing naar de dolende geluidsschaduw, de Brennschluss van de Zon),[f] de Buitenstemmen spelen vervolgens een getokkelde non-melodie.[g]
De geest van Slothrop (en Nalline) waart rond in de zaal. Hij is een kapotgeslagen molensteen, een geplukte albatros,[h] hij is over de hele Zone verspreid.]

De uiteenzettingen over de Albatrosnosologie hadden de Counterforce inzicht kunnen geven in de wijze waarop het gezag ('The Man') valt te ondermijnen.

{Rogers vage mijmeringen over de Counterforce (haar dubbelhartigheid tegenover geld), de beslissende invloed van The Man, die in ieder van de hersendelen Ego's hebben ingeplant, waarvan 'their mission in this world is Bad Shit' (*GR*, blz. 713)}.

Roger heeft eigenlijk altijd al getwijfeld aan de kansen van de Counterforce: 'They will use us' (*GR,* blz. 713). Blijft de angstige vraag: doorgaan met leven en Hun huisdier worden of overstappen naar de Tegenmacht en de dood vinden.[i] Uitstel van deze keuze maakt dat je onder Hun voorwaarden verder leeft.
Hij kiest voor het tweede, maar hij weet -wordt er gesuggereerd- wel samen met Bodine te ontkomen.[j]

---

[a]Blijkbaar ontsnapt van de Anubis. Hij zal zeker voortdurend aan Slothrop hebben gedacht.

[b]Jeremy heeft niet in de gaten dat zijn droom over een grote organisatie van schuldinners van een zelfde paranoïde gehalte is als Rogers 'But will it ever get *us*, Jeremy... [?]' (*GR,* blz. 708). De parallel gaat nog verder omdat beiden niet weten wat de inhoud is van de dreiging en beiden daarom angstig zijn.

[c]Jeremy's droom gaat al snel onderdeel uitmaken van een Zone-fluistering (en legende) over Roger en Bodine. Hetzelfde geldt voor de dagdroom van Roger over zijn deelname met Bodine aan het Krupp-festijn.

[d]Zie *GR,* blz. 710.

[e]De *Krupp-maaltijd* vormt de macabere afsluiting van een lange traditie van verhaalde drinkgelagen. Aan het begin staan de *Symposia* van Xenophon en Plato, de eerste in een vaak grappige stijl, de laatste is in de kern ernstig. Heel anders is de *Cena* (maaltijd) van Trimalchus uit Petronius' *Satyricon*, een vrolijke en bijtende vertelling in de Menippische sfeer. In sommige opzichten een duidelijke voorloper van de maaltijd in *GR*.

[f]Zoals we van Slothrop weten, bieden de geluidsschaduwen van zonne-stilten momenten van rust en inkeer. En wordt er niet gezegd dat 'the silences dance in this quartet' (*GR,* blz. 713)?

[g]Alleen dit feit maakt al dat er geen sprake kan zijn van muziek in de stijl van Rossini, zoals Herman en Weisenburger (2013, blz. 190) suggereren: 'enjoying those mindless pleasures à la Rossini, it seems.' Nee, dat wat wordt gehoord, is een subversieve (atonale) muziek waar je je geen voorstelling van kunt maken. Ook het feit dat Gustav lid is van het kwartet, maakt duidelijk dat zeker niet de muziek van Rossini, of muziek in die stijl, zal zijn gespeeld. Zie ook Cowart 1980, blz. 90-91.

[h]Met de interruptie 'Plucked, hell - stripped' (*GR,* blz. 712) wordt iedere poging om deze opmerkingen serieus te nemen afgeketst.

[i]Voor eenzelfde dilemma stond Pirate (LIII).

[j]De laatste zin lijkt deze suggestie te bevestigen. Ook het zeemansliedje (LXXIII) oppert dat Roger ontsnapt (en een zwervend leven gaat leiden).

[Zone-fluistering: De ontsnapping van Roger en Bodine aan een kannibalistische dood[a] via het al allitererend benoemen van een zeer speciaal menu[b] in samenspraak met Commando Constance (Connie) Flamp, Gustav en de andere drie spelers van het aanwezige muziekkwartet.[cd]]

- - - - -

[1]

In deze episode stort de Counterforce zich in een ad-hoc avontuur ('at the mercy of death and time'). Haar optreden wordt als een Zone-legende weergegeven en vertoont daarmee de gebruikelijke verwarring eigen aan gebeurtenissen binnen de Zone. Ook nu zijn hallucinaties en paranoïde verschijnselen vaak niet te onderscheiden van narratieve feiten en voorvallen. Niet dat het niet mogelijk is dat er in Holstein een bijeenkomst is geweest van leden van de Counterforce of dat er een *Krupp-feest* is gegeven waar de zaken flink uit de hand zijn gelopen,[e] maar dit is narratief van weinig belang. Tekenend zijn de chaos en de geestelijke ontreddering waarin de leden van de tegenbeweging verkeren. Wat moet je bv met een Noordwaartse spooklancering volgens de logica van mandala's[f] of een angstaanjagende Grove Zuigeling, die de 23e toefkaart is in een Zone-Tarot?[g] Wat met de penis-optredens en het Krupp-diner? Het gaat om legenden die hun oorsprong vinden in geruchten, dromen en wanen.[h] Maar: 'Sneer not' (*GR,* blz. 707).

[2]

Roger is nog steeds verliefd, alles draait bij hem om de liefde van Jessica, zij werkt op hem in als een drug. Zelfs zijn wetenschappelijke instelling laat hij varen als hij meent dat zij wordt bedreigd. Nu zij hem heeft verlaten, wordt zijn hele bestaan beheerst door verdriet en jaloezie. Zijn reacties zijn vaak kinderlijk en huilerig, hoewel hij in een gesprek met Jeremy weer even de oude statisticus is.[i]

Rogers deelname aan de Counterforce komt voort uit het feit dat zijn geliefde door Pointsman naar Cuxhaven is gedirigeerd. Daar groeit hij, samen met Bodine, uit tot een legendarische Zone-held. Want om een Zone-legende gaat het.[j] Veel van wat de Zone heeft opgeleverd aan fluisteringen en mijmeringen vind je erin terug: een spooklancering, de voortgang van het debat over de muziek, nu zelfs in detail uitgelegd aan de hand van de geluidsschaduw, Slothrops verspreiding over de gehele Zone (met een uiteenzetting van de albatrosnosologie). Dit op zijn beurt gekoppeld aan de opmerking dat een beter inzicht in dit soort opvattingen de Counterforce in een betere positie zou hebben gebracht om *The Man* te weerstaan. Een opmerking die trouwens uitloopt op een menge-

---

[a] Er is even een verwijzing naar de Oven van Hans en Grietje: Gretchen besprenkelt de brandstof voor de barbecue.

[b] De recepten van Pudding worden als voorloper genoemd.

[c] Zie Weisenburger 2006, blz. 283: de 'grossout sessions van de zestiger jaren.'

[d] Even te voren wordt de Tarot weer eens flink onderuit gehaald: de plasjes van het een en ander die glinsteren in de Zesde Kamer voor de Troon. Nogal pijnlijk vooral als je bedenkt welk belang er door vele critici aan deze Kamer wordt gehecht op de Weg naar Verlichting.

[e] Uit het verhaal blijkt bv dat het kannibalistische karakter van de Krupp-maaltijd alleen maar opkomt in de verbeelding van Bodine.

[f] Uit het taalgebruik (Weisenburger 2006, blz. 358) wordt duidelijk dat de tijd hier mythische dimensies krijgt. Heden en toekomst gaan over in omvattende, hiërofanische tijd. Het mythische *Noordwaarts* wordt trouwens even later in een gesprek tussen Roger en Jeremy nuchter teruggebracht tot een lancering vanuit Engeland naar de Noordzee!

[g] Ironischer (en paranoïder) kan het niet. Weisenburger kan er de grap blijkbaar niet van inzien en gaat veel te serieus op de zaak in. Alleen de kleurenfoto en de beschrijving ervan hadden hem al aan het denken moeten zetten (Weisenburger 2006, blz. 359).

[h] Enigszins gecoördineerd, maar ook voorzien van aantekeningen en commentaren door de verteller.

[i] Je kunt stellen dat de formule van Gauss voor Mexico, net zoals zijn eigen Poisson-vergelijking (XVII), dient als een motto voor de Counterforce: het toeval is door Hen niet onder Controle te krijgen (daarom wordt er ook gesproken van een ad-hoc-avontuur).

[j] Legenden die zelfs een mythisch randje krijgen, zoals blijkt uit het Krupp-diner dat zich afspeelt in het huis van Utgarthaloki, een *unheimliche*, Teutoonse Godheid (Weisenburger 2006, blz. 359-360).

ling van paranoïde psychologie (de creatie van een Ego als dekmantel van The Man), sociologie (rijkdom is te rechtvaardigen, zolang de gewone man er maar een glimp van mag opvangen) en machtspsychologie (wij verschaffen Hun hun legitimiteit).

[3]

The Man heeft in de eerste plaats de betekenis van politiek en economisch *establishment* ('They'). Eerder werd Von Göll *the Man* genoemd als lid van de Zone-elite (XLVIII). In LX slaat het begrip op de politie. In deze episode krijgt het een feministische connotatie omdat het wordt gekoppeld aan het ontmantelingsbegrip *de-penis* (= castreren).
Albatros is in *GR* in de eerste plaats een ander woord voor *last* en *druk*.[a] Zo wordt de opmerking van Schweitar 'Imipolex G is the company albatross, Yank' (*GR,* blz. 261) in het Nederlands vertaald met 'Imipolex G hangt als 'n molensteen om de nek van 't bedrijf, Yank'.[b] Deze last wordt vervolgens overgeheveld naar het Zelf -Weissmann 'is an old self, a dear albatross' (*GR,* blz. 661)- en naar de last die dit met zich meebrengt: Slothrops 'the albatross of self now' (*GR,* blz. 623).
Verder is de witte albatros het bedrijfslogo van The Man, the Man '[who] has a branch office in each of our brains, his corporate emblem is a white albatross' (*GR,* blz. 712-713). Geen lichtvoetig begrip dus, een begrip dat uiteindelijk leidt tot een onbehaaglijke en paranoïde uiteenzetting over het pseudo-onderzoek naar de onbepaaldheden van de anatomie en naar de ziektebeelden van het Zelf (en van Hen), een onderzoek dat niets anders oplevert dan een vervaging van het *ik* dat als een loden last op Slothrop drukt.

[a]Een betekenis van *Albatros* die in de jaren zestig van de vorige eeuw in de mode was. Wordt toegedicht aan Coleridge, in wiens *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) staat dat 'Instead of the cross, the Albatross, About my neck was hung' (Untermeyer 1947, blz. 316).

[b]Vergelijk: 'Old Czarist albatrosses still hang around the Soviet neck' (*GR,* blz. 354).

EPISODE LXX
(717-724/706-713)

But now we have *only* the structure left us, none of the great rainbow plumes, no fittings of gold, no epic marches over alkali sea (*GR,* blz. 722.)

Geli weet zich een heks van de wereld.[a] Tijdens haar tocht op zoek naar Tchitcherine zit zij op een avond in het maanlicht in gespannen afwachting van de god Pan en gaat in haar herinnering terug naar een nacht van de equinox {waarop zij zich aan de rand van de wereld van vóór de mens bevond, een wereld waarin de Titanen heersten en de schepping in haar bestaan bedreigden. En dan plotseling verschijnt Pan in volle glorie.}[b]

{Weissmann gaat tegen het einde van de oorlog met zijn regiment op pad. Hij verblijft samen met Gottfried - beiden in legerkleding- in een tent in Nedersaksen.[c] Gottfried nadert de poort van het Andere Koninkrijk. Blicero houdt een profetische en Messiaanse monoloog over de Maan als nieuw Doodskoninkrijk, dit gekoppeld aan een uiteenzetting over de Europese orde van Analyse en Dood.
Gottfried wordt om een beslissing gevraagd op de dag van de Equinox : '[T]he birth-scream of the latest spring' (*GR,* blz. 724).}

---

[0]

Deze episode geeft narratief een verwarrend beeld: het Schwarzkommando en Geli hebben Nordhausen verlaten. Enzian is aan zijn laatste Tocht begonnen, Geli is op zoek is naar Tchitcherine, *her graying steel barbarian.* Vervolgens verplaatst het verhaal zich nogal verrassend terug in de tijd naar een plek in Nedersaksen waar Weissmann en Gottfried bivakkeren.

[1]

Op het moment dat Enzian aan zijn Tocht is begonnen, gaat Geli temidden van een stroom van geruchten op haar speurtocht naar Tchitcherine om te vermijden dat er een strijd uitbreekt tussen hem en zijn halfbroer.
Zij roept haar eigen mythische wereld op, vol mandala's en tekens, en beleeft de natuur met fascinatie. Zo openbaart Pan zich aan haar in onverdraaglijke schoonheid als een prachtige Slang, zijn kronkels als regenboogstriemen in de hemel. Ook herinnert zij zich een Sabbat onder de maan tijdens de equinox, de wereld van vlak vóór de mens, met in de diepten de dreiging van de Titanen. Pan is een seksuele godheid die meestal wordt afgebeeld met een erectie. De angstige sfeer die er om hem heen hangt, hangt samen met het feit dat hij plotseling op eenzame plaatsen kan verschijnen en zo paniek veroorzaakt. Zijn rol binnen de Helleense godengeschiedenis is dubieus. Hij stond aan de kant van de Titanen, maar toen dezen werden verslagen meldde hij de Olympische goden dat hij aan hun nederlaag had bijgedragen door paniek in hun gelederen te zaaien. Rond Pan blijft de sfeer van angst hangen die de Titanen oproepen.[de]

---

[a]Zelfs binnen de hekserij speelt de bureaucratisering mee. Geli kiest voor een wereldlijke, avontuurlijke weg.

[b]Het is niet duidelijk of de openbaring van Pan in het narratieve heden plaatsvindt of in Geli's herinnering. Toch ligt het voor de hand te kiezen voor de equinox van voorjaar 1945, dezelfde tijd dat het beslissende gesprek tussen Weissmann/Blicero plaatsvond. In deze equinox ligt dus de verbinding tussen de twee (mythische) scènes.
De overeenkomst ligt niet in het knielen van Geli voor Pan en het knielen van Gottfried voor Blicero (Weisenburger 2006, blz. 363), doodleuk omdat Geli helemaal niet knielt, maar gewoon zit te wachten.

[c]Weissmanns toestand is hopeloos. De verteller meldt dat hij (spoedig) zal sterven en hij zelf zegt tegen Gottfried dat hij stervende is. Bedenk ook dat Katje al eind 1944 aangaf dat de conditie van Weissmann zorgwekkend is. Het ziet er vanuit deze scène niet naar uit dat hij samen met Gottfried nog grootse plannen kan verwerkelijken. Hijzelf denkt daar blijkbaar anders over.

[d]De mythe van Pan in deze episode gaat direct terug op de klassieke mythologie en niet op Grimm (vs Weisenburger 2006).

[e]De mythe van Pan was binnen de Zone algemeen verbreid, Katje weet aan zijn lokroep te ontkomen (LXV), Enzian brengt haar in verband met de raket die vanuit het diepst van de aarde de wereld binnendringt (LXXI).

De Titanen zijn in Geli's visie de vertegenwoordigers van het oorverdovend en krankzinnig overkoken van Leven. Voor mensen zijn zij een dodelijke bedreiging en zij zijn dan ook alleen zichtbaar via hun doodse weerspiegeling in de oerlagen van de aarde of in de verschijning van bv zonsondergangsgoden.
Tegen dit Leven werd de mens in aanschijn geroepen om de groene opstand eronder te houden. De bewuste mens niet als rentmeester, maar als verdelger van het leven:[a] 'Gods spoilers. Us. Counter-revolutionaries. *It is our mission to promote death.* The way we kill, the way we die, being unique among the Creatures' (*GR,* blz. 720).
Ook Geli ontkomt niet aan het diepe doodsinstinct dat Nazi-Duitsland kenmerkt en dat zich uit in de reflecties van Ölsch en Weissmann. Zeker als je bedenkt dat zij meent dat iedere dag een aantal mensen overloopt naar de Titanen. Dit zijn de tegen-revolutionairen, zoals de Nazi's en Tchitcherine, die in de dagelijkse praktijk het leven eronder houden. Zij streven naar een eigen subcultuur, die niets van doen heeft met het utopistische verlangen van de Tegencultuur dat sommigen, zoals Molly Hite (Hite 2010, blz. 690-691), in deze scène willen lezen:

> [The Titans] are mythic but also quasi human, reminders of an abandoned human possibility that might be reclaimed.' ./. 'Because [the] mode of being [of the Titans] is alien to the habits of abstraction, functional domination, and transcendence that characterize consciousness under the productivity principle, they might be said to embody the "mindless pleasures" the novel celebrates.

Eerlijk gezegd doet het '[H]ow can flesh tumble and flow so, and never be any less beautiful' (*GR,* blz. 720) mij niet denken aan een vriendelijke begin- of eindtijd of aan een wereld van *mindless pleasures*. De scène over Geli gaat -als in een Zone-mijmering- dan ook geruisloos over in die van Gottfried. En deze weet dat hij staat voor Blicero's *Andere Koninkrijk*, waarvan hij ook weet dat het het Koninkrijk van de Dood zal zijn.

[2]

> He is helpless, he is sheltered secure (*GR,* blz. 721).

Weissmann en Gottfried leven in een wereld waarin droom en werkelijkheid ineenvloeien. Zij raken beiden het laatste beetje realiteit dat zij bezitten kwijt. Zo gaat Gottfried helemaal op in Blicero's woorden, weet hij zich reëel aan hem gebonden en laat zich bewust de mythe van het Nieuwe Koninkrijk binnen zuigen. Bij anale sex voelt hij dat hij de poort van dat Andere Koninkrijk nadert. Daarom probeert hij zich altijd open te stellen en de sluitspier van zijn ziel te ontspannen.
Blicero wenst juist de cyclus van infectie en dood -althans in hun onderlinge relatie- los te laten. 'I want to be taken in love: so taken that you and I, and death, and life, will be gathered, inseparable, into the radiance of what we would become...' (*GR,* blz. 724). Hij kijkt Gottfried vragend aan, voor het eerst. *It all poises here.*

[3]

> And sometimes I dream of discovering the edge of the World (*GR,* blz. 722).

Als onderdeel van een lange monoloog gaat Weissmann in op de grensoverschrijdende politiek van Europa. Dit heeft zijn doodsdrift gekoeld op de koloniën die de plaats werden van een westers Koninkrijk van de Dood. Vervolgens werd Amerika de grens ('edge') van de wereld, met nieuwe kansen, maar ook nu werd het Europese optreden een mislukking. Zelfs kwam het zover dat de Amerikaanse (lege, structurele) Dood op zijn beurt Europa in zijn macht kreeg. Wat betekent dat

---

[a]Het menselijk bewustzijn wordt gezien als iets gedrochtelijks: '[T]hat poor cripple, that deformed and doomed thing' (*GR,* blz. 720). Dit in tegenstelling tot de traditionele, humanistische interpretatie die veronderstelt dat het bewustzijn de mens juist zijn grootsheid verleent en hem zijn vrijheid garandeert.

Europa er niet in is geslaagd zich in liefdevolle verbondenheid met de Dood te verzoenen. De cirkel is rond.
Maar een nieuw tijdperk staat te komen. Met Blicero als Heros en de Maan als het nieuwe Rijk van de Dood, als een nieuwe grens/rand.[ab] Blicero ziet dit rijk als een verre, doorschijnende, onaanraakbare, pure bol,[c] af en toe bij toeval bezocht, bv door hemzelf. Het is een vacuüm, waar (alleen) mannen een gevaarlijk en risicovol bestaan leiden, een verstorven kolonie,[d] 'hardly solid, no more alive than memories' (*GR,* blz. 723),gevat in vage zwart-wit-filmbeelden.
Heimwee overvalt Weissmann. Bij een mislukt experiment zijn indertijd mannen per ongeluk de ruimte ingeschoten, in eeuwige ballingschap. Ook herinnert hij zich hoe Gottfried verhaaltjes vertelde over een verblijf op de maan.[e] Gottfrieds onsterfelijkheid en zijn liefde ontroeren Weissmann. Maar toch neemt hij uiteindelijk afstand van de echte, levende Gottfried.[f] En Gottfried weet dat er een beslissing van hem wordt verwacht. En zo gaat hij met Weissmann over naar een mythische staat. De 00000 wacht.[g]

[4]

Dit intrigerende tussenshot op de dag van de Equinox 1945 in Nedersaksen biedt een troosteloze, verloren indruk. Of het een plek is van doorkomst of de plek waar de Raket zal worden gebouwd, is narratief van weinig belang, wel is het de plaats waar voor de laatste maal de vraag wordt gesteld naar de zin van Weissmanns plan. Er klinkt vertwijfeling door in de verzuchting dat 'If there is still hope for Gottfried here in this windbeat moment, then there is hope elsewhere' (*GR,* blz. 724). Die aarzeling wordt onderstreept door de opmerking dat het getoonde beeld ('scène') het toekomstige gebeuren (op *Fool's Day*), weliswaar naamloos, vastlegt en dat het even ambivalent van betekenis is als de functie van de Fool uit de Tarot.[h]
De Nar uit de Tarot wordt als nul (0) genummerd, wat in verband met de 00000 belangwekkend is: 'The Fool which can become anything when he reaches his destination.' Ook al vliegt de 00000 het luchtledige binnen en bereikt hij zijn bestemming, dan nog is zijn functie onbestemd, je kunt hem geen betekenis en zin toekennen.
De Nar verwijst trouwens ook naar (de mythische) Blicero: 'He is seemingly unconcerned that he is about to walk off the edge of a cliff, engaged in the supremest act of idiocy or trust.'[i]

[5]

En zo ontstaat er een Zone-mythe die zich afspeelt rond Gottfried, met een zijlijn naar Geli. Een mythe van het Kwaad.
Maar ook de levens van Greta en Thanatz vertonen mythische en demonische trekjes. Greta treedt op als wraakgodin in Bad Karma (XLV), op het doodsschip *Anubis* zijn zij en Thanatz verenigd in

---

[a]In de Zone-mythe wordt Blicero's aardse Ur-Heimat (XLVI) direct verbonden met de SS.

[b]De maan is in de mythologie in de eerste plaats een vruchtbaarheidssymbool dat de regen, de vrouw, de slang, dood en wedergeboorte met elkaar verbindt. Een beeld dat helemaal niet past bij het homo-ideaal van de SS'er Weissmann. Maar de maan is ook de plaats van de doden, en dan vooral van aristocraten en heroën. En dat past beter. Éliade 1964, blz. 151-152.

[c]Een Eleatisch beeld. Pieron 2004 III, blz. 800. In XXXII vind je bij Enzian trouwens dezelfde thema's terug als bij Blicero: witheid, dood en maan. Maar met een heel andere impact.

[d]Voor een veronderstelde parallel tussen Rilkes Vijfde Elegie en het doodsrijk der kolonisten: Hohmann 2009, blz. 38-43.

[e]Een parallel met Ilse: deze vertelde verhaaltjes over de maan aan Franz Pökler.

[f]Maar ook in zijn Rijk van de Dood lijkt er geen plaats voor hem te zijn.

[g]En zo wordt de mythische Lancering door Blicero van de 00000 op de Heide gekoppeld aan de actuele Tocht van Enzian met de 00001 naar de Heide (in de volgende episode).

[h]Fool's Day (1 april) valt in 1945 op Eerste Paasdag (Weisenburger 2006, blz. 10). Blicero's Tarot-kaart wijst hem aan als *Fool* (LXX). Zie verder XLVI.

[i]De Tarot wordt in deze episode geciteerd uit Wikipedia/The Fool.

een Heilige Familie, met Bianca als (slacht) offer. Vanuit dit gegeven maakt Thanatz een stap naar de Gottfried-mythe door Bianca te identificeren met Gottfried, ook een slachtoffer (LXVI).[a] Een overgang die in de mythologie heel gemakkelijk wordt gemaakt.[b]
Een ander soort vervloeiing is die tussen de mythe van Pan en het verhaal over Blicero en Gottfried. Pan wordt verliefd op de herder Daphnis en leert hem fluit te spelen. Pan op zijn beurt roept heftige seksuele gevoelens op bij Daphnis. Voor Blicero en Gottfried geldt hetzelfde. Bovendien is Pan in de Helleense mythologie de enige god die dood gaat (ook Blicero zal sterven). Verder staat de regenboogkleurige Slang/Fallus (bij Pan) gelijk aan de Raket, het symbool waar het in de mythe van Gottfried om gaat.[c] Een belangrijke overeenkomst ligt nog in het feit dat Blicero, zoals Pan, het leven in bescherming neemt, maar dan niet zozeer tegen de dood zelf, maar tegen de Europese Analyse, die met haar lege structuren het leven bedreigt.

[6]

William James had al eerder gewezen op de gevaren van de analyse. Naar zijn opvatting hebben mensen de mogelijkheid eenheid en samenhang ('coherence') te zoeken door de verschijnselen op grond van gelijkenis te ordenen en ze binnen een systeem onder te brengen. Maar zij kunnen ook juist het individuele en concrete naar voren halen. Ze letten dan op de verschillen, niet op de overeenkomsten, ze ontrafelen de werkelijkheid, letten op de details en bestuderen de unieke eigenschappen. Ze geven de voorkeur aan het uitzonderlijke en aan de nuances boven de eenheid. Zo'n analyse stuit op haar eigen grenzen: je gaat de wereld zien als een hoop zand, die je ontleedt tot enkel afzonderlijke, unieke zandkorreltjes. Het redelijke maakt plaats voor 'de onredelijkheid van de onsamenhangendheid.'[d]
Toch, hoe je het ook bekijkt, analyse (in de vorm van de inductie) ligt ten grondslag aan wetenschap (en technologie). En is de kwantummechanica niet het theoretische voorbeeld bij uitstek van een geheel asymmetrische chaos van deeltjes en subdeeltjes?[e]

[7]

De Moderne Analyse is in de ogen van Weissmann de oerzonde van Europa. Maar zijn kritiek lijkt strijdig te zijn met dat wat hij zijn hele leven heeft nagestreefd. De Analyse zit hem ingegoten, het is juist de Apollinische insteek die Blicero's hallucinerende mythe van een leven op de maan mogelijk moet maken. Zoals ook het opzoeken van de grenzen/randen een typisch Apollinische activiteit en de onomkeerbaarheid van de tijd een typisch Apollinische gedachte is.[f]
Hiertegenover staan Pans eeuwige cyclus van Titaans leven en het beeld van de vervagende randen van mistige meren en oneindige woestijnen uit Blicero's uiteenzetting over Amerikaanse, onwetende wilden. Van dezen veronderstelt hij blijkbaar dat zij leven en dood met elkaar verzoenen, zoals ook in Blicero's Rijk leven en dood zijn verzoend, maar dan in een vaag en afstandelijk schimmenspel. Weissmanns analytische instelling botst op Blicero's mythische dromen.

---

[a]In de mythische sfeer van het Maanlicht, merkt Gottfried op, is het bijna niet te zien of je met een meisje of met een jongen te maken hebt.

[b]Transformatie en metamorfose zijn bekende vormen van mythisch denken. Een voorbeeld, maar dan in narratieve zin, tref je aan in de overgang binnen de tekst van de overdenkingen van Geli naar die van Gottfried. Het is alsof Geli's belevingen binnen het verhaal gedurende de eerste Equinox van 1945 overlopen in die van Gottfried.

[c]Bij Geli is de Fallus, evenals bij Slothrop (LXVII), de *axis mundi*.

[d]Zie Explicatie X [6n]: in de onder-water-droom van Slothrop komen er op een gegeven moment ook alleen maar eenlingen voor, zoals ook Ludwigs Ursula (LIV [2]) alleen door het leven gaat. Verder: atomisme tegenover holisme (XIII [4.2]), Tchitcherines aanval op de taal-analyse (Exegese, Taal [2]).

[e]Pieron 2004 II, blz. 594.

[f]Ook Schaub (2008, blz.34) plaatst Weissmann aan de kant van Apollo.

EPISODE LXXI
(724-733/713-722)

But remember if you loved it. If you did, how you loved it. And how much (*GR,* blz. 726).

Enzian rijdt onbuigzaam en zonder omwegen de splinternieuwe 00001 door de nacht.[a] In gedachten roept hij de oude garde van rakettenbouwers ter verantwoording die nu over de wereld is verspreid en roept hij herinneringen op aan haar zelfloze, liefdevolle, bijna mystieke ervaringen met de Raket.
Testplatvorm VII als heilige plaats. {Visioen van de Ceremoniële Stad in de vorm van een mandala analoog aan een Herero-dorp.}
En wat dreef je eigenlijk zelf? Liefde? Schaamte? Bravoure? Techniek? Geopolitiek?
Volgt een overdenking in de vorm van een Raketkosmologie, waarin de Raket mythische dimensies krijgt. Hij stijgt niet op, maar dringt vanonder uit de aarde dieper de aarde binnen, we zien zijn piek op het moment dat hij gewelddadig -sneller dan het geluid, sneller dan het licht- het oppervlak opwaarts doorbreekt en deze wereld binnendringt.
Analogieën met Ether,[b] maar vooral met de mythe van Pan dringen zich op:[c] de stormen van binnenuit de aarde, zichtbare slangenkronkels die in regenbooglicht boven het aardoppervlak striemen, ten prooi aan stalen tetanie[d] met hun gewelddadige overgang naar een geordende kosmos.[e]
De raket is vele dingen tegelijk, maar tegelijkertijd zal zij allerlei vormen van ketterij (gnostiek, kabbala, manicheïsme) moeten kunnen weerstaan. De ketters zullen op specifieke wijze worden opgespoord: ieder krijgt een eigen raket als wraakengel.[f]

Tijdens een van hun wandelingen waarschuwt Enzian Christian dat er geen schild is tegen de Raket.[g] Ook samenlevingen zijn dat niet: '*They are as foolish as shields of paper'* (*GR,* blz. 728). ZIJ kunnen je niet beschermen. ZIJ hebben gelogen, we kunnen niet meer in Hen geloven.[h]

Na een bivak bij een verlaten onderzoeksstation in de buurt van een sonische doodsspiegel waren de Herero's verder getrokken op een tocht vol moeilijkheden: ze liepen in een val, er vielen doden.
In dit verband werd er nu voor de Tocht een afleidingsstrategie uitgestippeld: Andreas zal leiding geven aan een aantal lokvogels met een fop-raket in hun midden.[i] De raket zelf wordt gedemonteerd en zal in onderdelen worden vervoerd.[j]
Enzian gaf na grote innerlijke spanning en aarzeling Christian toestemming om met Andreas mee te trekken. Enzian beschouwt dit als een offer. Er bestaat (blijkbaar) diepe twijfel over de uitvoerbaarheid van de plannen.

Ombindi verschijnt, er volgt een discussie met Enzian over vrijheid tot zelfmoord. Ombindi's mensen worden van hun wachttaken ontheven.

- - - - -

[1]

De verteller wordt in het begin van deze episode tijdens zijn verslag van de Tocht van de Herero's voortdurend afgewisseld door herinneringen, visioenen en speculaties van Enzian. Met als hoogtepunt het beeld van de daguerrotype uit 1856 met een plattegrond van de Rakettenstad, de ceremoniële stad van wit marmer, altijd in beweging, waar het leven, ook dat van de Raket, zich tot ver in de toekomst afspeelt.[k]

---

[a] Het *splinternieuwe* heeft alleen maar propagandistische waarde, maar ook de benoeming van de raket als *00001* heeft enkel retorische betekenis.

[b] Ether vult de lege ruimte.

[c] Je denkt direct terug aan de oerbeleving van Geli in de vorige episode, maar ook aan die van Katje (LXV).

[d] Met een woordspeling in de richting van de Titanen (LXX).

[e] Het is mogelijk dat Katje invloed heeft gehad op deze beelden (LXV).

[f] Een voorgevoel van dat wat er zich in De Stad aan nieuwlichterijen zal afspelen en welke harde maatregelen er tegen zullen worden genomen.

[g] Een van de redenen om de Raket later uit De Stad te bannen.

[h] Met een verwijzing naar het einde van het boek.

[i] Naar de trein? Dat ligt het meest voor de hand, maar tevoren wordt uitdrukkelijk gesteld dat 'The 00001 sliding like an oiled bolt into the receivership of the railway system prepared for its last spring' (*GR,* blz. 728). De plaats van de trein binnen de gehele onderneming wordt niet duidelijk. Zij zal misschien hebben gediend voor het vervoer van de begeleiders.

[j] De groep Herero's zal zijn eigen weg gaan, een tocht die door de verteller al eerder werd beschreven naar zijn (mogelijke) strategieën en wederwaardigheden.

[k] Het thema van De Stad wordt door Thanatz weer opgenomen in het begin LXXIII, maar daar is de Raket verbannen.

[2]

In deze episode treedt Enzian voor het laatst op. Hoewel zijn handelwijze nog van een vaste hand getuigt (zijn optreden tegen Ombindi), is hij innerlijk onzeker, zijn zijn opvattingen verward en getuigen zijn ideeën niet van een grote geesteskracht (de Raketkosmologie).[a] Hij twijfelt aan zijn keuzes, zijn doelstellingen en zijn aanpak. Aan de ene kant is de Raket - inclusief de technologische aspecten- zijn grote liefde, in Hem ligt politiek gezien de ware bestemming van zijn volk besloten (De Raketstaat).[b] Aan de andere kant is Hij een gevaar: zelfs het Systeem kan onder Zijn dreiging de schijn van bescherming en vertrouwen niet meer handhaven.[c] Enzian weet het, ook hij kan zijn volk niet behoeden tegen het onheil van de kant van de Raket, noch van de kant van de vijand.
Kortom, Enzian twijfelt aan zijn positie als geestelijk leider. Hij is kwetsbaar. Zo ligt zijn hart in wezen bij de preterites in de Zone, hoewel hij weet dat hij niet tot hen behoort.[d] Bovendien heerst er binnen het Schwarzkommando onderling veel wantrouwen en strijd.
En zo eindigt het relaas van Enzian met een leider die met de moed der wanhoop nog een laatste poging doet zijn volk te verenigen.[e] Maar wat er met hem en met de 00001 is gebeurd, zal niemand ooit te weten komen.

[3]

Dat de raket de *00001* wordt genoemd en dat aan Enzian een ruimtevaardersglimlach wordt toegekend is een kwestie van pr, een boodschap die in dienst staat van de goede zaak. In werkelijkheid is het zeer de vraag of Enzian zelfs ook maar één moment heeft gedacht dat de raket zou (kunnen) worden gelanceerd, laat staan dat hijzelf de ruimte in zou worden geschoten.[f] Het lag veel meer in zijn bedoeling op de Heide een groep bijeen te brengen rond de Raket als het tijdloze middelpunt van de Wereld (XXXII). Het is achteraf dan ook niet verwonderlijk dat er in L op wordt gespeculeerd dat Enzians actie is mislukt. De kansen op succes zijn gering: 'It may be possible to ride the interface, like gliding at the edge of a thunderstorm ... all the way to the end between armies East and West' (*GR,* blz. 731).
Uit het gespannen gesprek tussen Enzian en Andreas bij de laadklep blijkt trouwens dat Enzian weet dat vele anderen vermoeden dat hij het niet zal halen. En juist omdat ze dat geloven, zullen ze hem te gronde te richten.
En dan de Raket zelf: er wordt dan wel gesproken van de *00001*, maar waaruit de specifieke eigenschappen van deze raket bestaan, wordt nergens vermeld. Opvallend is dat het S-Gerät niet ter sprake komt. De raket lijkt niet meer te zijn dan een gewone A4 met een vernieuwd nummerbordje. Een beroep op de 00000 klinkt interessant, maar heeft niets om het lijf omdat het

---

[a]In deze kosmologie wordt een mythische uiting over de Raket (die als slang uit de aarde opduikt) theologisch ingebed in een (ironische) tekst die gesteld is in een jargon vol pseudo-wetenschappelijk-filosofische terminologie (oneindigheid, continuïteit, symmetrie, lichtsnelheid, energie-overdracht, Ether, Vacuüm). Velen worden door zo'n tekst overdonderd. Friedman (1984, blz. 90) bv spreekt van een briljante passage, hoewel het in feite om niet meer gaat dan een verwarde, drugsgestuurde hallucinatie van Enzian die niets zegt, ook niet op een dichterlijke of visionaire manier.

[b]Met alle gevaren van ketterij, bv in de vorm van gnostiek, kabbala (de Raket als Thora, Tekst) en manicheïsme, vormen van denken waaraan hij vroeger voor een deel wel was toegewijd (L).

[c]Opvallend is de opmerking van Enzian dat Zij *niet meer* zijn te geloven. Vroeger dan wel, vraag je je af. Of bedoelt hij dat het pas nu duidelijk wordt dat er sprake is van een collectief systeem van leugens? Of geeft hij toe dat hij tot nu toe te goedgelovig is geweest (m.n. in zijn Nazi-periode ten tijde van Weissmann)?

[d]Enzian heeft heel goed begrepen dat ook hij als leider tot *Them* behoort, tot Hen die uiteindelijk beschikken over het wel en wee van de preterites.

[e]Enzian is het tegendeel van de klassieke Heros in Aristotelische zin, de heros die met autoriteit, hartstocht en kracht van spreken leiding geeft. En dat maakt het narratieve einde van *GR* des te treuriger (en ironischer) gezien de taak die Enzian zich stelt.

[f]In LXXIII is dan ook uitdrukkelijk sprake van een (mislukte) assemblage, de lancering heeft niet plaats gevonden. Toch spreekt McLaughlin (2002, blz. 93) van 'one of the climactic events of *Gravity's Rainbow*, the launching of the 00001 rocket, presumably with Enzian inside as a sacrifice.' Schaub (1981, blz. 86-87) is iets voorzichtiger, maar ook hij meent, evenals Weisenburger (bij Dalsgaard cs 2012, blz. 55), dat de lancering van de 00001 een narratief feit is.

in dit geval om niets anders dan om een mythische Raket gaat waarvan Thanatz voor het eerst melding heeft gemaakt.[a] Het is Thanatz die de 00000 pas haar plaats binnen de Zone geeft. Niet voor niets volgt het mythische verhaal van Gottfrieds offer pas in het laatste hoofdstuk.[b]

[a]Het *00000* slaat vanuit het gangbare nummeringssysteem voor raketten nergens op. Bovendien, stel dat Weissmann indertijd werkelijk een nieuwe raket heeft ontwikkeld, met S-Gerät en al, dan is er nog geen tweede voorhanden (die dan bovendien op miraculeuze wijze in handen van Enzian is gevallen). Over een tweede in de serie spreken is niet anders dan bluf.

[b]De aanwezigheid van Thanatz gedurende de Tocht lijkt na het voorafgaande (LXVI) voor de hand te liggen. Dit vermoeden wordt bevestigd door de aanwezigheid van Ludwig aan de rand van het verhaal.

EPISODE LXXII
(733-735/722-723)

This is magic. Sure - but not necessarily fantasy. Certainly not the first time a man has passed his brother by, at the edge of the evening, often forever, without knowing (*GR,* blz. 735).[a]

Tchitcherine wacht bij een riviertje naast een duiker met graffiti en ontmoet Geli. Haar orgastische magie. De idylle. De Herero's passeren. Enzian stopt en spreekt met Tchitcherine in gebroken Duits.[b] Tchitcherine bietst wat sigaretten en aardappels.

- - - - -

Een prachtige, compacte episode. De graffiti lichten op als een Zone-droom van dood en liefde, geweld en sex, van vrede en mysterie. Het S-Gerät wordt tot normale proporties teruggebracht, de wraakactie tot een terloopse ontmoeting.
En dan het sprookje zelf. Geli's verliefdheid en liefde overwinnen in blind vertrouwen en vol van magische toverkracht al het kwade. Als er ergens hoop en troost doorklinken in *GR* dan hier.

[a]Je zou kunnen stellen dat dit de slotzin is van het eigenlijke boek. Het verhaal loopt ten einde. Alleen over Slothrop wordt in LXXIII, als epiloog, nog vaagjes narratief iets te berde gebracht. Het motto zelf is verrassend, omdat de verteller erin aangeeft dat hij, ook al is het einde wat romantisch-sentimenteel en sprookjesachtig, voor de waarheid ervan in staat. Je kunt toch niet ontkennen dat zo'n voorval vast al eens eerder heeft plaatsgevonden.
De bewering slaat dus niet op de magische activiteiten van Geli en is niet indirect een verdediging van de effectiviteit ervan. Contra bv Friedman 1983, blz. 95.

[b]Enzian sprak vloeiend Duits. Dat hij hier deze taal verhaspelt zal voortkomen uit het feit dat hij bang is dat de Rus hem als een Duitse meeloper zal kunnen beschouwen.

EPISODE LXXIII
(735-760/723-748)

Yeah, what we need isn't right reasons, but just that *grace.* The physical grace to keep it working. Courage, brains, sure, OK, but without that grace? forget it (*GR,* blz. 741).

feedbacks, mythen, tarot-lezingen, eschatologieën, memorabilia, getuigenissen, Zone-fluisteringen.

® De Stad *verheft zich hemelhoog, haar vormen veranderen voortdurend. Wachtkamer-grote liften razen langs de etages, sommige hiervan zijn heimelijke (oorlogs-) ruïnen,*[a] *de andere zijn gespeend van elke gewone, alledaagse omgang.*[b] *Op de achtergrond vervaagt op dit moment de zang van het Lübeckse Hitlerjugendkoor, een koor dat zich onderscheidt door zijn hallucinerende SM-provocaties.* De klassieke fantasie van de moeder en de roede. *Dit thema wordt schrijnend beschreven en uitgewerkt door Thanatz, de theoreticus van het Sado-anarchisme in de Na-Zone.*[c] SM als middel om de staatsmacht te ondermijnen.

Het Geheim van de Angstige Assemblage.

{Zone-fluistering rond Slothrop. Hij is de Assemblage van zijn tijd. Deze is mislukt, hij wordt verspreid.}
Mickey Wuxtry-Wuxtry: Jamf was een fictie om Slothrops seksuele doodsdrift te verklaren.
Woordvoerder van de Counterforce: Slothrop is historisch eigenlijk onbelangrijk: hij is zelfs geen verzamelpunt, eerder een voorwendsel ('pretext'). Ketters vereren hem als een soort Messias, als een Microkosmos, die - punt voor punt- een directe afbeelding en functie is van de Macrokosmos.

De Counterforce gaat samen met Christian en de Herero's op een moorddadige, bloederige ketterjacht en achtervolgt met de sangraal als symbool de microkosmisten, dwars door de Lage Landen heen.[d] *Dit alles gevoed door een rite van het Bloed: 'We drunk the blood of our enemies'* (*GR,* blz. 739).

® *In het Boek van Memorabilia ontbrak een noot over Bodine.* Bodine gaf indertijd in de Chicagobar aan Slothrop een stukje van Dillingers onderhemd dat deze droeg tijdens de moord op hem, een gebeurtenis die Bodine zelf meemaakte.[e] Daarna vervreemdt Bodine van Slothrop (uit hulpeloosheid en schaamte). Bodine trekt nu op met Trudi (Magda is opgepakt), hij dealt wat en doet aan travestie.

® Zone-fluistering: {fragmenten van Slothrop zijn consistente personages geworden}, ook wordt aangenomen dat hij op een platenhoes van *The Fool* staat afgebeeld.[f]
Een avond te midden van de Dzabajev-kring tijdens een anarchistisch en orgiastisch Wijnfeest. Mei-wijn spuitend. Voor geen gevaar beducht, de wijn zal raad weten met alles wat gebeurt.[g]

® Slothrops droom over de bezetting van Mingeborough. 'Misschien is het al te laat om nog thuis te kunnen komen.'[h]

---

[a] Een mythologie als deze krijgt al gauw SF-trekjes.

[b] De beschrijving van de Stad vormt, iets bijgewerkt, als eschatologisch vergezicht een gepaste aanvulling van (of navrante kritiek op) Calvino's *Onzichtbare Steden.*

[c] De episode speelt zich af in de na-dagen van de Zone, een tijd van allesomvattende mythe-vorming.

[d] De ketterjacht wordt door de verteller geplaatst binnen een ingenieuze verhaalstructuur.

[e] Dillinger is voor Bodine een Held, omdat hij Hen bestreed door zijn overvallen op Hun banken. Het stukje hemd bevindt zich waarschijnlijk in de archieven van De Stad, hoewel er in de documentatie (het *Boek der Memorabilia*) geen melding van wordt gemaakt. Waarom is niet duidelijk. Maar de verteller weet ervan. Bovenmaatse portretten van Dillinger hingen in de *Chicago* (XXXV). Dillinger had in dope-kringen blijkbaar een bijkans mythische reputatie. Vergelijk Clerc 1983, blz. 109-110.

[f] *The Fool* bestond uit een groep Nederlandse ontwerpers die een belangrijke rol speelde in de beginperiode van de Engelse popmuziek. Zij maakte (hippie-) kleding, decoreerde platen-hoezen (voor de Beatles en Procol Harum), gitaren (voor onder meer Eric Clapton en de Beatles), interieurs en exterieurs van gebouwen van *Apple*. Dit alles in een 'fantasy gipsy style.' Na een zakelijk debacle, waar de Beatles direct bij waren betrokken, vertrok de groep naar Californië en zette daar haar activiteiten korte tijd met succes voort. Ze maakte een aantal platen en decoreerde het Aquarius Theatre in Los Angeles. Bij mijn weten kende dit theater geen filmzaal. De groep had trouwens een nogal vage denkwereld. Volgens *Time* van 21 maart 1969 geloofden zij in astrologie en meenden zij dat 'they feel generally tuned in to the entire occult world.' Gravity's Rainbow Wiki.

[g] Gezien de context is het niet onwaarschijnlijk dat het om een herinnering van Slothrop gaat, wat zou bewijzen dat zijn persoonlijkheid nog redelijk intact is.

[h] Dit *misschien* klinkt heel wat hoopvoller dan de vervaging die hem door de gnostici wordt toegeschreven.

® Der Platz. Gustav en André zijn terug uit Cuxhaven. Ontwerp van een hasj-pijp -met behulp van vroegere ingenieurs uit Peenemünde- die de vorm blijkt te krijgen van de klassieke kazoo. De draad van de kazoo is identiek met de draad van een gloeilamp. *Phoebus zit achter de kazoo.* [De Bulb: Nee juist niet: de kazoo is solidair met alle onderdrukte gloeilampen]. Onder het tapijt speelt een perverse film van Von Göll met de titel *Nieuwe Dope*, dope die jou vindt in plaats van omgekeerd. De wereld als het Grote Onomkeerbare omgekeerd, de tijd teruggedraaid.[a]

[De lezer wordt nu herinnerd aan een Mythe die blijkbaar in de Na-Zone wordt verteld]

® *het grote verhaal van Gottfrieds offer door Blicero (I), voorafgegaan door een aantal overwegingen grotendeels in de trant van de N-code.*[b]

- Weissmanns Tarot. Weissmann gezien als ruiter op een zwart paard, rijdend over de grafheuvels van de Heide. De oedipale situatie in de Zone.

- De Heide: het laatste groen en magenta. Toch is het lente.

- Het laatste paard en het offer.

- {Izaäk ziet op het moment van het offer de antichambres van de Troon. Voor een mysticus is deze Tocht zeer verwarrend en gevaarlijk. Maar er is ook een passieve weg: Izaäk ligt onder het mes dat zich verbreedt tot een hal waar de ziel in of uit wordt gelaten.[c] Er schijnt een bovennatuurlijk licht en de ziel stijgt op naar Gods troon, dit onafhankelijk van het feit dat er laatste sporen zijn van menselijkheid en dat er nog tekens zijn die wijzen op de mogelijkheid van tovenarij.}[d]

- Gottfried als offer gekneveld met een wit kinderhandschoentje. De hand als teken van de dood en van de baarmoeder (= 00000).
Het S-Gerät is perfect ingepast binnen de technische constructie van de Raket. Deze wordt in seksuele termen gedefinieerd: 'One pressure-switch is the right one, the true clitoris ./. Find the zone of love, lick and kiss...'(*GR,* blz. 751).[e] De Oven zal gloeien. 'Get ready, Liebchen' (*GR,* blz. 751).

- Het innerlijk van de Raket: de raampjes, het luidsprekertje. De verbinding is eenzijdig. 'The exact moment of his death will never be known' (*GR,* blz. 751).

® Pointsman mist zijn honden. Hij weet dat hij Stockholm niet zal zien, dat hij nooit boven zichzelf zal uitstijgen: 'his mineral corridors do not shine' (*GR,* blz. 753). Hij zal in de causaliteitsgedachte blijven hangen.

®*Steve Edelman tegen een bezoeker:*[f] {het seriële aftellen (van 1-10) onthult het kabbalistische patroon dat de terugkeer naar God toont en dat zich symboliseert in de Boom des levens, in het Lichaam Gods.}
De Bodenplatte, de Pool, Δ-t ontdekt door de Kaiserbart-expeditie.]

® *Het grote verhaal van Gottfrieds offer door Blicero (II).*

- Gottfried ligt -nogal ongerieflijk- in de lijkwade van Imipolex. In afwachting. Alles is goed.

® *Richard Zhlubb ('de Adenoïde'), nachtmanager van het Orpheus Theater LA, voert strijd tegen de harmonica. Deze brengt zijn middernachtpubliek bijna in een anarchistische toestand.*
Er loopt een zaak tegen Edelman die, als oproerkraaier, op zijn harmonica een reeks akkoorden speelt die op de zwarte lijst staan. Hij wordt veel nagevolgd.
De tocht met Zhlubb langs de Santa Monica -'a freeway for freaks' (GR, blz. 755*)- met zijn zwermen harmonica- en (zelfs) kazoo-spelers. Zhlubbs doodsangst -'alone in his tar circle, his chalk terror' (*id., blz. 756*)-. Zijn zelf-voorziene dood: een plastic zak van achteren als lijkwade, spookachtig wit.*
Het geheimzinnige transport. De Sirene die meer is dan een politiesirene.

---

[a] Het *hysteron proteron* als drugsgestuurd denkbeeld, dat is alles wat er aan het einde van het boek overblijft van een door critici zo opgepept criterium.

[b] Volgens Weisenburger 2012 is er sprake van narratieve gebeurtenissen: op blz. 53 (Gottfried in de raket), op blz. 55 (het afvuren van de raket). Ibid. (reeds) Cowart 1980, blz. 193.

[c] Deze plechtige scène wordt ironisch onderbroken door een Von Göll die helemaal opgaat in zijn gangen-metafysica, door vergulders die genitale elektriciteit weten op te roepen en door verwijzingen naar vervlogen hof-anekdotes.

[d] Het is een (meta-) vraag of de verteller in dit gedeelte ook niet verwijst naar de verraderlijke opzet van zijn verhaal-trant en naar mogelijkheden om zijn verhaal uit te leggen (en te ondergaan).

[e] Later zullen de vlammetjes Gottfried likken.

[f] Edelman is ter observatie opgenomen.

® *Het grote verhaal van het Gottfrieds offer door Blicero (III).*

- Blicero leidt de lancering.[a] Het ritueel houdt iedereen in de greep. Er spelen geen gevoeligheden en seksuele associaties mee. Blicero -in trance- geeft op het moment van Helderheid het bevel *Hauptstufe.* Een blauwe vlam, het lawaai gaat over in gehuil ('cry').
De vlam is zo fel dat niemand Gottfried meer ziet, behalve als erotische categorie die met het oog op zelfopwinding de zinnen begoochelt.

- Het gehuil van de Raket belooft een Ontsnapping tegen de Zwaartekracht in, maar Gottfried is uiteindelijk gebonden aan zijn val.
Gottfried staat niet meer in verbinding met de buitenwereld, hij heeft niets meer om zich aan vast te klampen. En dat is goed. 'Everything is where it is, no clearer than usual, but certainly more present' (*GR*, blz. 758).[b]
Gottfrieds springende en vervagende herinneringen (Blicero met zijn moederlijke blik, een gespannen jarretel, het Brocken-gespenst, Blicker, de kop van de laatste hond). En dan volgen het Brennschluss en het Schaduwmoment van een ultrawitte dood.[c]

®*In de bioscoop stopt de film. Dan is er de duisternis. Een laatste beeld: iets vallends, geen ster, maar een stralende Engel des doods. Op het doek blijft het beeld achter van een gezicht dat we allemaal kennen. De Raket verschijnt.*

Er is een hand om de tijd te keren, hoewel je zandloper doorloopt. Deze stopt pas als de laatste overgeslagene is gevonden.

- - - - -

[0]

De slot-episode kun je beschouwen als een epiloog. Zij speelt in het laatste der dagen, in de tijd van de Na-Zone, met De Stad en L.A. als centra van handeling. In tegenstelling tot de Zone-mythe van Gottfried gaat het om actuele mythen.[d] En daarmee wordt aan het einde van *GR* de mythische werkelijkheid verdicht, er lijkt geen ontsnappen aan. Wel komen er nog flarden herinneringen boven en hoor je, naast de gebruikelijke Zone-fluisteringen, een aantal verwarrende verhalen en anekdotes uit het verleden,[e] maar in de kern wordt de lezer op een boze, hallucinerende droom gezet, een droom die tegen het einde vervliegt in de vervagende nevelen van een eschatologie.

[1]

De Stad is in de slotfase het Centrum der Wereld. Hier leeft de Zone- mythe zoals die is overgeleverd door Thanatz. Deze voelde de tijdgeest goed aan en bracht een aantal overleveringen bij elkaar: de mythe van Greta als Oermoeder, de mythologie van de Herero's, de Gottfried-mythe, aangevuld met de mythe van De Stad en de mythe van Orpheus, beide als eschatologische uitlopers. Uiteindelijk zijn al deze tradities geënt op de oer-mythe van Ölsch (en op die van Pan en de Titanen).
De opzet van de epiloog is minder rommelig dan je bij een eerste lezen zou kunnen denken. In het centrum staat *De Stad*. Je hoort over Thanatz en Ludwig. Vanuit De Stad gaat de Counterforce

---

[a]Een nogal klungelige bedoening: de lancering lijkt meer op het afsteken van vuurwerk. Bovendien wordt de scène in het ridicule getrokken door de jonge schelmen Max en Moritz, althans in naam, een hoofdrol te geven bij de lancering.

[b]De hier aan voorafgaande opmerkingen over de kleur van en over de messnede door een appel, nemen sommigen zo ernstig dat ze zelfs in verband worden gebracht met Zen-uitspraken (Pynchonwiki 758). Ten onrechte, het gaat niet om Verlichting, maar om een heel alledaagse ervaring.

[c]En ook hier is er weer sprake van een banalisering, namelijk door de witte dood uit te leggen in termen van het *wit, witter, witst* van een reclame-slogan.

[d]De verteller beschrijft hierbij een boeiend proces dat je kunt omschrijven als *actuele mythe*. De personages leven in de Grote Tijd, zij zijn *binnen de vertelling* bezig de mythe zelf te maken, zonder dat zij weten dat ze zelf tot de Mythe (gaan) behoren. Dit in tegenstelling tot Blicero, Greta en Thanatz, die zelf scheppers van de mythe zijn en bezig zijn binnen de narratieve tijd een mythische status te verwerkelijken. Een samenvoeging tot een eenheid van *De Handelingen van de Apostelen* en *Openbaringen* binnen een nieuwe mythe.

[e]Terzijde: de chroniqueurs die, net als Slothrop, worden uitgemaakt voor middelmatig, behoren bij De Stad (en werken bv aan het *Boek van Memorabilia*). Maar indirect wordt, zoals ook Molly Hite (2010, blz. 700) stelt, de verteller onder vuur genomen. Een meta-motief.

samen met Christian op een bloedige ketterjacht. In de Stad zijn er ook de geruchten over Enzians Angstige Assemblage en over Slothrops vervagingsverschijnselen en vergoddelijking.
Dan keert de verteller terug naar het verleden. Slothrop ontmoet Dzabajev op diens wijnfeest[a] en droomt over de bezetting van Mingeborough. Bodine en Mexico duiken op in de Chicagobar, Bodine, Gustav, André en Von Göll in Der Platz. Als een laatste droevig afscheid. Pointsman wordt nog één keer zijn plaats gewezen. Enzian en Katje zijn met de Grote Assemblage uit zicht verdwenen.
Vervolgens komt er een nieuwe draai: de verteller verhaalt hoe Gottfried eens op De Heide werd geofferd. Eerst word je geconfronteerd met Weissmann, de instigator, van wie via zijn Tarot het doopceel wordt gelicht. Vervolgens worden offeraar en offer in perspectief geplaatst, met verwijzingen naar de Heide als Offerplaats en naar het Paard als Germaans offerdier, aangevuld met een uitleg van Izaäks Offer binnen de traditie van de Kabbala (via Steve Edelman).[b]
Dan volgt de Lancering. Deze wordt parallel gekoppeld aan (eschatologische) gebeurtenissen in het latere LA:

De Heide (als Centrum van de Wereld) Gottfried in een grijs-witte lijkwade van Imipolex, De Schreeuw van de Raket, Het Schaduwmoment, De 00000 wordt gelanceerd.	//	LA (als Centrum van de Wereld), Zhlubb : 'A plastic shroud [white as a ghost] smothering me to my death...' (*GR,* blz. 756), De Sirene, De bioscoop. Het witte doek. Duisternis en stilte, De Raket verschijnt als verwerkelijking van de laatste Delta-t.

[2]

In De Stad wordt het verleden weggepoetst. De gnostiek bloeit. Wel lijkt het er in deze episode heel even op dat het verhaal van de Assemblage van de Raket op de Heide verder is gegaan, maar al gauw vervaagt het verslag in messiaanse prietpraat en pseudo-technische tongentaal ('in omgekeerde diaspora'). Bovendien wordt de lezer direct afgeleid door de anekdote over de kreplach,[c] die suggereert dat je een verhaal (en de riten) nog zo mooi kunt inkleden, maar dat uiteindelijk de naakte waarheid zich toch vertoont en die is in dit geval ontluisterend. Nee, de Raket is taboe in de Stad, botweg omdat het hele gebeuren op de Heide een echec was.[d] Wat rest, is dan ook een bijna cynische grap over het Geheim van de Angstige Assemblage, gevat in gnostische termen van de Centrifugale Geschiedenis.

[3]

Voor het overige laat de verteller met enige nostalgie zien hoe het leven in de Zone zich ooit voltrok: chaotisch en extatisch, vol levensvreugde en vol doldrieste plannen, maar ook hallucinerend, paranoide en bijgelovig. De Chicago-bar en Der Platz zijn er vol van. Je vindt er Bodine met zijn drugs en liedjes, je ontmoet er Gustav en André met hun nieuwe hasjpijp of een wauwelende Von Göll met zijn eeuwig-draaiende, experimentele drugsfilm die zich afspeelt onder het kleed. Dit naast vele anderen met hun eigen dwaze bezigheden en overtuigingen, en dat zonder onderscheid des persoons. Niemand in deze omgeving zou eraan denken zich een kritisch oordeel over anderen aan te matigen: 'Decisions like that are for some angel stationed very high, watching us at our many

---

[a]Het is onduidelijk of het verslag van Dzabajevs wijnfeest wordt gegeven door de verteller of via de focalisatie van Slothrop.

[b]Gottfrieds offer krijgt zo een plaats toegekende binnen mythologische en gnostische tradities.

[c]Kreplach, een soort ravioli, is 'a traditional Ashkenazi Jewish dish often served on the day before Yom Kippur (the Day of Atonement) or on Hoshannah Rabbah (the 7th day of the Festival of Booths).' Wikipedia. Het gebruik van de term suggereert dus symbolische diepte door te verwijzen naar twee grote joodse feestdagen, Grote Verzoendag en het Loofhuttenfeest.

[d]Nergens kun je terugvinden dat de Raket is opgericht en afgevuurd (vs Weisenburger 2006, blz. 321), ook niet dat Enzian zich in die raket bevond (vs Weisenburger 2006, blz. 81).

perversities, crawling across black satin, gagging on whip-handles, licking the blood from a lover's vein-hit, all of it, every lost giggle or sigh, being carried on under a sentence of death whose deep beauty the angel has never been close to...' (*GR,* blz. 746).
De laatste woorden van deze Zone-boodschap hebben een dubbele lading: het leven in de Zone was altijd al een leven van wreedheid onder het aangezicht van de dood,[a] bovendien worden deze wreedheid en dood (samen met de Schoonheid) zichtbaar gemaakt in Thanatz' bewerking van de Mythe van Gottfried, die hoe dan ook fascinerend is.[b]

[4]

Look high, not low (*GR,* blz. 749).

Over de Na-Zone valt de schaduw van Gottfrieds mythe. Met deze mythe komt, hoewel De Stad hem is vergeten, de Raket toch weer in het vizier. Bovendien worden in deze episode het mythische verleden en de eschatologie samengebald om aan te tonen dat de Raket een blijvende bedreiging is voor de mensheid: na Londen wordt nu die andere stad, L.A., het (mythische) doelwit.
De mythe wordt ingeleid en begeleid door analogieën, verwijzingen, beschouwingen en commentaren[c] van bv kabbalistische aard. Deze moeten de status van de mythe verhogen en haar inhoudelijk meer kracht verlenen. Zo geeft de Tarot aan welke positie Weissmann inneemt in de aanloop tot de mythe.[d]
Deze Tarot heeft geen narratieve betekenis: de kaarten bevestigen alleen wat je uit het verleden al weet, er is een interpretatie in de richting van de Raket, van het sprookje van Hans en Grietje, van Katje en Enzian. De verwijzingen naar de toekomst blijven uiterst vaag en dubbelzinnig. Bovendien is de kaart van de Bokalen Koning als de rechtvaardige, intellectuele vorst een schamper tegenbeeld van wat Weissmann in werkelijkheid is.[e]
Uit alles blijkt dat de verteller de Tarot niet ernstig neemt, zo laat hij zien dat de *Toren* wel heel veel betekenissen kan hebben. Ook uit de uitleg van de *Fool* (XLIX, LXX) werd al duidelijk dat het systeem van de Tarot geen vastheid biedt en daarmee onbruikbaar is.
Dit geldt ook voor de benadering door de verteller van de Kabbala.[f] In *Izaäk* is de toon ronduit ironiserend. Neem bv de tocht door de antichambres die wordt voorgesteld als een wel heel speelse expeditie binnen een video-game. Of kijk naar de manier waarop het offer van Izaäk wordt gecombineerd met Von Gölls ruimtelijke filmen. Iemand die de Kabbala lief is, moet vol afschuw zulke interpretaties lezen.[g]
Tenslotte worden het aftellen en het afvuren van de raket door Steve Edelman ook uitgelegd in de termen van Kabbala en Tarot:[h] de Raket brengt, afgevuurd van de Bodenplatte als Axis Mundi/Boom des Levens, een nieuw bestel tot leven.

---

[a]De dood, zoals je die tegenkomt in de verhalen rond Weissmann, Greta, Thanatz en de *Anubis*. Dit gekoppeld aan de oedipale situatie, genoemd in Weissmanns Tarot.

[b]Ook hier het religieuze *fascinosum ac tremendum*.

[c]Zo is het Paardenoffer een bevestiging van Blicero's mythische rang. Hij is het laatste, grijze Paard. Paarden werden bij de Germanen verbonden met het Dodenrijk én met de koning.

[d]Voor een analyse in een geëigende stijl: Weisenburger 2006, blz. 373-375.

[e]Met een sneer naar de academici, intellectuelen en adviseurs die zich laten inpakken door het Systeem.

[f]Ook de tocht van Pudding naar het Heilige der Heiligen (XXV) is niets anders dan een profanatie van de Kabbala.

[g]Het is dan ook opmerkelijk dat Harold Bloom (1986, blz 3) in *GR* een kabbalistische roman ziet. Ook Moore (1987, blz. 105-108, blz. 231-259) neemt de kabbalistische impact van het verhaal veel te serieus (zoals ook die van de Tarot). In dit verband is het oordeel van Nora, toch een ingewijde, doorslaggevend. Over de kabbalistische scheppingstheorie stelt zij ronduit 'But I tell you there is no such message' (*GR,* blz. 148).

[h]Ook hier wordt het gewijde, kabbalistische vertoog ironisch onderbroken door alledaagse, banale gebeurtenissen (de gezinspot Thorazine, de baard van de keizer).

[5]

> [Weissmann] is the father you will never quite manage to kill (*GR,* blz. 747).

De Gottfried-mythe zelf is, zoals iedere mythe, inhoudelijk narratief leeg, zij gaat niet terug op narratieve feiten, in ieder geval is haar geloofwaardigheid er niet van afhankelijk.[a]
Maar wie zijn de gelovigen? Welke functie heeft de Mythe binnen de Zone? Vanuit een Freudiaans perspectief geeft de verteller uitleg aan de hand van de Oedipus-situatie in de Zone. Deze is in zijn ogen verschrikkelijk. De vrouwen zijn vermannelijkt en hebben geen enkele seksuele aantrekkingskracht meer. Voor de zonen is het nu te laat om hen nog te begeren. De vaders zijn machteloos en leven in hun masochistische dromerijen. Zoals Weissmann die er alleen in slaagt in zijn verbeelding af te rekenen met de mythe van Oedipus door als vader het kind te doden.
En daarmee raak je de kern van de zaak. Centraal in de mythe staat de Raket, opgericht in de Grote Tijd in het Centrum der Wereld met het doel Gottfried te offeren. Een gegeven dat je terugvoert naar die laatste mythische Lente op de Heide.
Want hoewel het mythische offer van Gottfried zich op 1 april 1945 narratieve tijd afspeelt, wordt het verloop ervan nu pas verhaald. Dit gaat gepaard met een dooreen strengeling van mythische en narratieve tijd: de heide bloeit pas in de nazomer, terwijl het pas lente is. De verteller geeft dat toe. Daarmee onderstreept hij dat er geen sprake is van een 'coming of age' (*GR*, blz. 749). Magenta, hier het paars van de Heide, is de kleur van macht, boete, ceremonieel vertoon, ijdelheid, extravagantie, magie en (seksuele) decadentie.[b] Dus Weissmann ten voeten uit. Groen, als de kleur van leven, jeugd en hoop, is de kleur van Gottfried. Hellers hoofdstuk over de kleur groen heeft de sprekende titel 'Groen: rustgevend tussen hoop en gif.[c]

[6]

Alles is in gereedheid gebracht. Er is geen redden meer aan, zelfs alle papieren helden, of het nu detectives zijn of striphelden, zijn te laat en falen.[d] De enige, overgebleven Tegenstrever, Pointsman, is vervallen tot onbenulligheid.[e] De offeraars hebben hun verstand op nul gezet en zullen de gebeurtenis zo weer zijn vergeten, ook al is het beeld ijselijk en bitter wreed: het slachtoffer dat klaar ligt in de vrieskou,[f] wachtend, als in een oven, op het vuur. Zoals hij daar ligt in zijn lijkwade van Imipolex -afgezet met doodskant dat hem tegelijkertijd tot bruidskleed dient- is de Raket voor Gottfried baarmoeder, graf en seksueel lustoord tegelijk.[g] Alles is gericht op dat ene plaatje van die reusachtige witte vlieg: een stijve penis, zoemend in witte kant, bedekt met klodders bloed of zaad. Hierin ligt ook het centrum van deze mythe: Gottfried is het S-Gerät,[h] hij is het allesomvatten-

---

[a] De parallel met de NT-mythe is opvallend, ook daar is de historische waarheid uiterst twijfelachtig zonder dat dit iets afdoet aan het vertrouwen dat gelovigen erin hebben. Graham Greene stelde zelfs eens dat, al zou worden aangetoond dat Jezus niet had bestaan, hij toch nog in Hem zou geloven.

[b] Heller 1990, Hoofdstuk IX.

[c] Heller 1990, Hoofdstuk IV.

[d] Een meta-grapje.

[e] Pointsman wordt hier door de verteller ingebracht -en krijgt zijdelings een plaats in de Mythe- omdat hij de boot heeft gemist: raket, seks en erectie zijn in Gottfried verenigd, niet in Slothrop.

[f] Op 1 april niet ongewoon.

[g] In XLIII vertelt Thanatz aan Slothrop dat Blicero de hele dag met een erectie rondliep. Waar en over wie had Slothrop zo'n verhaal over erectie en raket meer gehoord?

[h] Het is cryptisch geformuleerd, maar zonder twijfel wordt Gottfried hier -op wat voor manier hij dan ook is 'ingepakt'- gelijkgesteld aan het S-Gerät. Het gaat bij het S-Gerät dus niet om een onderdeel dat voor de voortstuwing technisch onmisbaar zou zijn. De Queeste naar het S-Gerät is een zuiver mythisch gegeven.

de Geheimenis,[a] waarin leven, lijden, dood en seks, huwelijk en begrafenis in één machtig gebaar zijn verenigd.[b]
Gottfried zelf ligt, terwijl het ritueel van Lancering begint, rustig af te wachten in de wetenschap dat alles goed is.[c] Dan volgen de Vlam, de Kreet en het Brennschluss. Met een witte dood voor Gottfried, maar ook met een belofte van Verlossing.[d]

[7]

Pas nu wordt de volle betekenis van de Rilke-citaten uit episode XIV duidelijk: *'Want the Change, O be inspired by the Flame' (GR,* blz. 97).[e] De vlam is niet alleen de vlam in de oven (of die van het Rijk), de tekst slaat niet alleen op Blicero's persoonlijke ervaringen, maar ook op die van Gottfried tijdens zijn laatste tocht. Het vervolg maakt dit duidelijk.
Gottfried, opgesloten in de raket, kijkt door een piepklein raampje naar buiten. Door dit raampje, dat de beelden plezierig vervormt, zal hij straks misschien nog een glimp kunnen opvangen van die vervreemdende, maar vaak ook vriendelijke sterrenbeelden boven het mythische Leedland, zoals *Reiter, Fruchtkranz, Wieg, Weg, Puppe.*[f] Gottfried, 'the newly-dead youth, embracing his lament, his last link, leaving now even her marginally human touch forever, *climbing alone*, terminally alone, up and up *into the mountains of primal Pain*' (*GR,* blz. 98).[g] Een aanhaling uit de vertelling over de Weissmann-periode te Wassenaar, waar de mythe van Gottfried haar oorsprong vindt, zoals ook blijkt uit de uitspraak over de toekomstige gesteldheid van Gottfried: '[W]anting it, to be taken, to embrace, to fall toward growing to fill all the senses and...not to love because it was no longer possibly to act but to be helplessly in a condition of love' (*GR,* blz. 97).[h]
Jonge, pas gestorvenen, zoals straks Gottfried, zijn volgens de Zesde Elegie (Rilke 1962, blz. 462-464) als de vruchten van de vijgenboom: zij slaan hun jeugd over en komen direct tot volwassenheid. Zij zijn een metafoor voor het leven in beknopte, maar ook samenballende betekenis.[i] De Held, in dit geval Weissmann, staat dicht bij deze jongeling:

> Wunderlich nah ist der Held doch den jugendlich Toten. Dauern
> ficht ihm nicht an. Sein Aufgang is Dasein; beständig
> nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild
> seiner steten Gefahr.

---

[a] De *G* van Imipolex G zou kunnen duiden op dit *Geheimnis*: *geheim, raadsel, mysterie.*

[b] Vergelijk Poirier, 1986, blz. 15.

[c] Als een Lam naar de slachtbank geleid.

[d] De futuristische inrichting van de raket als technologisch hoogstandje maakt nog eens duidelijk dat het niet om een narratief gebeuren gaat: het is onmogelijk dat Weissmann er in zou zijn geslaagd om in zo'n korte tijd en dan nog wel aan het einde van de (verloren) oorlog zo'n grandioos plan technisch uit (te laten) werken. De raket is niets meer dan het product van de comics en past binnen de knullige lancering ervan.

[e] Sonnet II. XII (Rilke 1962, blz. 514-515) waaruit Weissmann citeert, gaat verder met '[J]ener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.'

[f] Rilke 1962, blz. 481.Voor de pop (en de samenhang met de engel): Bronzwaer 1978, blz. 111-112. Voor de sterrenbeelden: ibid., blz. 130, Kreutz 1949, blz. 149 ('Es sind alles bedeutsame Dinge des Hiesigen'). Deze sterrenbeelden verwijzen trouwens terug naar de constellaties van *Painland ('Leidland')*, die Weissmann vergelijkenderwijs gebruikt als teken van een volledige verandering (XIV).

[g] Weissmann laat zich meeslepen door de vaag-religieuze ideeën over de samenhang van dood en leven die de *Elegien* domineert (en vertroebelt): een leven als van Orpheus in twee rijken (Eerste en Achtste Elegie).

[h] Ook de Bodenplatte (met zijn mandala en inschrift), gekoppeld aan *Erwartung,* in de eschatologische betekenis van het woord, wijst in XIV vooruit naar het offer van Gottfried.

[i] Bronzwaer 1978, blz. 116.

Passend is ook wat er in de Eerste Elegie (Rilke 1962, blz. 442) staat:

> denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm
> nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt.

Weissmann projecteert zijn eigen leven, in alle eenzaamheid en leed, op dat van Gottfried om het vervolgens te verinnerlijken door het in een mythe vast te leggen. Hij creëert in Rilkes termen zijn eigen *Weltinnenraum*,[a] met de Raket als *Ding*, iets waar Rilke niet blij om zou zijn geweest.[b] In diens werk wordt juist de aarde bejubeld als een plaats waar mensen als kinderen spelen (Sonnet I. XXI), van Blicero's grijze en doodse Rijk op de maan (LXX) zou hij hebben gegruwd. Ook vraagt hij in Sonnet I. XXII jongens uitdrukkelijk om af te zien van het vliegen.[c]

[8]

Met de verschijning van de kabbalist en Hollywood-zakenman Steve Edelman verplaatst de Zone-mythe zich ten dele naar het einde der tijden en wordt eschatologie. In deze eindtijd strijden de preterites al lange tijd op een vrolijke manier tegen de gevestigde orde. Dit in navolging van het concert op het Krupp-feest, waar het Verboden Haydn-kwartet werd gespeeld. Ook hier gold dat anarchisme in de muziek ook politieke anarchie inhoudt.[d]
Dan, op een middag verandert de situatie plotseling, het geluid van de Sirene klinkt. De Russen komen! De film in het Orpheus-theater stopt en het licht valt uit. Het laatste beeld toont -onzichtbaar voor het oog- iets dat een menselijke figuur kan zijn geweest die droomt van een vroege avond. Hij komt naar buiten om een wens te doen bij de eerste ster in een hoofdstad, waarvan de verlichting fel genoeg is om hem te vertellen dat hij nooit zal sterven. Maar het gaat niet om een ster, maar om de val van een stralende Engel des Doods. En op het doek blijft de close up achter van een gezicht dat we allemaal kennen,[e] maar ook van een film die we niet hebben leren zien.[f]
En zo keert Slothrop nog eenmaal terug. Het beeld slaat immers terug op het moment dat Slothrop in die verre stad een moment van diepe voldoening beleefde:

> Just for the knife-edge, here in the Rue Rossini, there comes to Slothrop the best feeling dusk in a foreign city can bring: just where the sky's light balances the electric lamplight in the street, just before the first star, some promise of events without cause, surprises, a direction at right angles to every direction his life has been able to find up till now (GR, blz. 253).[g]

En zo licht er even een beeld op van hoop, terwijl de raket boven het theater hangt.[h]

Op dit moment komt ook het Schaduwmoment je in gedachten, waarnaar in de laatste boodschap van Blicero aan Gottfried wordt verwezen: ook nu sta je aan de rand van de avond waarop mensen

---

[a]Bronzwaer 1978, blz. 117-119.

[b]Rilkes brief aan Witold Hulewick, Bronzwaer 1978, blz. 131-134. Zie verder Exegese, Rilke.

[c]Rilke (Sonnet I.XVIII) verwerpt de technologie niet zolang ze een dienende functie heeft.

[d]Met op de achtergrond de discussies tussen Gustav en Säure. In muziek ligt de revolutie opgesloten. Denk aan Bird, maar ook aan de revolutionaire kanten van de zestiger jaren pop-muziek.

[e]Clerc (1983, blz. 104) suggereert dat het Gottfried kan zijn, of anders misschien de Engel des doods, God of Satan.

[f]Deze opmerking maakt het onmogelijk om met Dirk van Hulle (De Morgen, 30 juli 1999, blz. 37) te stellen dat deze film in feite samenvalt met gehele boek.

[g]In de lijst van wensen aan de Avondsterren (LIV) wordt door Slothrop gewenst dat het alleen maar een meteoor zal zijn die zal vallen. De inhoud van het lijstje doet zelf zeer sterk denken aan die van het eindliedje.

[h]Zie ook Keesey 1988, blz. 117.

een wens doen bij het verschijnen van de eerste ster. Alleen is op deze plaats de kern -maar dat zal niemand verwonderen- diep pessimistisch: 'The true moment of shadow is the moment in which you see the point of light in the sky. The single point, and the Shadow that has gathered you in its sweep...' (*GR,* blz. 760).

En een tweede beeld dat niemand zal vergeten zijn, is de Schreeuw van de Raket aan het begin van het boek en aansluitend het beeld van het ingestorte station. De cirkel sluit zich.
In de eind-mythe staat de zege van de Raket vast.[a] Andere winnaars zijn er niet: Edelman zit opgesloten, Zhlubb kondigt zijn eigen witte plastic dood al aan.[b]

[9]

But this light must change us to children.[cd]

Aan de andere kant, een mythe zou geen mythe zijn als zij niet de poort naar de toekomst openhield. *Eens zal* ..., maar in de *tussentijd* moet je verder leven. En dat betekent dat er, zoals het eindliedje aangeeft,[e] nog tijd is om troost te zoeken, bij jezelf, met de ander, in een vredige Zone of in een vergeestelijkte natuur.
Het is meer dan waarschijnlijk dat Slothrop het weemoedige en beeldende eindliedje van vrede en hoop[f] zingt,[g] een liedje dat teruggaat op zijn verre voorouder William, immers juist in verband met diens ketterij komt het Tyrone voor dat

> [T]here might be a route back - maybe that anarchist he met in Zürich was right, maybe for a little while all the fences are down, one road as good as another, the whole space of the Zone cleared, depolarized, and somewhere inside the waste of it a single set of coordinates from which to proceed, without select, without preterite, without even nationality to fuck it up' (*GR*, blz. 556).

Dit zou ook betekenen dat hij zich verlost weet van de voorouderlijke doem. Hij heeft zich eindelijk bevrijd uit het zuigend moeras van de zonde (XXXV-XXXVI).

[10]

Nadat eerst het beeld van Slothrop vaag op het doek is verschenen, klinkt nu zijn liedje op in het oude theater, waar het publiek wacht op het einde van de storing.[h]
Binnen het perspectief van Slothrops familie is het vanzelfsprekend dat je een uitleg van het versje in de eerste plaats in de Bijbel zoekt,[i] en dan met name in het boek Jesaja waar de *troost voor*

---

[a]Hij is dan ook tevens de drager van de Bom.

[b]Zijn er trouwens meer platvloerse en een-dimensionale heroën mogelijk?

[c]Een zinsnede uit het lied van de aqin. Zij verbindt beide kernliederen en laat zien in welke richting het begrip *licht* kan worden geïnterpreteerd en hoe dit in overeenstemming is met de teneur van het Eindliedje.

[d]In de ogen van Jezus is, voor wie als de kinderen is, het Koninkrijk weggelegd (Matth. 19:14).

[e]Hier moet je niet denken in termen van de Gaia-theorie van Lovelock, zoals wordt geopperd door Leclair (1989, blz. 48, blz. 55, blz. 62). Voor zulk soort zelfregelende systemen is binnen *GR* geen plaats.

[f]Deze hoop op vrede spreekt ook heel duidelijk uit Slothrops tocht door de Zone naar het Noorden (LXVII).

[g]Het liedje sluit perfect aan bij een van de laatste liedjes van Slothrop (in LXVII). Ook kun je verwijzen naar LIV, waar blijkt dat Slothrop diep verlangt naar een leven dicht bij de natuur. Dit komt ook naar voren uit zijn mijmeringen over bomen en water.

[h]Of wordt het juist gezongen in een van de parken van L.A.?

[i]De symboliek van Hand en Licht heeft universele kracht: de Hand als koninklijk symbool van macht, het Licht als teken van goddelijkheid, vaak gevisualiseerd in de Zon. Biedermann 1996, blz. 151-152, blz. 221-223.

de preterites ('verbrijzelden') voorop staat (57:14-21). De Heer, wiens Hand verheven is (26:10),[a] keert zich tegen alles wat hoogmoedig is en trots (2:13), tegen elke hoge toren (2:15).[b] De tijd zal worden gekeerd:

> En op elke hoge berg en op elke verheven heuvel zullen er beken, waterstromen zijn ten dage van de grote slachting, wanneer de torens zullen vallen. Dan zal het licht van de blanke maan zijn als het licht van de gloeiende zon en het licht van de gloeiende zon zevenvoudig als het licht van de zeven dagen - op de dag waarom de Heer de breuk van zijn volk verbindt en de toegebrachte wond geneest (30:25-26).[c]

Deze hoop, maar zonder de godsdienstige context, neemt de verteller mee aan het einde van zijn verhaal.[d]
Bij *Ruiters* denk je vervolgens in de eerste plaats aan Openb. 9:16, waar zij een allesverwoestende macht vormen.[e] Dat zij in het liedje slapen, betekent dat zij potentieel een bedreiging blijven vormen.[f] Een dreiging die wordt onderstreept door de waarschuwing dat de gegeven tijd niet eindig is: 'Though thy glass today be run.'
Met de beginregels wordt geprobeerd een belangrijk dilemma binnen *GR* op te lossen. Aan de ene kant wordt de pijl van de (Europese) tijd door de verteller als een abstractum beschouwd, ijzig en vreemd aan het leven (LXX), in zijn ogen is de Tijd cyclisch, zij valt te keren. Maar ook weet hij dat de tijd doorloopt, daar helpt geen lieve zandloper iets aan. Toch laat juist de zandloper de kering van de tijd zien.[g]

[11]

Het eschatologische *eens zal* wordt door de verteller knap verwoord.[h]

> And it is just here
> [the screen is a[s] dim page spread before us, white and silent],
> just at this dark and silent frame
> [the film has broken, or a projector bulb has burned out]
> that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without a sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t (*GR,* blz. 760).

---

[a] De hand verwijst ook naar de raket, in ieder geval in de wereld van Slothrop: '- *[I]n the sky right now* here is the same unfolding, just about to break through ./. - *yes the great bright hand reaching out of the cloud...*' Deze uitlating slaat op zijn beurt terug naar de afbeelding op de grafsteen van Constant Slothrop, waar de Hand Gods uit de wolken te voorschijn komt (IV). Zoals bij Jesaja lijkt het erop dat ook in dit liedje ramp en verlossing samengaan.

[b] In de wereld van Slothrops voorvaderen zal de Toren direct worden geassocieerd met de toren van Babel als teken van menselijke hoogmoed (en controle).

[c] In de context van *GR* kun je de slachting (Armageddon) denken in termen van WO II of WO III.

[d] Een uitleg die de louter negatieve interpretatie van Vesterman (1976, blz. 111) doorbreekt. Deze ziet het liedje als een onheilstekst die de komst van het Licht en 'the surrender of individual human identity to the Other' voorbereidt. Aan de andere kant voldoet ook de dionysische interpretatie van Bass (1983, blz. 43) niet.

[e] Misschien mag je ook wel denken aan de Zwarte Ruiters van Tolkien.

[f] Aansluiting bij de rest van *GR* is er niet, het beeld van de ruiter is hierin te gevarieerd: Tchitcherine en Qoelan maken op hun paarden hun tochten door Kirgizië, Gwenhidwy, exorcist en dichter, bezweert de dood in de gestalte van witte ruiters, Weissmann rijdt volgens zijn Tarot op een zwart paard over de grafheuvels van de Heide, Der Springer dartelt de hele Zone door, Galina stuit op ruiterstandbeeld en gevleugelde ruiter.

[g] Pas de digitale klok toont de pijl van de tijd in alle duidelijkheid.

[h] Vaak wordt het eschatologische aspect van dit *eens* niet doorzien en meent men dat de val van de Raket onvermijdelijk is. Zo bv Tanner 1986, blz. 83.

Op filosofische wijze worden ruimte en tijd binnen een mythisch kader geplaatst: tijd en eeuwigheid, ruimte en oneindigheid vallen samen, zoals ruimte en tijd samenvallen in het Illo Tempore en in de Axis Mundi. De antinomieën van Kant zijn opgelost.
Verrassend is het dat zo de anti-moderne opvatting over het sublieme bij voorbaat wordt overwonnen. Deze houdt in termen van Lyotard in dat 'The sublime involves an experience of dissociation, incommensurability, a "legitimation crisis" in thought ./. The faculty of reason admits an idea - infinity, for exemple- and demands that the faculty of imagination presents it. But the imagination is bound to fail.'[a] *GR* toont het tegendeel. Niet dat het beeld van de vallende raket niet fascinerend is, maar de scheiding tussen rede en verbeelding is overwonnen: het beeld, met zijn fundament in de rede, staat op dit moment voor eeuwig op je netvlies gegrift.

[12]

Het oude theater staat voor de wereld als schouwtoneel. De centrale thema's van licht en donker, van geluid en stilte, van beweging en stilstand worden nog eenmaal in een strenge samenhang bij elkaar gebracht.[b] Met een nihilistische visie op de achtergrond. In de woorden van Cowart: '[B]eyond life lies nothing more substantial than a blank white screen, a Void.'[c]
In het *a dim page, white and silent* ligt tevens een verwijzing opgesloten naar de grote kunstzinnige stilte en zuiverheid van Mallarmé. Maar ook deze kunnen niet anders worden vertaald dan in termen van het Niets.[d]
Daarnaast wordt deze vroeg-modernistische opvatting in het laat-modernisme doorbroken. Voor Cage zijn juist alledaagse geluiden een bron van stilte.[e] Zo'n moment ervaar je bv in de bioscoop, die paar minuten voordat de film begint: './. de lichte stappen van de binnenkomende benen, je eigen jas op de lege stoel, misschien komt er dan niemand naast je zitten. Het geruis van andere jassen, het gerol van een flesje, let er maar niet op, eerst nog de reclame, dan begint de film.'[f]
Het is ook de soort stilte die Slothrop vindt als hij luistert naar het gefluister van het beekje.[g]

[13]

Thanatz bestrijdt de staatsmacht.[h] Dat kan volgens hem alleen gebeuren door de seksualiteit als productiemiddel te ondermijnen en SM is dan de enige methode om het systeem/de structuur te breken. Macht en onderwerping zijn een staatszaak -alleen zo kan zij overleven-, maar indien SM op gezinsniveau wordt toegelaten, is het met de staat gedaan.
Een oud thema binnen de filosofie. Cultuur in het algemeen (dus ook de staat) is gefundeerd op orde en redelijkheid, en binnen de moderne tijd vooral op wetenschap en technologie. Zij vereist onderdrukking van de seksualiteit (Freuds Lustprincipe) door harde arbeid en door strijd tegen de natuur (Freuds Realiteitsprincipe). Prometheus is de grote Heros.[i] Deze visie gaat uiteindelijk terug op Plato die al eist dat je je libido onderdrukt en je je zelfbeheerst gedraagt om zo de chaos te ontlopen.

---

[a]Gibson 1999, blz. 70-71. Vergelijk Lyotard 1987, hoofdstuk 6. Anders (en veel vager): Melley 2002.

[b]Meditatief is de stilte die Felipe ervaart, een stilte die tussen de beelden ligt van een eeuwig, lome beweging (LXI).

[c]Cowart 1980, blz. 9.

[d]Pieron 2004 II, blz. 451-452.

[e]En dat is wel wat anders dan de stilte die Galina ervaart in wind, storm en hitte (XXXIV).

[f]K.Schippers, Langzaam verdween de muziek. De Groene Amsterdammer 136/19, 10-05-2012, blz. 53.

[g]Heel anders beleeft Slothrop gedurende zijn diep-paranoïde verblijf op het toilet de geluidsschaduw van de zonne-stilte als een kort moment van vrede (LXVII).

[h]Dit betekent narratief dat ook in De Stad Zij hun controle uitoefenen.

[i]Nietzsche noemt haar *Apollinisch.*

Tegen dit principe is bv Marcuses *Eros en Cultuur* gericht. Hierin roept hij op tot een Orphische cultuur, waar de seksualiteit is bevrijd en waar speelse en esthetische beginselen de boventoon voeren. In zijn woorden:

> De klassieke traditie brengt de invoering van de homoseksualiteit in verband met Orpheus. Evenals Narcissus verwerpt hij de normale liefde, niet voor een ascetisch ideaal, maar ter wille van een vollere Eros. Evenals Narcissus protesteert hij tegen de repressieve orde van de voortbrengende seksualiteit. De Orphische en Narcistische Eros is tot het einde toe de ontkenning van deze orde - de Grote Weigering. In de wereld die door de cultuurheld Prometheus wordt gesymboliseerd, is hij de ontkenning van *alle* orde; maar door deze ontkenning openbaren Orpheus en Narcissus een nieuwe werkelijkheid met een eigen orde, be-heerst door andere beginselen. De Orphische Eros transformeert het zijn: hij overwint door bevrijding de wreedheid en de dood. Zijn taal is het lieden zijn werk is het *spel*. Narcissus' leven is dat van de *schoonheid*,en zijn bestaan is *bespiegeling*. Deze beelden verwijzen naar de *esthetische dimensie*, waarin hun realiteitsprincipe moet worden gezocht en bevestigd.'[a]

Deze positieve zienswijze op de Orphische cultuur staat niet alleen tegenover die van Thanatz, maar zij lijkt ook te botsen met de ervaringen in het Orpheus-theater, daar hebben de bezoekers een bijzondere, nare en donkere droom als het licht uitvalt.
Toch is dit op zich niet zo verwonderlijk, Orpheus' naam duidt op zijn verbondenheid met de onderwereld:[b] *Orfnè* betekent in het Grieks *donker* en verwijst naar onderaardse duisternis en naar nachtelijke wijdingen.[c] Het gaat om een chtonische mythe: in de aarde ('chtonos') ligt het geheim besloten, uit de aarde komt het heil voort, door een tocht naar het onderaardse rijk wordt verlossing verkregen. Orpheus wordt, zoals in *Die Sonette an Orpheus*, 'a turning-point, [a] cross-road, the place where life and death meet.'[d] De bezoekers ondergaan als het ware een inwijding, zij worden op zichzelf teruggeworpen, nu de techniek faalt en de raket dreigt.
Niet alleen wordt het donker in het theater, er treedt ook een diepe stilte in. *Und alles schwieg*.[e] Dit s niet de gewijde stilte die volgt als Orpheus zingt, want die heeft zijn harp/mondharmonica aan de wilgen gehangen (*GR*, blz. 754).
Toch is deze doodse stilte meer dan een verlamming. 'Doch selbst in der Verschweigung ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.'[f] Dit wordt hoorbaar aan het einde van de vertelling, waar Orpheus zich- als de liedzanger bij uitstek- toch nog even indirect via Slothrop laat horen. En zo klinkt het liedje dat *They never taught anyone to sing* en dat in een heel andere richting gaat dan het Systeem

---

[a]Marcuse 1968, blz. 115. Uitvoerig Hite 2010.

[b]In het theater wordt een filmfestival gehouden, genoemd naar Bengt Ekarot en Maria Cesáres. Hij speelt de rol van de Dood in *Het zevende zegel* van Bergman, zij speelt in *Orphée* van Cocteau.

[c]En wat doet een filmtheater anders dan dit, maar dan op een meer alledaagse, triviale manier? Aan de andere kant komen aan het einde van het boek de actuele en filmische werkelijkheid samen en spelen (dag-) droom en mythe in samenhang hiermee hun specifieke rol. Smith 1983, blz. 32-33.

[d]Ryan 1999, blz. 172.

[e]Rilke 1962, *Die Sonette an Orpheus* I.1, blz. 487.

[f]Rilke 1962, blz. 487. Waarschijnlijk is het niet vergezocht om ook het slot van de *Tiende Elegie* te verbinden met het einde van *GR*. Er is de verwijzing naar de mythe van Gottfried, de jong gestorvene, die is opgestegen in de bergen van het oerleed. Diens oproep klinkt door en roept bij ons het beeld op van een aards bestaan: de aarde, het voorjaar, de hazelaar, het katje. Het is juist ontroerend en verbijsterend -concludeert de dichter- dat het geluk niet ligt in dat wat stijgt, maar dat wat valt (en dus is onderworpen aan de zwaartekracht). De gedachte aan de vallende raket wordt zo bezworen.

het voorheeft. Leef met elkaar dicht bij de aarde,[a] zing je liederen, sluit niemand buiten. En vooral, volg het stuiterende balletje, een balletje dat dan wel in een volmaakte curve zijn weg begint, maar dat meer en meer uit de pas gaat lopen en zo de dreigende verstarring doorbreekt.[b]

[14]

Maar toch, maar toch, 'a roulette ball goes rattling, somewhere back in another room '(*GR*, blz. 223). Juist *the bouncing ball* doet je denken aan *the ball's tattoo*, het balletje dat de Croupier in beweging zet als onderdeel van Hun Grote Spel (XXIV).[c]
Het stuiterende balletje geeft het liedje dus een dubbele insteek: of je denkt aan een speelbal die je op de grond laat stuiteren en die wegspringend zijn eigen weg gaat, of je denkt aan het balletje van een roulettespel dat met zijn chaotische bewegingspatroon een zekere vrijheid lijkt te bezitten. Ik kies voor de eerste optie om de speelse toon van het Liedje,[d] hoewel Slothrop als de zanger zeker ook aan Monte Carlo heeft gedacht (XXVIII). Daar ziet hij zich als een stuiterend balletje uit een roulettewiel. Maar als het dan een rouletteballetje is dat er weg stuitert, is het wel -hoop je- een balletje dat zijn eigen toevallige loop heeft en dat is bevrijd uit de hand van een Croupier die vals speelt.

[a]Bovendien duikt in de suggestie van de masturbatie weer de gedachte op aan de (anti-sociale) gedachteloze pleziertjes.

[b]In dit gedeelte wordt teruggegrepen op de episode van Pensiero (LXIV): naar de harp/harmonica die in het *Slavenkoor* ook aan de wilgen is gehangen, naar Orpheus uit Miltons *Penseroso* ('Or bid the soul of Orpheus sing...'), naar de archaïsche stijl van *Slavenkoor* en *Penseroso,* een stijl die doet denken aan die van het slotliedje. William (1590-1662) is trouwens een oudere tijdgenoot van Milton (1608-1674). Bovendien is er ook voor William een paradijs verloren gegaan. Voor William: Weisenburger 2006, blz. 288.

[c]Episode XXIV vormt de kern van *GR*, daarin wordt de problematiek onontkoombaar op scherp gesteld.

[d]Luc Herman wees me op de *bouncing ball* die in films, strips, video's en bij Karaoke onder het zingen als springende leidraad fungeert om het ritme en de tekst van een liedje aan te geven. Dit beeld is een bevestiging van de eerste optie en geeft aan het speelse in de sprong van het balletje nog meer cachet.

EXEGESE

[0]

Als afsluiting van de Explicatie en als inleiding op de Interpretatie wordt in de Exegese een aantal centrale, narratieve onderwerpen en thema's op een rijtje gezet en kort onderzocht, zonder dat een poging word t gedaan er een (diepere) samenhang tussen aan te brengen. Dit gebeurt, indien nodig, in de Interpretatie. Maar vooraf aan de exegese nog kort iets over de externe kritiek.

De Encyclopedie

[1]

De externe kritiek stelt zich op buiten het literaire proces en beoordeelt de inhoud van een verhaal naar zijn *feitelijke* waarheid.[a] Nu wordt een verhaal verteld in gewone spreektaal, deze is op haar beurt geënt op de alledaagse werkelijkheid: 'een stoel is een stoel', 'een koster is een koster.' Deze werkelijkheid wordt gedragen door een vaste groepsovertuiging die haar beslag krijgt in culturele tradities als de mythische, de humanistische en de wetenschappelijke.
Externe kritiek betekent dat er vanuit een culturele traditie discussie ontstaat over het waarheidsgehalte van een verhaal. Dit gebeurt al snel met vertellingen die gaan over bv Jezus of Mohammed. Maar ook in de minder gevoelige situatie dat een verteller zou vermelden dat de eerste Raketten in Afrika zijn ontworpen of dat Nordhausen de hoofdstad van Duitsland is (geworden), zal al snel over de juistheid van de bewering terecht twijfel ontstaan.
Deze kritiek is extern, zij raakt de vertelling niet: een verhaal als mogelijke wereld is nu eenmaal een *mogelijke* wereld met haar eigen *narratieve* waarheid. Denk aan Shakespeares *Hamlet*, Couperus' *De berg van licht* of Jarmans film *Edward II*, waar de historische waarheid met de voeten wordt getreden.
Anders ligt het met de Mittelwerke en de Zone. Beide zijn een historisch gegeven dat in *GR* een eigen plaats in de mythe of in de (vaak hallucinaire) belevingswereld van de personages krijgt.

[2]

In de moderne tijd wordt de culturele code beschreven in de *Encyclopedie*.[b] Deze is vanaf de Verlichting een waarborg voor betrouwbare kennis en redelijk inzicht. Wat is entropie, hoe werkt de zwaartekracht, hoe zag de geschiedenis van de Herero's eruit, hoe ontwikkelde de Raket zich vóór en tijdens de oorlog in Duitsland, wat zijn de inzichten van Freud en Jung, wat leren astrologie en Kabbala, maar ook, hoe komt kennis tot stand, hoe kun je het beste met elkaar discussieren?[c]

[3]

Soms is het nodig om als externe lezer niet alleen kritiek uit te oefenen op narratieve gegevens, maar ook op ideeën en inzichten die in verhalen worden uitgewerkt of worden besproken. Zo kun je bezwaar maken tegen het gebruik van het begrip *negatieve entropie* binnen *GR*.[d]

---

[a] Pieron 2004 II, blz. 408.

[b] Voor een theoretische analyse van de term *encyclopedie*: Eco 1989, blz. 19-36. Het in dit hoofdstuk gebruikte begrip is hier een zwakke afschaduwing van en heeft louter inhoudelijke betekenis.
Terzijde: In deze tijd vervangt het internet de ency-clopedie als bron van informatie en inzicht. Een instelling die wereldwijd is verspreid en voor iedereen toegankelijk, maar die ook vervagend werkt en vaak is ontdaan van een kritische context.

[c] Zonder dat deze kennis volmaakt of volledig is. Steeds zullen kritiek en onderzoek de kennis aanpassen. Maar de literatuur speelt geen rol binnen dit proces.

[d] Negentropie is een term van Schrödinger waarmee hij een toestand aangeeft tussen leven(sprincipe) en entropie. Negentropy zorgt ervoor dat een systeem meer orde krijgt. Het ligt in de lijn van *informatie* als zelf-regulerende kracht.

Je kunt aan de andere kant geen externe kritiek uitoefenen op het mensbeeld dat in een roman naar voren komt. De Encyclopedie geeft daarover geen uitkomst (vooral ook omdat het grootste deel van de psychologie niet wetenschappelijk van opzet en inzet is).[a] Wel kun je externe kritiek uitoefenen op de manier waarop het mensbeeld in een verhaal wordt onderbouwd of bestreden. Zo is het de vraag of in *GR* -vanuit de Encyclopedie- recht wordt gedaan aan het humanisme.

[4]

Hetzelfde geldt voor de ethiek. Je kunt ingaan op de morele en ethische vraagstukken die in *GR* aan de orde worden gesteld. Je kunt de antwoorden die er vanuit een bepaalde, bv humanistische of christelijke hoek worden gegeven, van commentaar voorzien en bekritiseren. Maar dit discours staat uitdrukkelijk buiten de literaire kritiek. Een literaire roman als *GR* bezit geen ethische kracht, hij vertelt nooit wat er behoort te gebeuren, noch in het persoonlijke leven noch in een samenleving.[b] Je kunt bv geen onderzoek doen naar dat wat de roman blijkbaar ethisch van je eist,[c] en dat vaak ook nog met de eigen literatuur-theoretische apriori's in de hand, of die nu bv pre- of poststructuralistisch zijn.[d]

[5]

Vanuit de postmodernistische kritiek wordt volgehouden dat het niet mogelijk is om binnen *GR* (encyclopedische) feiten en fantasie uit elkaar te houden. Maar de bewijsvoering is niet dwingend. Neem het volgende citaat van Mackey (1989, blz. 148):

> The textual dissonance of history and fiction -"Outside and Inside interpiercing one another too fast, too finely labyrinthine, for either category to have much hegemony any more (GR 681)"- makes "history" (the larger narrative in which we think we live) more bizarre than the wildest fantasy and "fiction" (the story we think we're reading) more intimidating than the evening news.'

Afgezien van het retorische blufpoker dat Mackey speelt, is het duidelijk dat de aanhaling van de gedachteflits van Slothrop, opgesloten op het toilet, geen ruggensteun biedt voor Mackeys bewering dat feit en fictie binnen de vertelling door elkaar lopen. Het is bovendien bedenkelijk dat hij zijn tegenstanders bij voorbaat beschuldigt van 'a weak misreading of the novel'[e] als zij bv zouden voorstellen om wel een onderscheid te maken tussen historische en narratieve waarheid. Een onderscheid dat voor iedere postmodernistische criticus uit den boze is: 'What we

---

[a] Pieron 2006, blz.165-166 ('Psychologie als proto-wetenschap').

[b] Zo bv Werner (1986, blz. 86): 'Pynchon challenges us to reach beyond our solipsism and to contact our preterite brothers and sisters.'

[c] "The ethical effects of engaging with narratives are felt by everyone in all times and climes.' Wayne Booth, geciteerd bij Gibson 1999, blz.9. Maar effecten zijn iets anders dan eisen.

[d] Gibson 1999, de Introductie, m.n. blz.10-13 (met J.Hillis Miller aan de deconstructivistische kant). Zelf ontwikkelt Gibson in de lijn van Levinas een (narratieve) ethiek van de aandoening, met een koppeling aan gevoeligheid en ontvankelijkheid (ibid. blz. 17). Maar van *ethiek* is dan geen sprake meer. Het literaire postmodernisme wordt in de armen van de anti-moderniteit gedreven.
[Vreemd genoeg laat Gibson het ontregelingssysteem van Brecht buiten beschouwing, hoewel juist hier een mogelijke overgang van modernisme naar postmodernisme kan worden bestudeerd.]

[e] Het is wel erg vrij om een citaat, dat slaat op de de wisselwerking van het binnen en buiten van een gebouw, zomaar als vergelijking toe te passen op de verhouding fictie/geschiedenis (wat is bv binnen, wat buiten?). Bovendien gaat het niet om de tegenstelling van *history and fiction,* maar om het onderscheid tussen historische feiten en narratieve feiten. Daarnaast zijn *bizarre* en *intimidating* in dit verband persoonlijke, retorische termen die de discussie dreigen te vertroebelen. Tenslotte is het *we think* een pseudo-diepzinnige toevoeging, die de exegese/interpretatie niet verder helpt. Dit alles maakt de beschuldiging van *a weak misreading* ongegrond.

call *history*, is what we *call* history'.[a] Toch zal iedere lezer van *GR* het onderscheid kunnen maken tussen de V2 als encyclopedisch feit en de 00000/00001 als narratief gegeven (een gegeven waarvan het trouwens nog maar de vraag is of het om een narratief feit of om een mythisch verschijnsel gaat).
Tenslotte, als er al sprake is van een visie op de Geschiedenis binnen *GR*, dan is het het inzicht dat Geschiedenis Hun geschiedenis is.

[6]

De term *encyclopedisch* kan, als verwijzing naar een bron van kennis, niet op een literair werk worden toegepast. Zo is het problematisch om met Schaub (1981, blz. 119) te stellen dat *GR* een encyclopedische roman is waarin zichtbaar wordt *how things are in the world* of om met Mendelson (1976, blz. 162) te beweren dat een roman ooit in staat zou zijn 'to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge.'[b] Onze nakomelingen zouden er wel heel bekaaid afkomen als zij over duizend jaar alleen met *GR* zouden worden opgescheept of als zij de laat-middeleeuwse cultuur zouden moeten leren begrijpen vanuit de *Divina Comedia*. Het is zelfs de vraag of je met Lamarque (2009, blz. 221) kunt stellen dat 'No one could dispute that readers can learn about the real world from fiction.'[c] Je moet immers apriori weten of een feit klopt. Feiten zijn feiten als ze overeenkomen met de Encyclopedie. Je kunt alleen weten dat Slothrops trein niet in Schlieren stopt (XXVIII) als je de spoorwegboekjes uit die tijd bestudeert: de narratieve feiten zijn in dit geval blijkbaar niet in overeenstemming met de feitelijke gegevens.

[a] Mackey 1989, blz. 147. Zie ook Pieron 2006 IV, blz. 1212 ('Geschiedenis als narratieve constructie').

[b] Mendelson (1976, blz. 163) past de term *encyclopedisch* ook toe op *GR*'s narratieve veelvormigheid. Hij komt dan in de buurt van Bakhtin die de term gebruikt als kenmerk voor literatuur, omdat literatuur het gewone leven (met zijn vele communicatieve vormen) in kaart brengt.

[c] Lamarque 2009, blz. 228-230.

Thema's, categorieën en dimensies

Bij de exegese gaat het om de uitleg van begrippen die de inhoud van het werk in sterke mate sturen. Niet ingegaan wordt op tegenstellingen, contrasten en tegenstrijdigheden tussen sommige van deze grondbegrippen onderling. Enige van deze cruciale paren zijn: God-toeval, geschiedenis-toeval, eindigheid-oneindigheid, lineair-cyclisch, werkelijkheid-verbeelding, (com)plot-chaos,[a] controle-vrijheid, They-preterites, subject-Zelf. De behandeling van paren als deze is essayistisch van aard en kan leiden tot indringende analyses.
In dit hoofdstuk wordt de aandacht gericht op een aantal thema's,[b] categorieën en dimensies die van direct belang zijn voor een beter begrip van *GR.*

1. Gravity's Rainbow

De titel

Büchertitel sind magisch.
Helmut Heissenbüttel[c]

REGENBOOG VAN ZWAARTEKRACHT

[0]

Barthes heeft een aantal prikkelende opmerkingen gemaakt over de titels van boeken. Een titel is in eerste instantie het resultaat van het markmechanisme dat eist dat een roman als commercieel product zo'n titel nodig heeft. Hij geeft aan het werk zijn literaire status. Het is heel goed mogelijk dat literaire smaak en verkoopbaarheid er de reden toe zijn geweest dat de oorspronkelijke, stugge (werk-) titel van Pynchons roman (*Mindless Pleasures*) is vervangen door de titel *Gravity's Rainbow*, dit ondanks het feit dat juist de eerste titel de kern van de problematiek binnen de roman nauwkeurig weergeeft.

[1]

Van een titel als *Gravity's Rainbow* verwacht je in de eerste plaats dat aan *zwaartekracht* het lidwoord zou zijn toegevoegd: regenboog van *de* zwaartekracht. Het lidwoord ontbreekt in deze syntactische samenhang alleen bij eigennamen en persoonlijke voornaamwoorden, wat blijkt uit voorbeelden als: '*De kroon van Jan I*,' '*De kroon van hem*.' Dit betekent dat de zwaartekracht in *GR* wordt gepersonifieerd. Een animistische en vooral ook magische manier van denken, maar wel een passende omdat een kracht nu eenmaal 'werkt'.[d]
Een soortgelijk probleem doet zich voor bij *regenboog*, ook hier zou je een lidwoord verwachten: *een* regenboog van (de) zwaartekracht. Juist door de bondigheid en door de grammaticale afwijkingen krijgt de titel een poëtische uitstraling die overeenkomt met de dichterlijke stijl, een stijl die vele delen en aspecten van het verhaal kenmerkt.

---

[a] McHoul en Wills 1990, blz. 37.

[b] Een aantal thema's kwam in de loop van de explicatie al meer of minder uitvoerig ter sprake zoals het atomisme versus het holisme, de logische en de dialectische problematiek, de blik, foto- en film-beeld, de verhouding mens-machine, rad en wiel,.

[c] Bij Weinrich, 1971, blz. 229.

[d] Het begrip *kracht* zelf is niets anders dan een metafoor, en dat niet alleen in deze samenhang, reeds Huygens verweet Newton dat het begrip binnen een kwantitatief-wetenschappelijk kader middeleeuws aandeed. Als er in dit verband trouwens sprake is van *aantrekkingskracht*, dan geldt die zeker voor de regenboog.

[2]

Lidwoorden spelen een belangrijke rol in een (literaire) tekst. Zo heeft volgens Weinrich het lidwoord van bepaaldheid een terugwijzende, het lidwoord van onbepaaldheid een vooruitwijzende functie. Dit geldt ook voor boektitels waar het lidwoord van bepaaldheid bij de lezer verwachtingen oproept (*De kroon van de koning*): 'The reading of the book then gives him all the information he needs to understand its title perfectly and to relieve the semiological irritation which he has experienced from his first sight of the title.'[a]
Voor de titel *GR* geldt de *zero-context*: lidwoorden ontbreken. 'The zero article is the neutralization of the distinction between definite and indefinite, so that its use effects a suspension in the question of pre- vs. post-information.'[b] In dit opzicht weerspiegelt de titel de inhoud perfect: je moet er uiteindelijk van uitgaan dat aan het einde van het boek de onzekerheid blijft bestaan en dat de gegeven informatie niet voldoet om de spanning te niet te doen.
Ook voor de (werk-) titel *Mindless pleasures* geldt een zero-context. De nieuwe titel staat trouwens niet helemaal los van de oorspronkelijke: de regenboog vertegenwoordigt de *mindless pleasures* als een laatste troost, hij gaat de aardse druk van de zwaartekracht te boven en overwint die. In het liedje van Gretel wenst de groenteboer dan ook dat hij veilig op de regenboog zit (*GR*, blz. 175).

[3]

Een titel als *De kroon van de koning* maakt duidelijk dat de koning in het centrum van de plot staat en dat de plot waarschijnlijk draait om de machinaties rond zijn kroon. De kroon is dus het onderwerp van het boek. Voor *GR* zou dan hetzelfde kunnen gelden: de regenboog is onderwerp van het boek en hij beheerst de plot met de zwaartekracht als allesomvattende macht op de achtergrond.
De titel suggereert bovendien dat er een verband bestaat tussen zwaartekracht en regenboog. Maar welk verband is moeilijk te bepalen. De regenboog is wel een effect, maar niet een eigenschap van de zwaartekracht (zoals de geur van honing), ook is hij niet het eigendom van de zwaartekracht (zoals de kroon van de koning). Blijkbaar gaat het hier om een verborgen samenhang. Het is daarom goed om de beide woorden uit de titel nader te analyseren.[c]

[4]

Als er trouwens één plaats is waarin regenboog en zwaartekracht samenvallen dan is het in het werk van Newton. Hij was het die met zijn experimenteel-formele benadering het natuurwetenschappelijke wereldbeeld voor lange tijd vastlegde. Dit ondanks de wanhopige weerstand van iemand als Goethe die bestreed dat de kleuren van de regenboog louter in termen van golven kunnen worden geformuleerd. Zij overstijgen naar zijn mening natuurlijke mechanismen en kunnen niet worden gereduceerd tot louter illusies.[d] Maar deze tegenstelling tussen een kwantitatieve en kwalitatieve benadering van kleur lijkt in *GR* niet mee te spelen.

---

[a] Weinrich, 1971, blz. 229.

[b] Weinrich, 1971, blz. 234-235. Een aardige bijgedachte: *zero gravity* betekent *gewichtloosheid.* En wat is er gewichtlozer dan een regenboog?

[c] Aardse kracht die je naar beneden trekt, bovenaardse luister die je oog naar omhoog leidt. beleving tegenover waarneming, lichtheid tegenover zwaarte.

[d] Pieron 2004 II, blz. 457-459 ('Goethe's dialectische visie op kleur').

ZWAARTEKRACHT

Schwerkraft

Mitte, wie du aus allen
dich ziehst, auch noch aus Fliegenden dich
wiedergewinnst, Mitte, du Stärkste.

Stehender: wie ein Trank den Durst
durchstürzt ihn die Schwerkraft.

Doch aus dem Schlafenden fällt,
wie aus lagernder Wolke,
reichlicher Regen der Schwere.

R.M. Rilke[a]

Zwaartekracht is onontkoombaar, hij bindt mensen aan de aarde en maakt het leven op aarde mogelijk. Niet voor niets is hij de Grijze Eminentie, de kracht die je er met je hoofd bijhoudt (*GR*, blz. 302).[b] Maar de zwaartekracht wijst ook op de massiviteit en het drukkende gewicht van het bestaan, hij is een van de belangrijkste vormen van veroudering en staat daarmee op gelijke, destructieve voet als de entropie.
Voor spirituelen zoals de vrijmetselaars heeft deze kracht dan ook iets griezeligs/'something eerie' (*GR*, blz. 590) en zij proberen zich via Verlichting van deze kwade last te bevrijden. Maar dat is binnen *GR* geen optie.[c]
In het gewone, dagelijkse vlak is het vooral de Raket die ogenschijnlijk de kans biedt om de zwaartekracht te overwinnen. Blicero droomt van zijn tocht naar de maan, Pökler werkt eraan.[d] Niets voor niets wordt er in de Zone tijdens een volksfeest de oprichting van de Raket gevierd, waarbij men in de Zwaartekracht niets anders ziet dan een oude nar. Toch lost ook de Raket niets op, immers op de Maan heerst, zoals overal binnen de fysische werkelijkheid, onverstoorbaar de zwaartekracht.

DE REGENBOOG

...that it was all ephemeral as a rainbow.

Virginia Woolf[e]

Zelfs vanuit een wetenschappelijk perspectief kun je niet anders dan vol bewondering over de regenboog spreken:[f] 'On the whole, the rainbow remains an icon of perfection, with its regular curvature and orderly multiplicity of colors which, put all together, give the impression of a submerged unity, that is, uniform whiteness.'[g] Hij is dan ook in de loop van de geschiedenis op vele wijzen bezongen en als symbool vereerd.[h] Zo is hij in de Christologie het teken van Gods Verbond

---

[a]Rilke 1962, blz. 179.

[b]Een kwalificering van Ölsch (XXXI) die, ondanks zijn mythische omwegen, wist waar hij over sprak.

[c]Je kunt niet, met Schaub (1981, blz. 101), stellen dat het aanstippen van deze spirituele ontsnappingsmogelijkheid betekent dat de verteller daar enige waarde aan hecht, zelfs al is deze oplossing niet 'verticaal' maar 'horizontaal'.

[d]De zwaartekracht betekent slavernij, de raket vrijheid. Belangwekkend is in dit verband Weisenburger 2006, blz. 34-35, waar een directe verbinding wordt gelegd tussen noodlot, raket, parabool en regenboog. Dit in verband met het -*What is it that flies? -Los!* (*GR*, blz. 454).

[e]In *To the LIghthouse* ,1927 (Deel, I, 3).

[f]De regenboog heeft de vorm van een volmaakte cirkel. Vanuit een vliegtuig of vanaf een bergtop kun je deze cirkelvormige regenboog waarnemen. Voor een illustratieve afbeelding: www.nationalgeographic.nl/de cirkel is rond. Zie ook Weisenburger 2006, blz. 19-20.

[g]Klähn 2008, blz. 179.

[h]In de volksmond wordt de regenboog ook wel *kermis in de hel* genoemd. Een prachtige ondertitel voor *GR*.

en de plaats waar Christus als laatste Richter rechtspreekt. Zijn hoofdkleuren zijn een afspiegeling van de Heilsgeschiedenis: blauw wijst op de zondvloed, rood op de wereldbrand, groen op een nieuwe aarde.[a] In dat opzicht onderschrijft de regenboog het licht-optimistische einde van het boek.[b]
De regenboog heeft iets onaanraakbaars,[c] iets lichts maar ook iets natuurlijks. Zo verbindt Slothrop in een van zijn meest ontspannen momenten de regenboog met sex en met een natuurlijk leven: 'Slothrop sees a very thick rainbow here, a stout rainbow cock driven down out of pubic clouds into Earth, green wet valleyed Earth'(XLII).[d] Een citaat dat alle andere overwegingen over dit onderwerp doet vergeten.
In de kosmologie van Enzian worden er verbanden gezocht tussen raket, slang, penis en regenboog.[e] De Raket komt stormend op uit het diepst van de aarde 'past these visible serpent coils that lash above the surface of the Earth in rainbow light' (LXXI).
Er zijn de slangenkronkels die binnen de Zone en in Geli's bewustzijn in direct verband worden gebracht met de god Pan en diens seksuele potentie: 'Suddenly, Pan -leaping- its face too beautiful to bear, beautiful Serpent, its coils in rainbow lashings -into the sure bones of fright-' (GR, blz.720-721).[f] Deze mythe is zwaar aangezet: de regenboog als wapen,[g] de Slang in zijn schone, angstaanjagende, agressief-seksuele, maar ook verleidelijke gedaante.[hi]

Beyond the Zero

De titel van Deel Een, *Beyond the Zero,* roept een sfeer op van mysterie, extase, dood en nietigheid: wat ligt erachter die laatste grens? Toch wordt het *beyond* niet op deze suggestieve manier gebruikt, zoals aan het einde van het verhaal blijkt.
Dat geldt ook voor het begrip *zero*. Dit komt in een breed scala van betekenissen voor. Zo is het gebruik in eerste instantie maar heel gewoontjes: als getal, als grens, als bijnaam voor een vliegtuig, als gedragsanalytische, technisch-wetenschappelijke of informatie-technologische term, als aanduiding van het vrouwelijke.[j]
Zuiver negatief wordt *zero* gebruikt in de eerste episode: in de mythische strijd tussen licht en schaduw dreigt het *Absolute Zero*. Nog verder gaat de visie van Ombindi: het mythische Centrum van de Wereld, de Heilige Grote Tijd is niets dan de *Final Zero*, *het Definitieve Nulpunt* dat alleen maar met zelfmoord kan worden geassocieerd.
Aards, maar niet minder slopend is Nora's ideologie van de Nul. Iedere keer neemt zij *a little more of the Zero into herself* (*GR*, blz. 150), zij staat op het laatste afstapje naar het zwarte, het

---

[a]Biedermann 1996, blz. 305-306.

[b]In de folklore wordt geloofd dat er een schat ligt begraven op de plek waar de regenboog de aarde raakt: de regenboog als een teken van komende rijkdom. Fontana 1993, blz.115, Biedermann 1996, blz. 306.

[c]In XLVII wordt gesproken van *a shape visible just for the rainbow edge of the sound* (*GR*, blz. 488).

[d]Een erectie overwint de zwaartekracht.

[e]De regenboog ligt in alle haar illusionaire kleurigheid als het ware over de curve heen, een curve die de raket beschrijft en die haar onontkoombare, vernietigende macht symboliseert.

[f]In XXIV wordt tijdens een mijmering van Katje een direct verband gelegd tussen Raket, pauw, orgasme, parabool (en regenboog). Slothrop vergelijkt -uiterst ironisch- in XLIV zijn orgasme bij Bianca met de koninklijke stem van de Raket/Aggregaat.

[g]Bij de Germanen en in het OT wordt de Regenboog (ook) als een wapen gezien. Ratschow 1957 V, blz. 910, Pieron 2004 I, blz. 116 ('Regenbooglied van de Pygmeeën').

[h]Biedermann 1996, blz. 331-335.

[i]Als er al een verband bestaat tussen het motto bij Deel Drie en het liedje dat Dorothy in *The Wizard of Oz* zingt over de Regenboog, dan is dit niet eens ironisch, maar sarcastisch bedoeld. Zo het 'The dream that you dare to dream do come true' en de uitspraak aan het einde 'Why, oh why can't I fly?'

[j]Katje ziet de *zero* als het vrouwelijke mikpunt van de raket als fallus (XXIV).

stralende. Zij leeft, zoals Cherrycoke concludeert, in de leegte. Haar erotisch nihilisme wordt niet door wellust gedreven maar door een vacuüm: iedere menselijke hoop ontbreekt.
Aan de andere kant zal Leni Leni niet zijn als ze de diepte van Leibniz' calculus weet om te zetten in een extatisch uitzicht op Delta-t: 'as the pure light of the zero comes nearer' (*GR*, blz. 159). Van Enzian, tenslotte, wordt verteld dat hij het dichtst bij de nul staat, hij heeft de vrede en rust gevonden. Een vorm van sereniteit -'the pure, the informationless state of signal zero' (*GR*, blz. 404)- die ook in het electro-mysticisme van Mondaugen zichtbaar wordt.[a]
Deze analyse biedt -dat is duidelijk- geen uitzicht op een interpretatie van het *Beyond the Zero*. Eigenlijk ligt het het meest voor de hand dat de titel slaat op de 00000/00001. Ligt de 1 niet achter de 0? En wordt het gehele verhaal, ook het eerste deel niet beheerst door de vraag wat er aan het einde met/na de Raket gebeurt?

Het eerste motto

> In any case, von Braun's text corresponds thematically with Pynchon's concern throughout part 1 of *GR* with "the other side," with paranormal and metaphysical being.
>
> Weisenburger 2006, blz. 16.

Het motto van Von Braun aan het begin van *GR* kan alleen maar worden opgevat als een ernstige waarschuwing voor de interne lezer. Het gebruik door de schrijver van het begrip *extinctie* is alleen al een teken van niets ontziende brutaliteit .[b] Erger nog is het dat je uitroeiing blijkbaar alleen maar kunt omschrijven als een natuurlijke (!) transformatie die mensen een leven in het hiernamaals garandeert.[cd] Zo'n wetenschappelijke rationalisering (Black)[e] van het kwaad is dan de schrale troost voor die vele miljoenen (Nazi-) slachtoffers ('preterites'), dit gekoppeld aan een rechtvaardiging van Hen die de misdaden pleegden.
Maar wat anders kun je verwachten van de Nazi-geleerde Von Braun die slaven in de meest erbarmelijke omstandigheden liet werken aan zijn oorlogsproject?[f] Zelfs Speer was de aanblik teveel. In dit verband is het raadselachtig dat Von Braun in het stuk, waaruit het motto stamt, durft te schrijven dat 'Belief in God and in immortality thus give us the moral strength and the ethical guidance we need for virtually every action in our daily lives.'[g]
Voor *GR* geldt dit in ieder geval niet, het is juist een boek waar God volledig afwezig is en waar

---

[a] Je kunt ook spreken van een elektro-*actualisme*: 'The constant, pure flow. Signals -sense-data, feelings, memories relocating- are put onto the grid, and modulate the flow' (*GR*, blz. 404).

[b] In *GR* worden met name Herero's en Dodo's genoemd. Beide groepen werden onderworpen aan de Christelijke Heilsleer en werden beide uitgeroeid.

[c] Dat niet is weggelegd voor de preterites.

[d] Zo is het ook, maar dat terzijde, wrang om de verteller er in LX van te verdenken dat hij de bom op Hiroshima in verband brengt met transformatie van het materiële naar het spirituele leven (Weisenburger 2006, blz. 311-312).

[e] Joel Black (1984, blz. 23-24) verwijst terecht naar de dialectisch-idealistische traditie die het negatieve optilt tot een hoger niveau zonder te rekening te houden met het kwaad dat grote groepen wordt aangedaan.

[f] Voor de strategieën die geleerden als Von Braun toepasten om zich aan hun verantwoordelijkheid te onttrekken: McLaughlin1997, blz. 162-164. Verder: Herman en Weisenburger 2013, blz. 128-135, Dalsgaard 2002, blz. 42-44, Weisenburger 2012, blz. 47 ('Building rockets in America, von Braun sought the grace of historical amnesia. US employers enabled that quest').

[g] Met een direct beroep van Von Braun op Benjamin Franklin die in dezelfde trant had geschreven (Weisenburger 2006, blz. 16). En zo stelt hij zich dus handig op één lijn met de *Founding Fathers*.

van transcendentie geen sprake is.[ab]
Dit alles maakt duidelijk dat het motto niet kan worden opgevat als een aanwijzing voor het bestaan van een religieus-spirituele,[c] van een paranormale of een metafysische, laat staan van een ethische werkelijkheid.[d] Het motto biedt geen 'message of hope, too, a prophecy of transcendence,'[e] geen 'promises of a Beyond.'[f] Integendeel het waarschuwt de lezer juist voor onwaarachtige pseudo-redeneringen. Zo'n pseudo-redenering is het bv als je, zoals Von Braun doet, op grond van het onzekerheidsprincipe van Heisenberg op speculatieve wijze tot het bestaan van een redelijke orde concludeert. Nee de ironie, ja het sarcasme straalt van dit motto af.

[a]Verbijsterend in deze situatie is het ook dat het artikel van Von Braun teruggrijpt op de op zich al uiterst primitieve gedachte van een laatste oordeel en een eeuwige straf. Gedachten die binnen *GR* behoren tot het fundamentalistische gedachtegoed van Slothrops voorvaderen dat zo sterk wordt gewantrouwd.

[b]Het is niet verrassend dat juist een Nazi-geleerde als Ölsch in het *Brennschlusspunkt* een raakvlak ('interface') ziet tussen de gewone orde der dingen en een andere ((XXXI).

[c]Zo Bass 1983, blz. 37, blz. 44.

[d]Weisenburger 2006 , blz. 16. Uitvoeriger: Weisenburger 1998, blz. 12-28.

[e]Cowart 1980, blz. 5 (en blz. 94), Schwab 1986, blz. 98.

[f]Schaub 1981, blz. 117. En als er al een *Beyond* is, dan is het een niets, een leegte.

2. Narratieve ontwikkelingen

Inleiding

Er zijn binnen *GR* veel personages die als subject een ondernemende rol spelen en zich op kortere of langere termijn doelen stellen die zij wensen te verwerkelijken. Pointsman, Von Göll, Weissmann, Enzian,Tchitcherine en later Pirate hebben allen hun eigen plannen en zijn bezig die te realiseren. Zij zorgen voor een groot deel voor de ontwikkelingen binnen het verhaal. Maar op Von Göll na falen zij allen. Pirates Counterforce wordt een mislukking, Weissmann wordt verraden, Pointsmans Zweedse Droom vervluchtigt, Enzian zal de Raket niet oprichten, laat staan afschieten en Tchitcherine loopt Enzian voorbij. Verrassend is het trouwens dat van Pointsman, Weissmann en de Counterforce wordt gesuggereerd dat zij geen weerstand hebben kunnen bieden aan de roep van het nieuwe, naoorlogse Systeem.
Von Göll staat boven alle partijen, hij groeit uit tot een superstar. Presteert hij het niet om direct na de oorlog op Lüneberger Heide al een anarchistisch cowboy-script te verfilmen? Zeker is het ook dat hij zich in Hollywood aan de hand van een script van Thanatz als eerste filmisch over de Blicero/Gottfried-story zal ontfermen. Waarmee hij de grote concurrent zal blijken te zijn van de veel jongere Amerikaanse schrijver Pynchon.

De Zone

No zones, but the Zone (*GR*, blz. 333, blz. 334).[a]

[1]

De geallieerde Bezettingszone is het gebied waar een groot deel van *GR* zich afspeelt. De Zone als gebied van actie, maar ook als onderwerp van veel paranoia en overdenking.[bc] Zij is, zoals Geli in navolging van Tchitcherine oppert, politiek een interregnum waar de grenzen vervagen of zijn weggevallen[d] en waar je je maar het beste op de stroom kunt laten meedrijven (XXX). De Zone is een gebied waarin kloktijd en kalender vaak worden genegeerd. Men krijgt er een gevoel van tijdloosheid, leeft naar eigen tempo en zoals de omstandigheden zich voordoen. Dit vindt zijn weerslag in de vertelling die daardoor een rommelige indruk kan maken. Het gevoel van wanorde wordt nog vergroot door het feit dat een nieuwe Zone-mythologie zich aanbiedt met zijn eigen tijd en ruimtevormen. Narratieve vertelling en mythische verbeelding zijn dan vaak moeilijk uit elkaar te houden.

[2]

Voor Enzian krijgt de Zone zelfs profetische allures. De preterites zouden moeten omzien naar

> power sources here, and distribution networks we were never taught, routes of power our teachers never imagined, or were encouraged to avoid ... we have to find meters whose

[a] In *Naked Lunch* van Burroughs is Tanger de *Interzone*, een plaats waar misdaad en zwarte handel hoogtij vieren en waar het leven is verweven met (homo-) seks, perversiteit (de kindermoord) en (hard-) drugs.
Een heel ander beeld komt naar voren uit het vroeg-modernistische gedicht van Apollinaire *Zone.* Dit bezingt de stad in associatie met de oude wereld van de klassieken en wordt gevoed door een sterk religieuze inslag. www. toutelapoesie.com/poemes/apollinaire/zone.htm? Het gedicht werd door Beckett in het Engels vertaald. Het was dus niet onbekend in de Engels sprekende wereld.

[b] Zo ziet Enzian (XXXII) in navolging van Weissmann de Zone als een (Raket-) ideologie.

[c] Er is op dit punt een groot verschil tussen het *Derde Deel* en het *Vierde Deel*: in het laatste deel wordt alleen nog maar de geografische situatie binnen de zone aangegeven met uitzondering van het slotliedje, waarin een laatste, inhoudelijke kwalificatie wordt gegeven ("crippl'd").

[d] In XXXVIII maakt Tchitcherine het verschil tussen 'a normal periode of history' en de tijd waarin hij nu leeft.

> scales are unknown in the world, draw our own schematics, getting feedback, making connections, reducing the error, trying to learn the real function ... zeroing in on what incalculable plot? (*GR*, blz. 521).

Door Slothrop wordt de Zone beleefd als een gebied van een vreemd soort van bijgeloof, maar ook van betovering, vooral door toedoen van Geli (de Brockendans),[a] hoewel hij dit alles maar slap van zichzelf vindt (XXXIII).[b] Van zijn kant stelt Enzian dat je als je maar lang genoeg in de Zone verblijft, je juist inzicht krijgt in je Noodlot (XXXV). Voor Enzian een overtuiging uit lijfsbehoud, voor Slothrop een doordenkertje.

[3]

Paranoia en de naoorlogse Zone werken wederzijds op elkaar in, zoals blijkt uit Slothrops tocht onder de Berg/Mittelwerke: geschiedenis en tijd verdwijnen, begrippen en beelden vervagen, er ontstaat een nieuw soort van Onzekerheid (XXXI). In de Zone heerst een sfeer waardoor je, zeker als je er geestelijk slecht aan toe bent, gemakkelijk wordt meegesleept en kapot wordt gemaakt.
Maar de Zone is meer, zij is een moeras, een drijfzand waar het slecht toeven is, een gebied waar in de volle breedte waan en bijgeloof, pseudo-mystiek en pseudo-mysterie, profetisme en mythevorming heersen. Alles is er leesbaar, overal vind je analogieën, alles kan met elkaar worden verbonden. Kort en goed: de Zone tast, zoals Slothrop ondervindt, je brein aan (XXXIII).[c] Er is geen sprake van een open leven in de Zone, zoals Squalidozzi hoopt en verwacht (XXVIII),[d] noch een vrij leven, zoals Earl (1983, blz. 238) stelt.[e] Zij is een gebied van eindeloze simulatie (*GR*, blz. 489) en van voortdurende verandering (*GR*, blz. 524).

[4]

De Zone is vooral ook een jungle: het gebied van de volksverhuizingen, van overlevenden en verdrevenen, van harde competitie, strijd en complotten, van voedselschaarste, de wereld van de geheime diensten, van de hard-boiled avonturenroman met zijn geweld, dood,[f] wreedheiden drugs. Zij is de wereld van de zwarte handel ('de oermarkt'), de wereld waar de behaaglijke zonde van het profijtbeginsel heerst[g] en waar schuldgevoel als koopwaar dient (XLII). Voor optimis-

---

[a]Clarc (1985, blz. 23): 'The Zone is a fairytale land, inhabited by witches and vampires, dragons and gnomes, elves and trolls ./." Met een verwijzing naar *GR*, blz. 367, waar Slothrop onder drugs zo'n sprookjesachtige beleving heeft ('Trolls and dryads play in the open spaces'). In dezelfde richting gaat Black 1986, blz. 99. Toch betekent dit niet dat sprookje en werkelijkheid in elkaar overgaan, dat er ineens sprake zou zijn van een narratieve sprookjes-code.

[b]Uit de Explicatie is trouwens gebleken dat het voor Slothrop in de Zone vaak best aangenaam toeven is.

[c]In dit verband is het merkwaardig dat Joseph Tabbi de Zone vergelijkt met een structurele equivalent van de menselijke geest vóór de komst van het bewustzijn. Des te curieuzer is het dan als je leest dat Harold Bloom (1986, blz. 7) de Zone ziet als het gnostische *kenoma* of 'the great emptiness.' Tabbi bij Arich-Gerz 2003, blz. 218.

[d]Squaliddozi: 'In the openness of the German Zone, our hope is limitless' (*GR*, blz. 265). Een idee dat door Hume (1987, blz. 38-39, blz. 45) en Hite (2008, blz. 42) wordt overgenomen. Maar zij hadden beter kunnen weten, Squalidozzi moet de Zone nog echt binnengaan.

[e]In dezelfde trant McHale (2012, blz. 99). Deze ziet in de Zone 'the space of anarchic freedom, multiplicity and social improvisation.' Hiertegenover beschouwen Herman en Weisenburger (2013, blz. 211) de Zone juist als 'a chronotope of statenessless and bare life that poses the novel's theme of domination in its most general form.' De positieve kanten van de Zone doen zij (ibid., blz. 143) af als romantisch, deze komen niet overeen met de (narratieve) werkelijkheid, zij zijn louter waan ('delusion'). Een middenpositie neemt Raudaskoski (z.j.) in: 'The Zone becomes an ambiguous chronotope: open and secret, jolly and sore, spontaneous and paranoid -- a labyrinthine marketplace, where it is hard to be in the right place at the right time.'

[f]Zo stelt Slothrop dat de cultuur van de dood nog steeds de overhand heeft, ondanks de Duitse overgave (XLI).

[g]Naar aanleiding van het ellendige bestaan van Ludwig als soldatenhoertje (LXXI).

me is geen enkele reden.[a]
De Zone is de wereld van de Anubis, maar ook de wereld waarin een Von Göll gedijt, een wereld waarvan Slothrop alleen maar kan hopen dat zij eens zal worden gedepolariseerd en dat het onderscheid tussen uitverkorenen en preterites er zal wegvallen (LIV). Een gedachte die terugkomt in het slotversje.
De Zone, tenslotte, is ook het gebied waaruit Katje hoopt te ontsnappen om terug te keren naar de Werkelijke Wereld, weg van mythe, droom en waan (LXV).[b]

[5]

Kortom, de Zone is een emotionele gesteldheid, een *chronotoop* rijp voor de vorming van mythen. Harde mythen, die zeker niet zoals Christina Wolff meent, een voorbeeld zijn 'of a mode of narrative that is suited to the ethical feminist in that it inhabits a hinterland between actuality and possibility.'[c] *GR* geeft een ander beeld en laat bv zien dat in Greta als Oermoeder de mythe zich als een allesomvattende, bijna ontologische wereld van vrouwelijke kwaadaardigheid kan openbaren, zonder enige uitweg.

Slothrop

Het verhaal van Slothrop, de hoofdpersoon, bevestigt in grote lijnen het menselijke bankroet dat in *GR* wordt beschreven. Niet dat hij, zoals anderen, prachtige plannen heeft en zich wil inzetten voor een groots doel. Integendeel hij is meer bezig met zijn vriendinnetjes, zijn werk is van nevenbelang. Maar ook hij ontkomt niet aan de rampspoed: zoals voor bijna iedereen betekent voor hem de Raket een moment van crisis en ommekeer [6.43.16. BDST]. Vanaf die ene inslag -en na de gebeurtenissen in Monte Carlo- ontwikkelt hij zich meer en meer als een desperado en raakt hij tenslotte geestelijk in diepe nood. In de termen van *GR*, Slothrop weet zich een preterite. Zijn mantra, hem door Enzian meegegeven, luidt 'Aan mij is voorbijgegaan.' Toch is ook een andere uitleg van deze mantra mogelijk. Het kan ook een groot voordeel zijn als er aan je wordt voorbijgegaan: je ontsnapt aan de plot en krijgt iets van je vrijheid terug. Dat is wat er met Slothrop hoogstwaarschijnlijk gebeurde. Als hij later, aan het einde van het verhaal, weer tot bezinning komt zal hij als preterite verder door het leven gaan, liedjes zingend, begeleid door zijn harmonica.

De Raket

> [O]rurururmo orunene the high, rising dead, the blazing, the great one *(GR*, blz. 520).

[1]

Slothrops geschiedenis dekt op geen enkele manier de ontwikkelingen die er in *GR* plaatsvinden. Eigenlijk speelt hij maar een bijrolletje in een verhaal waarin de Raket de hoofdrol opeist. Narratief wordt dit direct duidelijk: *GR* begint en eindigt met een nachtmerrie waarin de Raket in al zijn angstaanjagende Grootsheid toeslaat of dreigt toe te slaan. In dit opzicht zou je hem kunnen

---

[a]Dat geldt ook voor de stelling van Hite (2008, blz.42) dat 'The postwar Zone is a briljant spatial representation of a temporal condition no longer compartimentalized and regulated by the demands of productivity.' Ook een gebied als de Zone vraagt om enige regulatie en ordening van productiviteit (de oer-markt), zoals iedere samenleving dat eist.

[b]Tchitcherine spreekt over de Zone in termen van een transcriptie (maar waarvan?) als hij de toestand van Slothrop bespreekt (XXXVIII).

[c]Wolf geciteerd bij Gibson 1999, blz. 176. In *GR* spelen veel vrouwen en meisjes een belangrijke rol, maar zonder dat er een positief of negatief oordeel in bv feministische richting wordt gegeven.

beschouwen als het Subject van het boek, de allesomvattende bijna Goddelijke hoofdpersoon, die een eigen leven leidt en die het denken grotendeels beheerst.

[2]

Het belang van de Raket wordt ook onderstreept door de grote aandacht die in *GR* wordt besteed aan de constructie ervan en aan de problemen die daarmee samenhangen. Bovendien hangen discussies in en buiten *GR* over bv Delta-t, het hysteron proteron en de Poisson-relatie direct samen met de technische ervaringen rond de Raket. De vraagstukken rond de versnelling en aansturing, de onzekerheid van de plaats van neerkomst geven alle direct of indirect aanleiding om buiten het technologische kader om op verbeeldingsvolle en speculatieve wijze ideeën te spuien of met elkaar van gedachten te wisselen.[a]

[3]

De V2 (A4)[b]

Het mythische aspect van de Raket komt naar voren in een veel geciteerde uitspraak van Enzian die je als de kern kunt beschouwen van de opvattingen over de Raket binnen de Zone. 'Beyond simple steel erection, the Rocket was an entire system *won*, away from the femine darkness, held against the entropies of lovable but scatterbrained Mother Nature' (*GR*, blz. 324).[c]
In het verlengde hiervan ontwikkelden de Herero's een mystiek project (L) dat wordt gecombineerd met visie (over de Raket als Tekst en Torah) en met een eigen symboliek, waarin bv de vinnen van de Raket als Mandala worden geïnterpreteerd (LV). De Raket komt als Openbaarder (LXXI).[de]
Varianten van dit mythisch denken over de Raket vind je in de oermythe van Ölsch (XXXI). Het gaat bij hem om een wiskundig-metafysische benadering die samenhangt met bekende paradoxen als *De Pijl* van Zeno. In zijn mythologie schuift het beeld naar voren van de Raket die in eeuwige stilstand als een rechter boven de aarde staat.[f]
Thanatz van zijn kant verpersoonlijkt de Raket en kent hem een Weberiaans Charisma toe kent, waardoor hij de bureaucratie, dus Hen, kan weerstaan (XLIII). En zelfs een technoloog als Pökler kan zich de Raket niet denken zonder hem als een Noodlot te zien, die naar de vorm een beetje van een andere wereld is (XL).[g]
Tegen de opvatting van Thanatz staat het diepe inzicht binnen *GR* dat de Raket juist de verpersoonlijking is van de Macht, van het Systeem ('They'), waaronder alle tegenstand verschrompelt. Ook Mythen als die van de Raket vallen onder Hun invloed en zijn niets anders dan een middel om de preterites te begoochelen en onder controle te houden.

---

[a]Zie bv Friedman 1983, blz. 71-85.

[b]De Raket werd voorafgegaan door de V1. Deze 'Doodlebug' was een vliegende bom, ontworpen in Peenemünde. Hij werd afgevuurd tussen 13 Juni 1944 en 29 Maart 1945. De aanvallen van de V1's en V2's op Londen kunnen worden beschouwd als het antwoord op de raids die de Geallieerden vanaf het voorjaar van 1942 op Duitsland uitvoerden. De productie van de V2 werd zelfs versneld en de inzet ervan vervroegd. Wikipedia.

[c]In LXXIII wordt verteld hoe Gottfried in de staart van de raket één geheel wordt met de technologie ervan, een situatie die iets later wordt omschreven als *strung into the Apollonian dream*. De raket wordt dus niet alleen -en dan als fallus in al zijn viriliteit (XLIII)- gesteld tegenover de vrouwelijke duisternis van Yin, maar ook als utopistische droom tegenover de Dionysische roes. Zie Explicatie LXX [7].

[d]Hij heeft manicheïstische trekken, hij is de verdelger -an evil Rocket for the World's suicide *(GR*, blz. 727)-, maar ook de raket die ons naar de maan zal brengen.

[e]Begrip van de Raket, leert Enzian al jong van Weissmann, betekent de mensheid werkelijk begrijpen (XXXII).

[f]Een visie met voorspellende kracht. Boven ons hangen immers als toezichthouders de ruimtesatellieten als verlengde van de Raket.

[g]Niet voor niets is de Raket een cybernetisch systeem.

Soms klinkt er in *GR* enig optimisme door. Zo meent de verteller bij de uitleg van Weissmanns Tarot (LXXIII) dat de Raket meer is dan alleen maar een militair wapen ('een Wreker'), hij vertegenwoordigt een Systeem in de vorm van een goed georganiseerde Staat en een omvattend militair-industrieel complex. Zo'n Systeem is volgens de verteller van nature gedoemd ineen te storten.[a] Maar de vergelijking met de Roomse Kerk als Systeem maakt dit optimisme eerder schrijnend. Ook het einde van het boek laat het tegendeel zien.

[4]

DE 00000/1

De Raket die neerstort in Pirates droom aan het begin van *GR* is het nieuwe wapen van de Duitsers, de V2/A4. Er werd in Penemünde ondertussen al gewerkt aan een A5, een raket die nauwkeuriger zijn doel zal kunnen vinden en een verder bereik zal hebben (XL). Deze raket wordt in *GR* aangeduid als de 00000[b] en in verband gebracht met het S-Gerät, een geheimzinnig onderdeel dat haar blijkbaar maakt wat ze is: een voertuig voor ruimtelijke tochten.[c]
Narratief bestaat er geen enkele reden om aan te nemen dat de 00000 of het S-Gerät er echt is geweest.[d] Twijfel alom: bij Slothrop of er ooit zoiets als een document over de SG-1 (XXVIII) en bij Enzian of er ooit zoiets als een 00000 heeft bestaan (XXXV). Zelf noemt Enzian zijn Raket dan wel de 00001, maar zij is niets anders dan een opgelapte A4 (LXVI), misschien wel opgericht (LXXIII), maar zeker niet afgevuurd, zoals uit de Explicatie blijkt.[e]
De verhalen over de 00000, compleet met Imipolex-G en S-Gerät, komen vooral uit de koker van Greta en Thanatz.[f] Zij bevestigen wat er in de Zone vaag aan geruchten de ronde deed en gaven dit mythische kracht. Wat niet wegneemt dat met name het S-Gerät de gedragingen van de personages narratief sterk heeft beïnvloed. Vele complotten doen de ronde met Pointsman, Geli, Tchitcherine, Von Göll, Greta, Thanatz in de hoofdrollen en Slothrop als voornaamste slachtoffer.

[a] Dezelfde opvattingen bij Rapier (LIII).

[b] Een mythische benaming die niet past in het Duitse nummeringssysteem (XXVIII).

[c] Het onderzoek in Peenemünde staat los van de diepgaande studies (en experimenten) die plaatsvonden onder leiding van Eugen Sänger in Trauen, op de Lüneburger Heide en later in Darmstadt. Sänger werd geïnspireerd door Hermann Oberths boek *Die Rakete zu den Planetenräumen* en hij werd, evenals Pökler in het verhaal, lid van de (amateur) *Verein für Raumschiffahrt*. Zijn aandacht richtte zich vooral op de ontwikkeling van anti-raket-raketten en geavanceerde (intercontinentale) raketten. (Bij)namen voor deze laatste raketten waren *A5 en Enzian*. Wikipedia. Zie verder Görlitz zj.

[d] Daar wijst ook de ironische vraag (*GR,* blz. 736) '[W]here you ladies hiding the drawings on the SG-1... [?]' op.

[e] Maar al te vaak wordt door critici voetstoots aangenomen dat er 00000's zijn gebouwd en afgeschoten. Zo bv Tölölyan 1984, blz. 49.

[f] Er is ook sprake van een I-Gerät, een J-Gerät (XXVIII) en zelfs van een F-Gerät (XLVI).

3. Narratieve dimensies[a]

De existentiële dimensie

Veel mensen beleven het bestaan als absurd en zinloos, leeg en nietig. Zij stuiten op de grenzen van toeval en dood, hun leven wordt overschaduwd door angst, wanhoop en schuldgevoelens. Kortom, het leven is, zoals Boeddha het stelt en Job het ervaart, niets anders dan lijden.
Deze existentiële dimensie,[b] deze poel van menselijke ellende, vind je ook terug in *GR*, bv in de beginscene waarin de helletocht wordt beschreven van preterites naar het absolute nulpunt ('Absolute Zero'), in Puddings ervaring van de grenssituaties aan het front in Vlaanderen (XXV/XXVI), in de tochten van de ontheemden door de Zone (LIV). Maar ook Pöklers bezoek aan kamp Dora is diep existentieel van karakter (XL).
Dit alles buiten de specifieke, existentiële ervaringen van de personages door het boek heen om. Je hoeft alleen maar te denken aan diepe angst die de Raket oproept bij Pirate en Slothrop aan het begin van het boek of aan de mijmeringen van Mexico gedurende de Adventsdienst (VII).
Toch vervalt de verteller niet tot een existentialistische of absurdistische visie op de werkelijkheid. Zo is Sartres vrijheidsdogma hem vreemd, maar ook Becketts negatief-naturalistische kijk op werkelijkheid en geschiedenis (het eeuwigcyclisch wachten van Estragon en Vladimir op Godot) wijst hij, zoals het einde aantoont, af.

De tragische dimensie

GR kent geen tragische helden. Je komt er niemand tegen die als een Heros -trots, overmoedig en verblind- de strijd aangaat met het Noodlot ('the dark shape of doom, eternal and omnipresent'),[c] dit hoewel hij weet dat zijn nederlaag bij voorbaat vastligt. In zijn verzet tegen de Machten toont de tragische held zijn drang naar vrijheid: hij laat zich niet in alle meegaandheid en passiviteit meevoeren, hoewel hij weet dat hij een groot (uiterlijk) lijden over zich afroept en zichzelf zal vernietigen. Toch leidt dit inzicht niet tot pessimisme en wanhoop, juist grootsheid en adeldom motiveren de daden van de Heros.[d]
Zo'n houding zou vandaag de dag niet meer mogelijk zijn[e], ook voor de personages uit *GR* is dit ideaal te hoog gegrepen. Slothrop is vaak zelfs het tegendeel van de Heros, je kunt hem dan eerder een anti-held noemen die het lijden maar al te gemakkelijk over zich heen laat komen.
De enige die in aanmerking komt is Weissmanns mythische Heros Blicero, wiens inzet iets heeft van een macabere anti-tragedie, zonder enige grootsheid, zonder een kans op katharsis of verlossing (XIV).

De pathologische dimensie

Veel gedrag in *GR* zal door externe lezers worden ervaren als gruwelijk, dwangmatig en pervers. Greta gedraagt zich hysterisch, bezitterig en moordzuchtig, Slothrop is volgens zijn psychologische

---

[a]Dimensie: een verzameling onderling verbonden aspecten, hier in (sociaal-) psychologische betekenis. Het begrip geeft aan hoe mensen zichzelf beleven en hoe zij in samenhang daarmee in de wereld staan. Pieron 2004 II, blz. 522-523.

[b]Pieron 2004 III, blz. 785-787.

[c]In Sartoris/Faulkner, bij Sewall 1980, blz. 197n.

[d]Pieron 2004 II, blz. 598-599 ('De Griekse tragedie').

[e]Beardsley 1981, blz. 445. Vergelijk Sewall 1980, blz. 194n

testen een psychopaat met ongezonde, obsessieve en paranoïde trekken,[a] Pirate leeft in zijn fantasma-gorieën (II) en heeft zo zijn fetisjistische trekjes (XI), Pointsman koestert een morbide belangstelling voor kleine meisjes (VIII). Weissmanns leven en denkwereld zijn een opeenhoping van aberraties en (verfijnde) wreedheden, die hem in een andere cultuur trouwens de naam van visionair en heilige zou hebben bezorgd.
Niet alleen bestaat er binnen *GR* een ongewone belangstelling voor afwijkende kanten van de seksualiteit (pedofilie, SM, homoseksualiteit), maar ook voor abnormale vormen van smaak (de bonbonverslaving van Mrs. Quoad (XV), Puddings recepten (XII), de Krupp-maaltijd (LXIX) en met als apotheose de ceremonie waarin Pudding en Katje de walging aan het leven weerzinwekkend herbeleven (XXV/XXVI). In deze scène komen de existentiële en pathologische dimensie samen in de tragische: de hoofdpersonen als anti-Heroën in een inktzwarte anti-tragedie.

[a]Het verslag dat Slothrop tijdens zijn narco-analyse doet, is voer voor psychoanalytici. Veel wijst er in hun ogen op dat er sprake is van een regressie naar de anale fase: paranoia, sado-masochisme, dwangneurosen, fixaties zijn een teken van de aantasting van de persoonlijkheid, met een 'anaal karakter' als resultaat. Toch passen de kenmerken die Freud aan dit type toekent -pedantry, stinginess, frugality (Wikipedia)- niet bij Slothrop (X).

4. Karakterologie

A former self is a fool, an insufferable ass, but he's still human (*GR*, blz. 660).

[1]

Humanisme en romantiek hebben geen vat op *GR*. Het draait niet om de ontwikkeling van deugdzame karakters zoals in een realistische roman, noch om de diepe werelden van een verinnerlijkt gevoelsleven, zoals in de psychologische roman.[a] Het is een verwijt dat modernisten vanouds werd gedaan: de karaktervorming wordt in hun werk veronachtzaamd,[b] de verinnerlijking maakt plaats voor analyse van uiterlijke vormen van gedrag, zeker in de laat-modernistische periode (Beckett, Robbe Grillet, Duras).
In *GR* gedragen personages zich als narratieve identiteiten/rollen die zich voortdurend aanpassen aan de narratieve situaties en narratieve ontwikkelingen (zoals ook mensen doen in het dagelijks leven). Ze zijn meer een pion in een systeem van onderlinge relaties dan een zelfstandig handelend subject, meer een naam dan een persoonlijkheid.[c] Mexico is niet, zoals Mendelson beweert,[d] het prototype van een deugdzame en romantische held. Niet alleen gedraagt hij zich vaak als een verliefde puber (zoals trouwens ook Jessica), maar tevens past hij zich op een niet direct karaktervolle manier aan aan de omstandigheden: hij verloochent zijn wetenschappelijke distantie en hij sluit zich om pragmatische redenen aan bij de Counterforce.

[2]

Personages in *GR* leer je vaak beter kennen uit hun taalgebruik dan uit hun innerlijke roerselen,[e] wat hen bezig houdt, vind je bovendien herhaaldelijk weerspiegeld in architectuur, interieurs en landschappen,[f] afspiegelingen die op hun beurt vol kunnen zijn van symbolische of metaforische kracht, zoals bij Slothrops ervaringen onder in de Mittelwerke, in de Spielsaal van het Casino of bij het zien van de regenboog aan het einde van zijn tijd in de wildernis. Toch komt er van Slothrop wel een beeld op zoals hij was vóór de angst voor de Raket hem in zijn ban kreeg. Hij is slim en deskundig, strijdbaar en schuwt het geweld niet,[g] hij is een charmeur, hij is zorgzaam, leert snel, hij is vol verbeeldingskracht, zijn dromen zijn juweeltjes, bovendien schrijft hij zijn liedjes en zingt ze.
Het gedrag van de personages wordt gekenmerkt door een zekere regelmaat, zij zijn geen fantomen, geen louter narratieve ingrepen: zij blijven door het hele boek min of meer herkenbaar. Maar hun gedrag wordt niet, zoals in een klassieke roman, gedragen door een Zelf en het heeft geen morele implicaties. Een Zelf wordt zelfs als een last gezien, dat door Hen aan mensen is opgelegd.[h]

---

[a] Pieron 2004 II, blz. 488-490 ('Karakterologie'), Lamarque 2009, blz. 186-196 ('Fictional characters'), blz. 202-209 ('Characters as literary artifacts').

[b] Matthews 2008, blz. 16-17.

[c] Pieron 2004 II, blz. 484 ('Personages').

[d] Mendelson 1986, blz. 47-48. Ook in andere opzichten gaat Mendelson te ver. Zo beschouwt hij de uitlating van Mexico over zijn verhouding met Jessica 'We're both being someone new now' (*GR*., blz. 177) als een bijkans existentieel-metafysische uitspraak terwijl het gewoon gaat om een uiting van diepe verliefdheid. Dit geloven gelieven van alle tijden.

[e] Clerc (1983, blz. 12) wijst deze visie van de hand: 'Close reading of *GR* will prove that Pynchon gets inside his characters as much as, if not sometimes more so than other novelists.' Maar het probleem is dat de innerlijke roerselen in *GR* grotendeels bestaan uit (dag)dromen, paranoïde overwegingen en vervagende mijmeringen, die nu eenmaal weinig zicht geven op karakter en persoonlijkheid. Zelfs Slothrop valt moeilijk te doorgronden.

[f] Een bekend procédé, met als sprekende voorbeelden John Dos Passos' *Manhattan Transfer* en Louis Paul Boons *Kapellekensbaan*. Je kunt ook denken aan films van Antonioni (en daarmee aan het werk van Pavese).

[g] Een klassiek partijtje straatvechten in Hollywoodstijl laat Slothrop zien in zijn overmeestering van de *gunsels* in XLI.

[h] Zie verder Explicatie LXIX [2].

[3]

De ondermijning van het Zelf zie je terug bij Marx, in Freuds psychoanalyse, bij structuralisten als Lévi-Strauss, in het radicale behaviorisme van Skinner en bij een anti-moderne auteur als Herrnstein Smith.[a] Marx ziet mensen in de eerste plaats als historische en maatschappelijke wezens,[b] Freud legt de nadruk op onbewuste motieven die mensen drijven, maar waarop mensen geen grip hebben,[c] Lévi-Strauss brengt het denkende subject (het Zelf) terug tot een talig, collectief onbewuste,[d] Skinner ziet mensen als wezens die, afhankelijk van de omstandigheden, hun rol spelen: iedere omgeving zijn eigen zelf.[e] Herrnstein Smith, tenslotte, omschrijft mensen in termen van *scrappiness* en inconsistentie.[f] Een combinatie van de twee laatste auteurs lijkt een indicatie te geven in welke richting er binnen de wereld van *GR* wordt gedacht. In *GR* vind je in ieder geval geen persoonlijkheden die vrij en verantwoordelijk hun weg gaan.

[4]

Namen kunnen je, vaak in de vorm van een anagram, veel vertellen over de personages.[g] Zo geeft Gottfrieds naam op schampere en schaamteloze manier de draagwijdte aan van de naargeestige mythevorming binnen de Zone,[h] bevestigt Jamfs naam de morbide en spookachtige sfeer die er rond hem bestaat, maakt Slothrops naam duidelijk wat zijn lot zal zijn, laat de naam Ilse zien welke leugens haar omgeven, toont de naam van Squalidozzi aan dat hij best eens een oplichter kan zijn en de naam van Bianca dat zij beslist geen lieverdje is.
Zelf geeft de verteller trouwens via Enzian te kennen dat naamgeving (in dit geval door Blicero) een diepere betekenis kan hebben (XXXII).[i] Bovendien kun je gedurende aanvallen van paranoia namen magische kracht toedichten, zoals Slothrop ervaart wanneer hij de dossiers van Schweitar leest (XXX).[j]

---

[a]Denkbeelden die ook in de literatuurwetenschap hun plaats hebben gevonden wanneer het gaat om de Held als het subject/zelf van het verhaal. Hume 1987, blz. 140-141. Door Bakhtin (1981, blz. 136) wordt trouwens Rabelais genoemd als de schrijver die *the fully exteriorized individual in world literature* herstelde. Zie ook ibid., blz. 239-240.

[b]Pieron 2004 IV, blz. 981-982.

[c]Pieron 2004 II, blz. 620-622.

[d]Pieron 2004 III, blz. 844.

[e]Skinner 1987, blz. 184-194, zie ook Pieron 2004 III, blz. 919.

[f]Herrnstein Smith 1991, blz. 147-149, zie ook Pieron 2004 IV, blz.1127-1128. *Scrab* kun je op twee manieren uitleggen: als ruzie en als stukje. Mensen zijn de gefragmenteerde optelsom van conflicten en tegenstrijdigheden.

[g]Šklovskij 1984, blz. 56, Caesar 1981, blz. 5-10 (met een vervolg in *PN* 05/februari 1981). Over de namen in *GR*: Patrick Hurley, *Pynchon Character Names*: A Dictionary (McFarland, 2008).

[h]De naam Gottfried licht dit procédé op een illustratieve manier toe: zij combineert op ironische manier *Gottes Schutz* en *göttlicher Friede* met het Engelse *fried God*. Denk ook aan *fright* als een plotselinge vorm van schrik (een alarmbel die gaat rinkelen). *Fritten* betekent in het Duits *verhit.*

[i]Tchitcherine voert het geven van namen trouwens terug op de Duitse manie om de dingen tot het oneindige te analyseren (XXXVIII). Zie ook Exegese, Taal [2].

[j]Primitieven dachten dat namen geladen waren met mana.

5. Narratieve thema's

Entropie

> [T]he voidward drift of all life into a wholly inanimate condition.
>
> David Cowart[a]

De wet van de entropie leert dat materie en leven niets anders inhouden dan een onomkeerbare gang van orde naar wanorde, met vernietiging en dood als bijverschijnsel en eindstadium.[b] *Absolute Zero*.[c]
In *GR* wordt naast de natuurkundige entropie[d] gesproken over leven als negatieve entropie ('negentropy'). Aan de ene kant wordt er nadruk gelegd op de geslotenheid van het natuurkundige systeem,[e] aan de andere kant wordt er gewezen op de culturele mogelijkheden (als uitingsvorm van leven) om dit systeem te doorbreken en uit te breken.[f] Oppervlakkig lijkt het er op dat hierin iets hoopvols ligt opgesloten, omdat het leven in eerste instantie ingaat tegen de stroom van de entropie. Toch berust die gedachte uiteindelijk op een illusie, immers de hitte-dood wacht onvoorwaardelijk, weerstand is vergeefs.[g] Bovendien blijkt negatieve entropie niets anders te zijn dan ruis, een storing die lastig is, maar die het systeem niet raakt.[h] Een voorbeeld, maar dan in afgeleide zin, vind je in de activiteiten van de Counterforce. Zij gaat in tegen het systeem maar dan op een zo onbeholpen manier dat je je afvraagt wat er het nut van is. Ook de Argentijnse anarchisten -hun acties zijn even onbeholpen als die van de Counterforce- rest niets anders dan een utopie die nooit zal worden verwerkelijkt.
De enige schrale troost is dat ook systemen uiteindelijk onderworpen zijn aan de wetten van de entropie, hoewel dat niet geldt voor het gesloten systeem dat entropie heet.[i]

Paranoia

[1]

> Paranoia's ass. Something's up, a-and you know it (*GR*, blz. 192).

In *GR* wordt er voortdurend geschermd met het begrip *paranoia* als een ziekelijk en ongegrond wantrouwen.[j] Het is zelfs een stopwoord dat door de personages wordt gebruikt als uitvlucht

---

[a] Geciteerd bij Krafft 1980, blz. 30.

[b] Voor een heldere uitleg van het begrip *entropie*: Gardner 1986, blz 198-203.

[c] De toestand waarin geen enkele molecuul nog beweegt.

[d] Pieron 2004 III, blz. 728-729 ('Informatie als speculatieve term').

[e] Trouwens ook de biologie is uiteindelijk een gesloten systeem.

[f] Zie verder: Schuber 1983, blz. 49-51.

[g] Leven doet de wet van entropie geen geweld aan. Dit neemt niet weg dat er binnen *GR* voortdurend, maar dan indirect, met die gedachte wordt gespeeld (begrippenlijst Thomas Pynchon.com. Entropy). Maar ook door de kritiek. Zo beroept Slade (1984, blz. 171, blz. 179, blz. 197) zich eerst op het onzekerheidsprincipe van Heisenberg dat naar zijn mening de complementariteit van orde/leven en wanorde/entropie waarborgt, later wordt zelfs Prigogine als getuige aangeroepen. Zie ook Friedman 1984, blz. 85-86. Voor Prigogine: Pieron 2004 I, blz. 202.

[h] Het gaat hier om een voorbeeld van externe kritiek.

[i] De paradox: het idee van de entropie als een natuurlijk proces schijnt niets anders dan een (waan-) constructie te zijn. Toch lijkt het erop dat juist dit natuurwetenschappelijke denkbeeld steek houdt. Geen enkele passage in *GR* brengt het in verband met waan en paranoia.

[j] In deze betekenis kan Närrisch opmerken dat Von Göll niet paranoia is, hij loopt zelfs met open ogen in de val die Tchitcherine heeft opgezet. (XLVIII).

om verbaal te ontsnappen aan allerlei zorgelijke situaties en onoplosbare problemen.[a] Denk aan het creëren van een paranoïde Wij-systeem als strijdmethode in dienst van de Counterforce (LXIII).
Toch wordt er in *GR* via Pavlov een heldere uiteenzetting gegeven van dat wat paranoia wetenschappelijk inhoudt. Cellen die helpen tegengestelden te onderscheiden worden getraumatiseerd: je komt in een shocktoestand en gaat over tot de transmarginale fase, waarin het idee van het tegengestelde is verzwakt: je bent je onderscheidingsvermogen kwijt (VIII), je voelt je slaaf in plaats van heer en meester over je bestaan. Geestesziekte is dan in de termen van Pointsman/ Pavlov (XIII) de ultraparadoxale fase die wordt gekenmerkt door de aanwezigheid van pathologisch inerte punten op hersenschors. Een bepaald deel wordt zwaar geprikkeld, terwijl de delen eromheen zijn verlamd: één fel brandend punt wordt omringd door duisternis.[b] Nergens in *GR* blijkt dat de verteller de opvattingen van Pavlov op dit gebied afwijst, de beschrijving van diens opvattingen komt overtuigend en gedecideerd over.

[2]

> [L]et's not get any more paranoid than we *have* to... (*GR*, blz. 601).

Nu is niet ieder wantrouwen ziekelijk, zeker niet als dit zich richt op het Systeem. Dat er op militair, economisch en politiek terrein vaak geheime afspraken worden gemaakt en complotten worden gesmeed ligt in de structuur van die sociale processen besloten. Enig wantrouwen lijkt dan ook niet meer dan gezond. Zo houdt de verteller ons voortdurend voor dat IG Farben een wereldwijd netwerk smeedde met boze bedoelingen (Duyfhuizen 1994). En wat te denken van de Firma en van de overal opduikende *Them*.
Aan de andere kant stammen in *GR* alle ideologisch geladen beweringen over systemen zoals die over het technologisch-economisch-militaire complex uit verdachte hoek: van een spookachtige Rathenau ('the cartelized state') in XIX, van de Vinger die aan Tchitcherine verschijnt ('a Rocket-cartel') in LVI en van een hallucinerende Enzian ('Capitalize the T on technology') met zijn gedachten over een *incalculable plot* en *the planetary mission* (L). Het lijkt er dan ook sterk op dat *GR* waarschuwt voor de paranoia rond dit soort alles overkoepelende complotten. Want paranoia is het.[c] De gelijkenis van *Byron the Bulb* biedt een mooie satire op alle intriges, waarvan men meent dat ze wereldwijd en op alle niveaus worden beraamd (LXIV).[d]
Bodine reageert dan ook laconiek op Slothrops getob rond de papieren van Der Springer met de opmerking dat in feite alles een soort van samenzwering is (LX). Zelf weet Slothrop ook wel dat je ervoor moet zorgen dat je paranoia niet uit de hand moet laten lopen (XXVIII).

[3]

Paranoia zal veel voorkomen in samenlevingen waar de vrije en verantwoordelijke (humanistische) persoonlijkheid centraal staat: je voelt je altijd direct bedreigd, maar je begrijpt niet dat je in feite steeds onder een zekere controle staat. Er ontstaat, zoals Timothy Melley stelt, *agency panic*: 'Agency panic is an intense anxiety about an apparent loss of autonomy, the conviction that one's actions are being controlled by someone else or that one has been 'constructed' by powerful, external agents.' Met als gevolg een '[T]roubled defense of an old but increasingly beleaguered concept of personhood - the idea that the individual is a rational, motivated agent with a protected

---

[a] Praktisch: de alomtegenwoordige paranoia in Monte Carlo (XXII/XXIII), theoretisch: het gebruik van de regressus in infinitum (Ulm en Holt 1983, blz. 38). Het verrassende in dit laatste geval is dat zowel de regressus zelf als de afsluiting ervan paranoïde van aard zijn.

[b] Alleen als je van paranoïde systemen houdt, kun je *gek* als *horribly rational* omschrijven (*GR*, blz. 342).

[c] Bovendien, is dit wantrouwen op zijn beurt niet onderworpen aan een dieper liggende vorm van paranoia (wantrouwen in het wantrouwen)? Dit met een regressus in infinitum tot gevolg?

[d] Voor een samenhang met de jaren zestig: Meyer 1989, blz. 93-97.

interior core of beliefs, desires, and memories.'[a] Een scherpe aanval op het humanisme die ook binnen *GR* past.

[4]

Paranoia kan een denken in wanen zijn, je verliest de werkelijkheid uit het oog. Dit uit zich bv in de hoogmoedswaan van Nora (LXIII), in het magische denken van Geli (LXX) of in de achtervolgingswaan van Slothrop (XV).[b]
Ingewikkeld wordt het als je in je dagelijkse leven ook nog allerlei specifieke wanen hebt.[c] In zo'n geval leidt de ontmoeting van twee paranoïde personen (bv Greta en Tyrone) tot een algehele vervaging. Er is sprake van 'A crossing of solipsisms. Clearly. The two patterns create a third: a moiré, a new world of flowing shadows, interferences...' (*GR*, blz. 395). Leven in zo'n wereld van wanen is bepaald geen pretje.[d]

[5]

Aan de andere kant is iedere waan niet direct een negatief verschijnsel. Zo is geloof in een omvattende orde en integratie misschien wel een noodzakelijke vorm van paranoia,[e] omdat mensen anti-paranoia niet lang kunnen verdragen (XLI). Ook in het naturalisme niet. Dit is dan ook niet, zoals je zou kunnen denken, een alternatief voor paranoia. Je verpakt de verschijnselen immers bijna automatisch in illusies, omdat je deze nu eenmaal niet kunt nemen zoals ze zijn. Op een ogenblik van bezinning en inzicht weet je het:

> Op zo'n moment gaat een tipje van de sluier omhoog die over het hele leven ligt: dat ik altijd en in alles weerloos, machteloos en vervangbaar als een atoom ben en dat alle bewustzijn, alle wil, alle hoop en vrees alleen maar manifestaties zijn van het mechanisme waar volgens de menselijke moleculen zich bewegen in peilloze kosmische materieklomp.[f]

Om jezelf te beschermen tegen de leegte en de zinloosheid construeren mensen ruimte-tijdelijke indelingen, causale ordeningen[g] en culturele samenhangen.[h] Zulke constructies verraden een

---

[a]Melley geciteerd bij Holton 2000-2001, blz. 226.

[b]Paranoia is bovendien besmettelijk. Zo hebben Greta's obsessies diepe invloed op Sigmund (XLV) en Slothrop (XLVI).

[c]Wanen worden trouwens vaak opgeroepen (en versterkt) door het overvloedige gebruik van alcohol en drugs, maar ook via medicijnen als sodium amytal. Om de Leuno-gasoline-hallucinatie van Pavel maar niet te vergeten.

[d]Dit citaat biedt geen opening in de richting van een nieuw, open denken, integendeel.

[e]Paranoia is in *GR* een universeel mechanisme en ordeningsbeginsel. Ook de natuurwetenschap valt eronder, deze is niet meer dan een pragmatische wijze van aanpassing aan de omstandigheden.

[f]Hermans 1966, blz. 32-33. Dit citaat staat in de eerste druk van 1966. Later wordt *materieklomp* vervangen door *materiedamp*.

[g]Bovendien heerst het toeval, zoals de kwantummechanica leert. Voor *GR* betekent dit dat, in de formulering van Friedman (1983, blz. 94), 'In the new paradigm, these survivors [Byron, Tchitcherine] cannot take comfort in assuming that fate, or God, has been looking after them. Neither man nor God could determine events, for good or for evil, if the metaphor of an essentially fuzzy universe is to be accepted.'
Schaub *(PN* 1981 blz. 11-12) wijst erop dat de afwijzing van het causale denken in *GR* (m.n. bij Pointsman) gericht is tegen het speculatieve en starre karakter ervan en zeker niet slaat op zijn gewone alledaagse, pragmatische vormen.

[h]Het meest consequent verdedigd door Kant. In diens opvatting zijn niet alleen ruimte en tijd, maar ook wetenschappelijke theorieën het creatieve product van het menselijke bewustzijn (Pieron 2004 I, m.n blz. 152-153: De tweede synthese).
Kants constructie staat tegenover het empirisme van David Hume (Pieron 2004 I, m.n. blz. 146-148). Humes denkbeelden zijn veel meer in overeenstemming met de visie die binnen *GR* wordt verdedigd: de werkelijkheid met zijn causale verbanden en samenhangen is een product van verbeelding, beleving en gewoontevorming. Het gewone, alledaagse leven ('common life') voltrekt zich langs lijnen van vanzelfsprekendheid (Pieron 2004 I, blz. 140).

paranoïde houding waaraan in de praktijk niet valt te ontkomen.[a]

[6]

> [P]aranoia ./. is nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that *everything is connected*, everything in the Creation (*GR*, blz. 703).[b]

Moore (1987, blz. 47) van zijn kant ontkent dat *GR* uiteindelijk wordt beheerst door zo'n negatieve instelling, omdat er een sprong kan worden gemaakt boven de paranoia uit naar een geloof ('faith') 'encoded by the terms *connectedness* and *integration;* its caracature is paranoia and other forms of projective systematizing, succesive stills to counterfeit motion, but the original motion and ground-connectedness, tidal and deep, may go on, be real all the time.'[c] En juist dat laatste wordt door de gehele roman heen gelogenstraft. Moores poging is vanuit *GR* gezien dan ook niets anders dan een vorm van paranoia, zoals het ook een vorm van paranoia is om verschillende tekenachtige verschijnselen te verbinden tot een algemene samenhang. Het is niet zo dat ' [R]unes, symbols, simulacra - all suddenly acquire that degree of ominous connectedness that leads us (!) to paranoia.'[d] Oorzaak en gevolg worden hier verwisseld.

[7]

> The only prospect more terrifying than caught in Gravity's entropic tide, than being the object of a cosmic plot, is standing outside all plots, swimming free of all tides.'
>
> Scott Sanders (1976, blz. 51).

Zou je in het dagelijkse leven de paranoia willen ontlopen, dan zou je je moeten richten op het directe ogenblik, op het *nu* als niets. Maar ja, je wordt dan wel geconfronteerd met de absurditeit, met de leegte van het absolute heden en komt terecht in een wereld van vrijheid, chaos en toeval, zonder zelf, zonder identiteit, zonder emoties, zonder morele gevoelens (XLVII). Een anti-paranoïde wereld, dat wel (XLI).[e] Je valt uiteen en vervaagt.[f] Een ijselijke gedachte, dat weet ook Deborah Madsen (1998, blz. 44): '[T]he only thing worse than the discovery of a conspiracy is the discovery that there is no conspiracy at all. The absence of control or the lack of intention reduces the world, history, narrative to meaningless, unmotivated fragments. And this is unacceptable.' Maar het is wel de wereld waarin Slothrop, geheel ontredderd, uiteindelijk een tijdje terecht komt (LXII). Een zelfde lot wacht Katje. Maar zij gaat een weg in omgekeerde richting: haar tijd is ons volkomen vreemd. Ze staat juist los van de Werkelijke Wereld en is bezig te verdwijnen. Alles ontglipt haar. Zij gaat onder in wanen en belichaamt zo de allegorische Paranoiafiguur (LXV).
Beiden, Slothrop en Katje, zijn zich bewust van hun situatie en proberen er aan te ontkomen. Slothrop zal daar -lijkt het- in slagen. Ook Katje maakt een goede kans.

---

[a]Het probleem ligt eigenlijk in de paranoia zelf: zij heeft een redelijke zijde (zij ordent, maar op een eenzijdige manier) en een emotionele kant: zij is bij voorbaat achterdochtig.

[b]Zie LXVIII [3] voor een analyse.

[c]In dezelfde lijn Hume 1987, blz. 80. Hume maakt zich er trouwens met een Jantje van Leiden vanaf, zeker gezien het belang van dit onderwerp voor haar benadering van *GR*.

[d]Een samenvatting over de taal van de wetenschap in *GR* bij Eddins 1982.

[e]Deze wereld valt samen met die van het actualisme, niet met die van het naturalisme.

[f]De wet van Mondaugen (XIX, XLIX).

[8]

Tenslotte de *Proverbs for Paranoids*. Deze zijn voor het gewone denken ongerijmd: je moet paranoïde zijn om ze te begrijpen. Verspreid over het boek zijn het er vijf:

1. *You may never get to touch the Master, but you can tickle his creatures* (*GR*, blz. 237). En dat gebeurt door heel *GR* heen. Denk aan Slothrops tocht naar de Herero's om die te waarschuwen tegen Marvy cs (LV), een zinloze actie, maar je houdt wel een goed geweten.

2. *The innocence of the creatures is in inverse proportion to the immorality of the Master (GR*, blz. 241). Een opsteker voor alle paranoïci, want immoreel zijn de Meesters ('They') in hoge mate, hoewel: de onschuld komt heel dicht in de buurt van onbenulligheid.

3. *If they can get you asking the wrong questions, they don't have to worry about answers* (*GR*, blz. 251). Zoals binnen de RK Kerk de vragen je van jongs af aan worden ingegoten, zo zal ieder machtssysteem ervoor zorgen dat nooit de verkeerde, ondermijnende vragen (kunnen) worden gesteld. Slothrop heeft lange tijd niet de goede vragen gesteld.[a]

4. You *hide, they seek* (*GR*, blz. 262). Pas als je verstoppertje speelt, word je gezocht. Met een slot op de deur breng je mensen op gedachten en zullen zij eerder willen binnenkomen. Paranoia maakt je kwetsbaar. Dus ga gewoon je gangetje.

5. *Paranoids are not paranoids ./. because they're paranoid, but because they keep putting themselves, fucking idiots, deliberately into paranoid situations* (*GR*, blz. 292)*.* Paranoïde situaties worden opgeroepen, zij zijn geen feitelijkheid.[b]

They

> ... but Their enterprise goes on (*GR*, blz. 628).
>
> They will use us. We help legitimize Them, though They don't need it really, it's another dividend for Them, nice but not critical (*GR*, blz. 713).[c]

[1]

Iedere vertelling wordt, althans in de visie van Greimas, beheerst door een alles overkoepelde Macht aan wiens invloed men zich niet kan onttrekken. In *GR* wordt deze Macht omschreven als *They*, een verpersoonlijkt orgaan waarbinnen alle verborgen en verfijnde controle zich concentreert, bv via de Geheime Diensten. Deze invloed kan heel ver gaan, zoals de verteller ironisch laat weten:

---

[a]Of zoals Norbert Wiener het stelt het: 'Whether we entrust our decisions to machines of metal, or to those machines of flesh and blood which are bureaus and vast laboratories and armies and corporations, we shall never receive the right answers to our questions unless we ask the right questions.' Geciteerd bij Moore 1987, blz. 178.

[b]In IV spreekt Tantivy tegen Slothrop van *operationele paranoia.* Slothrop is bang dat hij een raket op zijn hoofd zal krijgen met zijn naam daarop. Dit kan omdat de Duitsers op alle raketten zijn naam hebben gegraveerd. Tantivy lijkt dit ook erg handig toe, vooral omdat het gaat om de strijd tegen een actie waarvan wordt v*oorgewend* dat hij zal worden voltrokken. Tantivy geeft Slothrop een koekje van eigen deeg.
Bij Pavlov staat de operationele paranoia tegenover de paranoïde psychose. Met Achtfaden als uitgesproken slachtoffer van de laatste (XLII).

[c]Een mijmering van Roger voordat hij in zijn dagdroom met Bodine ten aanval trekt op het Krupp-festijn, gevolgd door een commentaar van de verteller over Mexico's motieven om zich aan te sluiten bij de Oppositie. (LXIX). Het gaat veel te ver om met Molly Hite (2010, blz. 699) te stellen dat uit Mexico's mijmering via het *we (help legitimize Them)* zou kunnen worden gedistilleerd dat ook *GR* zelf 'fatally [is] compromised.'

> Who can find his way about this lush maze of initials, arrows solid and dotted, boxes big and small, names printed and memorized? Not Earnest Pudding—that's for the New Chaps with their little green antennas out for the usable emanations of power, versed in American politics (knowing the difference between the New Dealers of OWI and the eastern and moneyed Rupublicans behind OSS), keeping brain-dossiers on latencies, weaknesses, tea-taking habits, erogenous zones of all, all who might someday be useful (GR, blz. 76-77).

Toch zijn er twijfels. De angst voor Them wordt in feite ingegeven door paranoia, zoals blijkt uit de psychotische ervaringen van Slothrop in de Verboden Vleugel (XXII-XXIII) en zijn opmerking tijdens zijn (tweede) tocht op de Anubis: 'Looks like there are sub-Slothrop needs They know about, and he doesn't' (*GR*, blz. 490). Paranoïde zijn ook de uiteenzettingen van Enzian tegen Christian over de Raket en het Systeem (LXXI) en Tchitcherines verkrampte overwegingen in XXXIV: '[T]here are arrangements ./. wide as Europa, perhaps as the world'- (*GR*, blz. 350).[a]
Het is om die reden niet vreemd dat de verteller volgens Moore (1987, blz. 71) 'looks desperately for any objective confirmation of They-systems but is never quite able to sort the "evidence" convincingly.'[b]

[2]

Over de status van Hen bestaat binnen *GR* in grote lijnen overeenstemming tussen de personages. Voorop staat dat het gaat om een vaag en regressief begrip.[c] Vaag omdat het woord *they* onbepaald is, regressief omdat het suggereert dat achter iedere orde een andere orde verborgen ligt. *They* zijn de complotteurs, maar wie staat er achter Hen, en van welk complot maken Dezen op hun beurt deel uit?
De oorsprong van Hen ligt in een ver verleden (IV), soms wordt Hun zelfs onsterfelijkheid toegedicht (LIII).[d] Verborgen achter systemen als regimes, bedrijven (IG Farben),[e] instellingen en bureaucratieën zijn de Elites altijd -onzichtbaar en naamloos -[f] bezig om hun complotten te smeden en zijn ze erop uit om iedereen voor zich te laten werken.[g] Met het grote geld aan hun kant schuwen Zij onderdrukking en terreur niet (XXV), oorlog en dood zijn een onderdeel van hun strategieën enhun intriges (LII).[h] Hun wereld kan worden getypeerd als een ziekelijke, droomloze, technologische versie van een echte werkelijkheid (XVI),[i] een wereld die zich laat beschrijven als stilstand of als een cyclisch gebeuren, een werkelijkheid waarbinnen de rijen zich altijd zullen sluiten en de oude machten ('Zij') de regie steeds in handen zullen houden. Een wereld die de

---

[a]De laat-modernistische zienswijze verschilt van die van de hoog-modernistische waar meer de nadruk wordt gelegd op het het Rijk/'Empire' (Reeves 2006, blz 108). In de woorden van Frank Kermode: 'The Empire is the paradigm of the classic: a perpetuity, a transcendent entity, however remote its provinces, however extraoridinary its temporal vicissitudes' (ibid., blz. 113).

[b]Hier tegenover stellen Herman en Weisenburger (2013, Deel Twee, *Domination*) dat de onderdrukkende kracht van They als wetenschappelijk, technologisch en economisch complex juist uiterst reëel en allesomvattend is.

[c]Vergelijk in dit verband Homans' atomistische analyse van sociale systemen. Deze zijn louter het resultaat van individuele activiteiten. Pieron 2004 II, blz. 647.

[d]Weliswaar een opvatting van pater Rapier die in een hallucinerende droom van Pirate een bewogen, sterk paranoïde preek over Them houdt. Voor een christen is het gewoon om het kwade een demonische status te geven.

[e]Zie Moore 1987, blz. 139-148 met een korte, maar boeiende samenvatting van de vooroorlogse kartelvorming (rond IG Farben) over de grenzen heen.

[f]Soms worden Zij even zichtbaar, bv in het beeld van een film-noir (VI/VII) als donkere figuren in een zwarte Packard (Roger: 'Niet vriendelijk'). Eenzelfde beeld in XXVIII, waar Slothrop een zwarte Rolls Royce ontwaart. Of is dit ook zuivere achtervolgingswaan?

[g]Zij weten het volk in te pakken door codes te gebruiken die eigenlijk heel doorzichtig zijn. Hun inzet: je moet het zijn kans geven en het niet alle hoop ontnemen. 'We zijn geen monsters' (Zhlubb in LXXIII, Orpheus puts down harp).

[h]Zie verder: Herman en Weisenburger 2013, blz.106-113 ('War as cartel project').

[i]Oorlog wordt in *GR* dan ook voortdurend verbonden met technologie en bedrijfsleven (IG Farben). Tölölyan 1983, blz. 53-54.

ontkenning is van de levenskracht die je in de natuur terugvindt (XXV, XL) en van een *simply here, simply alive* dat een natuurlijk leven je voorhoudt (XXV).

[3]

In het Strijdlied van de Counterforce (*GR*, blz. 639-640) wordt ontleed hoe Zij te werk gaan, niet door geweld uit te oefenen, maar door medelijden en medeleven op te wekken, door je dom te houden of je te knuffelen. Bovendien is geld altijd weer de bron van hun macht. Maar je hoeft niet langer alles te slikken: 'we're bringin'down Their system, and it isn't a resistance, it's a war...'
Voor Pointsman geldt een ander recept. Als je aan Hen wilt ontkomen, moet je leren inzien dat Zij een product zijn van paranoia, maar dit dan wel zonder dat je zelf vervalt in een toestand waarin chaos en verwording je denken gaan overheersen.[a] Alleen door wilskrachtig toe te geven aan je persoonlijke begeerten is het mogelijk om aan de greep van het Systeem (in de vorm van een bureaucratie) te ontsnappen (XXV).[b]

De preterites

[1]

Een bijzondere vorm van paranoia is de puriteinse reflex met haar opdeling van de mensheid in uitverkorenen en verdoemden, een opdeling die, maar dan in een seculiere uitwerking,[c] een enorme weerslag heeft in *GR*. Naast de elites ('They') staan de *preterites, the second sheep,* mensen aan wie wordt voorbijgegaan ('mba-kayere'). Zij zijn de ruis van het systeem en in die zin een noodzakelijk onderdeel van de plot, zoals de Herero's, de Kirgiziërs, de Dodo's, de slaven van kamp Dora, de dwergen.[d] In de kern gaat het om de weerlozen zonder stem ('There is no space where the subaltern ./. subject can speak').[e] Als afval van de oorlog zijn de ontheemden binnen *GR* de preterites bij uitstek (LIV).
Nergens in *GR* wordt gesuggereerd dat de preterites gelijk staan aan de eenvoudigen van geest uit het NT met de hun toegedichte, bijzondere eigenschappen.[f] Je kunt ook niet met Hume (1987, blz. 61) beweren dat preterites een bijzonder slag mensen zijn met een bepaalde openheid en welwillendheid.[g]

[2]

Het is de vraag of je de verhouding tussen elites en preterites kunt uitleggen in termen van Hegels Heer-Knecht verhouding, zoals in *GR* soms wordt beweerd. Zo stelt Der Springer dat elites en preterites elkaar bepalen (XLVIII) en oppert William Slothrop via Tyrone dat er zonder preterites geen uitverkorenen zijn (LIV). Toch krijg je eerder de indruk dat de elites ook zonder de preterites hun weg zouden gaan. Aan de preterites kun je gewoon voorbijgaan.

---

[a]Het is *vanuit GR* gezien een misvatting om met Madsen (1997, blz. 157) te beweren dat *Z*ij zo zijn 'entrenched in orthodox manners and behaviors that They cannot change in response to contingent events. ./. Similarly, the corporation that operates as global giant ./. cannot respond with sufficient speed and flexibility to the frenetic pace of the postmodern [alternative] economy.' De narratieve feiten wijzen dit niet uit. Voor de utopie van een alternatieve markt: ibid, blz.149.

[b]Bureaucratieën zijn volgens Pointsman omgeven door een mystiek halo (XXV). .

[c]Voor een verfijning van de definitie van het begrip *preterite*: Mackey 1986, blz. 56-59. Zie ook Pynchonwiki 3.14.

[d]Hume 1987, blz. 62 (- blz. 63).

[e]Spivak 2008, blz. 593.

[f]De Bergrede (Matth. 5-7).

[g]Je hoeft alleen maar te denken aan het brute optreden van de ontheemden op de treinen waarmee Thanatz door de Zone reisde (LXVII).

Charisma

[1]

Op maar één plaats binnen *GR* wordt een duidelijke uitspraak gedaan over Webers concept *charisma.* Rózsavölgyi spreekt erover als een vreselijke ziekte die je buiten de deur moet weten te houden. Een stellingname die in 1945, met de kersverse herinneringen aan Hitler, niet onbegrijpelijk is (XII).
De enige die trouwens aanspraken zou kunnen maken op een charismatisch halo is Enzian, maar diens suggestie in deze richting wordt tijdens een interview direct door de ondervrager de grond ingeboord (XXXII). Van de andere kandidaten is Weissmann te veel op zichzelf gericht om zijn gaven in deze richting -en die heeft hij zeker- te ontwikkelen. Hetzelfde geldt voor Von Göll. Ook hij maakt in zijn veelzijdige optredens vaak een diep charismatische indruk, maar als een charismatische persoonlijkheid kun je je alleen volledig ontplooien in contact met een groot en toegewijd publiek.
Charismatisch in *GR* is alleen de Raket, althans in de ogen van Thanatz die hem tot centrum van de Zone-mythe maakt. Hij bezit '... some joyful -and *deeply* irrational- force the State bureaucracy could never routinize' (*GR,* blz. 464). De Raket wordt in de De Stad dan ook buitengesloten.

[2]

Daarmee is alles over dit onderwerp gezegd. Het idee *charisma* komt in *GR* nu eenmaal veel minder aan de orde dan critici als Balitas (1982) en Moore (1987) suggereren. Zo kun je het niet toepassen op de tegenstelling tussen uitverkorenen/elites en verworpenen/preterites -met bv Slothrop als een charismatische persoonlijkheid-[a] of het verbinden met de Zone,[b] de zwarte markt, de Counterforce, met Jessica's liefde, Geli's toverkracht of met Bird.[c] Je kunt over al deze zaken spreken in termen van open, vrij en/of creatief, maar niet van charismatisch in de betekenis die Weber eraan geeft.[d]
Van veel meer belang voor de analyse is het onderscheid tussen contingency shaped behavior (CSB)/Gemeinschaft en rule governed behavior(RGB)/Gesellschaft,[e] maar (ook) dit onderscheid is niet gebaseerd op het verschil tussen charisma en bureaucratie/rationalisering. Zo wordt de taal in Kirgizië wel door de alfabetisering gebureaucratiseerd, maar kun je de gesproken taal niet als charismatisch omschrijven (XXXIV).

Plaats, ruimte en tijd

[1]

Verhalen spelen zich af binnen een ruimte. Maar ruimte is niet alleen de drager van de gebeurtenissen, zij is er ook een aanleiding toe. Denk aan kolonisatie en toerisme. Bezitsdrang en nieuwsgierigheid maken dat mensen de ruimte ingaan. Dit op een steeds geavanceerder manier: rijdend, varend, skiënd, schaatsend en vliegend, met de ruimtevaart voorlopig als ultieme prestatie.
Deze ontplooiing gaat gepaard met de ontwikkeling van instrumenten om de ruimte te temmen: men stelt grenzen vast, meet afstanden en registreert de informatie op kaarten. Kaarten en platte-

---

[a] Moore 1987, blz. 119, blz. 125.

[b] Moore 1987, blz. 119-126.

[c] 'It would appear that the self-destructive Bird was one of Weber's 'pure' charismatics, preferring extinction to routinization.' Moore 1987, blz. 122.

[d] Het begrip charisma wordt door Weber gebruikt om mensen mee aan te duiden die begiftigd zijn met bovennatuurlijke, bovenmenselijke of op zijn minst bijzonder uitzonderlijke krachten of kwaliteiten. Deze zijn van goddelijke oorsprong of op zijn minst voorbeeldig. Bij Hansen 2001, blz. 102-103.

[e] Pieron 2004 II, blz 530 ('Het model van Tönnies').

gronden geven mensen zo op abstracte manier macht over de ruimte, zelfs buiten de aardse dampkring.

[2]

Ruimte wordt ook subjectief beleefd, zoals door de rechtgeaarde romanticus voor wie de weidsheid van hemel en zee zelfs een religieus accent krijgt. Of door de Argentijnse anarchisten die dromen van de uitgestrektheid van ruimte en lucht, van een natuurlijk leven zonder grenzen. Afrastering roept conflicten op, de wereld verliest haar openheid en leidt tot nieuwe eigendomsverhoudingen. Een plaats ('place') is een afbakening van ruimte ('space'). Haar identiteit kan worden vastgelegd bv door het geven van een naam (aan een boerderij of een landstreek), ook kan zij als locatie op een kaart worden opgetekend. Plaatsen zijn de knooppunten waarlangs een (levens-)verhaal zich voltrekt. Zij bieden personages een verblijf en zijn een rustpunt (het huis in Chelsea, het pleintje in Zürich) of zij brengen juist onheil (Wassenaar, het Casino, Bad Karma, de Anubis).
Voor de elites mogen de omstandigheden misschien gunstiger zijn, toch zullen veel preterites, zelfs in de Zone, hun eigen plekjes hebben van vrede en inkeer. Ook menig zondaar in het OT was bepaald niet ontevreden met zijn aardse bestaan. Anders staat het met de ontheemden, vluchtelingen en gedeporteerden, zij zijn de echte verlatenen van deze wereld, aan hen wordt echt voorbij gegaan, voor hen is er geen plaats.

[3]

Plaatsen zijn vaak geladen met emotionele herinneringen, worden een plek waarop gevoelens worden geprojecteerd[a] en kunnen zelfs een bijna mythische betekenis krijgen.[b] Dit geldt in *GR* voor de Zone, voor de holen van de Herero's en voor de plaats van je jeugd met het ouderlijk huis in het centrum. Toch, omdat *GR* geen psychologische roman, laat staan een Bildungsroman is, valt het niet te verwonderen dat dit soort herinneringen in *GR* een zijdelingse rol speelt (Pirate, Weissmann), behalve bij Slothrop, maar diens herinneringen zijn nogal negatief en zitten vol ironie.

[4]

De N-code met zijn dromen en (drugs-) hallucinaties kent zijn eigen tijd, plaats en ruimten. Daarop hebben horloge en kaart geen vat, zoals Pirates dromen over de deportatie van de preterites en zijn verblijf bij de Geheime Dienst of Slothrops onder-water-dromen demonstreren. Ruimtes verglijden, plaatsen hebben geen vastheid en duur. Eenzelfde beeld vind je trouwens terug in de Zone-mythe over De Stad. Ook de Zone zelf heeft vaak het grillige en ongrijpbare dat kenmerkend is voor droom en hallucinatie.

[5]

In religieuze gemeenschappen hebben veel plaatsen een gewijde status. Zij zijn een centrum van de wereld en verwijzen terug naar de Grote Tijd.[c] Los van de mythische traditie (christendom, Hellas) bestaan er in *GR* verschillende Centra der Wereld, die de loop der gebeurtenissen beslissend hebben beïnvloed: in Nederland Wassenaar, in Groot-Britannïe het St. Veronica Ziekenhuis, de Witte Visitatie en het Kerkje in Kent, in Frankrijk de Spielsaal van het Casino in Monte Carlo en in Duitsland de Mittelwerke, de Aardvarkenholen van de Herero's, Bad Karma, de Anubis, Greta's bron van leven en dood, het Testplatform en de Lüneberger Heide.
In de herinnering van Herero's leven beide -Centrum van de wereld en Grote Tijd- nog voort, daarom doet Enzian een poging om de oude, mythische situatie te herstellen, met de Heide als Centrum

[a]Gedurende mijmeringen van Jessica (XVI) slaakt de kamer een Zucht en neuriet er op los.

[b]Cesare Pavese spreekt in zijn dagboek zelfs van een persoonlijke mythologie. Pieron 2004 III, blz. 744-745.

[c]In zijn abstracte vorm is de mandala de symbolische weergave van het Centrum van de Wereld (Pieron 2006 II, blz. 338-340).

van de Wereld, dezelfde Heide waar ook *in illo tempore* het mythische offer van Gottfried werd voltrokken.
In modernere tijden vallen mythisch-religieuze overwegingen weg en wordt de plaats gesecula-riseerd, maar dan zonder dat oude opvattingen geheel zijn verdwenen, zoals de tegenstelling tussen platteland en grote stad (een opvatting die nog naar voren komt in de mijmeringen van Mexico in Kent).

[6]

In *GR* is -naast Rilkes Leedstad- Fritz Langs *Metropolis* het archetype van de moderne stad.[a] Een plaats waartegen Galina's overrompelende haat is gericht als de plek van alle kwaad (XXXIV), het grootsteedse ('bigcity') dat alleen in samenhang kan worden gedacht met geraffineerd ('sophisticated') en verdorven ('wicked') gedrag (XLIII).[b]
Toch is de stad in *GR* niet bij voorbaat een negatief verschijnsel: Londen, Zürich, Berlijn en L.A. worden vaak heel menselijk en leefbaar afgeschilderd, hoewel Hume gelijk heeft als zij stelt dat in *GR* steden *abstract embodiments of some element of control or suffering* zijn.[c] De volgende, genuanceerde karakterisering van Raymond Williams (2008, blz. 339) slaat dan ook op de visie die binnen *GR* in grote lijnen wordt gehuldigd:

> On the country has gathered the idea of a natural way of life: of peace, innocence, and simple virtue. On the city has gathered the idea of an achieved centre: of learning, communication, light. Powerful hostile associations have also developed: on the city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation.

Alleen in een stad als 'a space of pleasure, ecstacy and desire'[d] zal, zoals in Pirates droom/mijmering, een moderne, jonge vrouw je zomaar aanspreken. Voor de een is dit een moment van lichte frivoliteit, voor de ander een teken van beschaming. Voor de een is de metropool een plaats van zonde en afgoderij, voor de ander een ruimte om zich te ontplooien.[e]

Geschiedenis

> [W]ithout history of course humanity is impossible**.**
>
> E.W.Said (1984, blz. 112)

> History is not woven by innocent hands (*GR*, blz. 277).

[1]

De geschiedenis als wetenschap probeert vanouds betekenis te geven aan losstaande gebeurtenis-

---

[a] In XXXII [2] wordt verwezen naar *Metropolis* als de tegenpool van de (zwarte) koloniale gebieden. Ook wordt ze er gelijk gesteld met de Raketen-Stadt. Misschien is het daarom niet zo verrassend dat Enzians bolwerk onder de berg ('de Erdschweinhöhle') *Metropolis* wordt genoemd (XXXII). Dit ook omdat in de film *Metropolis* de arbeiders als preterites in een ondergrondse stad leven en werken.

[b] Pieron 2004 III, blz. 914-915 ('De grote stad'). In het NT is de stad ook een eschatologisch onderwerp: in Openbaringen (3:12) daalt de Stad Gods (het nieuwe Jeruzalem) neer uit de hemelen.

[c] Hume 1987, blz. 74. Zie ook het begin van Tumir 1998.

[d] J.Squires geciteerd bij Weeks 2008, blz. 657. Zie ook Vaessens en Joosten 2003, blz. 87-88 over de postmoderne stad van David Harvey.

[e] Jeffrey Weeks (2008, blz. 657): 'It was the growth of the city, with its fysical density and moral anonimity, which provided the possibilities for lives lived at odds with the norms and values of the culture, both private in that they expressed personal needs and desires, and often had to be protected from the threat of exposure and possible social disgrace, and public in that new social spaces offered the change for different ways of life.' Een positief beeld van de grote stad dat in *GR* ontbreekt.

sen ('events') door ze te plaatsen in een samenhang van oorzaak en gevolg.[a] Zij is een empirische wetenschap, die berust op de mogelijkheid om vanuit de kennis van het verleden lering te trekken en voorspellingen te doen.[b]
In die zin is *GR* een historische roman. Hij brengt een actueel-historische periode in beeld en bewerkt die vol verbeelding en inzicht, maar zonder dat er veel lering wordt getrokken uit dat wat de geschiedenis de mensheid kortelings heeft gebracht. In die zin winnen een mythologiserende en actualistische visie het in de roman van een historisch inzicht.
Inzicht krijg je wel uit gebeurtenissen die in een verder verleden hebben plaats gevonden (over de Herero's, de Dodo's), maar vooral ook uit dat wat zich in verre tijden in de geologische lagen heeft afgespeeld. Je vindt er heilige verschijnselen, die op zich weliswaar louter lege omhulsels zijn, maar die door een benoeming ('by the act of naming') tot leven worden gebracht (Sachsa/Rathenau, XIX).[c]

[2]

Binnen *GR* wordt de geschiedenis zelf op vele manieren ervaren en geïnterpreteerd. Volgens Mexico is de seculiere, causale visie op geschiedenis steriel (XVI). Als statisticus kan hij de wereld niet anders zien dan een plaats waar toevalligheden plaatsvinden. Met het gevaar dat hij, volgens Pointsman, de elegante ruimten van de geschiedenis zal verlaten en ons alleen maar met gebeurtenissen opzadelt waartussen geen enkele verbinding bestaat. Dit betekent in zijn ogen het einde van de geschiedenis (IX).[d] Er blijft niets anders over dan 'an aggregate of last moments', zoals Nora het formuleert (*GR*, blz. 149). Een zuiver actualistisch uitgangspunt.[e] En wat dat betekent, ervaart Slothrop diep onder de Berg: hoe verloren je je kunt voelen als er geen Geschiedenis en geen tijd meer zijn. Er blijft niets over dan, zoals Heidegger het formuleert, een *Ereignis*, een moment dat je je eigen maakt en dat een noodlottige impact heeft (XXXI).[f]
Vanuit de mystieke traditie zal deze actualistische versmalling van de tijd (delta-t) op geheel eigen manier worden ervaren, zoals Slothrop terloops beleeft bij zijn vervagende verblijf in de wildernis: '[Y]ou can sit and listen in to traffic from the Other Side, hearing about the future (no serial time over there: events are all there in the same eternal moment ./.' (*GR*, blz. 624).[g] Bijna visionair uit Leni zich tegen Franz: 'Δt approaching zero, eternally approaching, the slices of time growing thinner and thinner, a succession of rooms each with walls more silver, transparent, as the pure light of the zero comes nearer...'(*GR*, blz. 159).

[3]

Tijd en ruimte worden in primitieve samenlevingen anders ervaren dan in een moderne cultuur.

---

[a]De uitspraak 'You will want cause and effect. All right' (*GR*, blz. 663)/''Voor wie behoefte heeft aan oorzaak en gevolg, zie hier' (Ned. vert. blz. 654) is dan ook sterk ironisch van aard. De verteller belooft een historisch verhaal te vertellen, terwijl het een mythe wordt.

[b]Zo nog Quine (1987, blz. 162). Verder: Stille 2008, blz. 752-770 en vooral Cunningham 2008, blz. 774-777 met een scherpe aanval op de *Theory* (en vooral op de positie van Paul de Man en diens verdedigers, dit naast een rechtvaardiging van Derrida en Barthes).

[c]Maar ook in het heden (en niet zozeer in het verleden) zijn er aanwijzingen te vinden. Zo ligt in de fabrieksruïne van *Jamf Öl* een geheime strategie ('de Echte Tekst') verborgen. Deze wordt door Enzian benoemd (L). McHoul en Wills (1990, blz. 36-37) geven een specifiek overzicht van *the act of naming* binnen *GR*.

[d]Uitgebreid: Pieron 2004 IV, blz. 1207-1214 ('Geschiedenis').

[e]En daar ligt volgens Jameson (2008, blz. 554) de kern van de postmodernistische levenshouding ('pomo'). '[N]amely the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contempary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions of the kind which all earlier social formations have had in one way or another to preserve.'

[f]Je staat voor de afgrond, voor de leegte, het niets dringt aan. Het gaat om een beslissend moment ('Aufenthalt in ihren Wesen'), waarin de vraag naar de kern van het bestaan opkomt.

[g]Maar voegt hij er direct aan toe '[T]hey lack historical structure, they sound fanciful, or insane.'

Mensen leven er vanuit het mythische *illo tempore* dat zich afspeelt op de plaats van de schepping als het Centrum der Wereld. Deze mythische ruimte en tijd vinden hun weerslag in het dagelijkse leven: het dorp (en je eigen huis) zijn een Centrum van de Wereld en de tijd als de Heilige Tijd uit zich in ritueel en feest. Vanuit deze visie wordt het duidelijk wat Enzian voor ogen staat: 'Time, as time is known to the other [= modern] nations, will wither away inside this new one ./. The people will find the Center again, the Center without time, the journey without hysteresis,[a] where every departure is a return to the same old place, the only place ... ' (*GR*, blz. 319). De cultuur die Enzian wil scheppen, zal geen geschiedenis hebben (XXXII).[b]

[4]

De moderne tijdsopvatting gaat terug op het joods-christelijke gedachtegoed. Geschiedenis is Heilsgeschiedenis: God leidt zijn volk van de schepping tot aan de (weder-) komst van de Messias naar het einde der tijden. Een lineaire visie op de geschiedenis die is ingebed in woorden van zin en troost. Zonde en Dood worden teniet gedaan, de onrechtvaardigen en boosaardigen worden gestraft.
In de moderne periode wordt de tijd seculair. Niet God maar de verlichte Rede leidt de mens naar een betere, aardse toekomst. Vooruitgang, niet verlossing wordt de norm van de geschiedenis. Maar ook de seculaire benadering heeft zijn diepe schaduwzijden: tijd is gebonden aan de entropie,[c] en de neergang waartoe deze leidt, is verbonden met oorlog. Zo stelt Katje cynisch dat '[War] provides the raw material to be recorded into History, so that children may be taught History as sequences of violence, battle, and be prepared more to the adult world' (*GR*, blz. 105).[d] Zoals de mythe, legt ook de Geschiedenis beslag op de mensen, zij weten zich er, zoals von Göll, aan onderworpen, ook in hun creatieve momenten (XXXVII). Slothrop van zijn kant wordt zwaar onder druk gezet door de theologisch geladen geschiedenis van zijn voorvaderen (IV). Ook weet hij dat de Heilsgeschiedenis aan de kant van Hen staat en aan de massa voorbijgaat (XXXI).

[5]

GR voldoet bepaald niet aan de criteria waaraan in de ogen van Elias (2012, blz. 125) een postmodernistische (historische) roman moet voldoen. Zo worden geschiedenis, legende en mythe binnen de vertelling duidelijk van elkaar onderscheiden, ze lopen niet door elkaar heen om dan samen in een veelheid van stemmen hun visie te geven op geschiedenis en cultuur. Het is veel te optimistisch, maar ook onjuist om te opperen (ibid., blz. 127) dat 'Against a "monovocal" or one-dimensional version of history that They want to institutionalize to consolidate Their own power, Pynchon's paranoid characters assert a Preterite multiculture whose history is open unpredictable, and polyvocal.' Nergens in *GR* wordt gesteld dat de Geschiedenis het specifieke product is van Hen, noch ontstaat er een omvattende preterite-cultuur met zijn eigen kijk op de geschiedenis. Ook is de geschiedenis binnen *GR* geen series of *events* in de postmodernistische betekenis, er zijn geen gebeurtenissen 'on the order of a cataclysmic explosion, revelation or singularity that configures the social, epistemological and political landscape from that time forward (Elias 2012, blz. 128). Zeker, WO II is een *event* in de gegeven definitie, maar zij heeft niet geleid tot een tegencultuur. In feite verandert er helemaal niets. *GR* is een in-pessimistisch en nihilistisch boek.

---

[a]Zonder invloed dus van een voorafgaande gebeurtenis.

[b]Er is sprake van *mythopoësis*, *het scheppen van een mythe* (in *GR* door Ölsch, Weissmann, Greta, Thanatz en Enzian). *GR* zelf is geen mythopoësis, zoals T.S. Eliots *The Waste land*, de roman doet wel een diepgaand onderzoek naar het ontstaan van mythen.

[c]Sanders (1976, blz. 148) stelt dat er binnen *GR* een entropische kijk bestaat op de geschiedenis en dat deze entropische visie zelf kosmische dimensies heeft verkregen: 'Pynchon's entropic vision is paranoia grown cosmic.'

[d]Mr Information voegt daar in een ander verband nog aan toe dat de oorlog er is om de juiste mensen, mensen die niet bruikbaar zijn voor het Systeem, uit te roeien, en dat kan gebeuren op een manier die veel subtieler is dan de traditionele manier van oorlogvoering (LXIV).

Begrippenspel. Spiegelingen

> [W]anting very much to look back over his shoulder, even into the, the old mirror, you know, see what they're up to (*GR*, blz. 124).
>
> [S]ailors' superstitions. Mirrors at high midnight. We know, don't we? (*GR*, blz. 450).

[0]

In *GR* wordt een geraffineerd spel gespeeld met begrippen als *web, rooster, zeef, netwerk, labyrint, raakvlak, oppervlak, spiegel(beeld), binnen/buiten, rand*,[a] zonder dat dit leidt tot samenhangen die de visie binnen *GR* op een diepzinnige manier beslissend beïnvloeden. Het gaat in veel gevallen eerder om een bijna encyclopedische opsomming van mogelijkheden die de inhoud van de term voor een groot deel dekt. Dit zal worden duidelijk gemaakt aan de hand van het veelvuldige gebruik van de spiegel in *GR*.[b]

[1]

> The deep, the oceanic mirror that swallows most of the room into metal shadows... the hundred - bottles hold their light only briefly before it flows away into the mirror (*GR*, blz. 63).

Spiegelingen in water hebben vanouds diepe indruk gemaakt en de ontdekking ervan heeft geleid tot veel animistische denkbeelden. Men ervaart een mysterieuze tegenwereld die in haar vaagheid en realiteit sterk doet denken aan de wereld van de droom, ook al zo'n geheimzinnig gebied.[c]
In *GR* wordt dit door de verteller op specifieke wijze weergegeven met de beschrijving van een spiegelend meer: 'The lake is mirror-smooth but mountains and houses reflected down there remain strangely blurred, with edges fine and combed as rain, a dream of Atlantis' (*GR*, blz. 269).
Weerspiegelingen vind je in natuurlijke verschijnselen als water (XXX), ijs (LXIV), modder (XXXI), een bevroren strandoppervlak (XIV) of de zee: 'At certain hours the harbor blue will be reflected up on the whitewashed sea façade, and the tall windows will be shuttered again. Wave images will flicker there in a luminous net' (*GR*, blz. 206).
Weerkaatsingen zie je ook verder om je heen in bv een satijnen japon (XVI), het dek van de Anubis (XLVII), de glanzende schedel van een rashond (XVII) of een rembrandteske helm: '[Trudi and Magda] are moving the coal of the reefer about, watching its reflection in the shiny helmet changing shapes, depths, grades of color' (*GR*, blz. 366).
Sierlijk is het beeld van de maan die wordt teruggekaatst in een spiegel en die je zo een kijkje gunt in Katjes weelderige garderobe: 'soft, confusing womanly tunnelsystems that must stretch for miles' (*GR*, blz. 195). Met op de achtergrond 'Spice odors from the candle [that] reach like nerves through the room' (ibid.). Maan, spiegel, vuur en geur als sfeervolle symbolen van vrouwelijke verleiding. En wat te denken van Whappo die 'tops off with a high shiny opera hat of Japanese silk. ./. His top hat reflects the coming holocaust' (*GR*, blz. 69)?
Dan de spiegeling in de ogen, met dat prachtige beeld, waargenomen tijdens de vrijpartij van Slothrop en Geli: 'The sun jumps across their section of sky, gets eclipsed by a breast, is reflected out of her child's eyes' (*GR*, blz. 291).
Subtiel is ook de scène waar Thanatz in de ogen van Blicero kijkt: '[A] muddy brown almost black eyeball reflecting a windmill and a jagged reticule of tree-branches in silhouette ./. Could it be

---

[a]Het begrip *edge* wordt in *GR* heel vaak gebruikt (zie Pynchon.com. Edge). Toch is hier alleen maar uit af te leiden dat de verteller buitengewoon inventief is in het gebruik ervan.

[b]Het streven naar volledigheid gaat ver, zo is er sprake van ovale (II) en concave (LXVI) scheerspiegels en wordt er ingegaan op de Duitse sonische doodsspiegel (LXXI).

[c]Slothrops dromen spelen zich vaak onder water af.

that Blicero's eyes, in which Greta Erdmann saw maps of his Kingdom, are for Thanatz reflecting the past?' (*GR*, blz. 670). Weerkaatsing en projectie tegelijk.

[2]

Lang niet altijd zijn de weerspiegelingen helder, bv wanneer Slothrop zich in het deksel van een schoensmeerdoosje spiegelt (III) of wanneer Gottfrieds gezicht tijdens een van de seksscènes in Wassenaar '[is] reflected in the act of kissing the Captain's boots, their shine mottled, corroded by bearing grease, oil, alcohol spilled in fuelling, darkening his face to the one he can't recognize' (*GR*, blz 103). Suggestief (LXVII) is het beeld van Red (Malcolm X) die via een kier in het verfijnde patroon (van de schoensmeer) aan Jack Kennedy de kans geeft om via de glans van Slothrops gepoetste schoenen een doorkijkje te krijgen (op de toekomst?).
In de sfeer van een spiritistische seance kun je, ten slotte, zelfs veronderstellen dat muren 'as certain mirrors in public eating-places have been eroded by the images of customers: a surface gathering character'(*GR*, blz. 217).

[3]

Metalen en glas maakten het mogelijk om spiegels te ontwerpen.[a] Dat betekent een culturele revolutie omdat de werkelijkheid wordt vermenigvuldigd. Zo wordt van Roger verteld dat '[he is] flirting away through the mirrorframe' (*GR*, blz. 122) en wordt Achtfaden op de *Rücksichtlos* geconfronteerd met een eindeloos spel van spiegels: 'the rows of mirrors directly facing, reflecting each other, frame after frame, back in a curve of very great radius' (*GR*, blz. 450). In dit opzicht suggereert de spiegel eeuwige herhaalbaarheid en een oneindige regressus van werelden.
Vooral dat je jezelf kunt zien, zoals anderen je zien, betekent een sensationele ontwikkeling. Een waterbron is niet altijd bij de hand en is bovendien te weinig verfijnd om je te scheren of je lippen te stiften. Deze ontwikkeling wordt trouwens voorafgegaan en begeleid door tekening en schildering (in de moderne tijd aangevuld door foto en film).[b] Ook deze bieden de mogelijkheid de wereld constant af te spiegelen.[c]

[4]

In *GR* wordt veel in de spiegel gekeken, vaak uit routineuze vanzelfsprekendheid, zoals door Zhlubb (LXXIII, Orpheus), Blicero (LXVI), Enzian (XL) en Pökler (XL). Maar ook leren personages in de spiegel zichzelf kennen. Tchitcherine ziet in zijn uiterlijk de wolf (XXXVIII), Katje herkent haar bestudeerde blik van mannequin (XIV).
Spiegels werken ook als een communicatiekanaal en dienen als een prothese (het spionnetje): de reikwijdte van je oog wordt vergroot alsof je gezichtsorganen op je vingertoppen hebt (Eco).[d] In *GR* speelt vooral de achteruitspiegel van de auto deze rol. Hierin beloert Slothrop Shirley (LX), hierin verdwijnen na het afscheid veel van diens geliefden (XLIV), hierin ontdekt hij -maar dat is grimmiger (XV)- de Humber die hem volgt -zoals Roger (XVI) plotseling de Engelse politie op ziet duiken- of merkt hij op zijn panische vlucht uit de Mittelwerke zijn achtervolgers op (XXXIII).

[5]

Aan de spiegel wordt als een tegenwereld vaak symbolische kracht toegekend.[e] Spiegel en spie-

[a] Pieron 2004 II, blz. 507-508.

[b] Pieron 2004 II, blz. 335-338 ('Kunstzinnige uitingen bij primitieve volken').

[c] Zie verder Explicatie: (spiegel-) beeld/foto XLVI [3].

[d] Pieron 2004 II, blz. 508.

[e] Metafysisch is de benadering van Weissmann (XIV [6n]).

gelbeeld staan in een magische relatie tot elkaar. Zo zijn donkere spiegeloppervlakken, waarin je je eigen beeld niet kunt zien, een teken van narigheid. En dat ervaart Slothrop in de Mittelwerke: 'Tough skins of oxides, some only a molecule thick, shroud the metal surfaces, fade out human reflection' (*GR*, blz. 303). Tijdens haar tremor doorleeft Greta, terwijl ze even omkijkt naar een wit ombloemde spiegel, een oud bijgeloof: 'I'm afraid, she whispers. Everything. My face in the mirror - when I was a child, they said not to look in the mirror too often or I'd see the Devil behind the glass...and...' ./. '[W]e have to cover it, please, can't we cover it ... that's where they ... *especially at night -.' (GR,* blz. 444). In het visioen van de priester die Byron vanaf Helgoland weer meeneemt naar vasteland (LXIV), krijgt de spiegel de kracht van een orakel. Binnen het Berlijnse IJspaleis kun je een stem horen *in the blurred mirror underfoot*: 'Find the one who has performed this miracle' (*GR*, blz. 652).

[6]

Toch ontbreekt binnen de vertelling iedere neiging tot mystieke beleving of tot een bijgelovige uitleg. Zo komt nergens de gedachte op dat de ziel bij het kijken in een spiegel verloren gaat of dat spiegels de deur zijn waardoor de dood komt en gaat (Cocteaus *Orphée*).[a]
Ook is er in *GR* weinig of niets te merken van de moralistische betekenis die de spiegel vanaf de ME krijgt als teken van ijdelheid (Vanitas), arrogantie en seksuele verdorvenheid (Luxuria).[b]
Alleen van Katje *('the Brigadier's lady')* wordt gemeld dat zij ter voorbereiding van haar optreden als Domina Nocturna 'has spent an hour at her vanity mirror'(*GR*, blz. 233).

Raketen-Stadt

Raketen-Stadt is een Zone-begrip dat voor het eerst wordt gebruikt door Slothrop in XXX en daarna door hem substantieel wordt ingevuld bij zijn bezoek aan de Mittelwerke (XXXI) waar de ruimtepakken en -helmen diepe indruk op hem maken. Maar zijn mijmering erover gaat al heel gauw over in een verbeeldingsvolle Zone-fluistering, met een amusante, toeristische terugblik vanuit de 20e eeuw. Een beeld dat al gauw verandert en wat je dan ziet is een witte Raket-stad als organische ambiance, complex, asymmetrisch, angstaanjagend, direct geassocieerd met *polymerized indoles*, de hypergrote moleculen met hun smerige geur (van doodsangst) maar ook verbonden met verfijnde parfums die het seksgevoel opwekken en verfijnen. Denk aan Imipolex G. De scène is zoals zo vaak doorspekt met ironie: de toeristische tocht zelf, maar ook de Raumjockeys in hun (plastic) wals van de Toekomst laten je voelen dat het gaat om meer of minder persoonlijke angstige en relativerende belevingen en mijmeringen.
Later, bij Solange, vergelijkt Slothrop het gehele paranoïde leven in de Zone met het ingewikkelde verkeerssysteem van Raketen-Stadt (LX), een stad die de structuur van de Zone is.[c] Deze gedachte sluit in zekere zin aan bij Enzians droom van de Raketen-Stadt, afgebeeld op plastic (!) kaarten die een stad weergegeven, verbreid over de gehele Zone (LXV). In een visioen van Enzian (LXXI) zie je vervolgens een oude Daguerreotypie die vanaf grote hoogte een beeld geeft van de stad in de vorm van een Herero-mandala en die wordt omgeven door een wervelende, marmeren hemelkoepel. De stad zelf is in eeuwige verandering (LXXI).
Eerder had Tchitcherine in een visioen een grote witte vinger gezien die de nieuwe Raketstaat symboliseert. Hij voorziet het ontstaan van één grote, omvattende staat geconcentreerd rond de

[a]Pieron 2004 II, blz. 508.

[b]Biedermann 1996, blz. 339-341.

[c]De stad wordt in *GR* meestal geassocieerd met de Rakettenstad. Een uitzondering is Gwenhidwys *City Paranoiac*. Deze verspreidt zich als een intelligent organisme over het platteland, een neoplasma dat zich misschien wel voortdurend aanpast aan haar meest heimelijke angsten (XX).

macht van IG Farben en gesymboliseerd door de Raket (LXI). Er zal een *City Dactylic* tot stand komen, een stad waar geen plaats zal zijn om je te beschermen tegen Hun blik.[a]
Ook Slothrop -nu verstopt op het (Travestieten) toilet- is nog een keer in gedachten met zijn Raketen-Stadt bezig ('a giant factory-state' als Stad van de Toekomst) en dit ook nu weer in de sfeer van parodie en satire (de fantastische avonturen van de Floundering Four), hoewel een bittere ondertoon de ambiance bepaalt. Hier blijkt eveneens dat de stad uiteindelijk iedere vastheid ontbeert: zij is niet meer dan een onderdeel van een gammel, neerstortend amfitheater (LXVII).[b]
Raketen-Stadt wordt tenslotte in een vervreemdend, eschatologisch visioen gelijkgesteld met de Na-Zone van Thanatz en Christian (LXXIII).[c] Toch is juist De Stad van Thanatz de plaats waar de Raket is verbannen.[d]

De windstreken

For danger and enterprise they send you west, for visions, east (*GR*, blz. 706).[e]

[1]

In een roman als *GR,* waarin veel wordt gereisd, zullen de windstreken narratief een grote rol spelen. Zo gaat de tocht van Slothrop van het Noorden (Londen) via het Zuiden (de Rivièra) en het Noord-Oosten (de Brocken, Berlijn) naar het Noorden (Penemünde), daarna naar Cuxhaven in het Westen om vervolgens -na een tocht door het Noorden van Duitsland- westwaarts (voorlopig) in Engeland te eindigen. En dan is de cirkel rond.
Ook in zijn onder-water-droom doorloopt Slothrop een cirkel: vanuit het (Noord)-Oosten (Roxbury) komt hij in het (wilde) Westen terecht en vervolgens in Zuiden (Mexico) om vandaar weer terug te gaan naar Roxbury. In deze context krijgt het Westen een nostalgische betekenis [IV]. Later wordt het Westen door Slothrop geassocieerd met vrijheid en onschuld, hoewel het optreden van Crutchfield en Whappo in zijn eigen droom daar een tegenvoorbeeld van biedt [X].

[2]

Het Noorden heeft in het algemeen een lugubere klank, geassocieerd als het wordt met witheid en dood (Blicero),[f] van koude en stilte. Zo gaat Blands vergeestelijkte reis naar de Noordpool [LIX],[g]

---

[a]Een bekend thema uit *1984*. Zie verder Explicatie, blz. 254 noot c.

[b]Met een verwijzing naar de eerste bladzijde van het boek.

[c]Enzian voorziet dat de vroegere vijanden zich na de oorlog zullen verenigen en één reusachtig Kartel zullen vormen (XXXII).

[d]De stad vervangt de staat. Over de moderne staat als democratische instelling wordt in *GR* geen woord gerept. Het gehele politieke discours staat onder de druk van hallucinatie, paranoia en kunstzinnige verbeelding. Met als archetypen Weissmanns folkloristisch-mythische visie op de Ovenstaat, Pöklers filmische beeld van *Metropolis*, met haar ideaal van de *Corporate Citystate* (LVIII) en Von Gölls triomf van de kunst over de politieke wil van de Argentijnse Anarchisten (XXXVII).
Niet dat er, althans volgens sommigen, in *GR* een democratische tendens ontbreekt. Jeffrey Baker (1993, blz.119): 'In short, Pynchon's novel is experientially educative for anyone who wants to learn what it would be like to live in the precarious and dynamic flux of a truly democratic culture.' Met een beroep op Dewey. Maar toch, hoe je het ook keert of wendt, democratie als item is in *GR* afwezig.

[e]Een wel erg clichématige opmerking die verder binnen *GR* geen kracht heeft. Zo wordt het Kirgizische Licht door de verteller in het noorden geplaatst (LXIX) en niet, zoals Hume (1978, blz. 42) beweert, in het oosten. Attila, de gesel van god, trekt niet -zoals de Weisenburger 2006 en Pynchonwiki beweren- vanuit het noorden West-Europa (en daarmee Worms) binnen, maar vanuit het (zuid-) oosten. Franz had het dus niet bij het verkeerde einde (XIX).

[f]In XLVI wordt het Noorden verbonden met het dierlijke van weerwolven.

[g]'What did Andrée find in the polar silence: what should we have heard?' (*GR*, blz. 589).

ook de tocht van de doodsboot Anubis gaat naar het Noorden [LXIX]. Pointsmans zonnen ('De Vijf') vluchten naar het Zuiden en geven de mensen prijs aan een *north-without-end* (XX).[a]
Slothrop herinnert zich in een angstige bui de geesten van het Noorden (IV), Blicero's SS-kommando van homoseksuelen heeft zich in het uiterste Noorden van Duitsland gelegerd (LXVI). Ook bij de Herero's is het Noorden het gebied van de dood. Pavel ervaart het *als het verschrikkelijke land* [L]. Enzian plaatst het Zuiden, de zwartheid en de warmte dan ook uitdrukkelijk tegenover het Noorden [XIV].
Toch is het Noorden opvallend genoeg ook de plaats van het Kirgizische Licht, wat kan samenhangen met de onlichamelijke, abstracte koudheid van het spirituele bestaan als tegenhanger van de warmte van het alledaagse leven [XXXIV].[b]

[3]

Het Westen speelt in *GR* een dubbele rol, het verwijst naar het Amerikaanse Wilde Westen en naar Het Westen als wereldomvattende kolonisator. In het eerste geval stelt Slothrop in zijn (zonsondergangs-) visioen (XXIV) dat het Amerikaanse Westen oorspronkelijk vrij en onschuldig was, maar door het Britse Imperium in zijn tocht westwaarts is ontmaagd. Een uitspraak die aan de nodige twijfel onderhevig is,[c] ook gezien zijn eigen ervaringen gedurende zijn onder-water-droom.

[4]

In meer algemene termen verwijst Het Westen naar de wereld van blanken die de rest van de aardbol koloniseert en economisch uitbuit.[d] *Het Westen* als een samenballing van al het onrecht dat anderen in naam van de westerse wereld is aangedaan: de koloniën 'als 'the outhouses of the European soul' (*GR*, blz. 317). Zo verwijt Weissmann het Westen zijn moordzucht in de koloniën en memoreert de verteller het brute en wulpse gedrag van de blanken in de Afrikaanse koloniën: 'The silences down here are vast enough to absorb all behavior, no matter how dirty, how animal it gets...' (GR, blz. 317).[e]

---

[a]In hetzelfde hoofdstuk komt volgens Gwenhidwy het kwade juist op vanuit het Oosten en het Zuiden ('het Europese vasteland'). Er is dus geen reden om binnen *GR* het Zuiden tegenover het Noorden te plaatsen als een dionysisch gebied van openheid en vrijheid (vs Hume 1987, blz. 233). In het Zuiden woont volgens Gwenhidwy juist het ongedierte (XX).

[b]Een tegenstelling tussen het Noorden (rationaliteit, vervreemding enz) en het Zuiden (vrijheid, natuur en vruchtbaarheid) tref je in *GR* niet uitdrukkelijk aan (vs Slade 1974, blz. 185).

[c]In de Amerikaanse legende van het *Ongetemde Westen* past de ophemeling van individu, vrijheid, openheid en een natuurlijk, agrarisch leven naast de afschuw voor (geschreven) wetten, overheden en modernisering ('Het Oosten'). Het draait om het ideaal van een maagdelijk Amerika en het visioen van rancher en cowboy als natuurkinderen die hun eigen wetten stellen. In feite beroept men zich op een eigen systeem van spelregels dat teruggaat op de uitgangspunten van de horde ('ingroup') met het Jungleprincipe (Pieron 2004 II, blz. 530-531) als rechtsbeginsel ('de cowboy-codex') en met een mensbeeld à la Hobbes in het achterhoofd (Pieron 2004 II, blz. 625: Hobbes, Natuurrecht en natuurwetten), Fischer 1976, blz. 298-299, blz 301, blz. 312-313, blz. 324-327.
Het bevreemdt je dan ook niet dat er in de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw een negatieve visie op het Wilde Westen ontstaat: het wordt in feite beheerst door desperado's en het verheerlijkt bruut, vaak raciaal geweld, onderdrukking en wetteloosheid (de films van Sam Peckinpah). Fischer 1976, blz. 316-320.

[d]Of zoals Said (2008, blz. 379) het formuleert 'The West is the actor, the Orient a passive reactor. The West is the spectator, the judge and jury, of every facet of Oriental behaviour.'

[e]Voor het *European Imperial Project*: Ivison 1997, blz. 134-143. Vergelijk: Madsen 1998, blz. 35-43, McLaughlin 2002, blz. 83-96. Klassiek is Conrads *Heart of Darkness* met de tegenstelling van Marlowe en Kurtz in het centrum, zie Gibson 1999, blz. 55 passim, m.n. blz. 65.

De dood

> Death has been the source of Their power ./. we die *only* because They want us to (*GR*, blz. 539).

[1]

In *GR* wordt de Dood vooral belichaamd door de Raket.[a] Maar ook is de dood zelf een belangrijk onderwerp van overpeinzing. Vooral Hun wordt -maar dan wel in de context van fabel, dagdroom, speculatie en mythe- verweten dat zij de dood hebben gerationaliseerd en in dienst hebben gesteld van Hun belangen (Webley, XXV).
In Hun kielzog volgen het Christendom (en de religie in het algemeen): zorg dat mensen iets hebben waarvoor het waard is om voor te sterven (LXVIII),[b] zo maak je hen dienstbaar (en ontneem je de dood haar existentiële karakter).
Blicero vat dit thema politiek samen met zijn stelling dat het Westen de wereld zijn Orde van Analyse en Dood oplegt: 'What it could not use it killed or altered' (*GR*, blz. 722).[c]
De Dood is een centraal thema in de Zone-mythe(n). De namen van Thanatz, Blicero en de Anubis wijzen daar al op. Het contrast wordt gevormd door de poëtische, tedere en weemoedige Dood uit *Der Müde Tod* van Fritz Lang (XLIX, LVIII).

[2]

In de mythe van Blicero/Gottfried wordt teruggegrepen op de 'wrede onschuldigheden' (LXX) in de betekenis die Nietzsche er aan geeft. Vlammen zijn als een liefkozing: Gottfrieds weefsel zal rechtop gaan staan bij het eerste verrukkelijke tongstrelinkje van zijn meesteres Dood (LXXIII). Deze Mythe is doortrokken van het romantische denkbeeld dat je door het samensmelten van marteling, sex/liefde en dood, van bloed en zaad uiteindelijk verlossing/wedergeboorte kunt afdwingen.[d] Daarin staat zij tegenover de dagelijkse ervaring waar de geur van bananengebak de gedachte aan de dood al kan verdrijven (II). Dood en het gewone alledaagse bestaan gaan niet samen, alleen in de mythe (en in de poëzie) kan de dood een aureool krijgen.[e]

Sex, porno en perversiteit

[1]

Gewoon een potje vrijen, en dat als creatieve activiteit van innig verliefden, kom je in *GR* alleen tegen bij Jessica en Mexico. Actief is Slothrop, maar wat hij bv met zijn sterrenmeisjes uitvoerde, weten we niet, Darlene uitgezonderd (en dat was een gebeuren volgens de burgerlijke normen van betamelijkheid). Dat hij niet terugdeinsde voor een steviger partij sex -althans in gedachten- blijkt op de Anubis waar hij en Bianca elkaar tot op het bot raken. Tot zover de boeketreeks- en porno-sex.[f]

---

[a] Of men begrippen als *Engel, Noorden, Lord of the night, witheid* met de Dood kan associëren hangt sterk af van focalisatie en context. Zeker is dat de verbinding door critici vaak veel te gemakkelijk wordt gemaakt.

[b] Godsdienst dus geen opium voor het volk, maar, zoals Wimpe opmerkt (LXVIII), juist een middel om mensen tot prestaties te dwingen.

[c] Hoewel de dood binnen *GR* als actualiteit behoort tot het gebied van de Raket, wordt zij ideologisch eerder in verband gebracht met religie -'Religion was always about death' (*GR*, blz. 701)- en mythe (Geli op blz. 720 over de Titanen: 'It's our mission to promote death').

[d] Narratief vind je dit thema terug in de therapie van Pudding (XXV).

[e] Doodsgedachte, paranoia, entropie en angst voor de leegte/Zero, zijn in hun samenhang een centraal thema binnen *GR*.

[f] In de commune-mijmering van Leni (XIX) komt via Vanja de klassiek-linkse opvatting naar voren dat porno een kapitalistische uitdrukkingsvorm is die mensen Absolute Troost biedt. Porno krijgt op deze plaats trouwens een bredere definitie en omvat ook kitsch-plaatjes en detectives: 'all these novels, these films and songs they lull us with ./. "The

Harder gaat het er toe in de relatie tussen Greta en Slothrop, de SM spat eraf. Maar ook de groepsseks komt aan bod, op de Anubis, maar eerder al in Wassenaar. En zo stompzinnig en triest als de kringorgie op het schip uitvalt, zo navrant en schrijnend zijn de gebeurtenissen in Holland. Sex, gekoppeld aan wreedheid en vernedering,[a] wordt hier in gedachten al verbonden met de seksuele doodsrituelen die later de Gottfried-Mythe zullen beheersen.[b]

[2]

SM is de dominerende vorm van seksualiteit in *GR*. De oorsprong ervan ligt al in de vroege jaren van de jeugd, althans volgens Thanatz die het smeken om de zweep terugbrengt tot die eerste momenten van een pak slaag op de blote billen door de moeder (LXXIII).
In zijn meest platvloerse vorm vind je SM in *Alpdrücken* van Von Göll, in zijn meest doordachte vorm bij Thanatz. Deze ziet SM binnen het kader van zijn mythologische concept als een mogelijkheid om de staatsmacht te bestrijden (LXXIII).
Naast een groot aantal berichten van en over masturbatie doen ook andere, minder bekende seksuele varianten de ronde: het neusfetisjisme van Sjatsk,[c] het neusorgasme van Slothrop, de techno-sex van de limericks, een strangulatie met zijn erectie en zaadlozing, dierseks (Crutchfield en de vrouw op de hondententoonstelling, beiden in een droom van Slothrop). En tenslotte de coprofagisch-masochistische ceremoniën rond Pudding en de Krupp-maaltijd (naast de bonbonpresentatie van mevrouw Quoad die ook zo haar sadistische kantjes heeft).

[3]

GR biedt zo een kleine encyclopedie van de seksualiteit,[d] met een aantal vormen ervan die iedere rechtgeaarde humanist als *polymorphous perversity* zou omschrijven. Erger in diens/haar ogen is het misschien nog wel dat deze beschrijvingen zijn ontdaan van welk moreel commentaar dan ook en door het gehele boek zijn terug te vinden.
Toch heeft de verteller het gelijk aan zijn kant. Zo stelt een bekend handboek uit de jaren zeventig al 'dat iedere seksuele handeling, die nu in de westerse samenleving verboden is, binnen de een of andere civilisatie ./. niet alleen was toegestaan, maar zelfs als goed, juist en mooi of begerenswaardig gold. ./. Aan geen enkele handelwijze, hoe schandelijk ze menigeen van ons vandaag mag lijken -necromanie, geslachtelijke omgang met kinderen, sadisme, homoseksualiteit- is in verloop van de menselijke geschiedenis de officiële goedkeuring onthouden.' Het invoeren van het begrip *perversie* heeft dan ook geen ander oogmerk 'dan het verbieden van seksuele praktijken die schadelijk zijn voor het establishment.'[e] Een visie die geheel binnen *GR* past.[f] Zo ziet Ombindi juist in het gebruik van perversies als homoseksualiteit, SM, onanie, necrofilie, diersex, pedofilie, fetisjisme, coprofilie en urolagnie een middel in zijn strijd tegen de gevestigde orde van Enzian cs om er zijn doel, de zelfmoord van zijn volk, mee te verwerkelijken.

---

self-induced orgasm"' (*GR*, blz. 155).

[a]Er is overeenkomst met het SM-stukje dat Greta en Bianca opvoeren op de Anubis.

[b]Binnen de *Cultural Theory* brandt men zich, naar het zich laat aanzien, liever niet aan dit onderwerp. Seksualiteit wordt zoals bij Purvis (2006) vooral bediscussieerd aan de hand van een thema als *gender*. Een artikel als dit gaat trouwens volledig aan een boek als *GR* voorbij.

[c]Los van ieder fetisjisme staat de stank die Pökler in kamp Dora en Pudding aan de Vlaamse slagvelden heeft ervaren.

[d]Een opsomming van seksuele activiteiten tref je aan in een van Pirates hallucinerende dromen, waarin sprake is van het plan van de geile Anonymus om sex te hebben met ieder lid van de wereldbevolking (LIII). Tenslotte kent ook *GR* zijn bordeel-scène (bij Putzi's, met de geijkte verhalen).

[e]Borneman en Musaph 1970 II, blz. 176.

[f]Een visie die ook door de verteller in LXXIII duidelijk wordt geponeerd (zie verder Explicatie LXXIII [5]).

Shit

> The images of feces ./. are ambivalent, as are all the images of the material bodily lower stratum; they debase, destroy, regenerate, and renew simultaneously. They are blessing and humiliating at the same time.
>
> Bakhtin (1984, blz. 151)[a]

> -What about us?
> -Shit man!
>
> The Fall[b]

Shit is een complex begrip, niet alleen binnen *GR*.[c] Naast het gewone, alledaagse gebruik kan het ook slaan op drugs, met name op hasj, of op seksuele geneugten zoals die van Cherrycoke bij Nora *(*zijn *excremental kisses*) of die van Pökler als hij op het toilet zit (zijn *pleasant anticipation*). Toiletfetisjisme vind je trouwens alom in *GR*: bij Slothrop op het toilet van de Roseland State Ballroom en in het kader van de Floundering Four op het travestieten-toilet, bij het toilettenschip waarop Achtfaden wordt vastgehouden, bij Greta op de Anubis, bij Von Göll in Der Platz en in de parabel van Byron the Bulb.[d] Niet dat je dit alles al te diepzinnig behoeft uit te leggen: de wc is ook een plaatsje om je even rustig terug te trekken of een jointje te roken.[e] Toch kan je er niet omheen dat zeker bij Slothrop het toilet een Centrum van de Wereld is, vol openbaringen zoals tijdens zijn verblijf in de Zone op een stinkend openbaar toilet met het *Rocketman was here* op de muur.
De toiletpot is een teken van blanke witheid,[f] shit het teken van het onbetekenende, dwaze en alledaagse (en daarmee van zowel preterites als negers).[g] Slothrop in een van zijn mijmerende buien:

> Shit, now, is the color white folks are afraid of. Shit is the presence of death, not some abstract-arty character with a scythe but the stiff and rotting corpse itself inside the whiteman's warm and private own *asshole*, which is getting pretty intimate. That's what that white toilet's for. You see many brown toilets? Nope, toilet's the color of gravestones, classical colums of mausoleums, that white porcelain's the very emblem of Odorless and Official Death (*GR*, blz. 688).

Daarmee is het toilet in Hun ogen een plaats van dreiging en ondermijning, en zo een plaats die Zij, althans volgens Slothrop, zullen verbieden.
In het mysterieuze, donkere spel van Katje met Pudding is *shit* het symbool van verderf en dood: 'Bread that would only have floated in porcelain waters somewhere, unseen, untasted - risen now and baked in the bitter intestinal Oven to bread we know, bread that's light as domestic comfort, secret as death in bed...' (*GR*, blz. 236). Maar het biedt eveneens uitzicht op verlossing van zijn nachtmerries en van zijn schuldgevoelens. Shit wordt trouwens door Pudding ook even

---

[a] Elders formuleert Bakhtin het nog compacter: '[Excrement is conceived of] as both joyous and sobering matter, at the same time debasing and tender; it combined the grave and birth in their lightest, most comic, least terryfying form.' Zie nog Bakhtin 1984, blz. 175.

[b] The Fall, *What about us?* Uit: *Fall heads roll*, Minder Music ltd, Londen, 2005.

[c] Zie bv McGraw-Hill's index, Hidden key word.

[d] Toiletfetisjisme wijst volgens de psychoanalyse op een onbewuste, onopgeloste infantiele emotionele conflictsituatie. Maar dat is wel heel gemakkelijk.

[e] Zelfs Franz Pökler verwijlt soms in paranoïde of fantasierijke stemming op het toilet (XL).

[f] Eens een blok aan het been van Pointsman.

[g] Dezelfde gevoelens over zwart leven bij anderen, zoals bij de kanonier Tchitcherine, bij Marvy -'boogie, boogie, boogie!' (*GR*, blz. 287)-, bij Katje en bij Pointsman. Zie ook: Booker 1989, blz. 28.

geassocieerd met de penis van een brute Afrikaan die hem zijn lesje zal leren. En zo is de cirkel rond: shit, negers en SM komen weer samen.
Gottfried, tenslotte, vraagt zich gedurende een van de vele keren dat Weissmann zijn SM-spelletjes met hem speelt af of er ook niet minnaars moeten zijn van wie het zaad alleen maar als afval dient, van wie de genitaliën aan shit zijn gewijd en of dezen werkelijk allemaal moeten worden genegeerd en worden overgeslagen (LXX). Een vraag die door de verteller niet wordt beantwoord. Het is waar, Slothrop ontvlucht de negers die zijn maagdelijke achterste bedreigen, maar de gedachte aan sex komt wel degelijk bij hem op. Hoe dan ook, van Bakhtins opgeruimde kijk op shit, zoals die uit bovenstaande motto blijkt, blijft in *GR* weinig over.

De kinderen

[1]

> I'm a child. I know how to hide. I can hide you (*GR*, blz. 470).

GR is één groot boosaardig kinderboek met het oorspronkelijke sprookje van Hans en Grietje als oervorm en een mythische Gottfried als personificatie van al het kwaad kinderen aangedaan.[a] Kinderen in *GR* zijn bijna altijd verlaten en eenzaam, opgejaagd zoals de meisjes waar Pointsman op staat te wachten en waar Jessica met snerpende pijn van droomt, zij zijn op doortocht, worden opgesloten in kampen,[b] soms opgevangen in ziekenhuizen, allen zijn zij vroeg volwassen en moeten vechten voor hun leven, zoals Ludwig, Bianca en Ilse dat moeten doen. Van en voor deze oorlogskinderen zingt Grietje tijdens het theater op tweede kerstdag -op het feest van de komst van het Kindeke- haar macabere lied.[c]

[2]

> The mothers have been masculinized to old worn moneybag of no sexual interest to anyone (*GR*, blz. 747).

De oorlog mag kinderen dan in de ellende storten, ook de vredestijd brengt hun weinig goeds. In dit geval is *Zwölfkinder* de oervorm: kinderen zijn er schijnbaar bezig met een groots spel, maar in werkelijkheid worden zij ingevoerd in een grote-mensenwereld met Hen als schimmen op de achtergrond. De speelsheid van kinderen wordt gestructureerd, hun seksualiteit, verbeelding en creativiteit worden gestuurd en ingeperkt.
GR staat vol van (schijnbare) complotten van Moeders en Vaders tegen hun kinderen, zoals dat van Penelope's vader en van Bianca's moeder. Hilarisch is Otto's uitleg van het Moedercomplot en zijn beschrijving van de Moeder-van- het- jaar- wedstrijd, kwaadaardig het gerucht van het verraad van Slothrops vader die zijn zoon als baby/kind zou hebben overgeleverd aan de experimenten van Jamf. Geruchten die Slothrops idee moeten hebben versterkt dat zijn vader boosaardig en moordzuchtig is. Ook Slothrops verhouding tot zijn moeder is afwerend. Op de vraag van Bodine (LX) of hij Slothrops moeder moet waarschuwen als hij wordt opgepakt, antwoordt hij met een gedecideerd 'My- ./. No, no, no ...' (*GR*, blz. 602).

---

[a] Vanaf Rimbaud is onschuld, en dan vooral die van kinderen, een belangrijk modernistisch thema. Hough 1991, blz. 153, blz. 314.

[b] En belanden letterlijk in de Ovens.

[c] In een samenvattend artikel gebruikt Purdy (1988) *GR* vooral om zijn visie op de (Rilkeaanse) wereld van het kind naar voren te brengen. Maar van enig inzicht in de werkelijke wereld van het vroegrijpe *oorlogs*kind binnen *GR* is bij de schrijver weinig te merken. En daarover gaat het in *GR*. Dit geldt ook voor Kolbuszewska (1998, blz. 111-133), die het kind benaderd vanuit Jungs visie op het kind als helende factor (blz. 111, blz. 116).

[3]

Kinderen oefenen vaak seksueel een sterke aantrekkingskracht uit. Ook in *GR*.[a] Zo hebben Slothrop, Pirate en Pointsman een obsessief-libidineuze voorkeur voor jonge meisjes.[b]
En dat merk je al snel aan het begin van boek: het verbeeldingsvolle toneeltje van Pirate en de *saucy darlings* uit diens fantasie-wereld (II) naast Slothrops ontmoeting met het meisje -ook al een oorlogskind- dat vastzit onder de puinhopen (IV). Het is trouwens verrassend hoe Schaub (1981, blz. 43-45) dit navrante onderwerp binnen het kader van *Pynchon's Great Song* betamelijk weet te houden om vervolgens snel een verhevener doorstart te maken naar Jung, Mandala en Charisma.[c]

[4]

De verbeelding maakt voor sommigen in *GR* vrouwen jonger dan ze zijn. 'She's very young' stelt Pirate in zijn droom (LIII), maar het blijkt om een tiener te gaan. Ook de naamloze dochter van de drukker die Slothrop helpt te ontsnappen (LVII) is een jaar of zeventien. En dan heb je het nog niet eens over Bianca die veel ouder is dan Slothrop (XLIII-XLIV), maar ook Thanatz (LXVI) zich inbeeldt.
Van een Shirley Temple kan nog worden gezegd dat ze seksueel onschuldig is en dat ze zich niet als verleidster in de strikte zin gedraagt.[de] Niettemin ziet Dali haar als een sfinx die zich in mannen vastzuigt en hen doodt.[f] Daarmee suggereert hij, net als Graham Greene (Explicatie IV [2]), maar dan op een veel bijtender manier, dat de Temple-cultus allesbehalve maagdelijk-zuiver is.[g] Zonder dat hij hiermee trouwens een afkeurend oordeel uitspreekt.[h] Niet voor niets spreekt Dali van een *'sacred* monster'. Juist het surrealisme verheerlijkt -en dat in de nasleep van de laat-romantische traditie-het jonge meisje als vrouw en doorbreekt de taboes op dit terrein.[i] In haar smelten onschuld, sex en dood (-sverlangen) samen:[j] *het nymphet-complex*,[k] met als klassiek voorbeeld Nabokovs en Kubricks *Lolita*.[l]

---

[a]Daarbij neemt de verteller geen blad voor de mond en beschrijft openlijk en expliciet de ervaringen van een Pirate (*GR*, blz. 13), Slothrop (ibid., blz. 33) en Thanatz (ibid., blz. 670).

[b]Ook Sachsa. Hij is in het verhaal van Eventir verliefd op de kleine Ilse. Maar zijn liefde blijft -op het randje- platonisch (XXIV).

[c]Ook de Nederlandse Vertaling doet, waarschijnlijk onbedoeld, mee aan deze censuur als ze op blz. 465 *pre-subdeb* vertaalt als *tienermeisje* (de Engelse hapax legt juist een dubbel accent op de jonge leeftijd van Bianca) en ze op blz. 531 vrouwen *in their teens* vertaalt met *nog geen twintig (jaar).*

[d]Zie Weisenburger 2006, blz. 260-261. Bijtend is de imitatie van Shirley Temple door Bianca in haar spel met Greta op de Anubis (XLIII), dit althans in de verbeelding van Slothrop: 'But the bullowings of asexual child-fat have not changed her eyes: they remain as they were, mocking, dark, her own...' (*GR*, blz. 466).

[e]Naast Temple wordt ook Margaret O'Brien genoemd: als idool van de travestiet die Slothrop redt (LXVII).

[f]De vleermuis wordt binnen de westerse cultuur beschouwd als een bloed zuigende demon die zich in het slachtoffer vastbijt. Biedermann 1996, blz. 389-391. Zij verschijnt op een schilderij van Dali *(Shirley Temple, The youngest sacred monster of the cinema in her time,* 1939, Mauritshuis, Den Haag) op het hoofd van Temple.

[g]Je kunt ook denken aan Judy Garland die, als speelster in *The Wizard of Oz*, blijkbaar de rol van nymphet moest vertolken: '[H]er breasts were bound with tape and she was made to wear a special corset to flatten out her curves and make her appear younger; her blue gingham dress (her only costume) was also chosen for its blurring effect on her figure.' Wikipedia.

[h]Aan de beschrijving van uitingen van het Nymphet-complex wordt binnen *GR* nooit een moreel oordeel verbonden.

[i]Denk aan het werk van Hans Bellmer of aan het schilderij van Dorothea Tanning *Eine Kleine Nachtmusik (*1943, Tate Modern, Londen).

[j]Er is geen sprake van pedofilie, de meisjes in *GR* zijn allen geslachtsrijp en bovendien beslist niet onschuldig.

[k]Naar Nabokov. De term Lolita wordt hier vermeden, omdat die door de hoofdpersoon van het boek alleen werd gebruikt als troetelnaampje voor zijn geliefde.

[l]Het einde van Kubricks film (naar een script van Nabokov zelf) is schrijnend, maar wordt niet beheerst door doodsverlangen. Het is eerder een voorafschaduwing van Jessica's latere leven (maar dan in een iets minder comfortabele omgeving).

Een nymphet is lichamelijk en psychisch vroegrijp, zij kent het leven en weet mannen te verleiden.[a] Aan de ene kant het slachtoffer van de omstandigheden (Bianca, Ilse), buit zij aan de andere kant de situatie uit, speelt zij met de mannen en weet hen te binden.[b] Dit leidt binnen een relatie tot een vernietigende machtsstrijd. Met de verhouding tussen Humbert Humbert en Lolita als een illuster voorbeeld.[c]

[a]Dat zeer jonge kinderen volwassenen seksueel kunnen verleiden, is een bekend sociologisch gegeven (Borneman en Musaph 1970, blz. 165-168).

[b]Ook Gottfried hoort eigenlijk in het rijtje thuis, maar hij is duidelijk alleen maar slachtoffer. Katje is de leeftijd ontstegen. Jessica speelt de puber, Roger ziet haar dan ook als 'his lithe Parisian daughter of joy, beneath the eternal mirror'(*GR*, blz. 177). Geli is een twijfelgeval.

[c]Voor een historisch overzicht en een analyse van de huidige situatie rond de nymphet binnen de film: www. cinema. ucla.edu, Baby Bitches from hell, monstrous-little women in film (1-8 + bibliografie), met een heel ander beeld.

6. Essayistische thema's

Natuurwetenschap

> The entire methodological apparatus of mathematical and natural sciences is directed toward mastery over *objects, brute things*, that do not reveal themselves in words, that do not *comment on themselves*.
>
> M.M.Bakhtin (1981, blz. 351)

[1]

De natuurwetenschap zelf staat in *GR* niet ter discussie en wordt in het boek niet ondergraven.[a] Zij neemt een zelfstandige positie in, je kunt dus niet met Moore (1987, blz. 151) stellen dat 'science, no less than other metaphorical systems, is a dynamic subjectivity interrelating the images, myths, and the synthetic methods of human experience'[b] of met Hume (1987, blz 190-191) dat '[s]cience is one of Pynchon's metaphors, not his starting point examining reality.'[c] Integendeel.
Science komt in *GR* maar één keer ter sprake - tijdens een discussie tussen Pirate en Mexico in Snoxall's (V). De uitkomst ervan is niet onverwacht: aan de objectiviteit van de wetenschap kan niet worden voorbijgegaan (Pirate).
Wel verwijt Mexico haar dat in haar naam spiritisten worden aangepakt en opgepakt, hoewel hij benadrukt dat het bestaan van een Andere Wereld[d] alleen maar op een experimentele manier zal moeten worden aangetoond. Hij wil niet als een kille wetenschapsman overkomen, maar toch moet hij niets hebben van zijn collega's die werkzaam zijn op de Witte Visitatie. Een zienswijze die iets later (XII) door de verteller wordt onderstreept als hij deze psi's omschrijft als 'A colony *dégagé* and docile, with no secular aspirations at all' (*GR*, blz. 76).

[2]

In *GR* zijn niet zozeer de natuurwetenschappen paranoïde,[e] maar degenen die er politiek gebruik van maken.[f]
In iets andere zin gaat dit ook op voor Pavlov: niet diens behavioristische methode, maar de verloedering ervan door Pointsman is verdacht. Pavlovs visie op paranoia is zelfs onmisbaar voor een goed begrip van deze psychische gesteldheid.
Ook zwaartekracht en entropie zijn vanzelfsprekende termen. Bovendien krijgen de wiskundige begrippen toeval en waarschijnlijkheid hun eigen, vanzelfsprekende plaats toebedeeld en worden zij gesteld tegenover een stringent causaal denken (Mexico vs Pointsman).
Aan de andere kant spelen *natuurkundige* begrippen als complementariteit en onzekerheid geen rol, laat staan dat zij een metaforische of symbolische plaats krijgen toebedeeld. Toch gebeurt dit in kritieken maar al te vaak. Zo wordt door Moore (1987, blz. 183) Slothrops grootse moment van existentiële verlatenheid en onzekerheid in de Mittelwerke (XXXI) op vaag wijsgerige wijze

---

[a] Hutcheon (1988, blz. 58-59) stelt dat 'Pynchon's *Gravity's Rainbow* inscribes and undercuts -in a typically postmodern way- the certainties of the ordering impulse of positivistic science ./., and it does so by overtotalization, by parodies of systematization.' Dit lijkt me heel moeilijk aan te tonen aan de hand van de tekst zelf.

[b] Vergelijk Moore 1987 blz 272: '[E]mpirical science is simply one among many systems for the projection of psychic contents.' Met een verwijzing naar Jung.

[c] Hume 1987, blz 191-192. Met eenzelfde strekking: Ulm en Holt 1984.

[d] In dit opzicht staat hij tegenover Pirate die de exacte wetenschap juist te tolerant vindt.

[e] Door het gebruik van het begrip *paranoia* als allesomvattende psychische gesteldheid, ontkom je niet aan de paradox dat deze gesteldheid zelf een vorm van paranoia is.

[f] Een inbedding die ook geldt voor Jamfs kijk op een nationaal-socialistische vorm van scheikunde (LVIII).

kwantumfysisch ingebed, en dat zonder enige grond.[a] Daar doet het noemen van Bohr, Wiener, Murphy, Gödel en Maxwell (blz, 185), Heisenberg,[b] Einstein, Whitehead en (natuurlijk) Watts (blz. 186-187) niets aan af.
Schaub (1981, blz. 4, blz. 13) op zijn beurt voert het wetenschappelijke begrip vier-dimensionaliteit in als het *Beyond* en als *The Other Side*.[c] In de tekst is een dimensie aanwezig die je vermoedt, maar die niet wordt genoemd.

> [T]he time-bound world of the senses is suffused with the four-dimensional world of the space-time continuum. The four-dimensional world is used by Pynchon as the scientific expression of continuity unavailable to us on "this side," and is a figure for the continuities of timeless meaning and connection which exist at once with the historical time his characters and readers experience (ibid., blz. 4).

Beide werelden zijn werkelijk, de ene empirisch, de ander abstract (blz. 9). Toch tref je dit (idealistische) beeld in *GR* niet aan, zelfs het begrip (derde/vierde-) dimensie ontbreekt. Beter is het om de beide door Schaub genoemde gebieden te omschrijven in termen van R-code en N-code.

Technologie

[1]

Over de impact van de technologie -de 'braid-crowned and gold-thighed maiden' (*GR*, blz. 630)- wordt in *GR* wisselend gedacht. Rózsavölgyi stelt dat zij de gevaren die er vanuit charismatische hoek dreigen, een halt kan toeroepen (XII [3]), Webley weet dat zij het bestaan leefbaarder maakt, maar ook dat zij een natuurlijke, vrije manier van leven in de weg staat (XXV), Mexico beschuldigt Hen ervan dat Zij een ziekelijke, droomloze, *technologische* werkelijkheid creëren (XVI). Het is die wereld waarvan anderen, zoals Pökler, soms dromen, als van 'a Corporate City-state where technology was the source of power' (*GR*, blz. 578).
De aanklachten à la Mexico overheersen, vooral die tegen het technologisch-economisch-militaire complex, hoewel deze bedenkingen vaak uit verdachte hoek komen.[d] In dit verband stelt Enzian de zaken op scherp. Oorlog heeft geen politiek doel, zij komt voort uit de wensen van de technologie, waarbij het draait om de vraag welke technologie de prioriteit moet krijgen. Een kwestie die alleen de elites aangaat. Ook hier wordt gewaarschuwd tegen een vergoddelijking van de Technologie, die het individu alle verantwoordelijkheid ontneemt en de elites in bescherming neemt (L).
Hoe dan ook,[e] vast staat dat de technologie in *GR* wordt beschouwd als de drijvende kracht achter de maatschappelijke en economische activiteiten. Een aloud marxistisch principe.[f]

---

[a] Vergelijk Moore 1987, blz. 9. Maar toch, zelfs het begrip kwantumfysisch/kwantumfysica komt in *GR* niet voor. Moore geeft trouwens ook zelf toe dat de nieuwe fysica in *GR* expliciet maar weinig aan de orde komt (ibid., blz. 179). Zie Rosenhein 1985 voor dwalingen op dit terrein binnen de Pynchonkritiek.

[b] Heisenberg, toch een centrale figuur voor Moore's argumentatie, wordt in *GR* maar één keer genoemd (*GR*, blz. 348), en dan nog op een ironische manier. Het is bovendien maar de vraag of Heisenbergs principe van onzekerheid in het algemeen diepe invloed uitoefent op de denkwijze van mensen in onze tijd, van een directe uitwerking op de personages in *GR* is in ieder geval niets te merken (vs Schaub 1981, blz. 117). Als Tabbi (1987, blz. 71, blz. 88) dan ook de *Grote Onzekerheid* die Slothrop in de Mittelwerke ervaart (XXXI) in verband brengt met Heisenberg, (en met de kwantumtheorie) doet dit bijna aan als een profanatie.

[c] Later zal Schaub (ibid., blz. 50) zich beroepen op Planck, Heisenberg en Gödel om aan te tonen hoe onzekerheid het moderne wereldbeeld is binnengeslopen. Maar overtuigend is dit bepaald niet.

[d] Zie verder Exegese, They.

[e] Hume (1987, blz. 106): 'Despite the personal danger of this technological world and its obvious curtailments of freedom, Pynchon makes plain that it has virtues and attractions.' Zie ook: Tabbi bij Booker 1994, blz. 199-201.

[f] Pieron 2004 IV, blz. 973 ('Marx' centrale denkformule').

[2]

> Plasticity's central canon: that chemists were no longer to be at the mercy of Nature (*GR*, blz. 249).

Belangrijke technologische ontwikkelingen zijn naast de Raket het plastic Imipolex G en de synthetische drug Oneirine, producten die beide in direct verband worden gebracht met Jamf: 'Oneirine Jamf Imipolex A4... (*GR*, blz. 464).
De wereld van *GR* is een wereld van plastic, je komt er plastic robots, maskers, matrassen, speelgoed, een Paard en tandenborstels tegen. Plastic tekent Tyrones Rakettenstad (LXVII) en de ondergrondse *giant factory-state*, de Vreugdestad als stad van de toekomst (LXIV). Deze laatste is een stad die dicht ligt bij de bron van de basis-productie van olie en plastics 'tapping ./. out of that global stratum, most deeply laid, from which all the appearances of corporate ownership really spring' (*GR*, blz. 243).

[3]

Imipolex G is een nieuw plastic en wordt beschouwd als het materiaal voor de toekomst (XLVI). Het kan samenvattend worden getypeerd met de (Nazi-) slogan *Kraft, Standfestigkeit, Weisse* (XXVIII).[a] Imipolex G is vooral ook een erectiel en aromatisch plastic dat -elektronisch gestimuleerd- een sterke seksuele uitwerking heeft, zoals Greta ervaart (LVIII).
Maar het kan ook verstikkend werken: in zijn auto vleit het zich als een huid om Zhlubb heen: 'from the floor in back lifts a thin plastic bag ./. the mercury lights turning it white as a ghost ./. A plastic shroud, smothering me to my death' (*GR*, blz. 756).[b]
Imipolex G is een van de kernbegrippen van de Zone-mythe, een begrip waarin sex, droom,[c] dood (en eeuwig leven) uiteindelijk samenvallen.

[4]

Oneirine wordt in *GR* geïntroduceerd door Sachsa en direct al in verband gebracht met Wimpe, de deskundige bij uitstek op dit terrein en volgens de legenden het middelpunt in een web van relaties over de hele wereld (XIX). In dit verband is het van belang dat volgens Sachsa Oneirine waarschijnlijk een klinische werking heeft en dus een middel is om gedrag te controleren. Volgens de geruchten is het een vinding van Jamf.[d] De achtergronden blijven dus in het duister, zoals ook de werking ervan. Je krijgt bv te horen dat Greta bestemd was om op Oneirine te stuiten. Na een diepe val liep ze Wimpe tegen het lijf (XLIII). Maar meer weten we niet.
Ook het verhaal over de modulatie van de tijd, die ter sprake komt in het verhaal van *Der Aal*, met Bodine in de hoofdrol, vertelt meer over de roes waarin Bodine verkeert dan over de modulatie van de tijd zelf (XXXVII).
Tchitcherine krijgt de drug ingespoten tijdens een ontmoeting met Wimpe en ervaart haar gebruik als een goddeloze, krankzinnige roes (XLVII).[e] Uit een meegegeven pseudo-wetenschappelijke uitleg wordt gesuggereerd dat de drug door herhaling via *mantic archetypes* spookbeelden

---

[a] In LXVII [Some charasteristics of Imipolex G] is sprake van een 'perfect tessellation, hardness, brillant tranparency, high resistance to temperature, weather, vacuum, shock of any kind' (*GR*, blz. 699). Vooral de witheid van de plastic valt op: 'gray-white, mocking, an enemy of color' (*GR*, blz. 754). En daarmee als onderaards product een tegenhanger van de regenboog.

[b] Zie Jeffrey Meikle, *American Plastic: A Cultural History* (1997).

[c] 'The soft smell of Imipolex, wrapping [Gottfried] absolutely, is a smell he knows ./. it was in the room when he fell asleep so long ago ./. ... it was there as he began to dream' (*GR*, blz. 754).

[d] '[A] new plastic, aromatic heterocyclic polymer, developed by in 1939 ./. by one L. Jamf for IG Farben' (*GR*, blz. 249), blijkbaar gebruikt als isolatiemateriaal voor raketten (XXVII).

[e] *Ungodly, zondig* staat hier tegenover de kwalificering door Tchitcherine van Oneirine *als theofosfaat.*

('hauntings') oproept die zich in verhalen samenvoegen. Deze beelden/verhalen zijn eigenlijk oersaai en je herkent ze alleen maar op grond van de onwaarschijnlijkheid ervan. Maar doe je dat, dan kunnen alleen kalmeringsmiddelen je uit de ellende redden. Het blijft allemaal heel vaag, het enige dat lijkt te tellen is dat je van de drug super-high kunt worden.

De impact van Freud en Jung

De postmodernistische kritiek staat er bekend om dat zij de diepte-psychologie, en vooral de psychoanalyse, vaak beschouwt als leidend beginsel voor de kritiek.[a] Dit wordt op de volgende manier verwoord door Dirk Vanderbeke (1999, blz. 52-53):

> Pynchon's texts not only offer a multitude of allusions to psycho-analysis, but spell them out so clearly that they simply cannot be missed. Thus, a psychoanalytical approach faces the problem that [his] texts constantly exceed expectations, that everything seems already said and readily apparent on the surface, but that it remains difficult to determine whether the allusions and motifs function merely as clichés or parodies, or as serious arguments within the novels' thematic framework.

Nu zijn er voor dit laatste geen aanwijzingen te vinden. Integendeel, het wordt al gauw duidelijk dat noch Jung, noch Freud, noch hun leer op een specifieke wijze in *GR* een rol spelen. De eerste ontmoeting met psychiaters maakt direct duidelijk dat je van hun optreden niets hebt te verwachten: het enige dat zij presteren, is om de Adenoïde vol te stoppen met emmers cocaïne (III).[b] Pointsman stelt bovendien in zijn gesprek met Mexico (XIII) dat Pavlov en niet Freud gedrag als dat van Slothrop kan verklaren: geen Oedipus-complex,[c] maar de eenvoud van een fysiologische methode.[d] Later (XXIX) wordt de Freudiaanse methode door dezelfde Pointsman zelfs als (evident) leugenachtig betiteld. Haar waarheid -en die van PISCES- is louter pragmatisch ('klinisch') van aard. En als er één gebied is waarop Pointsmans autoriteit geldt, dan dit.[e] Nee, de benadering van de psychoanalyse door de verteller is te ironisch[f] en te clichématig om deze serieus te nemen.[g]
Binnen de postmodernistische kritiek is men vaak -in het kielzog van de psychoanalyse- op zoek naar een dieper liggende, symptomatische betekenis. Maar juist naar dat waarnaar zij op zoek is (het lagere, het verborgene, het verachtelijke) ligt in *GR* aan de oppervlakte. Er valt dan ook weinig te ontmaskeren.
Ook voor Jung bestaat er weinig interesse.[h] Hij wordt maar eenmaal genoemd: in de droom van Pökler over Kekulé's Slang (Explicatie XL[4]). Maar zijn denkbeeld van het collectieve onbewuste

---

[a] Al in het tweede nummer van Pynchon Notes (februari 1980, blz. 12-13) wordt als bijna vanzelfsprekend verondersteld dat Jungs dieptepsychologie een belangrijk instrument is om het verschijnsel van Slothrops erectie te verklaren.

[b] Bovendien is hun kleding van een dergelijk opgeprikte aard dat de psychiaters zonder meer tot de Elite worden gerekend in tegenstelling tot Pirate die alles in het werk stelt om echt met zijn tegenstander in contact te komen.

[c] Slothrop strijdt tegen de Raket als vervanger van de Vader en verlangt naar de Moeder in de vorm van de eenvoud van de Natuur. Vergelijk Michael Gurnow 2013.

[d] Zie Meyer 1989, blz. 103n.

[e] In samenhang met zijn behandeling van de invloed van Freud in *GR* stelt Slade (1984, blz. 181-184) dan ook dat 'Pynchon is far more comfortable with the lexicon of the behaviorists.'

[f] Als je dan, zoals Michael Gurnow 2013, de raketman beschouwt als een freudiaans prototype, dan moet je toch ook inzien dat het in zo'n geval om een parodie gaat.

[g] De enige realistische Oedipus-scène komt voor in XXI waar Kim het er het grootste plezier in heeft om zijn moeder te bespringen, hoewel zonder succes. Bepaald ironisch is de analyse van de Oedipus-situatie in LXXIII (Weissmanns Tarot).

[h] Volgens Julian Rowan vervangt een psychologie à la Jung de fenomenologische visie van het modernisme. Rowan bij Kharpertian 1991, blz. 153-154. Voor *GR* geldt dit beslist niet.

wordt ironisch aangepast aan de omstandigheden en zelfs in spiritistisch-bureaucratische banen geleid.[a] Nee, psychologisch en interpretatief tellen Freud en Jung niet mee. Nergens blijkt dat de verteller enig vertrouwen heeft in hun visie. Integendeel zij passen binnen een paranoïde (en ironische) visie op de werkelijkheid.[b]
Dit neemt niet weg dat het je vrij staat om een roman als *GR* met George (1980) diepte-psychologisch of met Tölölyan (1990) psycho-analytisch[c] te interpreteren. Ook een boeketreeks-boekje kan zo de meest verrassende gezichtspunten opleveren. Toch zegt zo'n analyse pas echt iets over een werk als de verteller daartoe zelf aanleiding geeft. En dat is binnen *GR* niet het geval.

Taal

> Saves trouble later if you can get the Texts straight soon as they're spoken (GR, blz. 729).

[0]

In de *Mythos van Teuth* vertelt Socrates aan het begin van de *Phaidros* over de ontmoeting van farao Thamoez met de uitvinder van het schrift. Deze beveelt zijn vinding sterk aan: 'Dit is een leervak, koning, dat de Egyptenaren wijzer en sterker van geheugen zal maken. Mijn vondst is een heilmiddel voor geheugen en wijsheid'.[d] De farao reageert negatief: alleen de herinnering, niet het geheugen heeft baat bij het schrift. De wijsheid die het overbrengt is alleen maar uiterlijk ('schijn'). Bovendien roept het de illusie (= schijn) op van alwetendheid. Socrates deelt deze opvatting, ook hij meent dat het geschreven woord altijd onderdoet voor de gesproken taal. hoewel hij in deze dialoog ook aantoont dat het geschreven woord in dialogische vorm de argumentatie kan bevorderen.[ef]

[1]

De uiteenzettingen rond het Kirgizische taalproject (XXXIV) lijken in een aantal opzichten een vervolg te zijn op die welke Socrates in de *Phaidros* aan de orde stelt.[g] Maar in *GR* staat het sociale, niet het filosofisch-theoretische aspect centraal. Het programma van alfabetisering (RGB) dat de Russen in Kirgizië uitvoeren,[h] staat haaks op het denkbeeld van een eenvoudig bestaan (CSB).
Een geschreven (en gedrukte) taal betekent een schematisering (bv van de klanken) en daarmee een (politieke) onderwerping, niet alleen van een spontaan taalgebruik (CSB),[i] maar ook van

---

[a] In dit verband is het merkwaardig dat velen, zoals Cowart 1980 (blz. 123-124), Schaub 1981 (blz. 49-52, blz. 65), Moore 1987 (blz. 3 passim) en Slade 1984 (blz. 184-187) zo met Jung aan de haal gaan. Hume 1987 op haar beurt noemt hem terecht geen enkele maal, hoewel juist zij Jungs ideeën best had kunnen gebruiken.

[b] In de postmodernistische terminologie: het zijn *grote verhalen*.

[c] In het artikel van Tölölyan (1990) staat een uitgebreide samenvatting van John Dugdales Freudiaanse lezing van *GR* (blz. 155-161).

[d] Met als toevoeging dat het vanuit de moderne tijd gezien duidelijk is dat tekensystemen als taal en wiskunde een voorwaarde zijn van iedere vooruitgang.

[e] Belangrijk is ook het argument dat de schrijver niet zelf op vragen in kan gaan of zich kan verdedigen, terwijl zijn werk toch zomaar in ieders handen komt. Het is bovendien onverstandig je wijsgerige overwegingen in geschreven taal vast te leggen, omdat je ze niet kunt herroepen. Plato 1987 Zevende Brief (blz. 1574-1598).

[f] Pieron 2004 III, blz. 765. De tekst is licht aangepast.

[g] Even wordt er binnen *GR* (blz. 208) de overgang van beeld (-schrift) naar tekenschrift aangestipt. Dit gebeurt in een obscure hypothese van Sir Stephen: de zon -aanvankelijk afgebeeld als wiel- wordt in het oud-Noors vervangen door de rune S. Deze verandering bewijst de ontwikkeling van een onafhankelijk ego bij het kleine kind en toont het verval aan van de oude stamverbanden. [Het wiel als de gesloten cirkel van de ingroup? De S van subject?]

[h] Ook vóór het alfabet was de taal grammaticaal en soms zelfs kunstzinnig geordend. Toch wordt zij door alfabet, syntaxis en retorica gedomesticeerd en (nog meer) tot een machtsmiddel gemaakt. Pieron 2004 I, blz. 86-89 ('De sociolinguïstiek'), Barthes 1971, blz. 6-8. Voor het RGB/CSB: Exegese, Charisma [2].

[i] Zo meent Tchitcherine dat aan zangwedstrijden als de atjis een einde zal komen wanneer men eenmaal bepaalde coupletten gaat noteren. Even later stenografeert hij het lied van de Aqin.

een onschuldig, natuurlijk leven dat zich plooit naar vanzelfsprekende omstandigheden.
Dit geldt ook voor mythen. Zij worden rondverteld en passen zich voortdurend aan aan de actuele omstandigheden waarbinnen zij worden verteld. Eenmaal opgeschreven worden zij al heel snel *De Heilige Schrift* met alle verstarring van dien. Die verstarring gaat vaak zo ver dat de tekst zelf als onfeilbaar wordt verklaard (de Vulgata) of dat het alfabet (het Arabisch), waarin het boek (de Koran) is opgetekend, als volmaakt wordt beschouwd. De overzetting van de eerste Soera in het Nieuwe Turkse Alfabet door Tchitcherine was dan ook pure blasfemie.
Op de achtergrond speelt mee dat woorden binnen primitieve vormen van denken intrinsieke macht bezitten, zij oefenen magische kracht uit of roepen iets tot leven. Een zegen kan goed doen, een vervloeking lichamelijk schade berokkenen. Ook het *Mba-kajere* heeft magische kracht. Deze kracht is in de eerste plaats gebonden aan de persoon die de uitspraak doet. Op papier devalueren zulke beweringen al snel.

[2]

Toch laat de verteller via de woorden van Blobadjian doorschemeren dat er op dit punt minder rigide moet worden gedacht. Het alfabet en daarmee de grammatica verlossen letters en woorden uit de wetteloze, sterfelijke stroom van de taal. In de natuurkunde worden de moleculen gealfabetiseerd en gereed gemaakt voor gebruik. Ook de geschreven taal heeft zo zijn gunstige, revolutionaire kanten.
Wat niet wegneemt dat er later via Tchitcherine een felle, maar ook paranoïde aanval wordt gedaan op de taalanalyse. Hij keert zich vooral tegen 'the German mania for name-giving, dividing the Creation finer and finer, analyzing, setting namer more hopelessly apart from named, even to bringing in the mathematics of combination, tacking together established nouns to get new ones, the insanaly, endlessly diddling play of a chemist whose molecules are words...' (*GR*, blz. 391).[ab]
Maar je moet niet overdrijven. Ook in het dagelijkse taalgebruik zijn taalanalyses niet ongewoon. Dat tonen de discussies rond *Hey man gimme some skin, man* (XII) en het *Shit'n'shinola* (LXVII) aan. Of zijn zulke taalspelletjes alleen mogelijk vanuit een modern-ontledend denken?

Rilke

[1]

Teksten van Rilke liggen als een web over de vertelling heen.[c] Zij bieden de verteller (ook via de personages) de mogelijkheid om de vertelling (en vooral de mythevorming daarbinnen) te onderbouwen en om de visie (m.n. die op actualisme en naturalisme) te illustreren.[d] Hij concentreert zich hierbij op het late werk en richt zich op twee *Sonette an Orpheus* (II. XII, II. XXIX) en op de

[a]Slothrop vraagt zich in XXXVIII af of een neologisme ook een onderdeel is van deze oneindige analyse of juist het zoeken naar de wortel.

[b]Dit bezwaar kun je ook inbrengen tegen de analyse door McHoul en Wills (1990, blz. 52-53) van een taalspelletje als het "You say *what*," (*GR*, blz. 631), waar zelfs aanhalingstekens een reden voor verregaande interpretatie worden.

[c]Bij de interpretatie van Rilkes werk speelt een belangrijk extern probleem mee. Zijn werk, evenals trouwens dat van Wagner, was zwaar politiek beladen. Zo beoordeelt Haynes (2012, blz. 313-320) Rilke en zijn werk bij voorbaat zeer negatief vanuit diens veronderstelde, politieke en nationalistische, conservatisme. Hij laat zich daarbij teveel leiden door de niets ontziende Nazi-propaganda die probeerde Rilke (hij stierf in 1926) in te zetten in de strijd voor de Waarden van het Derde Rijk. Zie verder Bronzwaer 1978, blz. 17-20 (voor een veel evenwichtiger analyse).

[d]Een gebied vol voetangels en klemmen: je moet een vaak ondoorgrondelijk werk als *GR* interpreteren aan de hand van een vaak even ongrijpbaar werk als dat van Rilke. Een voorbeeld van zo'n (externe) benadering vindt je bij Hohmann 2009 (met een voorlopige conclusie op blz. 43-45).

laatste twee *Elegien*.[a] Werken die een sterk modernistische inslag hebben.[b]
Dat modernistische aspecten Rilkes poëtica al eerder waren binnengedrongen, belicht Paul Claes aan de hand van het taalgebruik van enige van de *Neue Gedichte*: zijn maniërisme, zijn bewondering voor de formalisten en voor Valéry.[c] Dit naast zijn voorliefde voor raadsels. Het is de periode waarin Rilke zijn *Dinggedichte* maakt, geconcentreerde gedichten waarin hij zich richt op de beleving van het subject zoals het zich (symbolisch) spiegelt in de verstilde werkelijke wereld om zich heen, zonder dat aan de negatieve aspecten van het leven wordt voorbij gegaan.[d]

[2]

Rilke is een symbolist, maar dan in de definitie die Adorno van dit begrip geeft:

> Symbolismus ist in Wahrheit nicht darauf aus, alle Stoffmomente sich als Symbole eines Inwendigen zu unterwerfen. Eben an dieser Möglichkeit verzweifelt man und proklamiert, das Absurdum, die entfremdete Dingwelt selber, in ihrer Undurchdringlichkeit fürs Subjekt, verleihe diesem Weihe und Sinn, wenn nur das Subjekt in Dingwelt sich auflöse.[e]

Zeker vanuit de *Sonette* en de *Elegien* is een beroep op vormen van transcendentie niet gerechtvaardigd, behalve als het handelt om het zichzelf te boven gaan van mensen in een hogere staat van mens(elijk)heid.[f] 'Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln in -o, unendlich-in uns!'[g]

[3]

Zo zijn Engelen bij Rilke vertegenwoordigers van de mensheid in haar meest volmaakte vorm,[h] zij zijn de hypostase van een volmaakt Bewustzijn waarin alle tegenstellingen en tegenstrijdigheden te boven zijn gegaan,[i] zij functioneren als meta-bewustzijn[j] of, als het uitvloeisel hiervan, zelfs als een zuiver kunstwerk.[k] In deze zin hebben zij symbolisch-metaforische kracht en kunnen

---

[a]Je moet je louter analytisch op deze werken richten en niet proberen om via een poststructuralistische methode te werk te gaan, een methode die 'casts its nets wider to encompass the whole universe of anonymous voices that make up a text, thereby stressing the "intertextual" character of all literary texts' (Hohmann 2009, blz. 12). Hohmann zelf zoekt een tussenweg.

[b]Zie ook Ryan 1999, hoofdstuk vier ('The modernist turn'), met een boeiende uitleg van het specifieke taalgebruik in de Tiende Elegie (blz. 182-184).

[c]Dit niet zonder zelfspot, zeker als het gaat om de estheticistische kanten van zijn dichtkunst, zoals duidelijk wordt uit de gedichten *Papageien-Park* en *Die Sonnenuhr* in de uitleg van Claes (1995, blz. 111-116, blz. 132-136).

[d]Zie bv Sonnet I.XIX (Rilke 1962, blz. 519-520). Rilke wijst een modernisme à la Mallarmé af. De stilte ligt ook bij hem in het gedicht opgesloten, maar dan in een gedicht dat zich richt op een verinnerlijking van de wereld waarin mensen leven.

[e]Adorno geciteerd bij Bürger 1975, blz. 35.

[f]Zie bv Sonnet II.XIII, waar de verandering/metamorfose 'verschijnt ./. als het transcenderen van de vergankelijkheid door middel van verinnerlijking van het gehele bestaan (dat dood en leven omvat) in het lied.' Blok en Jellema 1983, blz. 131. In de *Neue Gedichte* zijn transcendenties vaak projecties van menselijke wensen (Claes 1995. blz. 58).

[g]Rilke 1962, blz. 475 (Negende Elegie).

[h]Walter Strauss, bij Hume 1987, blz. 172. Wanneer Rilke in de brief aan Hulewick (Bronzwaer 1978, blz. 134) dus van een engel spreekt als een wezen 'dat er borg voor staat dat in het onzichtbare een hogere graad van werkelijkheid ('einen höheren Rang der Realität') valt te ontdekken, is er geen sprake van een transcendentie in metafysische of religieuze zin.

[i]Leishman en Spender, bij Slade 1974, blz. 183.

[j]Maar soms staat de engel, althans volgens sommige interpretaties, juist voor een naïef voorbewuste (zie Bronzwaer 1978, blz. 107). Zo zie je maar.

[k]Ryan 1999, blz. 199. 'Our task, as that elegy sees it, is to transform the external world by changing it into mental images. ./. The repeated invocation of the angel ./. is to be understood as a summons to the angel to take on this function of a meta-consciousness that can outlast the mortal consciousness of the poet.' Dit meta-bewustzijn ligt dan

zij soms zelfs verwijzen naar een type als de Übermensch of de Heilige bij Nietzsche, zeker als je in het begin van de eerste Elegie leest hoe de Engel in al zijn kracht, schoonheid, afschrikwekkendheid en dédain wordt afgetekend. In die zin is de keuze van Weissmann voor de *Elegien* begrijpelijk. Zeker als je deze Engel gelijkstelt met de Raket.

[4]

Zo'n strikte en nuchtere benadering van engelen in de trant van Rilke doet volgens velen tekort aan de diepere intenties van *GR*.[a] Zo ziet McLaughlin (1988, blz. 31-32) engelen als 'supernatural controllers, part of the hierarchy of the life/death system that the recently dead spirits report. ./.[T]he hierarchy of the Other side seems to be the archetypal structure of control that is manifested in the controlling of this world.' De N-code vervangt de R-code en breekt in binnen de vertelling. Paranoia heerst. Weer anders Brian McHale, die stelt dat engelen te werk gaan als 'realized metaphors of the violation of ontological boundaries.'[b] Maar ook voor Humes bewering (1987, blz. 84) dat engelen een aanwijzing zijn dat 'there are more ways of interpreting human experience than humans themselves see at any one time,' vind je in *GR* geen steun.

[5]

Via de Negende Elegie wordt het actualisme in *GR* bevestigd, het gaat volgens Rilke om een voluit aards leven, hier en nu: '*Ein* Mal jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nichtmehr. Und wir auch *ein* mal. Nie wieder' [c] Dit *hic en nunc* staat (blijkbaar) onherroepelijk (*'nicht widerrufbar')* vast en er gaat een grote bekoring vanuit: 'Hiersein is herrlich.'[d]
Deze overpeinzing gaat in tegen de gedachte dat de wereld één levend systeem is, 'a closed thing, cyclical, resonant, eternally-returning' (*GR*, blz. 412). En dat betekent ook dat je voorbijgaat aan het troostrijke idee van een eeuwige terugkeer: 'No return, no salvation, no Cycle' (*GR*, blz. 413).[e] En juist dat is, althans in de droom van Pökler, de opzet van Hun strategie. Toch, kun je aan de andere kant in alle nuchterheid aanvoeren een idee als dat van de *Cycle* voortkomt uit paranoia, de uitwerking ervan is niet meer dan één groot, speculatief verhaal.[f]

[6]

Sein Sinn is Zwiespalt.

R.M.Rilke[g]

Het actualisme uit zich in een voortdurende beweging met als effect dat je, als je je daaraan over-

---

vast in het autonome kunstwerk.

[a]In *GR* zij de Engelen lang niet altijd *Angels of Death*, zoals Hohmann (2009, blz. 68) meent. Immers, zij zingen, geven informatie door aan Eventir, zijn een bode bij de Herero's en Engelen Gods (in ogen van Tchitcherine). Zij zien van verre toe op het doen en laten der mensen (in de ogen van Jessica ver boven Mexico) en aan het einde van het boek.

[b]Bij Seed 2009, blz. 208.

[c]Rilke 1964, blz. 473. Richt zich misschien ook tegen de idee van de eeuwige wederkeer bij Nietzsche. Een idee dat Nietzsche zelf trouwens met afschuw vervulde.

[d]De Zevende Elegie (Rilke 1962, blz. 76).

[e]ZIJ gebruiken het *once, only once* in een tegendraadse betekenis -'het leven is nu eenmaal een tocht die je eenmaal maakt, al leidt die tot de afgrond'- en gaan aan de echte betekenis ervan voorbij, omdat die het troostrijke denkbeeld aantast van een onschendbaar en eeuwig Systeem (en daarmee Hun eigen bestaan als onderdeel van het Systeem ter discussie stelt). Aan de andere kant houden Zij zich in werkelijkheid juist aan de slogan omdat Zij de cyclus doorbreken door meer te nemen dan dat Zij teruggeven (XL).

[f]Schaub 1987 (blz. 205-206) combineert beide zienswijzen en zet ze naast elkaar in plaats van tegenover elkaar. Een tour de force. Zeker vanuit Slothrop gezien telt alleen het actualistische uitgangspunt.

[g]*Die Sonette an Orpheus* 1.3, Rilke 1962, blz. 488.

geeft, tot wanhoop kunt vervallen, zoals Slothrop in de Wildernis ervoer (LXII).[a] In deze context beroept de verteller zich (via Slothrop) op de laatste regels uit Rilkes laatste sonnet, waarin hij afstand neemt van iedere vorm van transcendentie en waarin hij een aards evenwicht vindt tussen actualisme en naturalisme.

> Und wenn dich das Irdische vergass,
> Zu der stillen Erde sag; Ich rinne.[b]
> Zo dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

Regels die direct verwijzen naar Slothrops herstel: 'Not a thing in my head, just feeling natural' (*GR*, blz. 626). Het zijn regels die in de persoonlijke sfeer *GR* zouden hebben kunnen uitluiden,[c] ook omdat het eindliedje zeer waarschijnlijk door Slothrop wordt gezongen.
In een maatschappelijke context is dit eindliedje een reactie op de moderne samenleving zoals die aan de hand van Rilkes Leedstad en Vreugdestad in de Tiende Elegie wordt beschreven. Het eindliedje zelf wordt bovendien gezongen in een sfeer waar (Rilkes) Orpheus dominant aanwezig is.[d]

Muziek. Schönberg en Webern

> The high voice of the black man ./. was bringing brown girls to sashay among these nervous Protestants, down the ancient paths the music had set (*GR*, blz. 129).

[1]

Muziek draagt *GR* alleen al in zijn vele, vele liedjes. Maar ook in het water hoor je geluid, klank, ritme en muziek. Muziek behoudt deze primaire eenvoud, gezongen als ze wordt door een zwarte tenor, door straat zangertjes, kinderstemmen of door een Bodine. Dit alles zonder enige pretentie gespeeld of begeleid op mondharmonica, draaiorgel, doedelzak of kazoo en gecomponeerd als kerstliedje, als blues[e] of als een ouverture door Rossini.
Maar muziek kan ook recalcitrant en anarchistisch worden zoals blijkt uit de jazz van Bird en uit het Verboden Haydn-kwartet (voor Kazoo).[f] De mondharmonica wordt (met de kazoo) in de Eindtijd zelfs het revolutionaire instrument bij uitstek.
Interessant zijn de verwijzingen in *GR* naar (het werk van) Schönberg en Webern, niet in de laatste plaats omdat hiermee de discussies tussen Säure en Gustav (XLI [3]) worden afgesloten (en beslist).

[2]

Webern komt op ongelukkige wijze kort na einde van de oorlog om. Zijn dood maakt diepe indruk

---

[a] Alleen de psychosenleer is misschien in staat een strikt antwoord te geven op Russells terechte vraag (1983, blz. 266) of '[one can] drop out beyond culture, beyond systems, in essence beyond language and rational consciousness, to exist with the Titans or the void [.]'

[b] Zie Hohmann 2009, blz. 36-37, waar blijkt dat Rilke de *flux* ook ziet als een breuk die afstand en scheiding inhoudt.

[c] Je kunt niet met Gabrielle Schwab (1986, blz. 104, blz. 108) beweren dat de personages Rilke in (het algemeen) maken tot een goeroe van de doodswens. Bovendien, juist de wetenschap dat de dood je wacht, wordt in de Negende Elegie omgeven door de klaagwoorden *Ach* en *Wee*. Kreutz 1949, blz. 129.

[d] Zie verder Explicatie LXXIII [12]).

[e] In LXIV wordt het spelen van de blues verbonden met lach én pijn (Weisenburger 2006, blz. 325).

[f] Verrassend in dit anarchistische muziekstuk zijn juist de stilten die worden gecreëerd. Een stilte die kenmerkend is voor het modernisme dat afstand en verinnerlijking zoekt.

op Gustav.[a] Ook Slothrop en Von Göll weten van het incident. Gustav meent dat er met Weberns dood een einde is gekomen aan de Duitse Dialectiek. Nu zijn beschouwelijke uitspraken uit zijn mond niet altijd even helder, toch kan enige redelijke grond er niet aan worden ontzegd, zoals blijkt uit zijn (retorisch getinte) uiteenzettingen in de discussies met Säure. Met de Duitse Dialektiek zal hij hebben gedacht aan de antithese tussen formalisme (Bach)[b] en romantiek (Wagner),[c] die uitloopt op een overwinning voor het modernisme via het analytische werk van Webern. In Gustavs ogen een moment van de grootste vrijheid, omdat het de muziek bevrijdt van de dictatuur van de tonaliteit. Weberns Werk waarvan Strawinsky -beter misschien dan Gustav- de diepe waarde kon inschatten: 'Doomed to a total failure in a deaf world of ignorance and indifference he inexorably kept on cutting out his diamonds, his dazzling diamonds, the mines of which he had such a perfect knowledge.'[d]

[3]

Ingenieus is de wending die Von Göll geeft aan Webern en zijn werk. Op de vraag van Slothrop hoe je nu een dubieus beroep als zwarthandelaar kunt verenigen met een kunstzinnig beroep als filmregisseur, antwoordt hij: 'As to some musical ears, dissonance is really a higher form of consonance' (*GR*, blz. 494). Dit met een verwijzing naar Webern, maar ook naar de zwarte handel die indirect de oorzaak is van diens dood.[e]
Als Slothrop daar terloops aan toevoegt dat het bij de dood van Webern om een blunder ging, antwoordt Von Göll dat fouten (en ongelukken) tot het systeem behoren. Alles past in elkaar ('Everything fits'). Zie je dat in, dan ben je vrij, je bent geen acteur meer, maar regisseur. Maar -moet je er aan toevoegen- het gaat dan wel om een vorm van cognitieve vrijheid,[f] niet meer dan dat, omdat ook de regisseur binnen het systeem opereert.
De bovenstaande opmerking van Von Göll verwijst trouwens -en hij weet dat- indirect naar een bekende uitspraak van Schönberg over het gewicht van de dissonant: 'The term *emancipation of the dissonance* refers to its comprehensibility, which is considered equivalent to the consonance's comprehensibility. A style based on this premise treats dissonances like consonances and renounces a tonal centre.'[g] Schönberg spreekt dus geen voorkeur uit, een neutrale houding waarin hij wordt gevolgd door Gustav. Deze verwijst naar Webern en stelt dat die staat 'at the far end of what'd been going on since Bach, an expansion of music's polymorphous perversity till all notes were truly equal at last....Where was there to go after Webern?' (GR, blz. 440-441).

[4]

Schönberg zelf komt niet voor in *GR*, maar er wordt wel indirect verwezen naar zijn muziekstuk

---

[a]Gustav is trouwens verkeerd geïnformeerd. Niet de broer van Webern, maar diens schoonzoon zat in de zwarte handel. Bovendien geeft hij met het 'barbarian' wel een erg stevig oordeel over een dader die diep berouw had en zich in tien jaar dooddronk.

[b]Schönberg beschouwde zich als een directe erfgenaam van Bach en Beethoven (Schaub 2008, blz. 31). Er loopt trouwens een directe lijn van Schönberg via Webern naar Cage.

[c]Juist omdat in Wagners werk de eerste tekenen van een atonale dissonantie opkomen. De latere vijandigheid van Nietzsche tegen Wagner -na diens aanvankelijke adoratie- is uit dit gegeven te verklaren. Nietzsche kiest de kant van Rossini (Schaub 2008, blz. 26).

[d]Strawinsky geciteerd uit de Wikipedia/Webern. Strawinsky heeft zelf trouwens een eigen synthese tot stand gebracht die hem door Schönberg ernstig kwalijk werd genomen.

[e]Met deze uitspraak laat Von Göll het antwoord op Slothrops vraag open. Je kunt immers de nadruk leggen op *some* of op *musical*. In het laatste geval lijkt Von Göll te menen dat voor de kenner de zwarte markt (de dissonantie) het neusje van de zalm is, in het eerste geval laat hij het antwoord in het midden. Gezien Schönbergs uitspraak over de emancipatie van de dissonanten [3] lijkt het erop dat hij de nadruk op *musical* zal hebben gelegd.

[f]Pieron 2004 II, blz. 917, ibid. III blz. 981n.

[g]Bij Bowie 2008, blz. 633.

Erwartung.[a] Dit gebeurt het meest frappant in de vertelling rond Weissmann in Wassenaar waar de Bodenplatte (met zijn mandala en inschrift) wordt gekoppeld aan het begrip *Erwartung* in de eschatologische betekenis van het woord, maar zonder de connotaties van de komst van een Messias of van een parousia.[b]
Weisenburger gaat er terecht van uit dat het begrip *Erwartung* indirect verwijst naar het stuk van Schönberg van die naam,[c] maar of de strekking ervan goed bij de stemming van Weissmann past, zoals hij stelt, is de vraag. Het stuk slaat inhoudelijk eerder op psychische toestand waarin Gottfried volgens de Zone-mythe eens in de Raket zal verkeren: zijn onzekerheid, zijn herinneringen, zijn hoop gekoppeld aan een "illusionäre Verkennung" (Erwin Ringel) van zijn situatie, zijn sublimering van Weissmann, dit naast alle dreiging, droefenis, angst en huivering. Allemaal belevingen die ook de vrouw in Schönbergs stuk ondergaat gedurende haar nachtelijke tocht door het woud op zoek naar haar (dode) geliefde.[d] In zijn stuk laat Schönberg zien hoe een compositie dat ene actuele moment van beleving ('living on the knife's edge'), dit 'zero point of expressivity' muzikaal uiteen kan leggen.[e]
Belangrijker nog is dat Schönberg het uiterst romantische en melodramatische thema via zijn atonale techniek ontdoet van alle valse sentiment. In *GR* lukt dat bij de mythe van Gottfried door de ironiserende stijl.

Film

> The eye licks it all up instantaneously, and the brain, agreeably titillated, settles down to watch things happening without bestirring itself to think.
>
> Virginia Woolf (1972, blz. 86).

[1]

Film wordt vanaf zijn ontstaan gezien als een triviaal product.[f] Hij is oppervlakkig, plat, kitscherig, hij werkt als drug en droom,[g] het is onmogelijk enige distantie te nemen,[h] omdat hij in de woorden van Cavell direct aanwezig is ('The world is there').[i]
In Beardsley's *Aesthetics* wordt dan ook in het geheel geen aandacht besteed aan het medium film. Auerbach van zijn kant laat juist zien hoe groot de inwerking van dit medium kan zijn op de literatuur. Niet dat hij erg blij is met deze invloed: 'Een concentratie van ruimte en tijd, zoals de film die weet te realiseren, ./. kan het gesproken of gelezen woord alléén nooit tot stand bren-

---

[a] 'In *Erwartung* the aim is to represent in *slow motion* everything that occurs during a single second of maximum spiritual excitement, stratching it to half a hour.' Schönberg geciteerd in Bowie 2008, blz. 635.

[b] Het gebruik van het begrip *Erwartung* is binnen deze context uiterst ironisch, wie haar dan ook maar om wat voor reden heeft ingegrift. Dat geldt ook voor de mandala.

[c] Weisenburger 2006, blz. 81.

[d] Thérèse Muxeneder, Inleiding op de *Erwartung*. Website Arnold Schönberg Center.

[e] Bowie 2008, blz. 635-636.

[f] Pieron 2004 II, blz. 538-539 ('Film als volkskunst'). David Marriott (1985) geeft een goede historische kijk op de relatie film en roman, en op de samenhang tussen film en *GR*.

[g] Chiaromonte 1980 over de Italiaanse films van met name Antonioni Ook de verteller uit zich (in LXIV) in negatieve termen en spreekt in verband met Hollywoodfilms van rampzaligheid (NV: 'Die hele vervloekte Hollywoodleugen'), zelfs als het gaat om films van Kazan (*GR*, blz. 641). Maar of deze uitspraak ook voor de film in het algemeen opgaat, wordt uit *GR* niet duidelijk.

[h] Of zoals Walter Benjamin het formuleert: film bezit geen *aura* (met haar ontwijkende en ontoegankelijke werking). Iedere distantie ontbreekt. Pieron 2004 IV, blz. 1046.

[i] Bij Cormier 1995, blz. 192.

gen.' En dus moet je ook niet proberen zo'n bundeling tot stand te brengen.[a] De literatuur moet zijn grenzen kennen. Maar juist zo'n concentratie probeert de verteller in *GR* te realiseren.[b]

[2]

In *GR* worden film en werkelijkheid nog al eens direct op elkaar betrokken, met als klapstuk de magische inval van Von Göll dat hij de schepper is van het Schwarzkommando.[c]
Belangrijk is ook de koppeling van filmstructuur en beweging. Film brengt op mechanistische manier via de samenvoeging van afzonderlijke beeldjes beweging (en werkelijkheid) voort. Een thema dat je terugvindt in de denkbeelden over Delta-t en over Zeno's pijl (en daarmee over de Raket die immers de pijl is binnen *GR*). Met op de achtergrond de basiscontradictie binnen *GR* tussen atomisme (en actualisme) èn paranoia met haar structurerende kracht.
Een verwante gedachte over beeld en beweging tref je aan bij Pökler wanneer deze Ilses leven creëert uit zomerkiekjes. De beeldjes ('frames') zijn gekaderd ('framed') en worden tot één enkel illusionair beeld samengevoegd.[d] *Frame* ('kader') krijgt dan dezelfde betekenis als *structuur*, *systeem*. Op zich is dit proces nog onschuldig (zoals ook het lezen van een strip dit is),[e] maar de verteller voegt eraan toe dat Pöklers activiteit is geënscèneerd door Hen. In dit verband is het niet zonder belang dat *to frame* ook kan betekenen dat je iemand ten onrechte van een misdaad beschuldigt en ervoor zorgt dat hij schuldig wordt verklaard (McGraw-Hill's). Bovendien laat Moore aan de hand van een aantal voorbeelden zien dat 'each framing image in *Gravity's Rainbow* has connotations of capture, imprisonment, bondage.'[f]
In meer algemene termen wijst deze inkadering naar de vergelijking van het menselijke leven met een schouwtoneel ('stage') als een teken van fataliteit. Een gedachte zo oud als het theater zelf: het menselijke bestaan is vastgelegd zoals dat van de personages in een toneelstuk. In *GR* wordt deze gedachte gekoppeld aan de film. Mensen zijn ingekaderd ('framed'), hun leven ligt onontkoombaar vast.[g] Het is uiteindelijk onmogelijk te ontsnappen aan de plot die door Hen is geschreven en aan de rollen die iemand zijn toegewezen (Plasticman, Rocketman).[h]

[3]

Taal en beeld, verhaal en film bieden koude vormen van vertelling: zonder gevoel, smaak en reuk blijven het afstandelijke belevingen. Het is maar goed dat het vinden van een lijk in een detective niet gepaard gaat met de lijkgeur die het verspreidt, het is misschien jammer dat je de seksuele geneugten tijdens een vrijpartij niet meevoelt, het is maar gelukkig dat je bij gevallen van scatologie niet hoeft mee te proeven. Op dit punt grijpt de verteller in en probeert via inslijpende vertellingen je toch iets mee te geven van afschuw en genoegen die het leven biedt en waaraan je in een verhaal vaak zo gemakkelijk ontkomt of misloopt.

---

[a] Auerbach 1991, blz. 488. Je kunt Malraux' *La condition humaine* zien als een 'antwoord' hierop. Deze roman is opgebouwd en getint als een film noir.

[b] Voor uitputtende behandelingen van het thema film in *GR*: Clerc 1983, blz. 103-153, McHoul en Wills 1990, blz. 38-45. Dit met verregaande conclusies over de verhouding van het filmische, het illusionaire en het werkelijke.

[c] Meyer 1989, blz. 85-89.

[d] Poirier 1986, blz. 17-19.

[e] Ook de strip is, maar dan op eigen wijze, gebaseerd op het principe van een voortgang via beeldjes. Hinkel 1974, Riha 1974, m.n. blz. 160, blz. 165.

[f] Moore 1987, blz. 48-49, citaat blz. 48.

[g] Uit het gegeven dat film bestaat uit losse beeldjes zou je kunnen concluderen dat je van moment tot moment leeft. Een verwijzing naar het actualisme.

[h] Mendelson 1976 blz.184. Of Rocketman zich, zoals Moore (1987, blz. 34) beweert, kan onttrekken aan Hun plot/frame is twijfelachtig. De enige manier om aan Hun druk te ontkomen, is om je, zoals Dzabajev cs doen, klein en onzichtbaar maken. En dat doet Slothrop pas later. Of je daarmee aan Hun plot ontkomt, is trouwens maar de vraag.

Zo is er veel aandacht in *GR* voor puur esthetische kwaliteiten, voor kleuren en geluiden, maar ook voor smaak (de recepten, de maaltijden en de bereiding ervan)[a] en sex.[b] Tot Auerbachs derde register behoren harde porno en walging oproepende aanvallen op je eetlust. Dat de verteller juist dit register als doemscenario weet toe te passen, blijkt uit de SM-scènes van Greta en uit de 'therapie' van Pudding. In de beschrijving van de Krupp-maaltijd laat hij aan de andere kant zien hoe je dit register tot een hilarisch kunstwerkje kunt omtoveren.

[a]Of de bereiding van de Paddo's door Osbie in XIV.

[b]Met als hoogtepunt in de orgiastische sfeer de *Vulgar Song* in XXIV: 'I laugh so much you'd think the world was just a silly joke' (*GR*, blz. 214).

INTERPRETATIE
de visie

> The force, the power of any text, even the most unabashedly mimetic, lies in those moments which exceed our ability to categorize, which collide with our interpretive codes but nevertheless seem right.
>
> Jonathan Culler[a]

0. Inleiding

> Wenn es Zeichen gibt, die sich auf keine unterschiedliche Realität beziehen, so ist dennoch mit dem Zeichen immer etwas gemeint, das ganz natürlich sich auf dem Umstand ergibt, dass das Zeichen gleichermassen von seinem Absender und von seinem Empfänger verstanden werden muss. Dieses >Etwas< ist allerdings bei den autonomen Zeichen ohne sichtbare Bestimmtheit.
>
> Jan Mukarovský (1974, blz. 141)

Bij een interpretatie is er weinig of geen bekommernis om de auteur en zijn biografie.[b] *GR* spreekt als literaire roman voor zichzelf, maar dan wel binnen de cultureel-historische context die wordt vertegenwoordigd door de Encyclopedie als externe bron. Bij de interpretatie speelt deze context een belangrijke rol, zeker als het juist is dat de visie in een autonoom werk ('teken') verwijst naar 'der Gesamtkontext der sogenannten sozialen Erscheinungen: z.B. Philosophie, Politik, Religion, Wirtschaft usw'[c] en de specifieke problemen ('thema's') die hierbinnen aan de orde komen.[d]
Dit betekent dat discussies over de vraag door welke visie een roman wordt gedragen, in eerste instantie een abstract-analytisch karakter zullen dragen, daarna kun je pas -indien je dat wenselijk acht- bezien of de visie ook van toepassing is op de actuele, maatschappelijke situatie.[e] Een literaire roman zal zich nooit direct en expliciet engageren.[f] In de woorden van Arie Storm: 'Een roman gaat nergens over, een roman *is*, en door dat zijn verandert er iets in de wereld, veel meer valt er over literair engagement niet te zeggen.'[g] Hij keert zich met deze uitspraak scherp tegen Thomas Vaessens die op in Storms ogen twijfelachtige en tegenstrijdige gronden stelt dat de 'autonome' opvatting van de literaire infra-structuur niet meer voldoet.[h] Literatuur telt in deze tijd volgens hem alleen maar als zij ertoe doet, als zij iets over de actuele wereld heeft te melden.[i]

---

[a] Culler geciteerd bij Hägg 2003, blz. 35.

[b] Voor een analyse van de problematiek rond auteur en biografie: Pieron 2004 II, blz. 400-403, Wellek en Warren 1956, hoofdstuk zeven, Lamarque 2009, blz. 89-95.

[c] Mukarovský 1974, blz. 141.

[d] Nog steeds geeft het tiende hoofdstuk uit Wellek en Warren 1956 een uitnemende inleiding op het onderwerp *Literature and ideas*.

[e] *GR* is een historische roman en daarvoor geldt dat, zoals Marita Mathijsen stelt, de behandelde problemen, door ze in het verleden te plaatsen, een tijdeloze dimensie krijgen (De Groene Amsterdammer, Literatuur, no 4, 2006, blz. 4) en daarmee, kun je er aan toevoegen, worden ze geabstraheerd van de actualiteit. En wanneer in *GR* de actualiteit dan even opduikt (LXXIII), gebeurt dit op een geraffineerde en indirecte wijze, in een mythische vorm of op een ingeklede manier.

[f] Literatuur heeft ook geen expliciet pragmatische functies. Dit tegen Cunningham (2008, blz. 777-779). Deze grijpt met een verwijzing naar Murdoch en Nussbaum, maar ook naar Aristoteles en de Renaissance, terug op het therapeutische begrip *katharsis* en op de ethische kracht die de literatuur uitstraalt (Literatuur wordt *moral philosophy*). Voor een passende kritiek op o.a. Nussbaum: Pieron 2004 I, blz. 218-219 ('Ethiek: literatuur tegenover filosofie als meta-activiteit').

[g] Arie Storm, *Tendentieus en leugenachtig*, De Groene Amsterdammer 17-04-09, blz. 61. Zie ook Kees 't Hart, *Het moet van de professor allemaal anders,* De Groene Amsterdammer 10-04-09, blz. 46, Wanda Reisel, *Wat bezielt de mens?*, ibid. 24-04-09, blz. 47.

[h] Dit kan je misschien wel zeggen over multi-mediale letterproducten bv op internet, voor het boek als (literaire) roman gaat zijn stelling niet op.

[i] Th.Vaessens, *Over literatuurgeschiedschrijving*. De Groene Amsterdammer, literatuur-special, september 2005, blz. 32-37.

1. Grenzen van de interpretatie. Focalisatie

> Reading in Pynchon criticism to date is a good lesson in how irrelevant thematic studies can be to literary scholarship if these are not argued from within an understanding of the fiction, instead of being merely grafted onto it.
>
> Th.H. Schaub (1981, blz. 5)[a]

[1]

Een (interne) interpretatie is er in eerste instantie om narratieve teksten in hun samenhang te leren begrijpen, of deze nu literair zijn of niet. Zij probeert de visie te achterhalen die er binnen de beschreven en getoonde wereld van het verhaal op allerlei gebied heerst.[b] Je vraagt je af wat er binnen de vertelling als waar en werkelijk, als functioneel en doelmatig (en daarmee als goed en kwaad) wordt beschouwd. Een analyse die wordt voorafgegaan door de vraag welke narratieve en essayistische thema's het verhaal in de kern sturen.[c]
Interpretatie moet zijn gebaseerd op tekst en context. Dat eist een nauwkeurige analyse, vooral van de focalisaties, want zoals Bakhtin (1981, blz. 340) stelt 'And the entire speaking situation is very important: who is present during it, with what expression or mimicry is it uttered, with what shades of intonation.'[d] Zo kan bv worden voorkomen dat je met Terry Caesar (1984, blz. 41) een verbaasde gedachte, die bij Slothrop (*GR*, blz. 504) tijdens zijn Raid naar het Heilige Centrum opkomt ('It is difficult to perceive just what the fuck is happening here'), toeschrijft aan de verteller en vervolgens koppelt aan verregaande conclusies. Even zorgelijk is het dat Caesar (ibid., blz. 44) de uitroep van Nora (LXIII), doorgegeven door Sir Steven, over haar (ironische) identificatie met de Zwaartekracht, losmaakt van deze focalisatie(s) en haar als een op zichzelf staande, universele uitspraak beschouwt, geproclameerd door de Zwaartekracht Zelf.

[2]

Oppervlakkig lezen maakt dat je gemakkelijk tot polemische constateringen komt die arbitrair blijken te zijn. Neem Robert Jackson (2000-2001). Hij beweert op grond van twee voorbeelden uit *GR* dat 'Pynchon reclaims the reader's privilege in textual interpretation, an apparent reaction against the structures and elitism of New Criticism, both in aesthetic theories and their sociopolitical implications, and against comparable critical prescriptions for literary communication' (blz. 64). Nu blijkt uit het eerste voorbeeld dat de uitroep 'Great movie' (*GR*, blz. 578) niet *an authorial (!) intervention* is, maar het oordeel van Pökler, een oordeel dat bovendien nogal ironisch uitvalt omdat Pökler niet bepaald een aandachtige filmkijker is.
Het tweede voorbeeld (ibid., blz 64) komt in de eerste plaats voort uit een verkeerde exegese van een gehele episode. Hierin wordt niet de externe lezer toegesproken, maar een groep welwillende vrijmetselaars (Explicatie LIX [1]). Binnen de context van een stukje geschiedenis over de vrijmetselarij (*GR*, blz. 588) staat dan het '(Check out Ishmael Reed. He knows more about it than you ever find here)', een kanttekening van de verteller met een sterk ironische connotatie, omdat Reed een venijnige, satirische roman (*Mumbo Jumbo*) onder meer over de vrijmetselaars heeft geschreven.[e]
Hoe belangrijk het is om een focalisatie te doorzien blijkt ook uit een artikel van Dalsgaard (2002, blz. 44) waarin zij de dynamiek niet doorziet van een opmerking van Sachsa als medium. Deze begint met :'Thus the signs are real' (*GR*, blz. 167). Zij neemt deze bewering ernstig zonder in te

---

[a] Jammer genoeg houdt Schaub zich vaak niet aan zijn eigen adagium.

[b] Dit betekent niet dat iedere tijd of richting zijn eigen interpretatie zou kennen, integendeel interpretaties vullen elkaar aan en kunnen naar hun analyses worden beoordeeld. Interpretaties neigen op den duur naar juistheid en betrouwbaarheid. (Contra) Lamarque 2009, blz. 158-169.

[c] Pieron 2004 II, blz. 525-532 ('Interpretatie').

[d] Deze uitspraak geldt voor de gewone dagelijkse conversatie, maar is ook van toepassing op narratieve discoursen.

[e] Weisenburger 2006, blz. 308.

zien dat het om een grap gaat: een *dode* Rathenau stelt via een *pseudo*-medium en intrigant (Sachsa) vast dat de tekens *echt* zijn.
Opvallend is de misser van Hägg (2003). Hij zet op blz 1 het volgende citaat uit *GR* (blz. 88) als motto boven zijn Introductie: '"I wonder if you people aren't a bit too – well, strong, on the virtues of analysis. I mean, once you've taken it all apart, fine, I'll be the first to applaud your industry. But other than a lot of bits and pieces lying about, what have *you* said?" (Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*).' Hägg doet dit zonder nadere focalisatie en zelfs zonder nadere aanduiding, terwijl toch het *I wonder* en het *you people* bepalend zijn voor de (ironische?) betekenis van de uitspraak. Van Thomas Pynchon is de uitspraak in ieder geval niet.

[3]

Explicatie en Exegese geven vaak aan welke interpretatieve mogelijkheden je kunt uitsluiten. Zo weet je dat je uitspraken van de psi's met een korreltje zout moet nemen, dat hallucinaties beslist geen betrouwbare bron zijn voor welke waarheidsvinding dan ook, dat pathologie een narratief *feit* is (en niet het gebied van de Ander), dat het absurde niet een ongrijpbaar en absoluut *Niet* is, maar dat het in de tekst *aantoonbaar* aanwezig is in de vorm van bv existentiële grenssituaties.

2. De thematiek

GR wordt beheerst door één, alles overkoepelend en complex uitgewerkt thema: de gedragscontrole die over veel mensen (*preterites*) wordt uitgeoefend door een kleine, machtige groep (*They*). Deze groep haalt haar kracht uit een mondiale bundeling van wetenschappelijke, technologische en economische middelen (WTE). Oorlog en Raket zijn haar machtsinstrumenten, paranoia is haar beheersingssysteem. Dit thema wordt binnen de vertelling voortdurend en in detail ter sprake gebracht, overdacht en bediscussieerd. Heel vaak vanuit een paranoïde houding.[a]
Rond het centrale thema komen veel andere onderwerpen ter sprake, zoals Gloamings studie van automatische, spiritistische teksten, de gedachtewisselingen van Pointsman met Spectro (over Pavlovs visie op paranoia) en met Mexico (over de Poissonvergelijking), Rózsavölgyis ideeën over Charisma en bureaucratie, Säures en Gustavs debatten over de tegenstelling tussen Beethoven en Rossini, Fahringers en Mondaugens gesprek over het laatste Ego, Leni's en Franz' woordenstrijd rond wetenschap en astrologie. Dit naast de vele mythologisch-getinte verhandelingen door het hele boek heen. In deze zin is *GR* een essayistische roman, waarin vele externe bronnen worden aangehaald en besproken.[b]
Om beter vat te krijgen op de visie in *GR* is het handiger om deze overdaad aan onderwerpen en problemen hier terzijde te laten en je te concentreren op de vraag hoe de interpretatieve categorieën *werkelijkheid*, *waarheid* en *(morele) orde* in het boek functioneren. Dit zonder te vergeten dat bij een literaire beoordeling heel andere waarden aan de orde komen. Frye (1973, blz. 74) stelt dan ook dat 'In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-values of symbols are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs.'

[a]Clerc (1983, blz. 22-23) geeft een lijst van tien thema's die van belang zijn voor de visie binnen *GR* en ook hieruit blijkt dat de verhouding elites-preterites centraal staat (blz. 24). Andere thema's zijn hiervan afgeleid of van minder belang.

[b]Pieron 2004 II, blz. 527 ('Het essayistische thema').

3. Werkelijkheid

> Reviewers quicky recognized the hybrid nature of Pynchon's fiction. ./. [A]nd attending to the overlays and juxtapositions of modes that comprise [the] mix[ture] is one of the essential tasks of Pynchon criticism. At the same time, the fidelity of *Gravity's Rainbow* to our environment of information and power is too specific and accurate to justify dispensing with the pertinent aspects of the realist and naturalist categories.
>
> Th.H.Schaub (1981, blz. 11)[a]

Reïsme

Werkelijkheid wordt omschreven in termen van echt/onecht, zij staat tegenover schijn, waan en illusie. Iets is er of het is er niet.
Soms kunnen illusie en narratieve werkelijkheid in een verhaal moeilijk van elkaar worden onderscheiden: personages dromen, hallucineren, projecteren, zij verbeelden zich dingen of schouwen andere werelden. Een heel gewoon verschijnsel zonder dat je behoeft aan te nemen dat deze psychische activiteiten reëel in de werkelijkheid ingrijpen (Pirate als fantasist-surrogate).[b] Hoogstens zal een psychoanalyticus dit soort verschijnselen interpreteren aan de hand van zijn theorie van het onbewuste, maar dit zonder de prozaïsche werkelijkheid uit het oog te verliezen.
Werkelijkheid is in een verhaal in de eerste plaats een praktisch en natuurlijk gegeven. Er is een andere, bv een mythische of een romantische verhaalcode nodig om de inhoud van dromen, hallucinaties en visioenen een reële status te geven.
In *GR* staat de N-code als alternatieve code naast de reïstische. Toch is zij niet anders dan een psychisch bijverschijnsel, zij werkt niet in op de werkelijkheid, maar is er eerder een weerspiegeling van. Zo beleven Geli en Katje ieder op een emotionele manier de Andere Wereld (beiden voelen de aanwezigheid van Pan, Geli bovendien die van deTitanen), maar daar blijft het ook bij.[c] *GR* wordt niet verteld vanuit een mythische code. Nergens ook blijkt dat dromen, zielen, geesten of hogere machten enige invloed uitoefenen op de gang van zaken binnen de narratieve werkelijkheid.[d] Wel toont de verteller voortdurend aan hoe deze N-code via beleving, herinnering, denken en gesprekken op venijnige wijze in de narratieve wereld doordringt. Vertellen wordt moeilijk, betekenissen worden ambivalent, je verkeert voortdurend op het raakvlak van twee werelden.

De aard van de werkelijkheid

[1]

Binnen *GR* zelf speelt er een eigen, specifieke visie op de werkelijkheid mee. 'We don't have to worry about questions of real or unreal', zegt Prentice tegen Roger, omdat Zij via een (waan-) systeem bepalen wat feiten zijn en wat niet. En *werkelijk* is in Hun ogen alleen wat opportuun ('expedient') is (LXV). Het ervaren en beleven van de werkelijkheid is noch subjectief, noch objectief, maar het is een zaak van misleiding en paranoia. Mensen zijn, om het in filmische termen te formuleren, sociaal *ingekaderd /'framed*' en hebben bovendien persoonlijk de neiging de wer-

---

[a] In de voorliggende kritiek wordt juist deze *mixture* ontkent en vervangen door een analyse via een scheiding van R-code en N-code. Het onderscheid tussen reïstische code en Neptunus-code wordt uitgelegd in de Inleiding.

[b] Het gaat om een emotionele gesteldheid, die door Gibson (1999, blz. 104) wordt omschreven in termen van Heideggers *Stimmung*: '[P]eople ./. as poised on the edge of or between 'worlds', or in 'transmit' from one 'world' to another.' Zo'n gesteldheid wordt vaak in dichterlijke termen beschreven.

[c] Vooral in Pynchon Notes 18-19/lente-herfst 1986 maken de schrijvers het de lezer moeilijk om enige orde te ontdekken.

[d] Velen hebben het tegendeel beweert. Zo stelt Schaub (1991, blz. 50) dat '[T]he narrator of *Gravity's Rainbow* asks us to believe in spirits of transformation given voice.' Een stelling die hij niet waarmaakt, integendeel, hij komt met een bewijsvoering waarin hij de focalisatie van Pökler voor die van de verteller aanziet (ibid., blz. 51).

kelijkheid op een illusionaire manier te ordenen en betekenis te geven.[a]

[2]

Door heel *GR* heen wordt in de trant van de paradox van Zeno een filosofische discussie gevoerd over de vraag naar de aard van de werkelijkheid, en dat met name in termen van beweging (en daarmee van tijd). Zo ziet Ölsch de werkelijkheid als een dodelijke, massieve inertie, terwijl Felipe haar, los van Zeno, omschrijft als een vriendelijk hylozoïsme. Een tegenstelling die je goed ziet weerspiegeld aan het einde van het boek. In het theater stopt de film, het beeld verstart. Buiten hangt de raket, een balletje stuitert, een liedje wordt ingezet. Film en raket zijn beide, zoals Pökler al had gesteld, een imitatie van beweging. Met de kans dat het leven verstijft en wordt teruggebracht tot Delta-t.[b] Aan de andere kant doorbreekt en overstijgt juist muziek deze verstarring en versplintering,[c] en geven de slotwoorden van het liedje 'And a Soul in ev'ry stone...' een diepere betekenis (à la Felipe) aan het begrip werkelijkheid.

Werkelijkheid en taal

VERMENGING VAN STIJLEN

Vanouds wordt er, zoals Auerbach (1991) laat zien, in de westerse literatuur, een duidelijke scheiding gemaakt tussen de verschillende sferen binnen de narratieve werkelijkheid als weerspiegeling van de actuele situatie. Er bestaat de hemelse werkelijkheid van de (Helleense) tragedie en (Christelijke) mythe, een adellijk-hoofse werkelijkheid van de seculiere tragedie en een alledaagse werkelijkheid, die op haar beurt wordt opgesplitst in een werkelijkheid van plebs en middenklasse, de laatste met haar sociale komedies, de eerste met haar volkskluchten. De driedeling van de scholastieke ME ten voeten uit. Iedere sfeer met zijn eigen taalgebruik en stijl.
Langzamerhand vervagen de grenzen en gaan schrijvers hun eigen weg totdat in het werk van Rabelais voor de eerste maal de kloof tussen hoge en lagere stijl radicaal wordt doorbroken.[d] Dit zonder dat het aanzien van de literatuur wordt aangetast, hoewel de tegenstand tegen zijn werk zelf groot bleef.
In een alledaags realisme en vanuit een veelheid van stijlen (zakelijk, filosofisch, grotesk) laat de verteller in Rabelais' werk de ontbinding zien van een samenleving, die gepaard gaat met een anti-christelijke instelling en met de oproep tot een natuurlijk leven en een vitalistische houding. Wat -in de visie van Auerbach- uitloopt op een leeg humanisme, wel geestig en ironisch, maar ook leeg en wreed. Tragiek en diepe emotionele gevoelens ontbreken geheel, evenals iedere esthetische-kunstzinnige maat. Er is een overmaat aan stijl.
Voor *GR* is deze analyse van groot belang, gezien de overeenkomsten met het werk van Rabelais. Dat het oordeel van Auerbach over *GR* negatief zou uitvallen, is dan ook zonneklaar. Ook *GR*

---

[a]En dat, althans binnen *GR*, op een ziekelijke en zeker niet, zoals Connie Palmen oppert, op een poëticale manier (2010, blz. 23). Haar unieke, originele persoonlijkheid (blz. 25-27, blz. 32-33, blz. 52) is in termen van *GR* niets anders dan een misleidende fictie (blz. 44).

[b]Het is onjuist om deze visie alleen maar negatief te zien. De paradoxen van Zeno zijn een bevestiging van de ontologie van Parmenides. Deze kan het uitgangspunt zijn van een mystiek ideaal: het bewustzijn geconcentreerd in een punt van rust waar ruimte en tijd eeuwig samenvallen en zelfs worden getranscendeerd. Het actualisme is dan op een hoger niveau getild, terwijl je -hoop je- ontsnapt aan het juk van de paranoia.

[c]Zoals Pythagoras, die muziek beschouwt als de eenheid en verzoening van *Zijn* en *Worden*. Pieron 2004 III, blz. 796.

[d]Ook op andere terreinen komt de vermenging van stijlen voor, zoals bij Mahler. In *GR* zie je dit ook gebeuren bij film en muziek. Uit de beschrijving van *Alpdrücken* blijkt bv dat deze film van Von Göll naast zijn artistiek-expressionistische grootheid, ook zijn kitscherige en hard-pornografische kanten heeft: de kunstzinnigheid van het tweede register gaat gepaard met de trivialiteit van het derde. Voor de romantische en expressionistische achtergronden: Moore 1987, blz. 206-215.

laat in zijn stijl zien hoe onzekerheid, ambivalentie en ordeloosheid de grondslag vormen van het menselijke bestaan.

VERVAGING

Een andere ontwikkeling in de letterkunde is minstens van evenveel belang geweest. Het specifieke gebruik van de vrije indirecte rede maakt dat de verteller naar de achtergrond verdwijnt: de werkelijkheid bestaat alleen nog in het bewustzijn van de personages. Niet de narratieve samenhang domineert, maar de vaak verbrokkelde beleving van de personages.
Deze tendens tot vervaging staat niet alleen, zoals Auerbach (1991, blz. 479) opmerkt: 'Daarnaast zijn er andere, syntactisch amper te benoemen mogelijkheden om de indruk van een objectieve, door de auteur exact beheerste werkelijkheid te laten vervagen en zelfs te laten verdwijnen; mogelijkheden die niet in de formele structuur, maar in de intonatie en de context verscholen liggen.' Er ontstaat een sterk contrast tussen innerlijke beleefde en uiterlijk ervaren tijd. 'Wezenlijk is dat een triviaal uiterlijk voorval voorstellingen en reeksen van voorstellingen op gang brengt die het heden verlaten en zich vrijelijk in de diepte der tijden bewegen' (ibid., blz. 484). Deze nieuwe, verhaaltrant weerspiegelt volgens Auerbach een pessimistisch wereldbeeld. De werkelijkheid wordt ontbonden in complexe en dubbelzinnige bewustzijnsreflecties. Wat de onzekerheid en uitzichtloosheid van de periode rond WO I goed weerspiegelt. De reflecties verraden vaak

> iets chaotisch of versluierds, een vijandige houding tegenover de werkelijkheid die ze uitbeelden, niet zelden ook een afkeer van de praktische wil tot leven of een plezier in het uitbeelden van de grofste vormen ervan, een cultuurvijandigheid, tot uiting gebracht met de subtielste stijlmiddelen die de cultuur heeft geschapen, soms een verbeten en radicale vernietigingsdrang (ibid., blz.493).

Vervang *WO I* door *WO II* en je zit midden in *GR*, met dien verstande dat de bewustzijnsreflecties (vaak) van een paranoïde aard zijn.
Scott Sanders (1976, blz. 158-159) heeft dan ook gelijk als hij schrijft dat '[*GR*] is so dominated by an awareness of the pressures that led to a dissolution of personality and to the disintegration of culture itself that he [the narrator] finds scant space for imagining contrary historical impulses, possibilities for recovery, for renewal, for reunion.'

4. Waarheid

Het begrip *waarheid* is van toepassing op uitspraken: beweringen zijn waar of onwaar. Of een uitspraak voor waar wordt gehouden, hangt af van de code die een spreker hanteert. Het bestaan van de evolutie is waar binnen de wetenschappelijke, het bestaan van zwarte magie binnen een mythisch-rituele verhaalcode. Discussies tussen verschillende codes/tradities kunnen alleen retorisch worden beslecht. Een ander overtuigen zit er niet bij, zoals blijkt uit de schermutselingen tussen Leni en Franz over de astrologie.
In code-gevoelige discussies zijn ironie en satire een machtig wapen, zij ondermijnen andermans waarheid en brengen, zoals binnen *GR*, nuances aan die van belang zijn voor de visie die de verteller ontwikkelt. Zo wordt dit wapen vaak ingebracht in de strijd tegen de waarheidseisen van astrologie, kabbala en spiritisme.
Ook ondermijnen ironie en satire vaak de vertelling zelf. Schaub ziet het afvuren van Blicero's Raket als het op ironische wijze lezen van een Tarotkaart.[a]

[a]Schaub 1981, blz. 66. Zo'n kabbalistische interpretatie past trouwens goed binnen de mythische inkleding van het verhaal over Blicero/Gottfried zoals die in dit boek wordt verdedigd. Van ironie hoeft dan geen sprake te zijn.

5. Orde

> The lack of a deity contributes to our sense that Pynchon's world does not offer humanity the warmth and support it wants from religion. At times, Pynchon's cosmos seems to exist on a plane beyond the modalities of good and evil; but overall, the power of of negative forces, negative at least in respect to man's experiences of them, tilts the balance of this creation toward the demonic.
>
> K.Hume 1987, blz. 57

Ethiek. Mindless pleasures

[1]

Orde staat tegenover chaos en heeft betrekking op verschillende aspecten van de werkelijkheid: op de kosmos, op de natuur, op de mens en op de samenleving. In de laatste twee gevallen komt het aan op de ordening van het gedrag. Een ethisch probleem.
Orde betekent, kort gezegd, samenhang, evenwicht en harmonie. Zij berust op regelmaat en doelmatigheid. Ontwrichting, inbreuk en conflict bedreigen voortdurend iedere vorm van orde. In *GR* wordt een hard oordeel geveld: in de natuur heersen entropie, toeval en onzekerheid, in de (moderne) samenleving vind je wel orde maar dan in de vorm van een verstikkend systeem ('They') dat onderdrukking, uitroeiing en oorlog brengt waardoor mensen -maar ook de natuur- volledig ontwricht raken.
Een zwartgallig beeld: aan de entropie ontkomt geen mens, ook niet via een vlucht in een bovennatuurlijke of vergeestelijkte orde. Bovendien zal hij, om aan zijn eigen ontwrichting te ontkomen, Hen moeten bestrijden en het sociale systeem met zijn fundament in wetenschap, technologie en economie (WTE) moeten ondergraven. Maar zulke pogingen lopen altijd spaak, dat bewijzen de inspanningen van de Counterforce en de allegorie van *Byron the bulb*.[a]

[2]

Wat te doen? Afzien van de strijd en met Dzabajev en de zijnen vluchten in een leven van *mindless pleasures*? Nu kun je in het kader van een (hedonistisch) actualisme het begrip *mindless* niet negatief omschrijven in termen van *dom, geesteloos* of *dwaas*. De betekenis gaat eerder in de richting van *luchthartig* of *onbekommerd*: je doet iets zonder er bewust bij te zijn. Je laat je, zoals Speed en Perdoo op een plezierige, nonchalante meeslepen door de uiterst versterkende omstandigheden. Dat in een 'gezonde' samenleving zulk gedrag als anti-sociaal wordt getypeerd, is vanzelfsprekend, maar daarom is het op zich nog niet onzinnig. Zoals het ook niet onzinnig is om te proberen langs een sluikroute een leventje lang aan je noodlot te ontsnappen.

Actualisme. Slothrop, Beckett

Toch zal actualisme in de vorm van een leven *hic ac nunc* al snel ontaarden in de negatieve situatie waarin Slothrop uiteindelijk terecht komt. Delta-t als leegte, als punt in ruimte en tijd: geen verleden, geen toekomst, een bestaan zonder woorden in volledige afzondering. Iedere orde en samenhang ontbreekt, de anti-paranoia slaat toe.
Slothrop doet in zijn periode van volkomen ontreddering (LXII) denken aan de figuren uit het werk van Beckett. De druk van de samenleving ('They') op de personages,[b] hun desintegratie, hun

---

[a]Met op de achtergrond de vraag hoe je een systeem kunt bestrijden zonder er deel van uit te maken. Vergelijk Olster 1990, blz. 169.

[b]In *Waiting for Godot* wordt *they*, evenals in *GR,* gebruikt als term voor anonieme maatschappelijke krachten die het individu eronder houden ('And they didn't beat you? Beat me? Certainly they beat me'). Het probleem is alleen dat in het Frans de bewering neutraal is ('Et on ne t'a pas battu?') en het antwoord milder ('Si... Pas trop'). Metscher 1975,

irrationaliteit, hun hang naar anonimiteit, hun passieve wachten op de eindtijd,[a] hun hoop om te verdwijnen, dit alles vind je ook terug bij Slothrop gedurende de korte tijd[b] van zijn verwildering. Toch wordt hij geen wormmens. Hij is verward, zijn hoofd tolt, maar hij blijft zijn muziek spelen en ervaart in een plotselinge melancholieke bui zelfs de natuur weer in haar volle, seksuele kracht. Hij overwint het idee van leegte ('Zero'), van het Zwijgen, van bewegingloosheid ('Nothing stirrs. All is ./. zer[o]')[c] dat het werk van Beckett beheerst.[d]
Duidelijk is dat het actualisme, óf je het nu beleeft vanuit een absurdistische óf vanuit een existentiele visie, voor mensen fataal is. En omdat dit ook geldt voor de hedonistische vorm, kun je concluderen dat de weg van het actualisme -en daarmee van de *mindless pleasures*- doodloopt.
Intussen lijkt het er oppervlakkig op dat het idee van de *mindless pleasures*, dat overal als terloops opduikt, de visie van *GR* bepaalt. Toch wordt dit idee bijgesteld en omgebogen in de richting die het Lied van de Aqin en het Eindliedje suggereren. Een suggestie, meer niet, niemand zal ooit op de gedachte komen dat deze visie je wordt opgedrongen.
Anders staat het met het paranoïde idee van Hen dat er wordt ingeramd. Deze drammerigheid is een van de zwakste punten van *GR*. Vervang *They* maar eens door De Duivel (en IGFarben als Zijn Rijk) en je zit midden in een christelijk bekeringsverhaal. Hoewel, een verhaal verteld door zendeling of missionaris zal de paranoïde achtergrond van zijn boodschap niet in twijfel trekken. En juist dat doet de verteller in *GR* wel.

Contingency shaped behavior en rule governed behavior

Bij dieren is actualisme een vanzelfsprekendheid. Zij ondergaan hun omgeving direct, zij kennen geen taal die hen opzadelt met bewustzijn en herinnering. Zij leven het onbezorgde leven van de leliën des velds, hoewel zij ook hun hiërarchische ordeningen kennen. Zo'n actualisme pur sang is voor mensen per definitie niet weggelegd. Voor hen is het niet meer dan een belevingstoestand, een ontbreken van paranoia.
In werkelijkheid blijkt paranoia meer dan een illusie te zijn, haar streven naar ordening is inherent aan de menselijke cultuur. Daar ligt binnen *GR* de crux. Ook een anarchist zal altijd stuiten op de weerbarstigheid van een bijna natuurlijke orde(ning).
Toch blijkt uit het historische voorbeeld van de alfabetisering door de Russen van een Kirgizische nomadenstam (XXXIV), dat er binnen de wereld van *GR,* in de trant van denkers als Lao Tsze, Montaigne, Rousseau, Thoreau en Tönnies, de gedachte wordt gedeeld dat de menselijke samenleving in de tijden van vóór schrift en wet (RGB)[e] een vriendelijker aanzien bezat dan de moderne. In natuurlijke omstandigheden zal menselijk gedrag als vanzelfsprekend en al naar gelang de omstandigheden zijn loop nemen (CSB).[f] Iedere moraal in de vorm van een gedragscode is in deze situatie een regelsysteem dat het menselijk gedrag nodeloos stuurt en beperkt. Als er ergens kwaad in schuilt, dan ligt het in deze bedreiging van het CSB door het RGB. En dat hakt erop in. Zo merkt Mexico op dat oorlog als onderdeel van het systeem inhoudt 'that we are meant for work and government, for austerity: and these shall take priority over love, dreams, the spirit, the senses and the secondclass trivia that are found among the idle and mindless hours of the

---

blz. 133. Vergelijk Amiran 1990, m.n. blz. 171, waar wordt verwezen naar Engelse teksten van Beckett die ook *they* lijken te gebruiken in de zin van Gravity's *They*.

[a]'- Rien à faire.' Estragon aan het begin van *En attendant Godot*. Nu, zo zou *GR* niet kunnen beginnen.

[b]Anti-paranoia houd je niet lang vol.

[c]Hamm en Clov in *Endgame*.

[d]Metscher 1975, blz. 133, blz. 134-145, Zeltner 1974, blz. 150-174.

[e]Zie voor de begrippen CSB en RGB: Inleiding, Naturalisme en actualisme.

[f]Je kunt met Tölölyan (1984, blz. 61) niet stellen dat 'the [characters] do manifest a tendency to illustrate freak-and-hip-culture "philosophies" of he sixties.' De mens is in *GR* geen *noble savage*, hij is het product van zijn omstandigheden. Alleen zo kunnen de tegenstrijdigheden in gedraging binnen *GR* worden uitgelegd.

day...' (*GR*, blz. 177).[a]

De diep gekoesterde wens van Slothrop dat het Woord met zijn kritische inslag enig solaas zou kunnen bieden, wordt in de vertelling niet waargemaakt. Wat blijft, is enkel een liedje.

Amoralisme

[1]

Het lijkt er vaak sterk op dat de verteller ondanks alle ellende en narigheid in amorele zin neutraal-observerend blijft. Morele oordelen geveld in begrippen van goed en kwaad blijven uit. Je trekt als interne lezer zelf maar je conclusies naar aanleiding van de vertelling en van de narratieve context waarbinnen die zich afspeelt.
Dit komt al naar voren in VIII, waar de pedofiele wereld van Pointsman vrijblijvend wordt beschreven. Nergens in *GR* vind je verontwaardiging of woede over zulk soort ziekelijk, pathologisch gedrag, nergens wordt gesproken over inherent menselijk kwaad,[b] nergens wordt van de personages geëist dat zij zich goed of naar eer en geweten, dus deugdzaam gedragen (Leverenz 1976, blz. 121).
Denk aan de neutrale houding die de verteller inneemt bij de discussie tussen Spectro en Pointsman over het gebruik van menselijke proefpersonen (VIII), de SM- en incest-scènes (XL) of de orgieën op de Anubis (XLIII). Zelfs de scène waar Greta probeert het joodse jongetje te vermoorden, lijkt eerder mysterieus dan kwaadaardig te zijn (XLV).
Cynisme blijkt aan de andere kant uit de opmerking van Slothrop dat hij geen verschil ziet tussen het zelfovertuigde, brute optreden van de USA-MP en dat van nazi's en Japanners (XXVIII), maar ook uit Bodines laconieke reactie -'Maybe I was a Melvin Purvis Junior G-man' (*GR*, blz. 717)- op de bekentenis van Säure dat hij misschien (!) een Storm Trooper is geweest.

[2]

De wereld van *GR* is een afgesloten wereld, waarin mensen zich gedragen zoals de narratieve omstandigheden zich voordoen. Een oordeel over hun gedrag kan alleen vanuit het verhaal worden gevormd. En dan weet je dat Greta in Bad Karma niets anders kon doen dan dat ze deed. De dood (en daarmee de desintegratie) is immers een immanent onderdeel van het entropische proces. Het kwade is niets anders dan een epifenomenon. Er valt verder niets over te zeggen. Dit geldt, zoals Hite laat zien, ook voor de maatschappelijke situatie en voor de mensen die daar deel van uit maken:

> The fact that the narrator refuses to stand aloof from the characters has implications for the value systems of *Gravity's Rainbow*. The novel deals with some of the most horrifying prospects of contemporary life: the rise of megalithic international corporations, the corresponding dehumanization of twentieth century society, the immanent purposes of technology, the threat of global annihilation. But though the text insists on a polarized vision with indelible lines drawn between Us and Them, it does not condemn any of its characters. The narrator treats even the most villainous figures with such compassion that it becomes impossible to regard the

[a]Roger over Jeremy als personificatie van de oorlog. Het gaat om een klassiek, hedonistisch-epicuristisch gezichtspunt (met niet zozeer de liefde als wel de vriendschap als kern, maar daar is Roger nog niet aan toe, hoewel er een band lijkt te ontstaan tussen hem en Bodine).

[b]*GR* is een voorbeeld van dat wat Frye (1973, blz.147) *demonic imagery* noemt: '[T]he world of the nightmare and the scapegoat, of bondage and pain and confusion; the world as it is before the human imagination begins to work on it and before any image of human desire, such as the city or the garden has been solidly established; the world also of perverted or wasted work, ruins and catacombs, instruments of torture and monuments of folly.'

novel's world as populated by villains and heroes.[a]

[3]

In dit verband is het van belang vast te stellen dat kritische termen als *blasfemisch, obsceen* of *kwaadaardig* alleen kracht hebben als ze worden gebruikt door verteller of personages. Het is een vorm van zuiver moralisme als een externe lezer ze hanteert om er de inhoud van een kunstwerk mee te typeren.[b] Het riekt naar sociale controle en leidt direct of indirect tot censuur.[c] Beardsley (1981, blz. 581): 'From a Relativist point of view, of course, there is something ridiculous about the spectacle of English professors testifying about aesthetic value, as they were medical doctors called in to explain the cause and time of death, or psychiatrists called in to say whether the defendant is sane or insane'. En dat geldt beslist niet voor hoogleraren in het Engels alleen. Maar vreemd genoeg beweert Beardsley (ibid., blz. 463) eerder dat een roman als Millers*Tropic of cancer* of het beginshot uit *Le chien Andalou* van Bunuel en Dali dan wel intensief (= fascinerend) mag zijn, maar ook dat deze soort fascinatie ze buiten de literaire (= kunstzinnige) orde plaatst.[d] Waarbij hij vergeet dat alleen de creatieve ordening van seksuele en andere fascinerende zaken literair van belang is, niet de esthetisch-fascinerende zaken zelf. De rite rond Pudding en Katje is negatief-esthetisch en fascinerend, maar wordt pas literair een hoogstandje door de (ironische) ordening ervan naar inhoud en vorm binnen het verhaal.
GR is niet uit op provocatie zoals het antithetische postmodernisme, of je moet het amoralisme als een provocatie zien. Maar dat is binnen de westerse traditie al lang geen taboe meer.[e]

Zorg

> [V]oices continue singing for a while, depending how much each one happens to care (*GR,* blz. 677).

Ondanks de vaak macabere toon worden er, lijkt het, in *GR* grenzen gesteld. Alom wordt SM bedreven maar dit zonder dat iemand een ander buiten de spelregels om pijn doet. Slothrop wendt zich af als een spelletje SM tussen Greta en Bianca uit de hand loopt (XLIII), de verteller spreekt van een *sin of profit* als hij vertelt van Ludwigs noodzaak zich te laten prostitueren (LXXI), Jessica beschuldigt Pointsman van kille, natuurwetenschappelijke neutraliteit omdat hij mensen en dieren martelt zonder hun pijn te voelen (IX).
Ook zijn er veel momenten van vriendelijkheid en welwillendheid. Slothrop krijgt hulp van een onbekende in de Wildernis (LXII) en van de dochter (en de vrouw) van de drukker bij het begin van zijn tocht in het Plechazunga-kostuum (LVII), van hem zelf wordt als terloops verteld dat hij de opruimingsploegen helpt na inslagen van raketten (IV). Aandoenlijk is het hoe geduldig en met overgave hij voor Greta zorgt (XXXIX).
In de meest algemene zin wordt het idee van liefde en zorg geproclameerd in het intermezzo binnen Pöklers liedje *Victim in a vacuum! (GR*, blz. 415). Zorg in een specifieker verband vind je bij Spectro voor zijn vosjes (VIII), bij Gwenhidwy voor allen die ziek, ellendig, onderdrukt en uitgebuit zijn (XX), zoals eens William Slothrop (LIV) vol zorg was voor de preterites (en zijn varkens!). Tchitcherine van zijn kant wordt gedreven door zijn medeleven met de nameloze studenten die het eens in hun strijd aflegden (XXXIV), Enzian door zijn liefde voor zijn volk en voor de preterites. Ook heerst er

---

[a]Hite, geciteerd bij Hägg 2003, blz. 20. Een constatering die de interpretatie tot zover steunt, maar die, zoals uit het vervolg zal blijken, te eenzijdig is. Deze beperktheid wordt door Hägg geweten aan het feit dat Hite de *narratieve* subtiliteit van *GR* op dit punt niet doorziet (ibid., blz. 20-21).

[b]Ook in gematigde vormen van moralistische kritiek: Lamarque 2009 blz. 288-295.

[c]Posner contra Nussbaum: Lamarque 2009, blz. 285-288.

[d]Zie Pieron 2004 II, blz. 398-399 (J.M.Greene vs Clive Bell).

[e]Zoals men ook *GR*'s atheïsme niet meer als een uitdaging kan beschouwen.

bezorgdheid voor anderen, bij Pirate voor het welzijn van Jessica en Roger (IV),[a] bij Tantivy en Bodine voor Slothrop.[b]

Vrijheid

Binnen *GR* is geen plaats voor de handelende persoonlijkheid met zijn keuzevrijheid en verantwoordelijkheid. Het humanistische, christelijke (en existentialistische) credo bij uitstek ontbreekt.[c]
Slothrop heeft ontdekt dat alles wat maar even op vrijheid en toeval lijkt, in feite onder de controle van Hen staat (XXIV).
Maar deze ontdekking is een vorm van paranoia, zij vindt plaats in de Verboden Vleugel, waarin Het Huis en de Croupier de dienst uitmaken. Ontsnappen aan hun greep is zeker mogelijk, wanneer je je maar gedeisd houdt, zoals Dzabajev en de zijnen laten zien in hun carnavaleske tocht door de wereld (LXVIII).[d] 'Song is a magic cape.' Slothrop blijft in zijn diepste eenzaamheid op zijn harmonica spelen en trekt er later mee de wereld in.
Deze vrijheid betekent niet dat je aan de omstandigheden kunt ontsnappen, je staat in de natuur en blijft altijd onder directe invloed van je omgeving. *GR* heeft een naturalistische visie waarbinnen het begrip vrijheid wordt gedefinieerd als het ontbreken van negatieve controle. Vrijheid is geen verklarende, maar een beschrijvende factor.[e]

---

[a]'"Concern," you know, "fondness..."' (*GR*, blz. 35).

[b]Vergelijk Tanner, 1986, blz. 81, Werner 1986, blz. 91-92, blz. 95.

[c]Gedurende zijn droomfantasie over de Floundering Four bekommert Slothrop zich (*GR*, blz. 676) over de besluiteloosheid van zijn vier vrienden en bedenkt hij dat je besluiten opkomen 'from a chaos of peeves, whims, hallucinations and all-round assholery...' In feite, gaat hij verder, draait het alleen maar om het gemompel ('mutter') van een blind toeval ('fortune'). Keuzevrijheid wordt dus niet onderuit gehaald in rationele termen (de Ezel van Buridan) of wordt niet, zoals Friedman (1983, blz. 92) meent, beschreven in de formules van de kwantummechanica.

[d]Het Carnaval (met zijn sfeer van feest en muziek) betekende een kortstondige ontsnapping aan de directe controle van Kerk en Moraal. Dit geldt ook voor de absurde en komische kanten binnen het verhaal, die voortdurend vastheid ondermijnen en een gevoel van anarchie geven. Je kunt niet met Robert Henkle (1983, blz. 286) stellen dat de komische code naast de humanistische staat, nee de eerste code ondermijnt de laatste.

[e]Bürger 1979, blz. 34, blz. 37.

6. De visie

GR is een onthutsend en ontluisterend boek.[a] In scherpe analyses laat het zien hoe moderne mensen lijden onder juk van een straf georganiseerd complex van wetenschap, technologie en economie (WTE) dat hun alleen maar oorlog en oorlogsdreiging brengt. Ze leven in een wereld waar Zij het voor het zeggen hebben, een verscheurde en pathologische wereld, waarin mythen en gnosis welig tieren - bouwsels die de kijk op de werkelijkheid volledig vertroebelen.
Mensen staan er alleen voor, zij zijn op zich zelf en op anderen aangewezen. Zij worden niet omringd door een religieuze orde, wonderen blijven uit, hun mythen zijn seculair en verweven met dood en verderf.
Een naturalistische visie op de werkelijkheid beheerst de roman: entropie en waarschijnlijkheid bepalen de voortgang. Een zienswijze die al door Eventir in het begin van het boek het beste onder woorden wordt gebracht: er is een breuk met God (en zijn voorzienigheid), je moet er aan wennen dat de dingen gewoon gebeuren, je kunt niets anders dan ze ondergaan. Het is een illusie dat je ook maar enige invloed op de gang van zaken zou kunnen uitoefenen (V). Een kijk die door Webley later wordt bevestigd (leef gewoonweg je leven!) en die door Nora op subtiele wijze in een actualistische richting wordt omgebogen met haar opmerking tegen Eventir dat onze geschiedenis niets anders is dan een opeenhoping van laatste ogenblikken (XVIII).[b]

Wat blijft is het slotliedje.

[a]De visie komt op uit het boek, zij is niet de zienswijze van een schrijver, auteur of verteller. De verteller verwoordt haar.

[b]Webley is een betrouwbare focalisator, maar dat zijn Eventir en Nora ook. Eventir staat zeer sceptisch tegenover zijn werk als spiritistisch medium, Nora is juist vanwege haar cynisme en excentriciteit een woordvoerder die de verteller lief is.

HET LITERAIRE OORDEEL

The ultimate aim [of the critic] is to reveal why the work is of interest, as literature.

Peter Lamarque (2009, blz. 147)

The values exist potentially in the literary structures: they are realized, actually valued, only as they are contemplated by readers who meet the requisite conditions.

Wellek en Warren (1956, blz. 249)

Der massenhafte Erfolg eines Kunstwerkes is nur möglich als *Missverständnis.*

Jürgen Peters (1976, blz. 150)

0. Inleiding

GR als roes

[1]

GR absorbeert je en sleept je mee.[a] Zeker als je het boek niet leest als criticus maar als gewone lezer, kun je er esthetisch helemaal in opgaan.[b] Een 'verslag' ervan levert dan niets anders op dan een roerende beschrijving die fungeert als een geestdriftige aanbeveling in termen van de (postmodernistische) mode van die tijd.[c] Je voegt je dan binnen, zoals Isenberg (1970, blz. 141) het omschrijft, 'a community of feeling', een groep mensen die zich uitdrukt in dezelfde (gevoelsmatige) waardeoordelen en die gebruik maakt van zijn eigen, kwalitatieve, maar ook wollige taal.
Het zij zo. Maar bevredigend is zo'n psychologische benadering niet, omdat uiteindelijk ook het begrip 'literair' in nevelen van vaagheid verdwijnt, zoals in de visie van John Armstrong (2001, blz. 194),[d] waarbinnen een kunstwerk tot een puur persoonlijke, esthetische ervaring wordt teruggebracht. Of sterker nog, je beschouwt met Barbara Herrnstein Smith (1988, blz. 30) literaire waarden als radicaal contingent en laat ze opgaan in economische samenhangen.[e] Je kunt je dan, zoals postmodernistische critici doen, beperken tot diepgravende en hoogdravende vormen van interpretatie zonder dat je je überhaupt bekommert om het literair-kunstzinnige gehalte van een werk.[f] Waarmee het wordt gereduceerd tot een psychologisch, filosofisch of pseudo-encyclopedisch pamflet. Gemakkelijk, maar ook uiterst pijnlijk: bijna nooit merk je bij de critici iets van liefde of bewondering voor het werk dat op de snijtafel is gelegd.

---

[a] Dit, tenminste, als je niet laat weerhouden door structurele en/of inhoudelijke weerstanden. Die eisen inzicht en/of een *open mind*.

[b] *Esthetisch* dan vooral in de vorm van fascinatie met haar gerichtheid op het mysterieuze, het overweldigende en afstotende. Maar ook Barthes' begrip *jouissance* is in dit verband verhelderend: een *texte de jouissance* roept onbehagen op, brengt je in verwarring, desoriënteert je houding tegenover de taal maar bezorgt je ook kippevel. Barthes 1986, blz. 19-20, Pieron 2004 II, blz., 374-375 ('Fascinatie').

[c] Zo mijn aanvankelijke kritiek op *GR:* Pieron 2004 IV, blz. 1178.

[d] Zie Pieron 2004 II, blz. 418 voor een samenvatting.

[e] Vergelijk ibid., blz. 11: '[L]iterary value is radically relative.'

[f] In de ogen van Fish (1994, blz. 10) is literatuur een conventionele categorie. Literaire oordelen worden geveld binnen een bepaalde, in feite willekeurige, *interpretive community:* '[T]he act of recognizing literature is not constrained by something in the text ./. rather, it proceeds from a collective decision as to what will count as literature.' Een tegenhanger van Fish is Frye (1973, blz. 17-19, blz. 350-351). Deze beschouwt de literatuur juist als een vast en samenhangend (historisch) geheel dat binnen de literaire kritiek via specifieke methoden kan worden onderzocht. Zie verder: Schweickart 2008 blz. 496-497.

[2]

De negatieve houding heeft vaak ook een taalfilosofische achtergrond en komt voort uit de overtuiging dat, zoals Hamilton (2006, blz. 394) stelt, 'Literature has become impossible; all we have is writing. Structuralists, poststructuralists, and historicists combine in this assault.' In dezelfde richting gaat de operante psychologie, hoewel Skinner soms zo zijn aarzelingen heeft.[a] Ook Eagleton (2008, blz. 11) laat de term *literair* vallen: 'No work, and no current evaluation of it, can simply be extended to new groups of people without being changed, perhaps almost unrecognizably, in the process, and this is one reason why what counts as literature is a notably unstable affair.'
Zelfs als men op traditionele wijze van een roman als kunstzinnig-literaire uiting spreekt, dan nog komt meestal in de eerste plaats de vraag op naar haar functie binnen groep en samenleving, een functie die al naar gelang iemands voorkeur kan uiteenlopen van mystieke beleving via katharsis tot overdracht van kennis of van een *éducation sentimentale* tot sociale kritiek.[b] Literatuur wordt dan beschouwd als integraal onderdeel van de menselijke cultuur en als de weerspiegeling ervan.[c]
Dit laatste thema speelt vooral bij marxistische critici als Lukács en Goldmann. 'Die Romanform wäre charakterisiert durch die Suche eines problematischen Individuums nach authentischen Werten, die in dessen Umwelt keine Gültigkeit haben und deren Verwirklichung er nur erstreben kann, indem er sich auf die von inauthentischen Werten regierte Welt einlässt.'[d]
Maar zo'n benadering moet tussen haakjes worden gezet, omdat ook bij deze aanpak het begrip *literair* in de lucht blijft hangen.

Literatuur en esthetica

> 'Girl in distress, Jess?' ./. 'Got a fag, Mag?' pretty automatic by now, you guess, Jess? (*GR*, blz. 127).[e]

Er bestaat een intens spanningsveld tussen literatuur en esthetica.[f] Zo blijken veel kenmerken die vaak literair/kunstzinnig worden genoemd bij nader inzien zuiver esthetisch, en daarmee niet cognitief-ordenend van aard te zijn. Het gaat dan om begrippen als *mooi, evenwicht* en *spanning.*
Het esthetische *spannend* staat tegenover *redundantie/zekerheid*. Redundantie roept uiteindelijk onverschilligheid en verveling op. Plotselinge afwijkingen zijn dan spannend, maar alleen als ze uiteindelijk passen binnen een vast, vertrouwd patroon: verrassingen zijn leuk, maar ze moeten niet uit de hand lopen.
Ook evenwicht en regelmaat zijn esthetisch van aard, zij hebben een ordenende component die je terugvindt in bv herhalingen en parallellen binnen een verhaal (of schilderij). Zij richten de aandacht en werken ontspannend. Meer gespecificeerd zijn esthetische verschijnselen als *sfeer, fascinatie* en *jouissance.*[g]

---

[a] Pieron 2006, blz. 183-187.

[b] Pieron 2004 II, blz. 411-418. Voor de kennis-component: Lamarque 2009, blz. 239-241, blz. 248-252, voor de opvoeding van de emoties: ibid., blz. 247.

[c] Pieron 2004 II, blz. 334, Lamarque 2009, blz. 252-254.

[d] Goldmann in een samenvatting van P.Bürger (1979, blz. 71). Zie verder Pieron 2004 II, blz. 402-403 (Goldmanns *homologie rigoureuse*).

[e] Urban Dictionary/Fag: British Man: 'Pack of fags?' - Randle: 'I'm not a fag.' - British Man: 'It's a cigarette, mate.' - Randle: 'I'm not your mate, you fag.' Misschien een verwijzing naar C.J. Dennis' gedicht *Got-a-Fag* (uit Backblock Ballads and Later Verses 1918) dat een soldatenleven tijdens WO I beschrijft. Het woord *fag* wordt ook wel in verband gebracht met het fascisme (*fasces/fag/bundel*).

[f] Veel van de huidige kritiek op de literatuur komt voort uit niet-literaire motieven. Men ziet de (westerse) literatuur als cultureel verschijnsel dat is gefundeerd in het humanistische erfgoed met de Bildung als opvoedingsideaal. Zie bv Said 1984, blz. 21-24.

[g] Pieron 2004 II, blz. 368-375.

Deze afbakening van het begrip *esthetisch* betekent dat je bij je analyses met terughoudendheid gebruik moet maken van Beardsleys literaire criteria als *structure* en *complexity*.[a] Dit zijn immers in de eerste plaats esthetische concepten.[b] Orde en eenvoud worden door mensen mooi gevonden, een matige complexiteit geordend binnen een structurele samenhang werkt esthetisch.
Binnen de esthetica geldt bovendien dat er een evenwicht behoort te zijn tussen orde en complexiteit.[c] Als er zich bv binnen een verhaal op grote schaal ontwikkelingen voordoen, als er een groot aantal personages in rondloopt en als er veel details of contrasten zijn in situaties en personages,[d] is deze gang/stand van zaken niet alleen van toepassing op *GR*, maar ook op menige detective of thriller. Het grote verschil tussen *GR* en een detective is dat binnen de laatste de complexiteit uiteindelijk wordt geplaatst binnen een sterk gestructureerd geheel. Dat geeft een bevredigend gevoel. Voor *GR* geldt zo'n strategie niet, zij kan lezers onrustig maken, omdat de grote complexiteit niet wordt opgevangen door een straf geordende totaliteit, hoewel bij nadere analyse wel blijkt dat deze onevenredige onevenwichtigheid direct samenhangt met de visie van het boek. En dat is een literair criterium.
In samenhang hiermee kun je stellen dat esthetische eigenschappen binnen de kunstzinnige ordening een belangrijke plaats innemen,[e] hoewel dat in een zo'n uitdagende vorm kan zijn dat het esthetische karakter ervan juist vervaagt.

De literaire tekst

> The pleasure of the text is our law.
>
> R .Barthes (2008, blz. 319)
>
> Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possibly degree.
>
> E. Pound (1971, blz. 21)
>
> In der Kunstliteratur wird der Text selbst zum Ereignis.
>
> K.Weimar (1980, blz. 61)

Zoals uit veel plaatsen in deze studie naar voren komt, is het vanzelfsprekend dat de tekst in het centrum van een literaire analyse staat.[f] Je komt deze visie tegen in de romantiek en in hetmodernisme met hun visie op kunst als *art pur*, later ook bij *La Nouvelle Critique,* met name rond het blad *Tel Quel*, waar alle nadruk wordt gelegd op *le travail du texte ('écriture')*: de tekst speelt op structureel niveau een actieve rol, en dit zonder dat de stem van een auteur hoorbaar

---

[a]Beardsley 1981, blz. 462-470. Ook een term als *density* (Lamarque 2009, blz. 47-50) is eerder esthetisch dan literair en maakt een analyse er niet begrijpelijker op.

[b]Beardsleys *intensity* is geen literaire, maar een psychologische term. Je belevingen kunnen intensief zijn. Trouwens, bijna alle begrippen die Beardsley verder gebruikt om er de kunstzinnige aspecten van een werk mee te benoemen - *vitaal, krachtig, levendig*, *mooi (tegenover lelijk), teder, verfijnd en komisch*- zijn esthetisch of zuiver emotioneel van aard. Zie ook: Pieron 2004 II, blz. 410 ('Schoonheid als kunstzinnig waardeoordeel').

[c]Birkhoff 1988 IV, blz. 2161-2171, Schuster en Beisl 1978, blz. 54-58, Pieron 2004 II, blz. 370-372.

[d]Beardsley 1981, blz. 253.

[e]Voor Ingarden (1987, blz. 122-123) geldt juist dat kunstzinnige waarden geheel onafhankelijk zijn van de esthetische, zij passen beslist niet bij elkaar. Dit in de lijn van Kant. Deze legt alle nadruk op de kunstzinnige *vorm* van het werk, los van esthetische kenmerken en stelt daarbij dat het kunstzinnige oordeel zelf een gevoel van (intrinsiek) plezier oproept. Pieron 2004 I, blz. 157.
In afgezwakte vorm vind je deze gedachte terug bij de modernisten. Dezen stellen dat plezier en literaire analyse samengaan (Baldick 2006, blz. 93). Zie verder Pieron 2004 II, blz. 403-405 ('Kunstzinnige reacties').

[f]De opmerking van Todorov (1971, blz. 30) 'The only way of remaining absolutely faithful to a text is simply to repeat it, and even then the change of circumstances endangers the text's identity' is een dooddoener.

is.[a]
Nu is een literaire tekst een specifieke soort van tekst en hij wordt in eerste instantie onderzocht naar zijn structurele en semantische aspecten.[b] Pas dan wordt het mogelijk haar intrinsieke betekenis vast te leggen. Het houdt in dat een literaire tekst op een nuchtere manier wordt ontleed, uitgelegd en geïnterpreteerd, en dat zonder dat men zich eenzijdig op de tekst als pure *écriture* concentreert.[c] Dit los van een (externe) interpretatie die probeert de literaire tekst uit te leggen vanuit een bepaalde bv psychoanalytische, humanistische, diepte-psychologische, marxistische, feministische of postmodernistische gedachtenwereld.

De literaire roman

Een literaire roman is een complex opgebouwd verhaal waarvan de structuur aan regels is gebonden, zoals in het schaakspel. Ze wordt gekenmerkt door een verrassende ('informatieve') ordening van het medium (de taal), de inhoud (via beeld en verhaal) en de visie tot een eenheid.[d]
In klassieke romans is de vorm organisch,[e] maar soms lijken, en dan vooral sommige laat-modernistische romans grillig, chaotisch en schijnbaar wetteloos te zijn: een oerwoud in plaats van een tuin. Toch is ook een oerwoud *uiteindelijk* onderworpen aan orde en regelmaat, hoe verborgen die ook mogen zijn.[f] Ontbreken (verborgen) orde en regelmaat dan moet je niet van een roman maar van een schrijfsel spreken. In dit verband heeft Hasan (1971, blz. 327) gelijk als ze schrijft dat 'no writer no matter how deviant he is, can afford to be randomly deviant, for the simple reason that the effect of random deviance would be meaninglessness and a total lack of communication.'[g]

Amateurs en mandarijnen

Een literaire roman wordt vanuit esthetische en kunstzinnige waarden geschreven om een literair-geschoold publiek te verrassen en te boeien.[h] Het lezen ervan is een praktijk te midden van vele

---

[a] Bv Lamarque 2009, blz. 111-112 (Barthes), Riffaterre 1973, blz. 40-45.

[b] Hoewel de scheiding tussen de structurele en semantische aspecten zelf vloeiend en daarmee gekunsteld lijkt te zijn, wordt de opvatting dat boodschap/inhoud en medium/vorm wel in principe kunnen worden losgekoppeld soms scherp verdedigd, onder meer door Hasan (1971, blz. 302-303) en Doležel (1971, blz. 103). De laatste spreekt van de inhoud als *een condensatie* van de oorspronkelijke betekenis van de tekst.

[c] Een strikt formeel-structurele benadering wordt ook door het postmodernisme bestreden (Herman en Vervaeck 2005, blz. 107-108). Dit zonder dat wordt ontkend dat de taal de kern van het tekstuele onderzoek moet uitmaken. Juist vanuit deze richting (Derrida, Kristeva) wordt gepleit om te schrijven overeenkomstig de mogelijkheden die diep in de taal liggen opgeslagen. Zeltner 1974, blz. 20.

[d] Deze definitie is niet *logisch onafhankelijk* van kunsttheorie, traditie of sociale instituties. Dit vs Beardsley (1981, blz. xxii). Diens afwijzing van enige culturele afhankelijkheid hangt samen met het 'nonreductieve materialisme' dat hij nastreeft (ibid., blz. xxiv). Zo zijn volgens hem kunstzinnige ('esthetic') termen niet te reduceren tot esthetische ('non-esthetic terms'). Wat hem ertoe brengt de eenheid van een werk in emergentistische termen te formuleren (ibid., blz. xxix). Een weinig overtuigende benadering. Zie Pieron 2006, blz. 16-17.

[e] Dat een (klassieke) roman als een organische eenheid wordt bestempeld, betekent niet dat zij geen onduidelijkheden, fouten, conflicten, tegenstrijdigheden of onzekerheden bevat. Ook niet dat deze door de critici bij voorbaat (kunnen/moeten) worden glad gestreken.

[f] Ook de synthetische opvatting valt uiteindelijk terug op orde en vorm. Pieron 2004 II, blz. 352.

[g] Over *Finnegans Wake* zegt Hasan in haar lezing (1971, blz. 327) dat zij het gevoel heeft dat dit boek 'was either not literature, or if so, literature in an unkown language - until someone pointed out to her that it could not be understood without reference to English.' Op hetzelfde congres waar deze lezing werd gegeven, werd ook de vraag opgeworpen naar de leesbaarheid van teksten *('textes limites')* als die van Lautréamont (Chatman 1971, blz. 23).

[h] Voor de opvattingen over de externe lezer die binnen het postmodernisme opgeld doen: Herman en Vervaeck 2005, blz. 126-128 ('Post-klassieke lezers').

andere praktijken die iemand moet leren te beheersen binnen zijn cultuur.[a] Zo eist het volgen van een rugby-wedstrijd ervaring en deskundigheid. Dit geldt ook voor een lezer. Uit zijn keuzes zal een doordachte voorkeur blijken, hij heeft blijkbaar geleerd een literaire smaak te ontwikkelen.[b] Ook de *common reader* van Dr.Johnson en Virginia Woolf of de *gemiddelde lezer* van Riffaterre is een geoefende lezer,[c] een lezer vrij van literaire vooroordelen, iemand die in de loop van zijn leven heeft geleerd literaire boeken te waarderen, hoewel hij vaak eerder emotioneel-synthetisch zal reageren dan analytisch-technisch. Het getuigt van weinig inzicht als je ziet hoe de academische wereld deze lezer beschouwt als een amateur (tegenover de mandarijn-deskundige),[d] zeker als je merkt hoe weinig er de laatste veertig jaar binnen de literaire faculteiten is gedaan om het de lezers van *GR* makkelijker te maken om dit werk naar zijn literaire waarde te schatten.
Poirer (1976, blz. 18) heeft gelijk als hij schrijft dat 'amateur readers may be unable to respond to the relentless vitality of Pynchon's writing, but professional academic readers can possibly smother it.'[e]

De literaire traditie

> Alle sluitende, statische definities van literatuur worden door het feit van de evolutie weggevaagd.
>
> Jurij Tynjanov (1977, blz. 262)

[1]

Schrijver, verhaal en lezerspubliek zijn een onderdeel van een communicatienetwerk dat wordt gedragen door verschillende (soorten van) culturele tradities. Een *literair* werk wordt binnen dit kader per definitie gekenmerkt als een creatieve eenheid van medium, inhoud en visie. Het wordt gelezen door een geoefend, literair publiek dat het liefst de kwaliteiten van het werk met andere lezers, waaronder critici,[f] zal delen.
In deze context wordt *literatuur* gebruikt als een referentieel begrip, het verwijst naar de geschriften die binnen de westerse cultuur tot de Canon worden gerekend en die je bv kunt terugvinden in een encyclopedie over literatuur.[g] Deze Canon wordt behandeld, geïnterpreteerd en aangepast naar eigentijdse opvattingen maar blijft altijd *per definitie* verbonden met de overlevering .[h] Indien dit niet gebeurt, verliest het begrip literatuur zijn inhoud.[i]

---

[a]De lezer als studieobject van de receptietheorie. Pieron 2004 II, blz. 405 ('De receptietheorie'). Vergelijk Zeltner 1974, blz. 13, blz. 18. Een probleem is het dat iemand als Jauss -een voorvechter van deze theorie- primair uitgaat van de tekst, maar toch ook de lezer en zijn verwachtingshorizon (en daarmee de hermeneutiek) niet wil loslaten (Bürger 1979, blz. 133-144, Eagleton 2008, blz. 69-70). Een onmogelijke opgave, omdat de (externe) lezer een *sociologische grootheid* is en in feite opgaat in *het literaire veld* (inclusief een uitgever die bepaalt of het werk van de auteur aan zijn, ook commerciële, verwachtingen voldoet).

[b]Pieron 2004 IV, blz. 1083-1084 ('Smaak').

[c]Lamarque 2009, blz. 135, Guiraud 1971, blz. 20.

[d]Heel anders oordeelt een modernistische criticus als Empson, die juist de amateur-lezer in bescherming neemt tegen de -in de woorden van Fuller- *distortions of a clerisy.* Waugh 2006, blz. 160.

[e]Dus toen al was er reden tot kritiek.

[f]Pieron 2004 IV, blz. 1089-1092 ('De plaats van de criticus').

[g]De term *literair* wordt op deze plaats niet gebruikt in de ruime betekenis van *fine writing* als *'goed en intelligent geschreven*.' Lamarque 2009, blz. 22, blz. 257 (aanhaling). Onder deze termen vallen bv het werk van Plato en Montaigne.

[h]Dat de term *literatuur* pas laat in de geschiedenis ontstaat (Eagleton 2008, blz. 16, blz. 176-177), betekent nog niet dat het begrip *canon* als aloude traditie zijn betekenis verliest. Ook de Hellenen hadden al een 'canon' en wisten wat ze met begrippen als *poëzie* of *epiek* bedoelden. Hetzelfde geldt voor een begrip als *schoonheid*. Eagleton wenst niet in te zien dat er in feite een lange westerse 'esthetische' traditie bestaat, die niets te maken heeft met burgerlijke bekrompenheid of een zakelijke instelling (ibid., blz. 18). Even twijfelachtig is het aan de andere kant om met Gadamer te stellen dat de literatuur een rechtvaardiging bezit die buiten de argumenten van de rede ligt (ibid., blz. 63).

[i]Voor de discussie rond de canon: Waugh 2006, blz. 70-81, Hutcheon 1988, blz. 208.

[2]

Iedere groep van lezers haar eigen canon, daar is niets op tegen. Afro-Amerikanen, feministen,[a] homo's, christenen en ecologen kunnen naar goeddunken hun eigen boekenlijsten opstellen al naar gelang smaak en maatschappelijke doelstelling, als ze maar van het begrip *literair* afblijven (of zich daarnaar richten). Terecht merkt Harold Bloom op dat 'nothing is so essential to the Western Canon as its principles of selectivity, which are elitist only to the extent that they are founded upon severely artistic criteria.'[b]
Het is zou wel heel vreemd overkomen als een *Environmental Criticism* zou eisen dat men *in het algemeen* de nadruk zou moeten leggen op een (literaire) Canon die zich bewust is van de ideeën die deze richting propageert.[c] Zo'n lijst zou dan blijkbaar in de eerste plaats moeten bestaan uit (conservatieve) streekromans van auteurs als Wright Morris, Mary Hunter Austin en Edward Abbey, met Thoreau in de rol van een Dante en Susan Cooper van een Boccaccio of Rabelais, naast Heidegger als criticus van het eerste uur.[d]
Nee, Frye (1973, blz. 7) heeft gelijk: 'It is all too easy to impose on literature an extra-literary schematism, a sort of religio-political colorfilter, which makes some poets leap into prominence and others show up as dark and faulty.'[e]

[3]

Belangwekkend is het denkbeeld van Bakhtin (1981, blz. 3-4) dat de roman in tegenstelling tot de klassieke ('hoge') genres niet in een canon kan worden gevat. 'The novel, after all, has no canon of its own. It is, by its very nature, not canonic. It is plasticity itself. It is a genre that is ever questing, ever examining itself and subjecting its established forms for review.'[f]

[4]

Literature ./. *is* an ideology.

Terry Eagleton (2008, blz. 19)[g]

Nu staat het beroep op een literaire traditie velen op zich al tegen, bovendien geeft de kentheorie toch aan dat juist esthetisch-kunstzinnige oordelen uiteindelijk louter op subjectieve gronden worden geveld en berusten op persoonlijke voorkeuren.[h] Als er dan -om dit bezwaar te omzeilen- ook nog

---

[a]Elaine Showalter vraagt als vrouw naar *A Literature of their Own*, waarbij zij de objectiviteit van de maatstaven die bij de literaire analyse worden gehanteerd, in twijfel trekt (bij Tolan, 2006, blz. 328).

[b]Bloom geciteerd bij Lamarque 2009, blz. 278. Literatuur is altijd een elitaire activiteit geweest. In alle tijden was de groep van literaire lezers minimaal in aantal, ondanks de zware bezetting op de universiteiten en ondanks de druk van het onderwijs met zijn Bildungsideaal.

[c]Buell 2008, blz. 665.

[d]Buell 2008, blz. 672-678. Zie verder Kerridge 2006, m.n. blz. 540 ('Pastoral'), blz. 540-541 ('Romanticism').

[e]Aan de andere kant is het vanzelfsprekend mogelijk om, zoals Punter (2006) doet, een canon te beperken tot de loutere inhoud van verhalen, en dit zonder enige formeel-literaire pretentie. Om zijn betoog toch enige culturele meerwaarde mee te geven omschrijft hij de letteren dan *inhoudelijk* in termen van *sublimity*, *innate incomprehensibility*, *the ghostly*, *the uncanny*. En de canon? Die bestaat uit 'disembodied voices (spectres, spirits, revenants, the occulted) calling to each other, in a kind of parody of the notion of interpellation ./. , across ./. [a] kind of 'open space' (ibid., blz. 527).

[f]Maar daarmee definieer je toch weer normen die zullen gaan gelden voor een canon.

[g]Het enige wat Eagleton in een retorisch betoog aantoont is dat literatuur in zijn ogen ook kan worden gebruikt als (conservatief) politiek-educatief instrument (ibid.,blz. 21-46). Maar een ideologie is zij niet, zoals ook voetbal en carnaval dat niet per definitie zijn.

[h]Pieron 2004 II blz. 375 ('Subjectivisme en relativisme').

wordt uitgegaan van een art-pur benadering, zullen velen hun schouders ophalen en afhaken. Zo'n aanpak betekent immers dat je je hooghartig terugtrekt in een elitair-literair Eldorado, los van de alledaagse wereld van lezers en lezeressen. Maar ook hier geldt een *het zij zo*. Het staat immers vast dat *GR* is geschreven binnen de westerse *literaire* traditie en op dat gegeven moet de roman worden beoordeeld. Dit zonder dogmatisme, maar met een open oog voor wat die traditie aan mogelijkheden biedt om een literair werk, samen met nieuwe inzichten, naar zijn verdiensten te presenteren.

Deze benadering eist tijd, afstand en aandacht. Natuurlijk, persoonlijke voorkeuren maken de keuzes wisselend en de beoordeling soms eenzijdig. Toch betekent dit dat, juist omdat een aantal criteria vastligt en controleerbaar is, ook een literair oordeel binnen de literaire traditie mogelijk is.

Om *GR* op zijn literaire verdiensten te beoordelen, zal ik me richten op de drie voornaamste aspecten van het kunstwerk: narratieve structuur, medium en inhoud. Ik veronderstel dat de kunstzinnig-literaire dimensie van een roman zich uit in het gebruik van taal als medium, in de narratieve opbouw van het werk en in de wijze waarop de inhoud daarbinnen is geordend. Daarbij zal ik moeten aantonen dat er binnen *GR* een doelgerichte en creatieve samenhang bestaat, waarin medium, inhoud en visie zijn ondergebracht.

[5]

Voor zeer velen is zo'n benadering veel te beperkt, zij laat volgens hen niet voldoende zien welke kwaliteiten een literair werk kenmerken. Bij de beoordeling van een literair werk is het onontbeerlijk om intrinsieke waarden in te voeren, waarbij bijna altijd, maar zonder dat het uitdrukkelijk wordt geformuleerd, de Platonische trits *waarheid, goedheid* en *schoonheid* komt bovendrijven. Met haar wordt aan het werk een *diepte* toegekend die tot nadenken stemt.[a] Een typisch humanistisch uitgangspunt dat van een kunstwerk *oprechtheid*, *authenticiteit* en een *indringend inzicht* verlangt bv op ethisch terrein. *Waarheid* is dan 'clarification, justice, compassion.'[b] Omdat deze benadering voor *GR* niet opgaat, wordt de roman wezenlijke literaire kwaliteiten ontzegd. Behalve dan als men, zoals in deze studie, het formalistische argument aanvaardt dat de literaire beoordeling van een werk als *GR* losstaat van iedere humanistisch-ethische invulling.

[a]Lamarque 2009, blz. 258, blz. 63, waar ook sprake is van een verwachting van een moreel-ethische ernst. Alsof een (groot) schrijver zich, in welke periode dan ook, ooit aan zulke verwachtingen van het publiek iets gelegen zal laten liggen. Vergelijk ibid., blz. 281 voor het onderscheid tussen *thick and thin descriptions*.

[b]Íris Murdoch geciteerd bij Lamarque 2009, blz. 226. Dit naast haar afwijzing van al die kenmerken die *GR* juist zo uitzonderlijk maken: 'fantastic, sentimental, self-indulgent, banal, grotesque, tendentious, unclarified, wilfully obscure and so on.' Het vermijden van deze fouten (sic) betekent volgens haar zelfs een soort van transcendentie.

1. Taal en stijl

Aber ein literarisches Werk ist reine Form, es ist kein Ding, kein Material, sondern ein Verhältnis von Materialien.

Viktor Šklovsky(1984, blz. 144)

Literatuur is een taalconstructie die ook als constructie wordt ervaren; dat wil zeggen dat de literatuur een dynamische taalconstructie is.

Jurij Tynjanov (1977, blz. 265)

In literature, art is language, language is art.

Ruqaiya Hasan (1971, blz. 300)

In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-values of symbols are subordinated to their importance as a of structure of interconnected motifs.

N. Frye (1973, blz. 74)

Der Erzähler ist unsichtbar im Text vertreten durch die Auswahl und Anordnung der Wörter.

K.Weimar (1980, blz. 133)

Literaire taal

[1]

Verhalen en romans worden in de gewone omgangstaal geschreven, vaak in de taal die je op school leert beheersen. Binnen de westerse cultuur maakt zij gebruik van de *folk psychology*,[a] die op haar beurt is verbonden met de humanistische traditie. Daarnaast bestaan er narratieve teksten, die zijn vastgelegd in dialect, slang, volkstaal of in een speciale taal (jargon) zoals in strips.
Ook een literaire tekst is geschreven in een jargon, in een eigen, specifieke (literaire) taal. En juist de ordening van deze taal maakt in eerste instantie de kern uit van de bezigheden van een literair schrijver. In het gebruik van de taal, in de vormgeving en uitwerking ervan ligt de grootsheid van een literair werk. En als er iets geldt voor *GR* dan is het dit. Niet de Raket of Slothrop maakt dat je verder leest, alleen de zuigkracht van taal -naast toon en sfeer- zorgen ervoor dat je als lezer je aandacht erbij kan houden. Een groter compliment kan een verteller niet worden gemaakt.
Taal in *GR* is tegendraads, maar dat geldt in min of meerdere mate voor alle literaire taal. Alleen al het gebruik van metafoor en ironie biedt voldoende argumenten om de (literair-poëtische) taal te zien als een grenzenloos instrument van betekenis. Geen enkele literaire taal wordt opgesloten in een systeem, integendeel: je kunt de literatuur juist vaak herkennen aan het doorbreken en overschrijden van taalgrenzen. *GR* is daarbij geen uitzondering.[b]

[2]

Uiteindelijk regeren esthetische en formele wetten ook de literaire wereld, inclusief *GR*, alle pogingen ten spijt om haar taal als verstrooid en ongrijpbaar te beschouwen. Het is veel te gemakkelijk met Mackey (1986, blz. 60) te stellen dat ‘the power of Pynchon’s language is its dissipation.

---

[a] Traditioneel is er een directe verbinding tussen de cognitieve psychologie en de folk psychology (Pieron 2004 III, blz. 822).

[b] Vergelijk Levine (1976), waarin ook de overschrijdende kracht van de (literaire) taal wordt benadrukt (blz.114-116), maar nu op grond van de stelling van Gödel en van de wet van Murphy.

Its energy is expended in verbal waste and degradation.'[a]
Nee dus, het enige waar men de verteller van zou kunnen beschuldigen is van het feit dat hij zijn proza soms te kwistig inkleedt. Het poëtisch-associërend karakter van de tekst, met zijn vaak beeldend taalgebruik, maakt het lezen er niet gemakkelijker op.[b]

De zin als afgesloten eenheid

De kracht van *GR* gaat terug op klassieke, literaire waarden, die misschien wel het beste zijn verwoord door Flaubert. Deze ondergaat stijl als hartstocht en doel. Alles draait om de zin, die niet wordt gerechtvaardigd door de inhoud, maar die functioneert als een afgesloten eenheid, als 'een ding' (Barthes).[c] De dichter dient als richtsnoer voor de prozaschrijver. Niet dat geheel *GR* taalkundig als een (literair) dichtwerk is geconstrueerd, maar het wordt wel door het hele boek heen duidelijk met wat voor zorgvuldigheid en liefde de verteller zijn *zinnen* construeert.[d] De aanvangszin van *GR* en de eerste vier regels van het slotversje dienen daarvoor als beknopte illustratie.

A screaming comes across the sky.

Een metrisch regelmatig opgebouwde zin vol alliteraties, vol afwisseling in klinkers, met de scherpe klank van screaming als kernwoord: vier van zijn medeklinkers komen terug in de rest van de zin. Een mooi voorbeeld van wat Jakobson (1977, blz. 102-103) de poëtische functie van de taal noemt. Niemand kan aan de esthetische kracht van deze beginzin ontkomen, zij heeft grote dramatische impact, hoewel zij -gekoppeld aan het *it's all* theater-[e] duidelijk wrang en satirisch van toon is. En juist deze ironische wending -naast de esthetische inlijsting zelf- geeft literaire kracht en onderstreept de visie binnen het boek.

There is a Hand to turn the time,
Though thy Glass today be run,
Till the Light that hath brought the Towers low
Find the last poor Pret'rite one...

De medeklinker *t* voert je als drager van de regels naar het *poor Pret'rite*, dat door de *p*, *oo* (en *r*) een uitzonderlijke positie inneemt en bovendien opvalt door het ingenieuze, esthetische klankspel. Dat de Preterite ook nog een van de meest geladen onderwerpen van *GR* is, is mooi meegenomen.[f] Toch neemt de dichter direct gas terug: het gedichtje in zijn geheel blijft gewoon een volksliedje, de dichterlijke structuur ervan hapert behoorlijk, terwijl het nog wel zo klassiek met een deftige jambische tetrameter begint.

---

[a] Vreemd genoeg blijkt dat *waste* en *degradation* niet op de taal maar op de inhoud slaan (de orgie op de Anubis).

[b] In andere termen: de paradigmatische/metaforische as heeft de overhand op de syntagmatische/narratieve as met zijn tijd-ruimtelijke en formeel-implicatieve (causale) structuren. Voor de problematiek: Riffaterre 2008, blz. 471-483.

[c] Barthes 2004 ('Flaubert en de zin'), blz. 89-100. Een zeer informatief hoofdstuk over stijl als *schriftuur.*

[d] Een voorbeeld: This Crutchfield here
is browned by sun, [and] wind and dirt
against the brown slats of the barn or stable wall
he is wood of a different grain and finish (*GR*, blz. 68).

[e] *Theater* in de betekenis van plaats van een voorstelling en van een schijngebeuren. Het woord wordt hier allereerst in de laatste betekenis gebruikt: de evacuatie van de Londense bevolking is eigenlijk een schijnvertoning (Weisenburger 2006, blz. 17).

[f] De *ss* uit *across* zou bij de uitleg van een gedicht zeker meerwaarde krijgen.

Literaire stijl

Stijl als ordenend begrip werkt door in de literatuurwetenschap, en dan meestal als discriminerend criterium. Je onderscheidt de stijl van een bepaald tijdvak, van een bepaalde auteur en van bepaalde perioden in diens werk. De waardering voor een bepaalde stijl is afhankelijk van de traditie waarbinnen jezelf werkt, hoewel het wel degelijk mogelijk is om meer in het algemeen aan te geven of er sprake is van een *literaire* stijl.
Vaak wordt er -en dan met name binnen het modernisme- een beroep gedaan op *stijl als afwijking van de norm*.[a] Literatuur wordt gekenmerkt door een eigen, afwijkend taalgedrag dat zich uit op alle niveaus: fonologisch, morfologisch, syntactisch en semantisch. Zeker geen zwak argument, maar het is wel de vraag of literatuur altijd gebonden is aan dit criterium. Het is heel goed mogelijk om een literair werk te schrijven zonder dat je de taal schendt.[b] Ook zijn afwijkingen vaak helemaal niet interessant.[c] Bovendien komen zij juist veel voor in het dagelijkse taalgebruik, zoals in grappen en advertenties, zonder dat je spreekt van een literair taalgebruik (Mukarovský).[d]
Toch kan men zonder aarzeling poneren dat binnen *GR* de afwijkingen op alle niveaus een sterk esthetische-kunstzinnige functie hebben en er bovendien aanzienlijk toe bijdragen om de visie te verduidelijken.

Vermenging van talen en stijlen. Het derde taalregister

[1]

GR is niet, zoals een klassieke roman, geschreven in één taal en stijl die kenmerkend is voor het specifiek-literaire werk in zijn geheel. Typerend is juist de veelheid aan en de vermenging van talen en stijlen, de wisseling van idioom en spreektrant,[e] waarbij de kenmerken van het derde register vaak overheersen.[f] En dit overvloedig gebruik van specifieke vormen van triviale lectuur heeft vanzelfsprekend invloed op inhoud en visie.

[2]

De *Trivialliteratur* heeft twee kanten.[g] Neem bv het sprookje dat, als deel van het derde taalregister, behoort tot de oudste vormen van de volkscultuur. Sommigen waarderen het hoog om zijn realistische karakter, anderen wijzen het af omdat het de wereld vaak niet van haar aardigste kant laat zien. Het tast het optimistische, humanistische mensbeeld aan of het is een bedreiging van het christelijke wereldbeeld,[h] zoals in het sprookje van Hans en Grietje, een centraal thema in *GR*. In dit kader wordt het mogelijk om de triviale lectuur te zien als een gehistoriseerd, geseculariseerd

---

[a] Mukarovský 1974, blz. 39-46.

[b] Wellek 1971, blz. 67.

[c] Chatman 1971, blz. 41, Halliday 1971, blz. 338-342.

[d] Lamarque 2009, blz. (50-) 52.

[e] Pieron 2004 I, blz. 86-89 ('De sociolinguïstiek'), ibid,, blz. 91-92 ('Wittgenstein: taalspellen en familiegelijkenis').

[f] Voor de drie registers: Inleiding, Taalgebruik. De vermenging van registers.

[g] 'Trivialliteratur is nicht das Problem ihrer Leser, sondern das ungelöste Problem derer, die sich mit ihr beschäftigen.' Rucktäschel en Zimmermann 1976, blz. 12. In elk geval moet je ieder register (en de onderverdeling ervan) naar eigen waarde schatten. Spanning, ontspanning, inspanning en gelach hebben alle hun eigen structuur binnen hun eigen register, gekoppeld aan een eigen publiek. In dit opzicht leidt een onderscheid tussen kunst en pseudo-kunst tot niets. Bürger 1973, blz. 9-10, blz. 20.

[h] Deze kritische kant van de triviale lectuur onderschatten Bertens en D'haen (1988, blz. 91) als ze schrijven dat deze lectuur juist een rol speelt in de verdediging van de burgerlijke ideologie.

sprookje. Met (soms) dezelfde subversieve[a] en utopistische[b] elementen.[c]

[3]

De reductie in grote delen van *GR* van de taal tot slang, gekoppeld aan haar oppervlakkige luidruchtigheid, vaagt het idealisme van de klassieke roman en de vaak verstilde distantie van de hoogmodernistische roman grotendeels weg. Handelingen zijn gefragmentariseerd, het blinde toeval heerst. Een amorele levenshouding wint het van karakter en deugdzaamheid. Het is vaak de wereld van spionageroman en detective in haar meest banale vorm.[d]

[4]

Algemene beschouwingen over de plaats van volkstaal en triviale lectuur gaan trouwens langs de verteller van *GR* heen.[e] Bij hem is het gebruik van slang, maar ook van comic-stijl en liedjes in de eerste plaats een speels-esthetische activiteit.[f] Hij heeft er gewoonweg plezier in om striphelden op hun eigen, specifieke manier tot leven te brengen, terwijl het gebruik van triviale taal hem de gelegenheid biedt het verhaal te verlevendigen, maar ook om de ernst en de structuur ervan te doorbreken of te ondermijnen.[g] Zijn stijl heeft anarchistische trekken en ondersteunt zo op ondubbelzinnige manier de ondermijnende visie binnen *GR* op de hoge cultuur van de burgerlijke elites. Levine (1976, blz. 118) stelt zelfs dat het in het werk van Pynchon meer gaat om de mogelijkheden van een anarchistische stijl dan om inhoudelijke kwesties als *paranoia* en *preterites*.
Toch kun je niet ontkennen dat er ook een verband bestaat tussen de stijl in *GR* de inhoud en visie ervan. Poirier (1978, blz. 168) heeft bv geen ongelijk als hij schrijft dat

> Pynchon duplicates the intricate networking of contemporary technological, political, and cultural systems, then in the style and its rapid transitions he tries to match the dizzying tempos, the accelerated shifts from one mode of experience to another, which characterize contemporay media and movement.

---

[a] Zo W.Killy bij Bürger 1973, blz. 19. In *GR* speelt zij deze rol. Maar toch, lees de richtlijnen nog maar eens na (Pforte 1976, blz. 48-53) die de schrijvers van deze soort van lectuur worden meegegeven.

[b] Peters 1976, blz. 164.

[c] In dit verband is het belangwekkend dat porno in Nederland aanvankelijk niet om wellustige, maar om politieke redenen werd verboden: zij ondermijnde het domein van geestelijken en burgers, waarbinnen de verhalen zich voornamelijk afspeelden. Pieron 2004 III, blz. 782 noot b.

[d] En daarmee met een opvallende gelijkenis met de triviale lectuur. Zie Bürger 1973, blz. 90, blz. 123 passim.

[e] Ook gaat de verteller niet in op meta-vragen, zoals de vraag naar de Echte Tekst. Een idee dat door Tanner (1986, blz. 71-72) wordt geopperd, maar dat moet worden afgewezen. De kabbalistische uitleg van Enzian (zie Explicatie L [2]) is juist niets anders dan een parodie op de pogingen van hen die alles met elkaar op diepzinnige manier willen verbinden.

[f] Zonder dat de verteller zich op meta-niveau direct of indirect bezighoudt met typisch 'informatieve' zaken als wanorde en redundantie binnen de *literaire* taal.

[g] Bloom (1986, blz. 59): 'Every ingredient of form -myth, symbol, archetype, history, allegory, romantic quest, even the ritual sanctities of science- is framed and qualified by the underslung tone of the narrative voice.'

2. De inkleding van het verhaal

Je geniet van een verhaal als het goed is opgebouwd en het chronologisch klopt. Je verwacht een vindingrijke verhaallijn en een intelligente plot waarin de strategieën zijn doordacht en verrassend worden uitgewerkt: scenario's worden doorbroken, gecondenseerde verhalen opengebroken, aan je verwachtingen wordt niet voldaan.[a]

Bij het lezen van een verhaal weet je ook dat er personages verblind kunnen worden en aan hun kortzichtigheid of vooroordelen ten gronde kunnen gaan. Je zult voor raadsels worden gesteld, vragen zullen niet worden beantwoord, situaties zullen niet worden uitgelegd, informatie zal worden achtergehouden. Je geniet ervan. Afwisseling en spanning vormen het fundament van ieder verhaal, maar dan wel met de eis dat al die onzekerheid zich ontlaadt in een 'happy end': er wordt verwacht dat alles op zijn plaats zal vallen binnen een uiteindelijk gestructureerd (stijlvol) geheel. Dit alles geldt ook voor *GR*. Maar de opzet erbinnen is zeer ingenieus en wordt uitgewerkt in een specifieke stijl met het veelvuldig gebruik van ellips, analepsis, paralepsis en parenthesis,[b] met een mengeling van tegenstellingen, contrasten en parallellen, met een vaak snelle afwisseling van directe, indirecte en vrije indirecte rede. Dit alles als uitdrukking van een verbrokkelde wereld, van een gefragmentariseerd mensbeeld en van een plot die het beeld biedt van verwarring en doelloosheid. Een beeld dat nog wordt versterkt door de vele dromen, hallucinaties en door het drugsgebruik alom.

Toch houdt de verteller, ook al is het met moeite, deze wervelende, warrige wereld in de hand. Hoewel het verhaal zich voltrekt van chaos (de Evacuatie) via chaos (als een aspect van de Zone) naar chaos (de Eindtijd) wordt deze chaos gedragen door een aantal thema's dat het gehele verhaal omspant en dat richting geeft, met de raket in het centrum: hij verschijnt aan het begin, beheerst het hele verhaal en blijft tenslotte aan het einde boven het theater hangen. Het beeld van het theater dat op zijn beurt van begin tot einde de lezer verontrust, maar ook vertroost, zeker als het waar is dat Slothrop aan het einde er toch nog even als bij toeval verschijnt.[c]

---

[a] Pieron 2004 II, blz. 494-495 ('De esthetica van het verhaal'), Lamarque 2009, blz. 137-138.

[b] Warren1986. Een artikel dat goede voorbeelden geeft, maar de uitleg ervan onnodig in een vage, postmodernistische richting zoekt.

[c] Het gaat veel te ver om met Duyfhuizen (2002, blz. 57) in algemene zin te stellen dat 'Pynchon uses moments of textual uncertainty to highlight the paradox of contingency and order that underwrites artistic production and life in general.'

3. Het literaire gehalte

[1]

Dat een roman als literair werk mag worden aangemerkt, kan in eerste instantie alleen door een lezer worden bepaald. Hij zal een oordeel vellen vanuit zijn betrokkenheid bij de literatuur, zijn kennis van de traditie en zijn ontvankelijkheid voor vernieuwingen. Aandachtige lezing van *GR* zal hem ervan overtuigen dat het om een grootse roman gaat. Wordt hem gevraagd waarom, dan zal hij samenvattend kunnen wijzen op een drietal aspecten:

-Uit explicatie, exegese en interpretatie blijkt voortdurend hoe vindingrijk en origineel medium, inhoud en visie, ook in hun onderlinge wisselwerking worden vormgegeven.
-De grootsheid van stijl komt (ook) uit in de ordening[a] en de rijkdom van de taal, in de details en in de subtiele wisseling van sfeer en toon.[b]
-In een literaire roman als *GR* komt de visie op een natuurlijke en onopvallende manier uit de tekst naar boven, dus niet als preek of in de vorm van een allegorie.[c]

Pas in contact met een bredere literaire groep van deskundigen en liefhebbers zal dan blijken of zijn oordeel kracht bezit.[d]

[2]

Binnen het postmodernisme wordt weinig of geen waarde toegekend aan zulke oordelen. Zij zijn voor een deel subjectief bepaald, voor een deel groepsgebonden, maar vooral ook sociaal-politiek ingegeven. Nee, een tijdloos en onafhankelijk literair oordeel is niet mogelijk. Is kunst niet, zoals Bourdieu stelt, louter een (magisch) spel en een illusie?[e]
Ja en nee. Kentheoretisch heeft Bourdieu vanuit een nihilistisch standpunt gezien zonder twijfel gelijk, maar vanuit een relativistisch niet.[f] Hic en nunc bestaan er intellectuele zekerheden die binnen de huidige cultuur nog steeds hun traditionele kracht bezitten. Bij het lezen van een roman als *GR* wordt voor een moment het spel ernstig genomen,[g] eventjes wordt de illusie op magische wijze

---

[a]Sissman: 'He is almost a mathematician of prose, who calculates the least and the greatest stress each word and line, each pun and ambiguity, can bear, and applies his knowledge accordingly and virtually without lapses, though he takes many scary, bracing linguistic risks.' L.E. Sissman, 'Hieronymus and Robert Bosch: The Art of Thomas Pynchon.' *The New Yorker* 49, 19-05-1973, blz. 138–40. Zie ook de Wikipedia.

[b]Terzijde: toon is een kwestie van taal ('telling'), sfeer van beeld ('showing'). In een zwijgende film is het wel mogelijk de sfeer te tekenen, niet om de toon van een conversatie weer te geven.
De sfeer in *GR* is wisselend vrolijk, mistroostig, ontspannen, mysterieus en mystiek, maar ook broeierig, hilarisch, benauwend, naargeestig, beklemmend, luguber, aversief, onaards, gewijd, angstig.
De toon is beurtelings grimmig, wrang, drammerig, paranoïde, somber, ontspannen, nerveus, ironisch, komisch, badinerend, zeurderig, constaterend, gejaagd, pathetisch, verontrustend, vragend, luchtig, kabbelend, plechtig, lichtvoetig, onzeker, nuchter, zwaarmoedig, nonchalant, opgewekt, aarzelend en ernstig.

[c]Pieron 2004 IV, blz. 1093-1094 ('De impliciete betekenis'). Het is gezien de definitie van *allegorie* niet mogelijk *GR* als een allegorie te beschouwen, dan zouden immers alle delen van het verhaal stuk voor stuk althans in grote lijnen naar een diepere laag moeten wijzen.
Toch kun je het begrip aan je eigen interpretatieve wensen aanpassen, zoals bv Deborah Madsen doet: 'Consequently, individual allegoric texts are able to present a selfconscious account of the way cultural discourses seek validation and also the way in which these cultural discourses authorize certain configurations of cultural power.' Dit in de lijn van de *Cultural Studies*. Bij Amiran 1990, blz. 168.
Voor een korte samenvatting van de *postmodern allegoric narratives*: Elias 1997, blz. 37-38. Uitgebreider: Crownshaw 1998, m.n. blz. 200-201, blz. 203-204, blz. 208.

[d]Pieron 2004 II, blz. 406 ('Kunstzinnige communicatie, een sociaal proces').

[e]Pieron 2004 II, blz. 407n.

[f]Pieron 2004 I, blz 122 (2). Zie verder ibid. III, blz. 681-682 ('Zekerheid').

[g]Niet voor niets kan Bourdieu ook stellen dat kunst een autonome status heeft en dat zij haar eigen, intrinsieke waarden bezit. Pieron 2004 II, blz. 406-407 ('De kunstzinnige code: normgeving').

doorbroken. Oordeel en kritiek proberen op hun beurt dit moment voor een kortere of langere tijd vast te houden.

CONCLUSIE

> [T]he real issue is a political one. Deconstruction, feminist criticism, Marxist criticism, all lumped together as undesirable aliens, are said to have subverted American intellectual life via the academy.
>
> A.Huyssen (1986, blz. 205-206)[a]

> The question ./. is absolutely not whether the classics of modernism are or are not great works of art. Only a fool could deny that they are.
>
> A. Huyssen (1986. blz. 205)

[0]

In deze studie wordt de stelling verdedigd dat *GR* een laat-modernistische roman is met literaire kwaliteiten. Deze stellingname betekent een confrontatie met de postmodernistische kritiek die in dit boek juist een van haar iconen ziet. Een opvatting die breed wordt gedragen, zo meldt zelfs de Wikipedia dat *GR* vaak wordt beschouwd als de postmodernistische roman bij uitstek.

[1]

> [W]hat I am calling the modernist style was a climate of thought, feeling, and opinion.
>
> Peter Gay (2009, blz. 3)

Van belang voor (en van invloed op) de positie van *GR* is een analyse van Brian McHale (1987/1991). In zijn ogen legt een modernistische roman alle nadruk op de kentheoretische aspecten van de vertelling. Hij stelt zich vragen naar het wie, wat en hoe, naar welke zekerheid mensen kunnen bereiken, naar waar de grenzen van hun kennis ligt.[b] Met de detective als het centrale genre, een vertelvorm waarbinnen raadsel en raadselachtigheid essentieel zijn. Verder wordt een modernistische roman gekenmerkt door een veelvoud aan perspectieven die naast elkaar worden gezet, maar die wel vanuit één centrum worden geredigeerd.[c] Zo'n roman is een ruimtelijke constructie, opgebouwd rond een waarnemend subject of een verteller. Met daarnaast de monologue interieur als een veel voorkomende wijze van vertellen (1991, blz. 9). Een karakterisering van de modernistische roman die ten enen male opgaat voor *GR*.[d]

[2]

Toch is McHale van het tegendeel overtuigd: *GR* is een postmodernistische roman.[e] Voor zijn bewijs-

---

[a]Huyssen vertolkt hier een, naar mijn mening gerechtvaardigde stellingname van Hilton Kramer in een artikel in *The New Criterion* van februari 1984 onder de titel 'The MLA Centennial Follies.'

[b]Dit in tegenstelling tot een postmodernistische roman die vragen van ontologische aard stelt: 'What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured?' (McHale 1991, blz 10). Met Beckett in zijn ogen als een sprekend voorbeeld (ibid., blz. 13-14).

[c]Belangwekkend voor *GR* is het ook dat McHale aanneemt dat een lezer van een modernistische roman altijd in staat is om een volstrekt chaotisch gepresenteerde chronologie toch te reconstrueren. Bij Boeijen 1985, blz. 55.

[d]Daar kun je nog vele andere, algemeen erkende kenmerken van het modernisme aan toevoegen, zoals het gebruik van de ellips, het openbreken en de fragmentariseing van de plot, een veelheid van gezichtspunten getoond vanuit verschillende personages, synchronisering, gebruik van de paradox en, inhoudelijk, de ontluistering van het wereldbeeld.

[e]Met Fuentes' *Terra Nostra* is Pynchons *Gravity's Rainbow* 'one of the paradigmatic texts of postmodernist writing, literally an anthology of postmodernist themes and devices' (ibid., blz. 16).

voering gebruikt hij een aantal specifieke, inhoudelijke aspecten. Zo gaat hij uit van ‘the collapse of the ontological boundaries’ in de Zone. In de roman handelt het dan om een plurale wereld, die je met Foucault als *heterotopian* kunt kwalificeren,[a] in zijn ogen een typisch postmodernistisch kenmerk.[b] Toch blijkt uit de Explicatie dat deze plurale wereld binnen *GR* niet een ondermijnend aspect is van de vertelling, maar eerder een strategisch spel van de verteller of het product van paranoia en drugsgebruik bij de personages.

[3]

Dan Slothrops vervaging. Deze is volgens McHale (ibid., blz. 105) een illuster voorbeeld van postmodernistisch vertellen:

> Finally, the most spectacular instance of a "pieced apart" character in postmodernist wri- must surely be Pynchon's Tyrone Slothrop. Slothrop, his self-identity monstrously compromised from the outset by behavioral conditioning in his infancy, and further eroded by his addiction to "mindless pleasures," has been sent into the occupied zone on a mission whose true purpose he will never learn, and there loses whatever scraps of identity he still possesses: There is. . . the story about Tyrone Slothrop, who was sent into the Zone to be present at his assembly - perhaps, heavily paranoid voices have whispered, *his time's assembly* -and there ought to be a punch line to it, but there isn't. The plan went wrong. He is being broken down instead, and scattered (*GR*, blz. 738).

Maar toch ook hier komt bij een nauwkeurige, narratieve analyse van het citaat naar voren dat McHales analyse op zand is gebouwd: uit niets blijkt dat Slothrop is verstrooid.[c]
Ook het gegeven dat *GR* het tegendeel is van een SF-roman pleit tegen McHales visie.[d]

[4]

En zo ontstaat er een impasse. Postmodernisten zullen claimen dat de aloude narratieve orde niet van toepassing is op *GR*, de modernisten hebben volgens hen een benauwende kijk en willen niet inzien dat *GR* juist een heel nieuw narratief perspectief biedt. De modernisten zullen hiertegen inbrengen dat je zulke claims alleen kunt waarmaken als je bij de vertelling begint en deze geduldig via close reading analyseert. En als je dat doet en je beoordeelt de gegevens, dan blijkt, zoals aan

---

[a] Foucault: ‘There is a worse kind of disorder than that of the *incongruous,* the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclite;* ... in such a state, things are "laid," "placed," "arranged" in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all’ (bij McHale 1991, blz. 44).
Het gaat hier eerder om een avant-gardistische dan om een postmodernistische trek, zoals bv blijkt uit Perecs *Ontwerp van het leven*.

[b] Een ander aspect van de postmodernistische visie op de roman wordt door Vaessens (2013, blz. 384) zo geformuleerd: ‘De tekst wordt niet gezien als een doelgericht instrument om een eenheid mee te representeren (één idee, één strekking, één zienswijze), maar als een klankkast waarin zeer uiteenlopende geluiden kunnen klinken - geluiden die door personages worden geproduceerd, of door de vertelinstantie, maar ook geluiden van buiten die in de klankkast resoneren.’ Toch gaat ook deze bewering niet op voor *GR*. De visie ervan is complex, maar eenduidig (het eindliedje), de eenheid wordt weerspiegeld in de boog die begin en einde van de roman omvat, de vertelling richt zich doelbewust op de bevrijding van Slothrop uit een allesomvattende plot en als er al vervreemdende klanken resoneren dan zijn die het resultaat van paranoia en verbeelding van personages *in* de roman.

[c] McHale laat veiligheidshalve het vervolg van het gegeven citaat maar buiten beschouwing. Uit de Inleiding blijkt namelijk dat dit zijn stelling geheel onderuit haalt (zie Inleiding: Slothrops vervaging). Bij McHale gaat de interpretatie vooraf aan de explicatie, de hypothese aan de (narratieve) feiten.

[d] ‘Science fiction, we might say, is to postmodernism what detective fiction was to modernism: it is the ontological genre *par excellence* (as the detective story is the epistemological genre *par excellence),* and so serves as a source of materials and models for postmodernist writers’ (McHale 1991, blz. 16).

het einde van de Inleiding duidelijk wordt, dat het bepaald niet onredelijk is om *GR* narratief als een (laat-) modernistische roman te lezen.[a]
Deze impasse kan in de termen van Quine (1960) worden gekarakteriseerd als een *metaphysical indeterminacy*. Zoals de religieuze/astrologische orde lijnrecht staat tegenover de wetenschappelijke, zo staan de modernistische en postmodernistische verhaalopvattingen in alle opzichten tegen-over elkaar. Een compromis is uitgesloten.
Dit heeft tot gevolg dat een onderlinge discussie tussen modernistische en postmodernistische critici alleen maar retorisch zal verlopen en dan niet retorisch in de betekenis die Aristoteles eraan geeft, omdat deze eist dat ook een retorisch betoog op argumenten moet worden gevoerd, argumenten die logisch zijn geordend en afgeleid.[b] Maar juist dit logocentrisme is een doorn in het oog van postmoderne denkers. En wat dan overblijft, zijn vaak niet veel meer dan politiek-getinte emoties.
In dit verband is het van belang dat er, in de formulering van Quine, tussen de astrologische en wetenschappelijke aanpak geen *epistemological* indeterminacy bestaat, omdat de astrologische hypothese niet compatibel is met alle beschikbare data: de bewijskracht van de wetenschappelijke hypothese is groter dan die van de astrologische. Dit geldt binnen de literair-wetenschappelijke context ook voor *GR*. De bewijskracht dat dit boek, *in de omschrijving van McHale*, een modernistische roman is, is met de tekst in de hand, groter dan dat het een postmodernistisch karakter bezit.[c]

[5]

Het is in dit kader ook mogelijk om de impasse te doorbreken door te stellen dat een postmodernistisch werk juist de narratieve orde doorbreekt door de plot ter discussie te stellen.[d] Een postmodernistische vertelling wordt dan gekenmerkt door een tekst waarin de traditionele plot ontbreekt of wordt ondermijnd. Zo kun je je beperken door alleen maar een mogelijke te wereld beschrijven (Borges),[e] je kunt ook een tekst als een meta-constructie beschouwen waarin het vertellen over het vertellen of over de constructie van plots de inzet wordt (Jongstra, Februari),[f] maar je kunt ook een verhaal vertellen waarvan de plot volledig verzandt (Februari). En juist in dit laatste geval zullen postmodernistische critici onmiddellijk naar *GR* wijzen. Maar ook hier zullen zij, zoals uit de Explicatie blijkt, op grond van een kritische analyse terecht worden gewezen.

[6]

Tegen de postmodernistische stroom in wordt aan het einde van de Inleiding uitdrukkelijk en met redenen omkleed gesteld dat *GR* een laat-modernistische roman die niet binnen het postmodernistische stramien past. Nu strandt een nadere, gedetailleerde verdediging van dit standpunt op het feit dat de postmodernistische kritiek veelstemmig is, ook als het gaat om het afbakenen van haar eigen terrein.
Neem McHale. Deze geeft een overzicht van een aantal opsommingen dat de tegenstelling modernistisch-postmodernistisch in kaart brengt om vervolgens te stellen dat de lijstjes als los

---

[a] Zoals ook Brooke Horvath het in de Inleiding (blz. 66-67) nadrukkelijk formuleert: *GR* is een typisch modern(istisch)e roman.

[b] Pieron 2004 I, blz. 321.

[c] Zo wordt *GR* gekenmerkt door de 'onwil om ./. fragmentatie te aanvaarden en [daarentegen te] zoeken naar strategieën om de chaos het hoofd te bieden.' Volgens Bertens (1985, blz. 29) een typisch modernistische trek.

[d] In de Inleiding (blz. 31, blz. 35) wordt al een aantal kenmerken genoemd waaraan je de postmodernistische verhaaltrant kunt herkennen.

[e] Jorge Luis Borges, *De bibliotheek van Babel*. Uit: *De aleph* (1964).

[f] Atte Jongstra, *Hoofdstuk vijf opnieuw gelezen*. Uit: *De psychologie van de zwavel* (1989), M. Februari, *De zonen van het uitzicht* (1989). Vergelijk Vaessens 2013, resp. blz. 398-400, blz. 358-364. Ook binnen de feministische narratologie wordt de plot (als een typisch manlijk verschijnsel) vermeden. Herman en Vervaeck 2005, blz. 144.

zand aan elkaar hangen,[a] Maar ook zonder het leveren van een lijstje kan je, zoals McHale zelf, in problemen komen. Immers, wie zijn eigen boek bestudeert, zal aan het einde ervan evenmin in staat zijn, mede door de overweldigende hoeveelheid aan geleverde titels, een samenvattende visie op de postmodernistische roman te destilleren.
Nee, wie beweert dat *GR* een postmodernistische roman is, zal dit aan de hand van een nauwkeurige analyse van de tekst en op grond van een breed conceptueel kader moeten aantonen.

[7]

Voor *GR* is vanuit de literatuurgeschiedenis gezien niet zozeer de confrontatie tussen postmodernisme en laat-modernisme van belang, maar eerder de vraag wat hem als laat-modernistische roman (Inleiding, blz. 66-68) onderscheidt van de hoofdstroming van het modernisme.
In dit opzicht is het informatief om te citeren uit een kritiek van Richard Locke die hij direct na het verschijnen van *GR* in 1973 schreef:

> Pynchon establishes his imaginative continuity with the great modernist writers of the early years of this century. "Gravity's Rainbow" is bonecrushingly dense, compulsively elaborate, silly, obscene, funny, tragic, pastoral, historical, philosophical, poetic, grindingly dull, inspired, horrific, cold, bloated, beached and blasted.'[b]

Locke zag blijkbaar geen enkele reden om *GR* als een nieuwe soort roman te beschouwen, maar plaatste hem als vanzelfsprekend binnen de (vroeg-) modernistische traditie.
Toch is het, vanuit het huidige standpunt gezien, beter haar te karakteriseren als *laat-modernistisch.* De term slaat dan op een dwarse, experimenterende stijl die zich naast het hoog-modernisme ontwikkelt uit onder meer avant-gardistische ontwerpen die kenmerkend zijn voor de vroeg-modernistische periode.[c] Daarmee neemt een roman als *GR* ook inhoudelijk afstand van de hoog-modernistische literatuur

> serving as an index of a new dispensation, a growing skepticism about modernist sensibility and craft as means of managing the turbulent forces of the day. Viewed from the narrow perspective of literary form, late modernist writing weakens the relatively strong symbolic forms still evident in high modernist texts. It reopens the modernist enclosure of form onto the work's social and political environs, facilitating its more direct, polemical engagement with topical and popular discourses (Miller 1999, blz. 20).

---

[a] 'Catalogues of postmodernist features are typically organized in terms of oppositions with features of modernist poetics. Thus, for instance, David Lodge lists five strategies (contradiction, discontinuity, randomness, excess, shortcircuit) by which postmodernist writing seeks to avoid having to choose either of the poles of metaphoric (modernist) or metonymic (antimodernist) writing. Ihab Hassan gives us seven modernist rubrics (urbanism, technologism, dehumanization, primitivism, eroticism, antinomianism, experimentalism), indicating how postmodernist aesthetics modifies or extends each of them. Peter Wollen, writing of cinema, and without actually using either of the terms "modernist" and "postmodernist," proposes six oppositions (narrative transitivity vs. intransitivity, identification vs. foregrounding, single vs. multiple diegesis, closure vs. aperture, pleasure vs. unpleasure, fiction vs. reality which capture the difference between Godard's counter-cinema (paradigmatically postmodernist, in my view) and the poetics of "classic" Hollywood movies. And Douwe Fokkema outlines a number of compositional and semantic conventions of the period code of postmodernism (such as inclusiveness, deliberate indiscriminateness, non-selection or quasi-nonselection, logical impossibility), contrasting these generally with the conventions of the modernist code' (McHale 1991, blz. 7). Zie verder nog: Vaessens 2013, blz. 388, McLaughlin 2013, blz. 266, Wang 2013, blz. 264-265, ieder met zijn eigen lijstje.

[b] R.Locke, One of the Longest, Most Difficult, Most Ambitious Novels in Years, *NYTBR*, 11 maart 1973.

[c] Deze stijl vind je trouwens terug in Eliots *The Waste Land* (1922). Hier is niets te merken van het hoog-modernistische, organische gedicht. Claes (bij Vaessens 2013, blz. 325): 'Zelden werd de samenhang van een tekst sterker op de proef gesteld, zelden hebben lezers zo wanhopig naar verband gezocht.' Pound had dan ook een belangrijk aandeel in de uiteindelijke vorm van het gedicht, zelfs de titel was van zijn hand (Watson 2001, blz. 189).

[8]

> *Modernisme* is de omvattende term, terwijl het avant-garde-begrip duidelijk voldoende ruimte geniet binnen het modernisme-begrip. Tegelijkertijd kan niets modernistisch zich onttrekken aan de inwerking van van de avant-garde.[a]
>
> A. Eysteinsson (1990, blz. 177)

Het postmodernisme, hoe dan ook gedefinieerd, komt in de eerste plaats in verzet tegen *The Great Divide,* een term van Huyssen waarmee hij de scheiding aangeeft die er tijdens het modernisme werd gemaakt tussen hoge en lage cultuur, smaak en wansmaak, kunst en kitsch, literatuur en lectuur. Dit tegenover het postmodernisme dat juist de massacultuur en de massa-communicatiemiddelen omarmt.[b] Daarmee sluit het postmodernisme zich aan bij de avant-gardes uit het begin van de twintigste eeuw.[c] Deze richten zich voluit op het bestaan van alle dag en hebben intense aandacht voor het culturele leven in al zijn facetten. In dat opzicht effenen deze dus de weg voor het postmodernisme,[d] en met name voor de *Cultural Theory*.
Toch is dit maar één kant van het verhaal. Huyssen doorziet niet dat de avant-gardes op hun beurt onverbrekelijk waren verbonden met het modernisme,[e] zeker in hun kunstzinnige verwevenheid.[f] En de experimentele passie van deze avant-gardes is samen met de *poetics of indeterminacy* (Inleiding, blz. 69) de oorsprong van het laat-modernisme.[g] Binnen dit concept krijgen ook de massa-

---

[a]En daarmee wordt een sterk subversief-kritische houding binnengehaald. Maar Calinescu (1987, blz.96) overdrijft als hij vaststelt dat: 'The overwhelming importance of the negative element in the actual programs of diverse artistic avant-gardes shows that ultimately they are committed to an all-encompassing nihilism, whose unavoidable consequence is selfdestruction (here dadaïsm with its suicidal aesthetics of "antiart for antiart's sake" is an example in point).' Zie daar tegenover Pieron 2004 II, blz. 355 ('Het dionysische aspect'), blz.358 ('Een nieuw begin'), blz. 359 ('Primitiviteit en orde').
Verder: Calinescu 1987, blz. 116-120 ('Avant-garde and Aesthetic Extremism'), blz. 125-132 ('Avant-garde, Dehumanization and the End of Ideology'). Calinescu heeft de avant-gardes niet lief.

[b]Alle esthetische middelen, ook de technologische, kunnen op een informatieve (= artistieke) of op een redundante, alledaagse manier worden gebruikt. De massacultuur in meer algemene zin vertoont beide trekken. Barthes (bij Huyssen 1986, blz. 211) geeft van haar in haar negatieve vorm de volgende beschrijving. 'The bastard form of mass culture is humilated repetition: content, ideological schema, the blurring of contradictions - these are repeated, but the superficial forms are varied: always new books, new programs, new films, new items, but always the same meaning.' Met de prangende vraag of de massamedia dit stadium ooit te boven kunnen komen.
Massa is in dit verband trouwens een misleidende term: Pieron 2004 IV, blz. 1035-1036 ('Massa en publiek').

[c]Huyssen stelt dat de na-oorlogse (= zestiger jaren, USA-postmodernistische) avant-gardes zich met name verzetten tegen het in zijn ogen conservatieve (hoog-) modernisme in de VS. In Europa waren dit soort bewegingen met de komst van Hitler doodgebloed (Zima 1997, blz. 263-264).

[d]Huyssen (1986, blz. 196-197): 'But one thing seems clear: the great divide that seperated high modernism from mass culture and that was codified in the various classical accounts of modernism no longer seems relevant to postmodern artistic and critical sensibilities.' Hij benadrukt dat het opheffen van de scheiding tussen hoog en laag niet hoeft te leiden tot een verlies aan normativiteit, er is geen sprake van een *everything goes*.

[e]Huyssen zelf opereert vanuit de postmodernistische hoek door zich duidelijk cultuur-politiek op te stellen met zijn verwijt aan het (hoog-) modernisme dat het een conservatieve invalshoek heeft. Een argument dat geen modernist raakt. Het engagement is hem vreemd. Kunst staat boven de partijen.

[f]Leslie Fiedler, een belangrijk woordvoerder in de jaren zeventig, stelt dat er een direct verband bestaat tussen modernisme en avant-gardes (bij Boeijen 1985, blz. 45).
Ook in latere studies wordt er geen scheiding tussen beide aangebracht. Zima (1997 blz. 323) ziet het modernisme als een *heterogene* eenheid, Watson (2001, blz 162-164) geeft het Dadaisme een vanzelfsprekende plaats binnen het modernisme, Matthews 2008 neemt Dadaisme (blz. 8-9) en Futurisme (blz. 8, blz. 208-209) op onder zijn noemer. Hetzelfde geldt voor Gay 2009: de avant-gardes (blz. 9), het Dadaisme (blz. 44, blz. 142-144 passim) en het Futurisme (blz. 285-286, blz. 434-435 passim) zijn een integraal onderdeel van de ontwikkelingen binnen deze richting.
Zie verder: Calinescu 1987, blz. 137-141 met een discussie over dit onderwerp.

[g]Juist op dit punt schiet de *Cultural Theory* tekort. Zij kan literatuur alleen maar zien als een elitaire aangelegenheid. Voor haar zijn de letteren louter een geïntegreerde cultuurvorm met expressie en identificatie/inleving als voornaamste kenmerken.

media een eigen plaats toebedeeld en worden zij, zoals in *GR*, naar inhoud en vorm kunstzinnig uitgebuit.

[9]

In deze Conclusie wordt bevestigd wat met name in de Inleiding van deze studie werd beoogd: aantonen dat *GR* binnen de laat-modernistische traditie staat. Dit laten de afwijkingen van het hoog-modernistische patroon zien, maar juist ook de overeenkomsten ermee.

BIJLAGEN

1. De vier delen van *GR* naar hun episoden

GR is ingedeeld in vier delen (1-4) en 73 hoofdstukken/episoden (I-LXXIII). In deze studie worden de episoden doorgeteld. Maar het is ook mogelijk om met Weisenburger 2006 de hoofdstukken/episoden per deel te nummeren (bv deel 2, episode 8). In de ondertaande tabel worden beide indelingen naast elkaar gezet en gekoppeld aan de paginanummering van de (oorspronkelijke) Vintage-uitgave (V) en de Nederlandse vertaling (NV).
Soms wordt er in deze studie een aantal hoofdstukken samengenomen op grond van de onlosmakelijke samenhang van de inhoud.

Episode		**V**	**NV**
Eerste deel			
I		3-7	7-11
II		7-16	11-20
III		17-19	20-22
IV		20-29	23-32
V		29-37	33-40
VI-VII		37-47	40-50
VIII		47-53	50-56
IX		53-60	56-62
X		60-71	63-73
XI		71-72	74-75
XII		72-83	75-85
XIII		83-92	86-95
XIV		92-113	95-116
XV		114-120	116-122
XVI		120-136	123-139
XVII		136-144	139-147
XVIII		145-154	147-156
XIX		154-167	156-169
XX		167-174	170-176
XXI		174-180	176-180
Tweede deel			
XXII-XXIII	1&2	181-205	183–191
XXIV	3	205-226	207-227
XXV	4	226-236	227-237
XXVI-XXVII	5&6	236-249	237-249
XXVIII	7	249-269	249-269
XXIX	8	269-278	269-277

Derde deel

XXX	1	281-295	281-294
XXXI	2	295-314	294-313
XXXII	3	314-329	314-328
XXXIII	4	329-336	328-335
XXXIV	5	336-359	335-358
XXXV-VI	6&7	359-383	358-381
XXXVII	8	383-390	381-388
XXXVIII	9	390-392	388-389
XXXIX	10	392-397	390-395
XL	11	397-433	395-430
XLI	12	433-447	431-445
XLII	13	447-456	445-453
XLIII	14	457-468	453-464
XLIV	15	468-472	464-469
XLV	16	473-482	469-478
XLVI	17	482-488	478-484
XLVII	18	488-491	484-487
XLVIII	19	492-505	487-500
XLIX	20	505-518	500-512
L	21	518-525	512-518
LI	22	525-532	519-526
LII	23	532-536	526-529
LIII	24	537-548	530-550
LIV	25	549-557	541-550
LV	26	557-563	550-556
LVI	27	563-566	556-559
LVII	28	567-577	559-569
LVIII	29	577-580	569-572
LIX	30	580-591	572-583
LX	31	591-610	583-601
LXI	32	610-616	601-607

Vierde deel

LXII	1	619-626	611-618
LXIII	2	626-640	618-631
LXIV	3	640-655	631-646
LXV	4	656-663	646-653
LXVI	5	663-673	654-664
LXVII	6	674-700	664-690
LXVIII	7	700-706	690-695
LXIX	8	706-717	695-706
LXX	9	717-724	706-713
LXXI	10	724-733	713-722
LXXII	11	733-735	722-723
LXXIII	12	735-760	723-748

2. Korte inhoud naar episode

Eerste deel

I	Pirates droom over de evacuatie. Pirate ziet een raket, gelanceerd vanuit Nederland. De kas.
II	Het bananenontbijt. Pirate krijgt een opdracht. Zijn Toestand: de Keelamandel.
III	Onderzoek van Bloat naar Slothrops kaart.
IV	Slothrop en Tantivy: de sterrenkaart. 6:43:16 BDST.
V	Avond in Snoxall's. Pirate.
VI	Roger en Jessica.
VII	De hondenjacht. Pointsman.
VIII	Gesprekken tussen Spectro en Pointsman over het experiment met Slothrop.
IX	Jessica's mijmeringen. Discussies over de statistiek.
X	Slothrops toiletdroom. De Kenosha Kid.
XI	Pirate: de kryptosam-scene.
XII	De Witte Visitatie. Pudding. De plannen.
XIII	Pudding tegen het experiment met Slothrop. Mexico's rakettenkaart. De tocht van Pointsman en Mexico.
XIV	Katje wordt gefilmd. Haar herinneringen aan Wassenaar en aan haar vlucht. De Dodo's. Von Gölls anti-Duitse propagandafilm.
XV	Slothrop en Darlene. De bonbonorgie bij mrs. Quoad.
XVI	Roger en Jessica. De adventsdienst in het kerkje te Kent.
XVII	Pointsmans angsten en dromen. Spectro's dood.
XVIII	Nora en Eventir. De ideologie van de Nul. *The freaks at the White Visitation.*
XIX	Leni, Franz en Sachsa. Seance met Rathenau.
XX	Pointsmans kerstnacht. Maud. Tocht met Gwenhidwy.
XXI	Roger en Jessica op Tweede Kerstdag bij Nancy. Penelope en haar vader. De pantomime.

Tweede deel

XXII	Slothrop in Monte Carlo. Grigori en Katje.
XXIII	Slothrop en Katje. De ontregeling. Zoektocht naar Tantivy.
XXIV	Slothrop aan de studie gezet. Sir Stephen Dodson-Truck. Slothrops tegen complot.
XXV	Crisisberaad op de De Witte Visitatie. Puddings Hellevaart.
XXVI	Slothrop door Bounce ingewijd in de voortstuwingstechnologie.
XXVII	Het feest van Raoul de la Perlimpinpin. Slothrop verlaat Monte Carlo via Waxwing.
XXVIII	Slothrop, aanvankelijk als bedrijfsspion, naar Nice, Zürich, Genève, Schlieren en de tombe van Jamf. Hij krijgt de Sandoz-papieren. Vanaf dit moment gaan de 11/0000, het S-Gerät en Imipolex G zijn leven beheersen.
XXIX	Pointsman in de problemen. Het vakantiedagje aan zee.

Derde deel

XXX	Slothrop in Nordhausen op zoek naar Pökler. Hij ontmoette eerder Marvy, Enzian en Geli. Hij leest het Jamf-code boek.
XXXI	Slothrop in de Mittelwerke. Hij ontsnapt aan Marvy's Mothers.
XXXII	Nordhausen/Bleicheröde. De Zone-Herero's. Enzian en Weissmann, Enzian vs Ombindi.
XXXIII	Slothrop met Geli op de Brocken. Vlucht voor Marvy cs.
XXXIV	Tchitcherine in de Zone. Zijn herinneringen aan Kirgizië.
XXXV	Slothrop doodziek in Berlijn. Hij trof Enzian. Later ontmoet hij Säure cs.
XXXVI	Slothrops tocht naar Neubabelsberg om hasj op te halen. Hij wordt ingerekend door Tchitcherine.
XXXVII	De Argentijnse U-boot.
XXXVIII	Picknick van Tchitcherine en teenager Dzabajev.
XXXIX	Slothrop ontmoet Greta. Hun SM.
XL	Franz Pökler wacht op Ilse in Zwölfkinder. Zijn geschiedenis.
XLI	Slothrops tocht door Berlijn op zoek naar Säure. Het sex- en drugsfeestje. Terug bij Greta.
XLII	Horst Achtfaden in handen van het Schwarzkommendo.
XLIII	Slothrop en Greta in Bad Karma. Aan boord van de Anubis. De orgie.
XLIV	Slothrops dagdroom over zijn verleiding door Bianca.
XLV	Morituri over Greta. Bianca is verdwenen.
XLVI	De mythevorming rond Greta, Thanatz en Blicero.
XLVII	Slothrop raakt in de ban van Greta's verhaal. Hij slaat overboord.
XLVIII	Slothrop opgepikt door Frau Gnahb & Zn. Ontmoeting met Von Göll en Närrisch in Penemünde. De arrestatie van Von Göll.
XLIX	Het Plan Gnahb. De arrestatie van Tchitcherine. Von Göll wordt bevrijd, Närrisch blijft achter.
L	De jacht van Enzian cs op Ombindis medische contact in verband met een abortus, Enzians visioenen. Pavel: het Mosschepsel en de Waterreus.
LI	De raid op de Anubis. Von Göll belooft Slothrop om hem ontslagpapieren te bezorgen in Cuxhaven
LII	Katje sluit zich aan bij de Counterforce na het zien van Osbies filmpje.
LIII	Pirates dagdroom over zijn verhouding tot de Firma na zijn overstap naar de Counterforce. De verschijning van Katje.
LIV	Slothrops reis door het Duitse land, later samen met Ludwig.
LV	Slothrop stuit op Marvy. Hij waarschuwt het Schwarzkommando voor de plannen van Marvy cs.
LVI	Dronkemansbijeenkomst van de Russisch-Amerikaanse combi die actie voert tegen het Schwarzkommando.
LVII	Slothrop trekt verder. Hij speelt Plechazunga en vervolgt zijn tocht samen met Frieda. Ontmoeting met Pökler in Zwölfkinder.
LVIII	Pökler over Jamf en Klein-Rogge.
LIX	Een gnostisch traktaat over Bland. The Katspiel Kid.
LX	Slothrop in Cuxhaven. Hij ontmoet Leni. Er zijn geen papieren van Von Göll. Marvy wordt gecastreerd.
LXI	Tchitcherine en de Argentijnse Anarchisten op de Heide. Pointsman is in ongenade gevallen. Mossmoon leeft juist op.

Vierde deel

LXII	Pirate vliegt naar Duitsland. Slothrop verkeert in een toestand van totale lichamelijke verwildering en geestelijke ontreddering. Maar dan komt er toch een ommekeer, hoewel de radeloosheid soms in alle hevigheid terugkeert (LXVII).
LXIII	Roger op de Heide op zoek naar Slothrop. Terugblik: het ontstaan van de Counterforce.
LXIV	Pensiero knipt de kolonel. Paddy (‘Elektro’) McGonigles *Byron the Bulb.*
LXV	Katje bij de Herero’s. Gesprek met Enzian.
LXVI	Thanatz, schepper van de Zone-mythe.
LXVII	Slothrops toestand van hulpeloosheid. Herinneringen (de tocht door het Noorden, de foto van de Bom), mijmeringen, (dag-) dromen, hallucinaties.
LXVIII	Tchitcherines herinneringen aan zijn Oneirine-avonturen met Wimpe.
LXIX	De Counterforce in actie in Cuxhaven. Het Krupp-festijn.
LXX	Geli’s herinnering aan haar Pan-Visioen. [Zone-mythe: Gottfrieds mijmeringen, Blicero’s boodschap].
LXXI	Enzian. De Tocht, zijn overdenkingen.
LXXII	Geli vindt Tchitcherine. Tchitcherine ontmoet Enzian.
LXXIII	Zone-mythe: De Stad, de lancering van Gottfried. LA: de dreiging van de Raket. Slothrop zingt een eindliedje tussen hoop en vrees.

3. Een schematisch overzicht van de invloedssferen binnen *GR*

Op grond van een narratieve analyse kun je een voorstel doen om de belangrijkste personages binnen *GR* naar hun positie in te delen. In dit verband is het van belang dat het al snel duidelijk wordt dat er van één allesomvattende Macht (M) geen sprake lijkt te zijn. Of je moet aannemen dat het wetenschappelijk-technologisch-economische complex (WTE) uiteindelijk al het denken en doen van de personages in *GR* drijft. En dit dan als instrument van They, met de Firma als uitvoerend orgaan en met de Raket als het symbool ervan. Dit betekent dat ook het Duits militair-industriële complex en de politiek-culturele intenties van Moskou aan Hen zijn onderworpen zijn.
In het onderstaande schema[a] wordt gekozen voor een opdeling van Machten, vooral ook om zo de Onafhankelijken en de verzetsgroepen nog enige vrijheid van beweging te gunnen.

M		**THEY**	
$S_{(1)}$		**DE FIRMA**	
$S_{(2\text{-}3)}$	**ACHTUNG**[b]	**SOE**[c]	
H	Tantivy	Pirate	Bounce
H	Slothrop	Bloat	Marvy
H		Katje	Muffage & Spontoon
H		Osbie	Mossmoon & Scammony
H		Sir Stephen	
$S_{(4)}$		**PISCES**[d]	
H		Pudding	
	Behavioristen		*Psi's*
H > $S_{(5)}$	Pointsman		Nora
H	Mexico		Eventyr
H	Gwenhidwy		Gloaming
H			Rózsavölgyi
H			Trefoil
H	Speed & Perdoo		Groast[e]

[a]In het schema wordt op een vrije wijze gebruik gemaakt van de structureel-narratieve inzichten van Greimas. Zie Pieron 2004 II, blz.482-483 ('Structureel-narratieve analyse'). Binnen dit kader betekent

M : Macht,
$S_{(2\text{-}3)}$: Subjecten 2 & 3, hoofdpersonages,
H : helper/bondgenoot,
H > S : helper wordt Subject,
H > T_M : helper/bondgenoot wordt een tegenstander.

[b]Allied Clearing House, Technical Unit, Northern Germany. Deze eenheid was ondergebracht bij SOE.
[c]Special Operations Executive.
[d]Psychological Intelligence Schemes For Expediting Surrender.
[e]Alleen Trefoil en Groast behoren tot de eigenlijke kern van para-psychologen.

M **DUITS MILITAIR INDUSTRIEEL COMPLEX**

H	Pökler	[Sachsa
H	Weissmann	Ölsch
H > $S_{(6)}$	Enzian	Mondaugen]
H	Greta	
H	Achtfaden	
H	Thanatz	
H	Wimpe	

M **MOSKOU**

H > $S_{(7)}$	Tchitcherine
H	Galina
H	Luba
H	Mravenko
H	Ripov
H	Zhdaev

ONAFHANKELIJKEN

$S_{(8)}$	Von Göll
$S_{(9)}$	Waxwing
H	Schweitar
$S_{(10)}$	Argentijnse anarchisten
$S_{(11)}$	Säure
$S_{(12)}$	Bodine
$S_{(13)}$	Dzabajev

VERZET

$S_{(14)}$	**Schwarzkommando**	
H	Enzian **<=>** Ombindi	[Thanatz]
H	Andreas	
H	Christian	
$S_{(15)}$	Tchitcherine	
$S_{(16)}$	**Counterforce**	
$H_M > T_M$	Pirate	
$H_M > T_M$	Mexico (en Bodine)	
$H_M > T_M$	Osbie	
$H_M > T_M$	Katje	
$H_M > T_M$	Gwenhidwy	
$H_M > T_M$	Gloaming	
$H_M > T_M$	Eventyr	
$H_M > T_M$	Morituri	
$H_M > T_M$	Sir Stephen en Nora Dodson-Truck	

BIBLIOGRAFIE[a]

Adorno, T.W., *Filosofie van de nieuwe muziek*. SUN, Nijmegen, 1992.

Alexander, J. and Rhodes, J., 'Queer Rhetoric and the Pleasures of the Archive'. http://www.enculturation.net/queer-rhetoric-andthepleasures-of-the-archive

Amiran, E., '"But who, They?": Pynchon's Political Allegory' (Review). *Pynchon Notes* 26-27/lente-herfst 1990, blz.167-172.

Amsoneit, W., *European Architects*. Benedict Taschen, Köln, 1991.

Arich-Gerz, B.F., 'Max Sachsa's Bad Karma in Enzian's Bathtub: a Bus Ride Through *Gravity's Rainbow's* Textscape'. *Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 14-23.

Armstrong, J., *Intimate Philosophy of Art.* Penguin, London, 2001.

Auerbach, E*., Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*. Agon, Amsterdam, 1991.

Baaren, T.P. van, *Doolhof der goden*. Querido, Amsterdam, 1960.

Baker, J.S., 'A Democratic Pynchon: Counterculture, Counterforce and Participatory Democracy'. *Pynchon Notes* 32-33/lente-herfst 1993, blz. 99-131.

Bakhtin, M.M., *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, Austin, 1981.

Bakhtin, M.M., *Rabelais and his World*. Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1984.

Baldick, Ch., 'Literature and the Academy'. In Waugh 2006, blz. 85-95.

Balitas, V.D., *'*Charismatic figures in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 09/juni 1982, blz. 38-53.

Barthes, R., *1.De nulgraad van het schrijven/ 2. Inleiding in de semiologie*. Meulenhoff, Amsterdam, 1970.

Barthes, R., *Het plezier in de tekst*. Sun, Nijmegen, 1986.

Barthes, R., *Het werkelijkheidseffect*. Historische Uitgeverij, Groningen, 2004.

Barthes, R., 'Style and his Images'. In Chatman 1971, blz. 3-15.

Barthes, R., 'Textual Analysis. In Poe's *Valdemar*'. In Lodge and Wood 2008, blz. 317-336.

Bartholy, M.-C., Despin, J.-P. et Grandpierre G., *La science*. Magnard, Paris, 1978.

Bass, Th. A., *'Gravity Rainbow* as an Orphic Text'. *Pynchon Notes* 13/november 1983, blz. 25-46.

Beardsley, M.C., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett, Indianapolis/Cambridge, 1981.

Beckett, S., *En attendant Godot.* Les Éditions de Minuit. Paris, 1952.

Beckett, S., *Wachten op Godot e.a.* De Bezige Bij, Amsterdam, 1988.

Bell, M., 'Anthropology and/as Myth in Modern Criticism'. In Waugh 2006, blz. 119-129.

Benedikt, M. (red.), *Cyberspace.* MIT Press, Cambridge, Mass. 1992.

Berger, R.A., *'*Death was no Enemy. A Note on Thomas Pynchon, Wilfred Owen, and the First World War'. *Pynchon Notes* 20-21/lente-herfst 1987, blz. 105-108.

Berndsen, F., *Met alle respect. Over literatuurkritiek*. Passage, Groningen, 2000.

Bertens, H., 'Het PM in de literatuur'. In Boomgaard en Lopez 1985, blz.22-43.

Bertens, H. en D'haen, Th., *Het postmodernisme in de literatuur*. Synthese, Amsterdam, 1988.

[a]De transcriptie van Corel- naar pdf-bestanden geeft problemen bij een aantal auteursnamen. In die gevallen wordt de gangbare schrijfwijze op Google aangehouden.

Best, O.F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Fischer, Frankfurt, 1982.

Bettridge, J. , 'Prurient Ethics. In Representing Multiple Subjectivity in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 52-53/lente-herfst 2003, blz. 53-73.

Buursink, M. c.s., *De wetenschap van het lezen*. Van Gorcum, Assen/Amsterdam, 1978.

Bichsel, P., *Der Leser. Das Erzählen*. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 1982.

Biedermann, H., *Prisma van de symbolen*. Prisma, Utrecht, 1996.

Bijbel. Nieuwe vertaling. Het Nederlandsch Bijbelgenootschap, Amsterdam, 1957.

Birkhoff, G.D., 'Mathematics of Aesthetics'. In Newman 1988 IV, blz. 2175-2184.

Black, J.D., 'Post-modern Fictions. A Review Essay'. *Pynchon Notes* 18-19/lente-herfst 1986, blz. 96-109.

Black, J.D., 'Pynchon's Eve of Destruction'. *Pynchon Notes* 14/februari1984, blz. 23-38.

Blok, W. en Jellema C.O., *Rilke's* De sonnetten aan Orpheus (tekst, vertaling en inleiding). Ambo, Baarn, 1983.

Bloom, H. (red.), *Thomas Pynchon's* Gravity's Rainbow. Chelsea House Publishers, New York/New Haven/Philadelphia, 1986.

Boeijen, P., 'Amerikaanse literatuurkritici over het postmodernisme.' In Boomgaard en Lopez 1985, blz. 44-57.

Boethius, *The Consolation of Philosophy*, translated by J.R.James. London, 1897. http://www.gutenberg.org/ebooks/14328

Bohm, A., 'The "Cold Sophie" of *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 118-121.

Booker, M.K., 'Postmodernism and the Technological Imagination' (Review). *Pynchon Notes* 34-35/lente-herfst 1994, blz. 199-204.

Booker, M.K., 'The Rats of God. Pynchon, Joyce, Beckett, and the Carnivalization of Religion'. *Pynchon Notes* 24-25/lente-herfst 1989, blz. 21-30.

Boomgaard, J. en Lopez S. (red.), *Van het postmodernisme*. SUA, Amsterdam, 1985.

Booth, W.C., *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1981.

Borneman, E. en Musaph, H., *Encyclopedie van de seksualiteit*. Bosch en Keuning, Baarn, 1970.

Bordwell, D., *Making Meaning*. Harvard University Press, Cambridge Mass., 1991

Bowie, M., 'Freud and the European Unconscious'. In Lodge and Wood 2008, blz. 628-640.

Bradbury, M. and Farlane, J. (red.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin, London, 1991.

Braeckman, A., Bauer, R., De Visscher, J. (red.), *Onbehagen met de moderniteit. De revolte van de intellectuelen 1890-1933.* Pelckmans, Kapellen, 2001.

Bronzwaer, W.J.M., *Rilke: De Elegieën van Duino*. Vertaald uit het Duits, ingeleid en van aantekeningen voorzien. Ambo, Baarn, 1978.

Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W. en Ibsch, E. (red.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. Ambo, Baarn, 1977.

Buell, L., 'Place (Introduction)'. In Lodge and Wood 2008, blz. 665-667.

Bulhof, I.N. en Valk, J.M.M. de (red), *Postmodernisme als uitdaging*. Ambo, Baarn, 1990

Bürger, Chr., *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur.* Fischer Athenäum, Frankfurt am Main, 1973.

Bürger, P., *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetischer Theorie und Methodologie der Literatur-Wissenschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.
Bürger, P., 'Zur äesthetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre'. In Bürger 1975, blz. 23-48.
Bürger, P. (red.), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft.* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
Burke, S., 'The Responsibilities of the Writer'. In Waugh 2006, blz. 486-496.
Burroughs, W.S., *Naakte Lunch*. Vertaling van *Naked Lunch* (1959) door Joyce & Co, Meulenhoff, Amsterdam, 1972.
Butler, T., *Crucified Heroes: the Films of Sam Peckinpah*. Gordon Fraser, London, 1979.

Caesar, T., *'*A Note on Pynchon's Naming'. *Pynchon Notes* 05/februari 1981, blz. 5-10.
Caesar, T., 'Not for Specialists Only' (Reviews). *Pynchon Notes* 34-35/lente-herfst 1994, blz. 192-198.
Caesar, T., 'Texts of the Text: Citations in *Gravity's Rainbow'. Pynchon Notes* 40-41/lente-herfst 1997, blz. 125-133.
Caesar, T., '"Trapped Inside Their Frames with Your Wastes Pilling Up": Mindless Pleasures in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 14/1984, blz. 39-49.
Calinescu, M., *Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham, 1987.
Chapman, W., 'Male Pro-Feminism and the Masculinist Gigantism of *Gravity's Rainbow*'. Postmodern Culture 1996. http://sun.iwu.edu/~wchapman/pynchon.html
Charimonte, N., 'On Image and Word'. In Jacobs 1980, blz. 37-60.
Chatman, S. (red.), *Literary Style: A Symposium*. Oxford University Press, London/New York, 1971.
Claes, P., *Raadsels van Rilke*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1995.
Clarc, B., 'Realizing *Gravity's* Fantasy*'. Pynchon Notes* 17/herfst 1985, blz. 15-34.
Clerc, C., 'Film in *Gravity's Rainbow*'. In Clerc 1983, blz. 103-152.
Clerc, C. (red.), *Approaches to* Gravity's Rainbow. Ohio State University Press, Columbus, 1983.
Cormier, H., '*2001*: Modern Art, and Modern Philosophy'. In Freeland and Wartenberg 1995, blz. 183-200.
Cornis-Pope, M., 'Systematic Transgression and Cultural Rewriting in Pynchon's Fiction'. *Pynchon Notes* 28-29/lente-herfst 1990, blz. 77-90.
Cowart, D., *The Art of Allusion*. Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 1980.
Crownshaw, R.*, Gravity's Rainbow*: Pynchon's Holocaust Allegory. *Pynchon Notes* 42-43/lente-herfst 1998, blz. 199-212.
Cunningham, V., 'Touching Reading'. In Lodge and Wood 2008, blz. 772-789.

Dalsgaard, I.H.*, 'Gravity's Rainbow*: A Historical Novel of a Whole New Sort'. *Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 35-50.
Dalsgaard, I.H., Herman, L. and McHale, B. (red.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon.* Cambridge University Press, 2012.
Dame, J., *Het zingend lichaam,* Kok Agora, Kampen, 1994.
Davidson, D., *Essays on action and events*. Clarendon Press, Oxford, 2001
Davidson, D., Subjective, Intersubjective, Objective. Oxford University Press, Oxford/NewYork, 2002.

Daw, L., 'Banishing the Pesky Demon. In the Final Word'. *Pynchon Notes* 22-23/lente-herfst 1988, blz. 99-101.
Dickinson, E., *The Complete Poems.* Red. Th.H. Johnson. Little Brown and Company, New York, Boston, London, 1961.
Doležel, L., 'Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction'. In Chatman 1971, blz. 95-110.
Dostojevsky, F, *Memoires uit het souterrain*. Meulenhoff, Amsterdam, zj.
Duyfhuizen, B., 'Critiquing the Cartel: Anti-Capitalism, Walter Rathenau and *Gravity's Rainbow. Pynchon Notes* 34-35/lente-herfst 1994, blz. 88-106.
Duyfhuizen, B., 'Deconstructing *Gravity's Rainbow:* Introduction'. *Pynchon Notes* 14/februari 1984, blz. 3-6.
Duyfhuizen, B., 'From Potsdam to Putzi's: Can Slothrop Get There in Time? And, in Time for What?' *Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 51-75.
Duyfhuizen, B., 'Starry-Eyed Semiotics. Learning to Reed Slothrop's Map'. *Pynchon Notes* 06/juni 1981, blz. 5-33.

Eagleton, T*., Literary Theory: An Introduction*. Blackwell, Malden, 2008.
Earl, J.W., 'Freedom and Knowledge in the Zone'. In Clerc 1983, blz. 229-250.
Eco, U., *De structuur van de slechte smaak*. Bert Bakker, Amsterdam, 1988.
Eco, U., *Lector in fabula*. Bert Bakker, Amsterdam, 1989.
Eddins, D., 'Paradigms Reclaimed. The language of Science in *Gravity's Rainbow*' (Notes). *Pynchon Notes* 10/oktober 1982, blz. 63-65.
Éliade, M., *Traité d'histoire des religions*. Payot, Parijs, 1964.
Elias, A.J., 'History'. In Dalsgaard cs. 2012, blz. 123-135.
Elias, A.J., 'The Pynchon Intertext of Lemprière's Dictionary'*. Pynchon Notes* 40-41/lente-herfst 1997, blz. 28-40.
Eliot, T,S., *Gedichten*. Keuze uit zijn poëzie met commentaren, samengesteld door W.Bronzwaer. Ambo Tweetalige Editie, Baarn, 1983.
Ellis, R.J., 'King Ludd Sets Up in the Zone: Narrator as Trickster in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 18-19/lente-herfst 1986, blz. 66-83.
Elton, W. (red.), *Aesthetics and Language*. Blackwell, Oxford, 1970.
Empson, W., *Seven Types of Ambiguity*. New Directions, New York, 1966.
Enkvist, N.E., 'On the Place of Style in Some Linguistic Theories'. In Chatman 1971, blz. 47-64.
Eysteinsson, A., *The Concept of Modernism*. Cornell University Press, Ithaca-London, 1990.
Eysteinsson, A. en Lisca, V. (red.), *Modernism* (I/II). John Benjamins Publicing Company, Amsterdam, 2007.

Fischer, L., 'Die wiederholte Verwandlung des Bürgers in den natürlichen Menschen und umgekehrt'. In Rucktäschel und Zimmermann 1976, blz. 296-338.
Fish, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, Cambridge Mass./London, 1994.
Fontana, D., *De verborgen taal van het symbool*. Fibula, Houten, 1993.
Forget, Ph. (red.), *Text und Interpretation*. Fink, München, 1984.
Foucault, M., 'What is an Author'. In Lodge and Wood 2008, blz. 281-293.
Fowler, R. (red.), *Style and Structure in Literature*. Basil Blackwell, Oxford, 1975.
Frazer, J., *The Golden Bough*. Wordsworth, Hertfordshire, 1994.

Freeland, C.A. and Wartenberg, T.E., *Philosophy and Film*. Routledge, New York/London, 1995.
Freud, S., *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur.* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
Friedman, A.J., 'Science and Technology'. In Clerc 1983, blz. 69-102.
Friedman, D., *Radical modernism*, Yale Univerisity Press, New Haven,1994.
Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton University Press, 1973.
Fussell, P., 'The Brigadier Remembers'. In Mendelson 1978, blz. 213-219.
Fussell, P., 'The Ritual of Military Memory'. In Bloom 1986, blz. 21-28.

Gadda, C., *Die gore klerezooi in de Via Merulana*. Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2000.
Galling, K. (red.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (I-VI). Mohr, Tübingen, 1957.
Gardner, M., *Spiegels - symmetrie*. Aramith, Amsterdam, 1986.
Gay, P., *Modernism. The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*. Vintage Books, London, 2009.
Gebhardt, C. und Wikoff, J., 'Comics im Unterricht an US-amerikanischen Schulen'. In Pforte 1974, blz. 14-21.
Geduld, H.M. (red.), *Authors on Film.* Indiana University Press, Bloomington/London, 1972.
Geel, R. en Fuchs, H.R., *Schijnhelden en nepschurken. Beschouwingen over het beeldverhaal.* Meulenhoff, Amsterdam, 1973.
George, N.F., 'The Chymische Hochzeit of Thomas Pynchon'. *Pynchon Notes* 04/october 1980, blz. 5-22.
Gibson, A., *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*. Routledge, London/New York, 1999.
Giddens, A., *Modernity and self-identity*. Stanford University Press, Stanford, 1999.
Giddens, A., *The consequences of modernity*. Stanford University Press, Standford, 2000.
Giffhorn, H., 'Zur politischen Funktion von Comics'. In Pforte1974, blz. 68-103.
Görlitz, K.B.C., *De ontwikkelingen van de V2-raket, zijn inzet en de gevolgen*. http://www.collectie.legermuseum.nl/
Gorp, H. c.s., *Lexicon van literaire termen*, Wolters-Norrdhoff, Groningen, 1986.
Graff, G., *Literature Against Itself*. The University of Chicago Press, Chicago, 1979.
Griffiths, P., *Moderne muziek*. Spectrum, Utrecht, 1988.
Guiraud, P., 'Immanence and Transivity of Stylistic Criteria'. In Chatman 1971, blz. 16-23.
Gurnow, M., *Protective Coating: Bearing the Weight of Pynchon Using the Spectrum of Freud's Insight*. http://www.themodernword.com/pynchon/papers_gurnow.html

Hägg, S., *Narratologies of* Gravity's Rainbow, University of Joensuu Press, Joensuu, 2003.
Halliday, M.A.K., 'Linguistic Function and Literary Style. An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*'. In Chatman 1971, blz. 330-368.
Hamilton, P., 'Reconstructing Historicism'. In Waugh 2006, blz. 386-404.
Hansen, G.P., *The Trickster and the Paranormal*. PA, Philadelphia: Xlibris, 2001.
Harrebomée, P.J., *Spreekwoordenboek der Nederlandsche taal*. Kemink en Zoon, Utrecht, 1861/1993.
Hasan, R., 'Rime and Reason in Literature'. In Chatman 1971, blz. 299-329.
Hassan, I.H., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus,1987.

Hayles, N.K. and Eiser, M.B., 'Coloring *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes*16/lente 1985, blz. 3-24.
Haynes, D., *"'Gravity* Rushes Through Him": Volk and Fetish in Pynchon's Rilke*'. Modern Fiction Studies*, Volume 58/2, summer 2012, blz. 308-333.
Heering, H.J., *Tragiek*. Boucher, Den Haag, 1964.
Heestermans, H. (red.), *Erotisch woordenboek*. Thomas Rap, Baarn, 1977.
Heijden, A. F. Th., *Kruis en kraai. De romankunst na James Joyce*. Athenaeum-Polak/Van Gennep, Amsterdam, 2008.
Heim, M., 'The Erotic Ontology of Cyberspace'. In Benedikt 1992, blz. 59-80.
Heller, E., *Kleur*. Spectrum, Utrecht, 1990.
Henkle, R.B., 'The Morning and The Evening Funnies: Comedy in *Gravity's Rainbow*'. In Clerc 1983, blz. 273-290.
Herman, D., 'Narratology as a Cognitive Science'. *Image & Narrative: Online Magazine*. http: // www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm
Herman, L., 'Antwerp and the Representation of the Holocaust in *Gravity's Rainbow*'. In Schaub 2008, blz. 106-11.
Herman, L., 'Lanser (Susan Sniader). The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction'. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1984, vol. 62/3, blz. 541-543.
Herman, L. and Weisenburger, S., Gravity's Rainbow*, Domination, and Freedom*. University of Georgia Press, Athens, 2013 (in print).
Herman, L. en Vervaeck, B., *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Vubpress/Vantilt, Brussel/Nijmegen, 2005.
Herman, L., Hoogenraad, R. and Mierlo, W. van, 'Pynchon, Postmodernism and Quantification: an Empirical Content Analysis of Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*.' *Language and Literature* 12/1 2003.
Hermans, W.F., *De donkere kamer van Damocles*. G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1958.
Hermans, W.F., *Nooit meer slapen*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1966.
Herrnstein Smith, B., *Contingencies of Value*. Harvard University Press, Cambridge Mass., 1991.
Herrnstein Smith, B. and Plotnitsky, A. (red.), *Mathematics, Science, and Postclassical Theory*. Duke University Press, Durham/London, 1997.
Hesse, H., *Demian.* De Bezige Bij, Amsterdam, 1993.
Hill, A. (red.), *Directions in Art, Theory and Aesthetics*. Faber and Faber. London, 1968.
Hinkel, H., 'Visualisierungsmechanismen in Comics'. In Pforte 1974, blz. 104-150.
Hite, M.,'"Fun Actually Was Becoming Quite Subversive"'. *Contemporary Literature* 51.4, 2010, blz. 677-702.
Hite, M., 'Reading the Value System of *Gravity's Rainbow* with Marcuse, Freud, and the Yippies'. In Schaub 2008, 39-45.
Hoffmann, G., *Amerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
Hohmann, Ch., *Angel and Rocket. Pynchon's* Gravity's Rainbow *and Rilke's "*Tenth" Duino Elegie*.* Books on Demand, Norderstedt, 2009.
Holt, M. and D., 'The Zone and the Real: Philosophical Themes in *GR*'. *Pynchon Notes* 11/februari 1983, blz. 27-43.
Holton, R., 'National Fantasies'. *Pynchon Notes* 46-49/lente-herfst 2000-2001, blz. 225-228.
Horvath, B., 'Linguistic Distancing in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 08/februari1982, blz. 5-22.
Hough, G., 'The Modernist Lyric'. In Bradbury and McFarlane 1991, blz. 313-322.

Hulle, D. van, 'Acts of Observing' (Review). *Pynchon Notes* 46-49/lente-herfst 2000-2001, blz. 260-263.

Hulspas, M. en Nienhuys, W., *Tussen waarheid en waanzin*. Scheffers, Utrecht, 1997.

Hume, K., *Pynchon's Mythography. An Approach to* Gravity's Rainbow*.* Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1987.

Hurley, P.J., 'Pynchon, Grimm and Swinish Duality: A Note on the Pig Image in *Gravity's Rainbow*'*. Pynchon Notes* 46-49/lente-herfst 2000-2001, blz. 208-210.

Hutcheon, L.J., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* Routledge, New York/London, 2005.

Huyssen, A., *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1986.

Ingarden, R., 'Artistic and Aesthetic Values'. In Margolis 1987, blz. 117-132.

Irigaray, L., *Ik, jij, wij.* Kok Agora, Kampen, 1992.

Isenberg, A., 'Critical Communication'. In Elton 1970, blz. 131-146.

I Tjing, Nederlandse vertaling in twee delen naar de Duitse vertaling van R. Wilhelm. Veen, Deventer, zj.

Ivison, D., 'Outhouses of the European Soul: Imperialism in Thomas Pynchon'. *Pynchon Notes* 40-41/lente-herfst 1997, blz. 134-143.

Jackson, R., 'Intertextualism: The Case of Pynchon and Patrick White'. *Pynchon Notes* 46-49/lente-herfst 2000-2001, blz. 60-104.

Jacobs, J., *Systems of Survival: A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce and Politics.* Hodder & Stoughton, London, 1992.

Jacobs, J., *The Death and Life of Great American Cities*. Penguin, London, 1994.

Jacobs, L. (red.), *The movies as Medium.* Farrar, Straus & Giroux, New York, 1980.

Jakobson, R., 'Linguïstiek en poëtica'. In Bronzwaer cs 1977, blz. 96-106.

Jameson, F., 'Postmodernism and Consumer Society'. In Lodge and Wood 2008, blz. 542-554.

Jencks, C., *Postmodernism*, Academy, London, 1987.

Jencks, C., *Symbolic Architecture*, Rizoli, London, 1985.

Jencks, C. *The New Moderns*. Rizolli, , New York, 1990.

Jencks, C. and Chaitkin, W., *Current Architecture*. Academy, London, 1982.

Jodidio, Ph., *100 Contemporary Architects*. Taschen, Köln, 2008.

Jordan, G. and Weedon, Ch., 'Literature into Culture. Cultural Studies after Leavis'. In Waugh 2006, blz. 245-255.

Justine, M., 'Commentary: Escapism in Musical Films'. http://www.helium.com/items/1421334-gene-kelly-utopia-esapism-moviesfilms-musicals-musical-films-richard-dyer-textual-analysis, april 2009, blz. 1-8.

Kafka, F., *Der Prozess*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990.

Kaufman, M., 'Brünhilde and the Chemists. Women in *Gravity's Rainbow*'. In Levine and Leverenz 1976, blz.197-228.

Keesey, D., 'Facing up the Reading Dilemma: A Review and Critical Overview of Pynchon studies', *Pynchon Notes* 22-23/lente-herfst 1988, blz. 103-122.

Keesey, D., 'Nature and the Supernatural: Pynchon's Ecological Ghost Stories'. *Pynchon Notes* 18-19/lente-herfst 1986, blz. 84-95.
Kemp, Ph., '(Fritz) Lang'. In Wakeman I,1987, blz. 609-624.
Kerridge, R., 'Environmentalism and Ecocriticism'. In Waugh 2006, blz. 530-543.
Kharpertian, T.D., 'Beating the Binaries' (Reviews). *Pynchon Notes* 28-29/lente-herfst 1991, blz. 151-156.
Klähn, B., 'The Leibniz Connection: Symbolism, Calculus and Leibnizian Worldmaking in *Gravity's Rainbow'. Pynchon Notes* 54-55/Lente-herfst 2008, blz. 169-182.
Kolbuszewska, Z., 'An Elated Eye: Skandinavian Perspectives'. *Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 136-153.
Kolbuszewska, Z., '"It Has to Be More Than the Simple Conditioning of a Child, Once Upon a Time": The Use of the Child in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 42-43/lente-herfst 1998, blz 111-120.
Krafft, J.M., 'Hit and Miss' (Reviews). *Pynchon Notes* 04/april1980, blz. 29-38.
Krämer-Badoni, R., *Het wezenlijke in de kunst*. Spectrum, Utrecht, 1963.
Kreutz, H., *Rilkes Duineser Elegien*. Beck, München, 1949.
Kristensen, W.B., *Symbool en werkelijkheid*. De Haan, Zeist, 1962.
Kristensen, W.B., *The Meaning of Religion*. Nijhoff, Den Haag, 1960.

Lamarque, P., *The Philosophy of Literature*. Blackwell, Malden, 2009.
Langer, S.K., *Filosofische vernieuwing*. Spectrum, Utrecht, 1965.
Lannark, D., 'Relocation/Dislocation: Rocketman in Berlin'. *Pynchon Notes* 54-55/lente-herfst 2008, blz. 54-65.
Larsson, D.F., 'Rooney and the Rocketman'. *Pynchon Notes* 24-25/lente-herfst 1989, blz. 113-116.
Leclair, T., *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction.* University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1989.
Leverenz, D., 'On Trying to Read *Gravity's Rainbow*'. In Levine and Leverenz, 1976, blz. 229-249.
Levine, G., 'Risking the Moment. Anarchy and Possibility in Pynchon's fiction'. In Levine and Leverenz 1976, blz. 113-135.
Levine, G. and Leverenz, D. (red.), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*. Little, Brown and Company, Boston/Toronto, 1976.
Levine, M.L., 'The Vagueness of Difference: You, the Reader and the Dream of *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 44-45/lente-herfst 1999, blz. 117-131.
Lévi-Strauss, *Het wilde denken*. Meulenhof, Amsterdam, 1968.
Lodge, D. and Wood. N. (red.), *Modern Criticism and Theory*. Pearson/Longman, Harlow England, 2008.
Luxemburg, J. van, Bal, M. en Weststeijn, W.G., *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Coutinho, Muiderberg, 1988.
Luxemburg, J. van, Bal, M. en Weststeijn, W.G., *Over literatuur*. Coutinho, Muiderberg, 1987.
Lyotard, J.-F., *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*. Kok Agora, Kampen, 1987.
Lyotard, J.-F., *Het postmoderne weten*. Kok Agora, Kampen, 1988.

Mackey, L., 'Jissom on the Reports. A Thoroughly Post-Modern Pynchon' (Review). *Pynchon Notes* 24-25/lente-herfst 1989, blz. 143-154.
Mackey, L., 'Paranoia, Pynchon, and Preterition'. In Bloom1986, blz 53-68.

Mackey, L., 'Thomas Pynchon and the American Dream'. *Pynchon Notes* 14/februari1984, blz. 7-22.

Madsen, D.L., 'Alterity'. In Dalsgaard cs. 2012, blz. 146-155.

Madsen, D.L., 'Family Legacies: Identifying the Traces of William Pynchon in *Gravity's Rainbow'. Pynchon Notes* 42-43/lente-herfst 1998, blz. 29-48.

Madsen, D.L., 'The Business of Living: *Gravity's Rainbow*, Evolution, and the Advancement of Capitalism'. *Pynchon Notes* 40-41/lente-herfst 1997, blz. 144-158.

Marcuse, H., *Eros en cultuur. Een filosofische bijdrage tot het werk van Sigmund Freud. Bijleveld,* Utrecht, 1968.

Margolis, J. (red.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics.* Temple University Press, Philadelphia, 1987.

Marriott, D., 'Moviegoing'. *Pynchon Notes* 16/lente 1985, blz. 46-77.

Matthews, S., *Modernism*. Palgrave, New York, 2008.

McCormack, K., *Tarot voor beginners*. Quarto/Librero, London, 2006.

McCormick, P.J., *Modernity, aesthetics, and the bounds of art.* Cornell University Press, New York, 1990.

McGraw-Hill's *Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions*. Red. Richard A.Spears. New York, 2006.

HcHale, B., *Postmodern Fiction*. Routledge, London/New York, 1991.

McHale, B., 'Pynchon's Postmodernism'. In Dalsgaard cs. 2012, blz. 97-111.

McHale, B., 'Slade Revisited, or, the End of Pynchon's Criticism' (Review essay). *Pynchon Notes* 26-27/lente-herfst, 1990, blz. 139-152.

McHoul, A., 'How to Write an Essay on Thomas Pynchon'. *Pynchon Notes* 28-29/lente-herfst 1991, blz. 157-168.

McHoul, A. and Wills, D., *Writing Pynchon. Strategies in Fictional Analysis.* MacMillan, London, 1990.

McLaughlin, R.L., 'After the Revolution: Postmodernism in the Twenty-First Century'. *Narrative* 21/3, October 2013, blz. 285-295.

McLaughlin, R.L., 'Franz Pökler's Anti-Story: Narrative and Self in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 40-41/lente-herfst 1997, blz. 159-175.

McLaughlin, R.L., 'Pynchon's Angels and Supernatural Systems in *GR*'. *Pynchon Notes* 22-23/lente-herfst 1988, blz. 25-34.

McLaughlin, R.L., 'Talking to Themselves' (Reviews). *Pynchon Notes* 46-49/lente-herfst 2000-2001, blz. 217-224.

McLaughlin, R.L., 'Unreadable Stares: Imperial Narratives and the Colonial Gaze in *Gravity's Rainbow'. Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 83-96.

McRobbie, A., *In the Cultural Society: Art, Fashion and Popular Music*. Routledge, London/New York, 1999.

Melley, T., 'The Sublime Object of Postmodernity' (Review). *Pynchon Notes* 50-51/lente-herfst 2002, blz. 122-130.

Mendelson, E., '*Gravity's* Encyclopedia'. In Levine and Leverenz 1976, blz. 161-196.

Mendelson, E. (red.), *Pynchon. A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, New York, 1978.

Metscher, Th., 'Samuel Beckett. Zur ästhetischen Physiognomie spätbürgerlichen Kulturzerfalls'. In Bürger 1975, blz. 121-162.

Meyer, E., 'Oppositional Discourses, Unnatural Practices: *Gravity's* History and "The 60s" '. *Pynchon Notes* 24-25/lente-herfst 1989, blz. 81-104.
Middendorp, J., 'Mutantentheater/De scheppende toeschouwer'. In Boomgaard en Lopez 1985, blz. 58-77.
Miller, T., *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. University of California Press, Berkeley, 1999.
Moore, Th., *The Style of Connectedness.* Gravity's Rainbow *and Thomas Pynchon*. University of Missouri Press, Columbia, 1987.
Moulthrop, S., 'Strobe's Stimulus'. *Pynchon Notes* 24-25/lente-herfst 1989, blz. 71-80.
Mukarovský, J., *Kapitel aus der Ästhetik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
Mul, J. de, *Cyberspace Odyssee*. Klement, Kampen, 2002.
Munkittrick, K., 'On the Importance of Being a Cyborg Feminist'. July 21, 2009. http://hplus magazine.com/2009/07/21/importance-being-cyborg-feminist/

Nadel, A., 'Teaching *Gravity's Rainbow*. Correlation in Life and Reading'. In Schaub 2008, blz. 155-162.
Nairne, N., *State of the Art: Ideas & Images in the 1980s*. Chatto & Windus, London, 1987.
Neighbors, J., 'Ilse/Lies: Nietzsche and/in Pynchon'. *Pynchon Notes* 54-55/lente-herfst 2008, blz. 183-194.
Newman, J.R. (red.), *The World of Mathematics* (I-IV). Tempus, Washington, 1988.
Newton, K.M., 'Performing Literary Interpretation'. In Waugh 2006, blz. 475-485.
Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe*. Red. G.Colli und M.Montinari. DTV/De Gruyter, Berlin, 1999.
Norris, Ch., 'Science and Criticism: Beyond the Culture Wars'. In Waugh 2006, blz. 451-471.
Novak, M., 'Liquid Architecture in Cyberspace'. In Benedikt 1992, blz. 225-254.

Olster, S., 'Rediscovering the Humane in the Human' (Review). *Pynchon Notes* 26-27/lente-herfst 1990, blz. 163-166.
Onega, S., 'Structuralism and Narrative Poetics'. In Waugh 2006, blz. 259-279.

Paetzold, H., *Ästhetik der neueren Moderne*. Steiner, Stuttgart, 1990.
Palmen, C., *Het geluk van de eenzaamheid. Over de roman*. Athenaeum-Polak/Van Gennep, Amsterdam, 2010.
Papadakis, A. and Watson, H. (red.), *New Classicism*. Rizolli, New York, 1990.
Pavlov, I.V., *Conditioned Reflexes: An Investigation.of The Physiological Activity Of The Cerebral Cortex.* (1927). Translated by G. V. Anrep (1927). Classics in the History of Psychology. http://psychclassics.yorku.ca/Pavlov/
Parry, S.P., 'Who Broke the Bank at Monte Carlo?: Musical Moods in the Casino Hermann Goering'. *Pynchon Notes* 40-41/lente-herfst 1997, blz. 176-179.
Pearce, L., 'Bakhtin and the Dialogic Principle'. In Waugh 2006, blz. 223-232.
Peeters, C., *Postmodern*. De Harmonie. Amsterdam, 1987.
Pepper, S.C., *World Hypotheses*. University Press of California, Berkeley, 1970.
Perloff, M., *The Poetics of Indeterminacy*. Northwestern University Press, Evanston, 1999.
Peters, J., 'Kleiner Versuch über den grossen Erfolg'. In Rucktäschel und Zimmermann 1976, blz. 139-168.

Pforte, D., 'Bedingungen und Formen der materiellen und immateriellen Produktion von Heftromanen'. In Rucktäschel und Zimmermann 1976, blz. 30-60.

Pforte, D. (red.), *Comics im äesthetischen Unterricht*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

Pieron, A.Ch., *Denken vanaf de nullijn. Het naturalisme van Nietzsche en Skinner als steen des aanstoots,* oote boe unltd, Leeuwarden, 2007.

Pieron, A.Ch., *De zestiger jaren avant-gardes*. oote boe unltd (pdf), Leeuwarden 2013.

Pieron, A.Ch., *Een glimlach lang. Een essay over vormen en dwaze bijen*. oote boe unltd (pdf), Leeuwarden, 2013.

Pieron, A.Ch., *Filosofie, een inleiding* (I-V). oote boe unltd, Leeuwarden, 2004.

Pippin, B.R., *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture.* Blackwell, Oxford UK/Cambridge USA, 1995.

Plato, *The Collected Dialogues*. (ed. E. Hamilton and H. Cairns). Princeton University Press, Princeton, 1987 .

Poirier, R., '*Gravity's Rainbow*: *Three reviews'*. In Mendelson 1978, blz. 168-197.

Pound, E., *How To Read*. Haskell, New York, 1971.

Proust, M., *Op zoek naar de verloren tijd* I-VII. De Bezige Bij, Amsterdam, 2002.

Punter, D., 'Anti-canon Theory'. In Waugh 2006, blz. 519-529.

Purdy, S., *'Gravity's Rainbow* and the Culture of Childhood'. *Pynchon Notes* 22-23/lente-herfst 1988, blz. 7-24.

Purvis, T., 'Sexualities'. In Waugh 2006, blz. 427-450.

Pym, J. (red.), *Time Out*. Penguin, London, 2004.

Pynchon, Th., *Die Enden der Parabel*. Duitse vertaling door E. Jelinek en Th. Piltz van Pynchons *Gravity's Rainbow (*1973). Rowolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2008.

Pynchon, Th., *Gravity's Rainbow*. Vintage, London, 1995.

Pynchon, Th., *Regenboog van zwaartekracht*. Nederlandse vertaling van Pynchons *Gravity's Rainbow (*1973) door P. Bergsma. Bert Bakker, Amsterdam, 1992.

Quine, W.V.O., *Quiddities*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1987.

Quine, W.V.O., *Word and object*. MIT Press, Cambridge, 1960.

Ratschow, C.H., 'Regenbogen'. In Galling 1957, blz. 909.

Raudaskoski, H.,'" The Feathery Rilke Mustaches and Porky Pig Tattoo on Stomach: High and Low Pressures in *Gravity's Rainbow*"'. http://www.pynchon.pomona.edu/gr/finnished.html

Reeves, G., 'T.S. Eliot and the Idea of Tradition'. In Waugh 2006, blz. 107-118.

Reilly, T. and Tomaske, S., *'*Hard Science and the Paranormal in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 54-55/lente-herfst 2008, blz. 39-53.

Richard, L., *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Omega, Ware Hertfordshire, 1984.

Richer, C.F., 'The Prismatic Character in *GR'*. *Pynchon Notes* 12/juni1983, blz. 26-38.

Riffaterre, M., 'The Self-Sufficient Text'. *Diacritics* 3.3/1973, blz. 39-45.

Riffaterre, M., 'Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation'. In Lodge and Wood 2008, blz. 473-483.

Riha, K., 'Die Technik der Fortsetzung im Comic Strip'. In Pforte 1974, blz. 151-171.

Rilke, R.M., 'Brief aan Hulewick'. In Bronzwaer 1978, blz. 131-135.

Rilke, R.M., *Sämtliche Werke*. Insel, Frankfurt am Main, 1962.

Rivers, W.H.R., ‘An Address on the Repression of War Experience (1918)’. In Matthews 2008, blz. 263-265.

Roob, A., *Alchemie en mystiek*. Taschen/Librero, Keulen, 1997.

Rosenberg, M., ‘Invisibility, the War Machine and Prigogine: Physics, Philosophy and the Threshold of Historical Consciousness in Pynchon’s Zone’*. Pynchon Notes* 30-31/lente-herfst 1992, blz. 91-138.

Rosenhein, L., ‘Letter to Richard Pearce in Response to “Pynchon’s Endings”. *Pynchon Notes* 17/herfst 1985, blz. 35-50.

Rucktäschel, A. und Zimmermann, H.D. (red.), *Trivialliteratur*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1976.

Russell, Ch., ‘Pynchon’s Language: Signs, Systems, and Subversion’. In Clerc 1983, blz. 251-272.

Ryan, J., *Rilke, Modernism and the Poetic Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Ryle, G., *The Concept of Mind*. Penguin, Harmondsworth, 1970.

Said, E.W., ‘Crisis [in Orientalism]’. In Lodge and Wood 2008, blz. 368-381.

Said, E.W., *The World, the Text, and the Critic*. Faber and Faber, London/Boston, 1984.

Sanders, S., ‘Pynchon’s Paranoid History’. In Levine and Leverenz 1976, blz. 139-160.

Sayres, S., ‘We Have Learned to Stop Worrying’ (Review). *Pynchon Notes* 22-23/lente-herfst 1988, blz. 123-132.

Sayres, S., *Susan Sontag: The Elegiac Modernist*. New York, Routledge, 1990.

Schachterle, L. and Aravind, P.K., ‘The Three Equations in *Gravity’s Rainbow’. Pynchon Notes* 46-49/lente-herfst 2000-2001, blz. 157-169.

Schaechterle Loranger, C., ‘“His Kipling Period”: Bakhtinian Reflections on Annotation, Heteroglossia and Terrorism in the Pynchon trade’. *Pynchon Notes* 44-45/lente-herfst 1999, blz. 155-168.

Schaub, Th.H., ‘Atonalism, Nietzsche and *Gravity’s Rainbow*’, *Pynchon Notes* 54-55/lente-herfst 2008, blz. 26-38.

Schaub, Th.H., *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. University of Illinois Press, Urbana/Chicago/London, 1981.

Schaub, Th.H., ‘Where Have We Been, Where Are We Headed? Retrospective Review of Pynchon Criticism’. *Pynchon Notes* 07/oktober 1981, blz. 5-21.

Schaub, Th.H. (red.), *Approaches to Teaching Pynchon’s* The Crying of Lot 49 *and Other Works*. The Modern Language Association of America, New York, 2008.

Schuber, S.P., ‘Negative Entropy and “Entropy”’*. Pynchon Notes* 13/oktober 1983, blz. 47-60.

Schuber, S.P., ‘Textual Orbits/Orbiting Criticism: Deconstructing *Gravity’s Rainbow’. Pynchon Notes* 14/februari 1984, blz. 65-74.

Schuster, M. und Beisl, H., *Kunstpsychologie*. Dumont, Keulen, 1978.

Schwab, G., ‘Creative Paranoia and Frost Patterns of White Words’. In Bloom 1986, blz. 97-111.

Schwan, H., ‘The Light Bulb Fake’. *Pynchon Notes* 20-21/lente-herfst 1987, blz. 121-134.

Schwarzbach, F.S., ‘A Matter of Gravity’. In Mendelson1978, blz. 56-66.

Schweickart, P.P., ‘Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading’. In Lodge and Wood 2008, blz. 458-505.

Seed, D., ‘Further Notes and Sources for *Gravity’s Rainbow*’. *Pynchon Notes* 16/lente 1985, blz. 25-36.

Seed, D., ‘Pynchon’s Intertexts’. In Dalsgaard cs 2012, blz. 112-120.

Seed, D., ‘Revisiting Postmodernism’ (Review). *Pynchon Notes* 30-31/lente-herfst 1992, blz. 205-209.

Seidel, M., 'The Satiric Plots of *Gravity's Rainbow*'. In Mendelson 1978, blz. 198-212.
Sewall, R.B., *The Vision of Tragedy*. Yale University Press, New Haven/London, 1980.
Sheppard, R., *Modernism - Dada - Postmodernism*. Northwestern University Press, Evanston, 2000.
Siegel, M., 'Pynchon's Anti-Quests'. *Pynchon Notes* 03/juni 1980, blz. 5-9.
Sim, S., *Beyond Aesthetics*. University of Toronto, Toronto/Buffalo, 1992.
Skinner, B.F., *Beyond Freedom and Dignity*. Bantam/Vintage, New York, 1987.
Skinner, B.F., 'Reply to Catania'. *Behavioral and Brain Sciences* Volume 7, number 4, December 1984., blz. 511-523.
Šklovsky, V., *Theorie der Prosa*. Fischer, Frankfurt am Main, 1984.
Slade, J.W., 'From Cabals to Post-Structural Kabbalah' (Review). *Pynchon Notes* 10/oktober 1982, blz. 58-62.
Slade, J.W., 'Religion, Psychology, Sex, and Love in *Gravity's Rainbow*'. In Clerc 1984, blz. 153-198.
Slade, J.W., *Thomas Pynchon*. Warner Paperback Library, New York, 1974.
Smetak, J.R., 'Who's Talking Here: Finding the Voice in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 20-21/lente-herfst 1987, blz. 93-104.
Smith, M., 'The Paracinematic Reality of *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 09/juni 1983, blz. 17-37.
Snipp-Walmsley, Ch., 'Postmodernism'. In Waugh 2006, blz. 405-426.
Sokal, A. and Bricmont, J., *Intellectual Impostures*. Profile Books, London, 1998.
Spivak, G.C., 'Questions of Multi-Culturalism'. In Lodge and Wood 2008, blz. 594-606.
Steiner, G., *Het verbroken contract*. Bert Bakker, Amsterdam, 1990.
Steiner, J., *Rilkes Duineser Elegien*. Franke, Bern/München, 1962.
Stenger, N., 'Mind is a Leaking Rainbow'. In Benedict 1992, blz. 49-58.
Stevens, W., *Collected Poetry & Prose*. The Library of America, New York, 1997.
Stevens, W., *Opus Posthumous*, Faber and Faber, London, 1990.
Stille, A., 'Writing and the Creation of the Past'. In Lodge and Wood 2008, blz. 752-770.
Stone, A.R., 'Will the Real Body Please Stand Up?: Boundary Stories about Virtual Cultures'. In Benedikt 1992, blz. 81-118.
Strindberg, A., *Aan open zee*. Meulenhoff, Amsterdam, 1984.

Tabbi, J., 'The medial Turn' (Review). *Pynchon Notes* 42-43/lente-herfst 1998, blz. 317-327.
Tabbi, J.,'The wind at Zwölfkinder: Technology and Personal Identity in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 20-21/lente-herfst 1987, blz. 69-90.
Tanner, T., '*Gravity's Rainbow*: An Experience in Modern Reading'. In Bloom 1986, blz. 69-84.
Tate, J.O., 'The Original Soundtrack'. *Pynchon Notes* 13/oktober 1983, blz. 3-24.
Tee, E., 'Immorele beelden'. In Boomgaard en Lopez 1985, blz.78-95.
Thomas, K., *Kunst] Praxis heute: Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*. Dumont Aktuel, Köln, 1972.
Todorov, T., 'The Place of Style in the Structure of the Text'. In Chatman 1971, blz. 29-44.
Tölölyan, K., 'Pynchon's Intertextual Circuits' (Review). *Pynchon Notes* 26-27/lente-herfst 1990, blz. 153-162.
Tölölyan, K., 'War as Background in *Gravity's Rainbow*'. In Clerc 1984, blz. 31-68.
Tolan, F., 'Feminisms'. In Waugh 2006, blz. 319-338.
Tomas, D., 'Old Rituals for New Space: Rites de Passage *and William Gibson's Cultural Model of Cyberspace'.* In Benedikt 1992, blz. 31-48.

Toonder, J. en West, J., *Het astrologisch argument*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1971.
Tumir, V., 'The City, the Labyrinth and the Terror: Delineating a Site of the Possible in *Gravity's Rainbow'. Pynchon Notes* 42-43/lente-herfst 1998, blz. 134-151.
Tynjanov,J., 'Het literaire feit'. In Bronzwaer 1977, blz. 260-265.

Uhlmann, S., 'Stylistics and Semantics'. In Chatman 1971, blz. 133-155.
Ulm, M. and Holt, D.,The Zone and the Real: Philosophical Themes in *GR'. Pynchon Notes* 11/februari 1983, blz. 27-43.
Untermeyer, L., *The Albatross Book of Living Verse*. The Albatross, London/Paris, 1947.

Vaessens, Th., *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Vantilt, Nijmegen, 2009.
Vaessens, Th., *De verstoorde lezer*. Vantilt, Nijmegen, 2001.
Vaessens, Th., *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Vantilt, Nijmegen, 2013.
Vaessens, Th. en Joosten J., *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Vantilt, 2003.
Vanderbeke, D., 'Subliminal Cues: Psycho-Analysis and Entropy in Pynchon's Novels'. *Pynchon Notes* 44-45/lente-herfst 1999, blz. 51-64.
Veerman, D. en Boheemen, C. van, *Postmodernisme*. Kok, Kampen, 1988.
Vestermann, W., 'Pynchon's Poetry'. In Levine and Leverenz 1976, blz. 101-112.

Wakeman, J. (red.), *World Film Directors* (I/II). Wilson, New York, 1987-1988.
Wang, N., 'Introduction: Historizising Postmodern Fiction'. *Narrative* 21/3, October 2013, blz. 362-270.
Warren, J.P., 'Ritual Reluctance: The Poetics of Discontinuity in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 18-19/lente-herfst 1986, blz. 55-64.
Watson, P., *The Modern Mind: An Intellectual History of the 20th Century*. Harper Collins, New York, 2001.
Waugh, P. (red.), *Literary Theory and Criticism*. Oxford University Press, Oxford/NewYork, 2006.
Waugh, P., 'Value: Criticism, Canons, and Evaluation'. In Waugh 2006, blz. 70-82.
Webster's Third New International Dictionary, Merriam-Webster Inc, Springfield, Mass., 2002.
Weeks, J., 'The Sphere of the Intimate and the Values of Every Life'. In Lodge and Wood 2008, blz. 643-664.
Weimar, K., *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*. Francke, München, 1980.
Weinrich, H., 'The Textual Function of the French Article'. In Chatman 1971, blz. 221-240.
Weisenburger, S.C., Gravity's Rainbow *Companion*. University of Georgia Press, Athens/London, 2006.
Weisenburger, S.C., 'Gravity's Rainbow'. In Dalsgaard e.a. 2012, blz. 44-58.
Weisenburger, S.C., 'Haunted History and *Gravity's Rainbow'. Pynchon Notes* 42-43/lente-herfst 1998, blz. 12-28.
Weisenburger, S.C., 'The Chronology of Episodes in *Gravity's Rainbow*'. *Pynchon Notes* 14/februari 1984, blz. 50-64.
Wellek, R., 'Stylistics, Poetics, and Criticism'. In Chatman 1971, blz. 65-76.
Wellek, R. and Warren, A., *Theory of Literature*. Harcourt, Brace and World, New York, 1956.
Werner, C.H., 'Recognizing Reality, Realizing Responsibility'. In Bloom 1986, blz. 85-96.
Westerath, G., 'Pynchon's Parker Passage: A Source and Sound Analysis'. *Pynchon Notes* 20-21/lente-herfst 1987, blz. 109-114.

Weston, J.L., ‘From Ritual to Romance (1920)’. In Matthews 2008, blz. 135-136.
Wiiliams, J., *Spaanse miniaturen uit de Middeleeuwen*, Spectrum, Utrecht, 1978.
Williams, R., ‘Country and City’. In Lodge and Wood 2008, blz. 337-347.
Windt-Val, B.,‘Personal Names and Identity in Literary Context’. *Oslo Studies in Language,* Vol. 4, no 2 (2012), blz. 273-284.
Wörner, K.H., *Hedendaagse muziek in de westerse wereld*. Spectrum, Utrecht, 1966.
Wolters’ Handwoordenboek Engels-Nederlands. Wolters, Utrecht/Antwerpen, 1990.
Woolf, V., ‘The Movies and Reality’. In Geduld 1972, blz. 86-91.

Xhonneux, L., *“What Keeps Us Moving”: Multiple Identifications in the Writing of Rebecca Brown.* Universiteit Antwerpen, 2013.

Zeltner, G., *Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des französischen Romans*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
Zima, P.V., *Moderne/Postmoderne*, Franke, Basel, 1997.
Zimmermann, H.D., ‘Comic strips, ihre Geschichte und ihre Kritik’. In Pforte 1974, blz. 293-299.
Zimmermann, H.D., ‘Heftromane und zeitgenössische Romane angesehener Autoren. Untersuchung mit Hilfe der Linguistischen Datenverarbeitung’. In Rucktäschel und Zimmermann 1976, blz. 80-138.

WEBSITES

-Collected Annotations to Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow.
http: //1010.co.uk/org/autotate.html#sec-3

-Dictionary of sexual terms.
http: //www.sex-lexis.com/Sex-Dictionary/pre-subdeb

-Donald F. Larsson, A Companion's Companion: Illustrated Additions and Corrections to Steven Weisenburger's Companion.
http: //english2.mnsu.edu/larsson/grnotes.htm

-Pynchonwiki.
http: //gravitys-rainbow.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Main_Page

-Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow.
http: //www.hyperarts.com/pynchon/gravity/

-Urban Dictionary is the slang dictionary you wrote.
http: //www.urbandictionary.com/

-Wikipedia.
http: //en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia