

Jaap Grave

De januskop van de schoonheid: Het Engeltje van Wessel te Gussinklo

Rousseau en Joyce

In zijn *Bekentenissen* (1770) schrijft Jean-Jacques Rousseau onder meer over zijn verblijf in Venetië, waar hij als schuchtere en larmoyante jongeman enkele onvergetelijke ervaringen met vrouwen heeft. Eerst is hij geraakt door lieflijke vrouwenstemmen in een kerk. Daarna volgt de ontmoeting met een buitengewoon knappe vrouw. Als hij voor een diner op een schip wordt uitgenodigd, komt er een ‘betoverend mooie jonge vrouw’ aan boord die zich in zijn armen werpt. Rousseau is op slag verliefd op haar. Ze is in alle opzichten schoon: haar ‘tongval’, de ‘grote oosters-zwarte ogen’, haar ‘mooie huid’, kortom: ze is ‘een volmaakt voortbrengsel van natuur en liefde’. Ze maken een afspraak en de volgende dag mag hij haar thuis bezoeken. Hij kan zijn emoties nauwelijks in bedwang houden en barst zelfs in snikken uit. Maar hij vertrouwt haar niet. Zijn wantrouwen is gebaseerd op de inschatting dat hij zelf veel minder aantrekkelijk is dan de vrouw. Hij beseft bovendien dat wie buitengewoon knap is, zelden zelf het initiatief neemt maar zich laat verleiden. Vandaar dat hij vermoedt dat zij een courtesane is en misschien wel syfilis heeft. Maar zijn begeerte is zo groot dat hij zijn wantrouwen gemakkelijk opzij zet. Als hij vervolgens ‘op het punt stond in onmacht te vallen op een boezem die voor de eerste keer de mond en de handen van een man leek te dulden’, ziet hij ‘dat ze een borst zonder tepel had.’

Plotseling verandert de ‘innemendste vrouw’ die hij zich kan voorstellen, in ‘een soort monster [...], het uitschot van natuur, mensen en liefde’ (Rousseau 1997: 350-353).

In James Joyces *Ulysses* (1922), in ‘Episode 13 (Nausicaä – de rotsen)’, wordt dit patroon, uitgebreid met toespelingen op de macht van de sirenen, in de beschrijving van de zeventien jaar oude Gerty McDowell gevarieerd. Ze zit met twee vriendinnen op een rots aan het strand, de zon gaat onder. Ze is, aldus de verteller, buitengewoon knap, het ‘fraaiste voorbeeld van een Ierse schoonheid dat men zich dromen kon.’ Haar figuur is ‘bevallig’, ‘op het fragiele af’, en de ‘ivoren blankheid van haar wasbleke teint gaf haar iets bijna onwerelds, al vormde haar rozenknopmondje, Grieks volmaakt, een ware boog van Cupido. Haar handen met de spitse vingers waren van fijn geaderd albast [...]’. Verder bezat ze ‘een aangeboren verfijning, een languissante, majesteitelijke *grandeur*, die onmiskenbaar tot uiting kwam in haar tere handen en hoogronde wreef.’ Ook heeft ze ‘mooie ogen’, ‘donkere expressieve wenkbrauwen’ en is haar keel een ‘kunstenaarsdroom’. Maar haar ‘grootste sieraad was haar schat aan schitterend haar. Het was donkerbruin en had een natuurlijke golf’ (Joyce 2004: 369f).

Niet ver van haar zit een in het zwart geklede man met wie ze oogcontact heeft. Gerty laat zich bekijken door deze vreemdeling die op haar favoriete acteur Martin Harvey lijkt. Ze zet haar hoed af, strijkt met haar hand door haar haren en is zich bewust van zijn reactie, ‘die snelle flits van bewondering in zijn blik die al haar zenuwen deed tintelen.’ Dan volgt een epifanie:

Heel even keek ze naar hem, haar blik kruiste die van hem en ineens doorstraalde een licht haar. Zijn gezicht gloeide van hartstocht, een grafstille hartstocht die haar tot de zijne maakte. [...] ze wist dat hij tot de dood toe getrouw zou zijn, onverzettelijk, een degelijk man [...]. Zijn handen en zijn gezicht trilden en een huivering overviel haar (Joyce 2004: 386f).

Tegelijkertijd wordt er een vuurwerk ontstoken dat ze als aanleiding neemt nog verder achterover te leunen om nog meer van haar lichaam te laten zien. De houding van haar lichaam verwijst samen met deze epifanie naar een topos uit de Europese cultuur: naar Bernini’s Heilige Theresia van Avila:

Gaarne had ze hem met verstikte stem toegeroepen, haar slanke sneeuwwitte armen naar hem uitgestrekt, om hem te laten komen, om te voelen hoe hij zijn lippen op haar blanke voorhoofd drukte, de liefdeskreet van een jong meisje, een gesmoord kreetje dat haar ontsnapte, de kreet die door de eeuwen heen op is geklonken (Joyce 2004: 388).

Daarna is het vuurwerk afgelopen en de versmelting tussen Gerty en de man – het blijkt Leopold Bloom te zijn – is ten einde. Hij heeft tijdens het kijken gemasturbeerd en krijgt heel even wroeging dat hij van die ‘zuivere onbezoedelde ziel’ gebruik heeft gemaakt. Pas nu krijgt de lezer inzicht in de gedachten van Bloom, die ervan overtuigd is dat zij weet wat hij heeft gedaan. Als Gerty opstaat, glimlacht ze naar hem, ‘een lieve glimlach vol vergiffenis, een glimlach op het randje van huilen’. Vervolgens ziet Bloom dat ze mank loopt: ‘Miskende schoonheid’, denkt hij. ‘Maar goed dat ik ’t niet wist toen ze daar zo te kijk zat. Toch een heet teefje. Mij zou het niks kunnen schelen. Voor de sensatie zoals met een non of een negerin of eentje met een bril. [...] ’k Heb er nu in elk geval van geprofiteerd’ (Joyce 2004: 389).

Esthetisch en lichamelijk genot

De wijze waarop Rousseau en Joyce de perfecte vrouwelijke schoonheid beschrijven, is gebaseerd op idealistische voorstellingen en is in dat opzicht traditioneel. In de confrontatie tussen de mannelijke personages en deze schoonheden zijn verschillende fases te herkennen die in elkaar overlopen: allereerst blijkt dat schoonheid begeerte wekt en dat heeft niet alleen met esthetisch, maar ook met lichamelijk genot te maken. Vervolgens ontstaat het verlangen met de ander te versmelten. In bovenstaande fragmenten is er bovendien een duidelijke samenhang tussen kennis en erotiek die onder meer ter sprake komt in Plato’s *Symposium*. De discussie daarin gaat onder meer over de rol van Eros, die niet de liefde voor het schone lichaam maar liefde voor het schone zelf belichaamt. Bovenaan de ‘liefdesladder’ wacht wijsheid die alleen kan worden verkregen door je niet meer direct aan zinnelijke indrukken over te geven.

Rousseaus verlangen om met de ander te versmelten wordt onmiddellijk gevolgd door een plotselinge, oncontroleerbare behoefte om te vluchten. Het toonbeeld van schoonheid verandert in zijn ogen van het ene

moment op het andere in een monster. Toch zijn de kenmerken van haar schoonheid niet verdwenen, maar verstoort de ontbrekende tepel de volmaaktheid. De natuur is voor hem een synoniem van die volmaaktheid, want zijn reactie op het zien van de ontbrekende tepel kan alleen worden verklaard door naar die natuur te verwijzen die vrouwenborsten in vrijwel alle gevallen van een tepel voorziet. Zijn waarneming, die op zijn kennis en normen gebaseerd is, doodt zijn lust. Al zijn voorheen beschreven verlangens verkeren in hun tegendeel.

Schoonheid en lelijkheid, of, om de tegenstelling scherper te stellen, een diepe schoonheidservaring en de walging voor het afschuwelijke liggen dicht bij elkaar. Rousseau voelt zich verraden door de confrontatie met de werkelijkheid en schaamt zich achteraf voor zijn gedrag. Dat deelt hij de lezer in zijn streven naar authenticiteit mee: ‘Wie u ook bent’, schrijft hij voorafgaand aan deze episode, ‘u die een mens wilt leren kennen, durf de volgende twee of drie bladzijden te lezen en u zult J.-J. Rousseau geheel doorgronden’ (Rousseau 1997: 352). Zijn gedrag tijdens de ontmoeting met de vrouw illustreert het doel van de *Bekentenissen* dat hij in de beroemde openingszinnen ervan als volgt heeft omschreven:

Ik ga iets ondernemen dat nooit eerder is gedaan en dat, als het eenmaal is uitgevoerd, niet zal worden nagevolgd. Ik wil aan mijn medemensen een mens laten zien zoals hij werkelijk is en die mens, dat ben ik zelf (Rousseau 1997: 13).

Bloom kent geen schaamte en het genot dat hij ondervindt, is feitelijk surrogaatgenot: er is geen sprake van zinnelijke of geestelijke versmelting, verdieping van zijn kennis of herziening van zijn standpunt. Pas na zijn orgasme ziet hij dat Gerty niet volmaakt is. Meteen plaatst hij haar in een categorie afwijkingen. Voor de naïeve Gerty is de ontmoeting met Bloom een droom die werkelijkheid wordt en tijdens de epifanie beleeft ze een compleet en gelukkig tijd- en plaatsloos leven waar een eind aan komt.

De structuur van Gerty’s epifanie, de voorgeschiedenis en het afscheid erna, heeft grote parallellen met die in Couperus’ *Extaze*. Maar er is in de Nederlandse literatuur een ander werk dat nog beter aansluit bij deze citaten van Rousseau en Joyce. Het betreft Wessel te Gussinklo’s novelle *Het engeltje* (1996). Volgens de meeste recensies in dag- en weekbladen is *Het engeltje* een verslag van een catharsis, een keuze voor het schrijverschap. Dat is ook juist maar de recensenten hebben alleen oog voor het resultaat, niet voor het proces dat eraan vooraf gaat en dat uit de twee polen

uit de esthetica, de schoonheid en het afschuwelijke, bestaat. Daarmee staat Te Gussinklo in een eeuwenoude, westerse traditie. Voor ik dat duidelijk zal maken zal ik eerst de schoonheid en het tegendeel ervan, het afschuwelijke, in een breder kader plaatsen. Daarbij maak ik gebruik van twee recente studies van Winfried Menninghaus.

Schoonheid en walging

Op de vraag wat schoonheid is, presenteert Winfried Menninghaus in *Das Versprechen der Schönheit* (2003) aan de hand van een analyse van de mythe rond Adonis uit Ovidius' *Metamorphosen*, sprookjes en – een nieuw element in het onderzoek naar de esthetica – evolutietheoretisch en empirisch-psychologisch onderzoek een aantal kenmerken van schoonheid. Adonis was volgens de mythe een uitgesproken schoonheid. Overigens had hij, net als Aphrodite en Narcissus, twee andere perfecte schoonheden, geen moeder want 'aardse' wezens zijn moeilijk te verenigen met schoonheid.

Menninghaus' eerste kenmerk luidt dat pure schoonheid een gebrek aan kenmerken heeft en Adonis op een abstracte manier schoon is. Ook de etymologie van zijn naam – Adon is geen eigenaam maar de aanspreekvorm 'heer' – verwijst naar het gebrek aan eigenschappen. Hij heeft geen individuele kenmerken zoals een uitgesproken karakter, taal of actieve handelingen. Deze ideale, schone jongelingen, betoogt Menninghaus verder, sterven vóór ze de stap naar het volwassen leven zetten. Ze zullen geen initiatie ondergaan en dat betekent ook dat zij geen seksuele of sociale rol zullen vervullen. Als zij dat wel zouden doen, zouden hun kenmerken in hun tegendeel verkeren: zij moeten sterk worden (nu zijn zij zwak), moeten heldendaden verrichten, vrouwen begeren en niet voor zichzelf leven maar sociale wezens worden.

Het tweede kenmerk dat Menninghaus noemt, is dat degene die uitgesproken schoon is door velen wordt begeerd. Volgens Menninghaus is het in de geschiedenis van de menselijke seksualiteit een mannelijk privilege om de partner op basis van esthetische criteria te kiezen. Doordat er veel rivalen zijn, ontstaan er veel conflicten. Verder wijst hij op de dubbele rol van schoonheid: hoewel uitgesproken knappe mensen het object van seksuele begeerte zijn, blokkeren ze de vervulling ervan. Schoonheid, luidt het volgende kenmerk, laat moeilijke dingen gemakkelijk lijken. Opnieuw volgen verklaringen en voorbeelden uit empirisch-psychologische

studies: wie knap is, krijgt bijvoorbeeld eerder hulp aangeboden en bovendien wordt algemeen verondersteld dat knappe mensen een hoge sociale status hebben. Als laatste noemt Menninghaus eigenschappen als hoogmoed en kilheid die schoonheden eigen is. Er is bij dit kenmerk sprake van een esthetisch-ethisch parallellisme: een aantrekkelijk uiterlijk wordt meestal verbonden met voorstellingen van sociale competentie, succes in het beroep en seksuele vrijheid. Voor uitgesproken schoonheden geldt dat echter niet. Zij hebben meestal, zoals uit sprookjes blijkt, een dominante, negatieve eigenschap, een ‘ethisch defect’: rijke, knappe prinsessen zijn bijvoorbeeld lui of wreed.

Het menselijk lichaam als hoogtepunt van schoonheid verbergt het lelijke en afschuwelijke en brengt het juist voort, betoogt Menninghaus in zijn studie *Ekel* (1999) waarin hij de mannelijke voorstelling beschrijft van de ‘vetula’, de afschuwelijke oude vrouw, zoals ze voorkomt in het werk van Kant, Nietzsche, Freud, Bataille en Kristeva. Hij noemt drie reacties die volgen op de confrontatie met het afschuwelijke (‘Ekel’): allereerst een heftige afweer, vervolgens een afweer van een fysieke aanwezigheid of van een fenomeen dat ons raakt waarvan, ten slotte, tevens in verschillende gradaties een onderbewuste aantrekkingskracht tot openlijke fascinatie kan uitgaan (Menninghaus 1999: 13)¹. Om te illustreren dat het schone principieel gevaar loopt in het afschuwelijke en weerzinwekkende om te slaan, neemt hij het menselijke lichaam dat van top tot teen onderworpen is aan een ‘topo- en een chronografie’ van het afschuwelijke. Kenmerken daarvan zijn rimpels, zichtbare of te grote lichaamsopeningen, lichaamssappen (snot, etter en bloed) die zichtbaar worden, en ouderdom. De gecanoniseerde beelden van Apollo en Aphrodite fungeren, aldus Menninghaus, qua vorm als ‘afschuw-vermijdingslichamen’ (‘Ekelvermeidungskörper’). Voor datgene dat ze onzichtbaar maken, dat ze op obsessieve wijze naar het rijk van de esthetische onmogelijkheden verbannen, gebruiken auteurs vanaf de klassieke oudheid de topos van de weerzinwekkende oude vrouw die niet alleen over de eerder genoemde kenmerken beschikt maar ook seksueel actief is (Menninghaus 1999: 16).

Breuken en wanorde

In Wessel te Gussinklo’s novelle vertelt een schrijver over zijn confrontatie in de jaren zeventig met de volmaakte schoonheid. Ingeleid

wordt het verhaal met de dwalingen van de jongere, romantische ik die in Amsterdam op zoek gaat naar '[d]rank, roes en sensatie'. De ik-figuur is een schrijver met een writer's block, de drank is voor hem een middel om aan de zinloosheid van zijn bestaan te ontsnappen. Amsterdam is in Te Gussinklo's novelle een heterotoop, een realistische en een utopische wereld: 'Net of er twee steden zijn: de stad van de kantoren en winkels en die nachtelijke stad van drama en roes, van ongeremdheid en hartstocht waar de beklemmende bovenbouw van fatsoen, plicht en alle daarbij horende voorzichtige beheersing niet geldt' (Te Gussinklo 1996: 32). In deze wereld gaat het er de ik-figuur om zijn behoefte aan 'het extreme, het bizarre, de excessen en de roes' openlijk uit te leven. Hij kiest bewust voor de zelfkant van de maatschappij. Volgens hem is die eerlijker dan de bovenwereld: dat was de 'echte wereld [...] zonder de hypocrisie en het onnozele zelfbedrog van de burgerij' (Te Gussinklo 1996: 33). Deze wereld vertegenwoordigt het Dionysische en vormt zowel een bevrijding als een bedreiging, is niet alleen een utopie, maar ook een dystopie. Zij bevrijdt hem enerzijds van de knellende burgerlijke banden maar ondergraaft anderzijds zijn streven naar orde en controle.

Maar tegelijkertijd is *Het engeltje* het verslag van een catharsis: de ik-nu kijkt terug op een centrale gebeurtenis uit de jaren zeventig waardoor zijn leven een wending heeft genomen. Hij overwint zijn writer's block en kiest definitief voor het schrijverschap. Vandaar dat er twee niveaus door elkaar lopen: de opvattingen van de ik-toen en die van de ik-nu die oordeelt over zijn tijd in de Amsterdamse onderwereld. Hij beseft nu dat hij niet meer dan een bezoeker van deze wereld was, een 'passant', en het verblijf er voor de meesten 'een tragedie' moet zijn: 'Omdat je een verliezer bent, omdat je een horige bent, aan een ik weet niet wat, verblijf je daar levenslang, zonder aan die wereld, die ook een getto is – behalve voor de echte aasgieren – te kunnen ontsnappen' (Te Gussinklo 1996: 36). In die wereld dreigt overal (levens)gevaar: de ik-figuur wordt achtereenvolgens met een mes bedreigd door een Fransman (die net als het personage Ko in Te Gussinklo's roman *De opdracht* als 'ondier' wordt gekarakteriseerd) en een Schot, een Duitser schiet zichzelf in de voet en hij wordt zonder reden door een groepje jongeren in elkaar geslagen. Ook het engeltje, de buitengewoon knappe vrouw die hij in de Amsterdamse onderwereld ontmoet, blijkt in deze reeks gevaarlijke ontmoetingen thuis te horen.

Schoonheid bestaat voor de 33-jarige ik-figuur in deze Amsterdamse onderwereld uit voorwerpen die niets te maken hebben met klassieke

kenmerken als maat en harmonie. In overeenstemming met zijn opvatting over het ware leven dat door breuken, wanorde en onmogelijk streven wordt gekenmerkt, is zijn voorkeur voor artistieke uitingen waarin juist de disharmonie van vormen wordt uitgedrukt én voor een historisch figuur: de ‘verwongen houding, de scheve parel, de David van Michelangelo die niet uit de rots wordt gehakt, Napoleon die toch naar Rusland gaat, Aeneas, Prometheus...’ (Te Gussinklo 1996: 35). De ‘verwongen houding’ en de ‘scheve parel’ verwijzen achtereenvolgens naar het maniërisme en naar de barok, afgeleid van het Portugese begrip ‘barroco’, een onregelmatig gegroeide parel. Volgens het *WNT* heeft het de volgende negatieve betekenissen: ‘Onregelmatig, grillig; zonderling, grotesk, dwaas, bizar; gekunsteld of overladen’. Dit beeld gebruikt de ik-verteller om zijn voorkeur in het verleden voor het onregelmatige en niet-geordende uit te drukken. Vervolgens komt de David van Michelangelo ter sprake, een beeld dat de overgang van de renaissance naar de barok symboliseert. Dat hij ‘niet uit de rots gehakt wordt’ is een verwijzing naar een anekdote van Vasari, die schrijft dat een beeldhouwer uit een blok marmer een beeld had gehouwen. Dat was mislukt en sindsdien had niemand er meer naar omgekeken. Daaruit ontstond de David, een symbool van de zwakkere op de veel sterkere partij. ‘En wat Michelangelo hier deed’, schrijft Vasari, ‘was beslist een wonder: een ware opwekking uit de dood’ (Vasari 1996: 208). Prometheus en Aeneas zijn mythologische figuren: Aeneas is de stichter van het nieuwe Troje, hij bezoekt de onderwereld en wordt onsterfelijk. Prometheus stal het vuur voor de mensen en werd daar vreselijk voor gestraft. Terwijl Prometheus in de bovengenoemde reeks vooral in de romantische betekenis lijkt te worden genoemd, als rebel, legde hij ook de basis voor de menselijke cultuur door ervoor te zorgen dat mensen via bijvoorbeeld de tijd en de seizoenen ordening in hun leven konden aanbrengen. Hij gaf de mensen vorm, aldus Ovidius: hij ‘schiep de mensen met de opdracht / de lucht te zien, de blik omhoog te richten, sterrenwaarts’ (Ovidius 1994: 18). Napoleon waagde net als Prometheus het onmogelijke. Weliswaar bereikte hij Rusland met een gigantisch leger maar werd ten slotte toch tot een terugtocht gedwongen. Deze nederlaag was het begin van zijn ondergang.

Te Gussinklo’s opsomming is verre van toevallig. Allereerst verwijzen de voorwerpen die hij noemt naar tijdperken met verschillende opvattingen over schoonheid: de klassieke oudheid, het maniërisme, de barok en de moderniteit vanaf Baudelaire. Het schone is niet volmaakt, luidt de opvatting van de ik-toen, maar wordt – en die paradigmawisseling

is ingeleid door Baudelaire – gekoppeld aan het mislukken (Napoleon), het onaffe en de ‘opwekking uit de dood’ (de David), die de jongere ik-figuur overigens ook ondergaat, en een voorwerp dat niet door maat en harmonie wordt gekenmerkt (de scheve parel). Opvallend is ook dat enkele van deze voorwerpen en gebeurtenissen ontstaan door het nemen van veel risico met de kans dat de onderneming mislukt. Te Gussinklo stuurt zijn verteller met grote stappen door de geschiedenis van de esthetica. Maar daar neemt hij geen genoegen mee.

Een engel in de onderwereld

De aantrekkingskracht van schoonheid, die vaak vrouwelijk gecodeerd is en door maat, harmonie en perfectie wordt gekenmerkt, blijkt voor hem in deze grillige en chaotische onderwereld toch sterker te zijn. Want de esthetische voorkeuren die ik zojuist opsomde, zet de ik-figuur meteen overboord als hij in een bar een vrouw of een meisje ziet. Hij schat haar twintig of vijfentwintig jaar oud, ze is ‘klein, tenger, met het schitterende glanzende gezicht van een engel’ (Te Gussinklo 1996: 37) en ze is buitengewoon knap.

De kenmerken van haar schoonheid die in *Het engeltje* worden genoemd, zijn allereerst het perfecte uiterlijk: haar huid is ‘glanzend, doorschijnend’, ze is een ‘beeldje, met kleine scherpe tandjes en zo’n beheerst glimlachje dat zowel uitdaging als spot uitdrukte – maar vooral zekerheid, absoluut zelfvertrouwen [...]’ (Te Gussinklo 1996: 37). Haar volmaaktheid verwijst, in overeenstemming met Menninghaus’ betoog, naar een gebrek aan kenmerken: haar gezicht is glad en ‘zonder lijnen, zonder in de mimiek en de vorm een andere uitdrukking dan lichtheid, vrolijkheid [...], geen kenmerken van een bewustzijn, of van een bedoeling met zichzelf en de wereld [...]’ (Te Gussinklo 1996: 47). In haar schoonheid ziet hij tevens hoogmoed en kilheid, negatieve eigenschappen van uitgesproken schoonheden. Het gebrek aan kenmerken wordt, net als bij Adonis, ook duidelijk uit haar naam. In feite heeft zij geen naam want als hij die probeert te raden – ‘Mientje – Truusje – Mientje’ – blijkt ze inderdaad Mientje te heten, of juist: accepteert ze de naam die hij haar geeft. Verder wordt ze door velen begeerd en denkt hij geen enkele kans bij haar te maken omdat ze ‘totale opoffering en bewondering’ zou eisen (Te Gussinklo 1996: 39). Hij is daar huiverig voor omdat het tot machtsverlies zou leiden.

Het esthetische genot lijkt in zijn bewondering voor haar te overwegen: ze is het 'soort vrouw dat onmiddellijk alle aandacht trekt omdat alleen al naar haar kijken geluk brengt – en je als vanzelf terug doet glimlachen omdat bij elk van háár glimlachjes iets in je opveert van hoop, van verrukking [...]. Want het is het schitterende, het schone dat verrukt, gewoon om zichzelf, en eigenlijk wensloos' (Te Gussinklo 1996: 38). Hij spiegelt zich voor dat zijn verlangen naar haar meer is dan behoefte aan seks: hij wil met haar versmelten, deel uitmaken van die schoonheid: 'een soort vollopen en meteen overlopen alsof ik in haar sprong – niet iets geslachtelijks: maar in dat beeld, dat visioen haast vlak voor me: van haar lichaam, van haarzelf – en de kloof, de afstand die lichamen moet scheiden, overbrugde' (Te Gussinklo 1996: 52). Hij heeft de indruk dat er plotseling een 'vonk' tussen hen is overgesprongen waardoor alle moeilijkheden en onmogelijkheden zijn verdwenen. Deze epifanie heeft parallellen met die van Gerty McDowell want die 'vonk', die er een 'ogenblik' was geweest, opent de poort naar een utopische wereld waar tijd en ruimte zijn opgeheven en waarachter alles 'moeiteloos' is: 'een ademloos verzinken in iets dat groter, veelomvattender was dan karakter, achtergrond – alleen nog beelden zonder historie, visioenen zonder raamwerk of omgeving' (Te Gussinklo 1996: 67). Zijn verlangen is dubbelzinnig en verwijst enerzijds naar het verdwijnen in een andere wereld: de metaforen waarmee hij de versmelting beschrijft, verwijzen naar sensaties als vliegen en zweven. Anderzijds is zijn verlangen profaner: de watermetaforiek verwijst in de psychoanalyse naar het geslachtelijke. Net als Bloom en Rousseau begeert hij het lichaam van de knappe vrouw.

Obstakels

Een paar obstakels hinderen hem bij het bereiken van zijn doel: het engeltje zelf en haar moeder. Als de ik-figuur in de bar een biertje krijgt aangeboden van het engeltje en haar bedankt, valt hij na haar repliek bijna van zijn stoel, want het beeld, de onbenaderbare vrouw, stelt zich voor als hoer. De pop blijkt een levend wezen te zijn dat de traditionele mannelijke voorstellingen enerzijds bevestigt (de vrouw als Madonna én hoer) en ze anderzijds ondermijnt. Want door haar uitspraak 'Alle vrouwen zijn hoeren' (Te Gussinklo 1996: 44) neemt zij het initiatief en is hij met stomheid geslagen. Bovendien verdwijnt de vonk die, althans volgens hem, hen kort had verenigd. Daardoor valt hij terug in de realiteit

en blijkt de weg naar die utopische wereld geblokkeerd te zijn. Haar positieve kenmerken verkeren in hun tegendeel: nu neemt hij ‘meedogenloze kilheid’, ‘het lusteloze van die harde blauwe blik’, ‘spot’ en ‘grofheid’ waar (Te Gussinklo 1996: 54-64-65). De verklaring daarvoor ligt in het ‘ethisch defect’, zoals Menninghaus dat noemt. Te Gussinklo’s ik-verteller beschouwt het uiterlijk van het engeltje als een ‘voorzetsstuk’ waarachter zich geen karakter had ontwikkeld en ook niet had kunnen ontwikkelen: ‘Je lichaam, je uiterlijk heb je, je bént het niet; en in het gevecht met de beperkingen, de onmogelijkheden, het tekort – de dwarsige ziel die niet opgeeft –, ontstaat een karakter, iets persoonlijks [...]’. Voor een absolute schoonheid is een karakter eerder ‘hinderlijk en beperkend’ (Te Gussinklo 1996: 57).

Na die uitspraak valt hem een oude vrouw op die hem uitdaagt. Haar kenmerken zijn het tegendeel van die van Mientje: ze is oud, lelijk en vies, bovendien druk en onbeheerst. Ze heeft het op hem afgezien en heeft in het bijzonder aandacht voor zijn lichaamsbehaving, zijn sik, een symbool van zijn mannelijkheid en een attribuut van een satyr. Het lijkt erop dat zij hem herkent want satyrs behoren tot het gevolg van Dionysus. Hij vergelijkt haar met de Mainaden, de ‘dienaressen van Dionysos, roesachtige vieze vrouwtjes die voor iets anders te oud waren: vervuld van een wanhopig, bitter en vergeefs verlangen – maar vooral: uit op roes, op vernietiging’ (Te Gussinklo 1996: 49). De wijze waarop de ik-figuur de oude vrouw waarneemt, komt grotendeels overeen met de mannelijke voorstelling van de ‘vetula’ die Menninghaus noemt: hij concentreert zich op haar lichaamsopeningen (een ‘afschuwelijke, grijnzende mond’), haar lichaamssappen (de vochtige mond en de ‘natte kieroogjes’), haar rimpels en ontbrekende tanden. De oude vrouw blijkt Mientjes moeder te zijn. Nu hij moeder en dochter naast elkaar ziet staan, was het ‘of de vele scherven in een patroon sprongen [...]’ (Te Gussinklo 1996: 55). Hij beseft dat het beeld op een dag zal barsten en het menselijke lichaam, dat het hoogtepunt van schoonheid kan zijn, onvermijdelijk lelijk zal worden. Schoonheid is net als al het aardse vergankelijk, is het vanitasmotief dat op dat moment tot hem doordringt.

De begeerte die het engeltje bij hem heeft gewekt, is in eerste instantie alleen op de waarneming gericht. Maar uiteindelijk, als de vonk niet overslaat maar dooft, wil hij tenminste zijn opgewekte lust nog bevredigen. Doordat het engeltje hem uitnodigt met haar mee te gaan, weliswaar in begeleiding van haar moeder en hun chauffeur, lijken zijn kansen daarop ook groot te zijn. Maar hij belandt achter in hun auto, naast de

moeder. Daar wordt hij haar prooi. In deze scène haalt Te Gussinklo een belangrijk element uit de komedie binnen in zijn novelle: in de geschiedenis van de seksualiteit is de keuze van de partner volgens esthetische criteria een mannelijk privilege. In de komedie zijn het oude, wellustige vrouwen die de mannen kiezen. Mientjes moeder randt hem aan op de achterbank van de auto: ‘Dat wijfje, dat vieze, geile wezentje zou mij meeslepen naar haar hol om me daar te bespringen en met me te doen [...] als was ik een sekspop, niet meer dan een kunstpik [...]’ (Te Gussinklo 1996: 85). Hij weet te ontsnappen, krijgt een schop na, wordt uitgescholden en blijkt te zijn bestolen. Op de grens van de stad en het platteland, van de nacht en de dag, wordt zijn bril, het symbool van zijn intellect, hem nagegooid. Die ligt kapot op straat. Nu hij de onderwereld heeft verlaten is hij opvallend opgetogen. Hij voelt zich als herboren: ‘alsof dit een nieuwe start was, een pril begin van nieuwe wegen die zich openen [...], na al die jaren van stagnatie, van ongeluk en treurigheid – alsof de bodem van iets nu bereikt was [...]’ (Te Gussinklo 1996: 91). Hij weet nu wat hem te doen staat: schrijven, nooit meer drinken en nooit meer naar Amsterdam.

Besluit

De beschrijving van de absolute schoonheid verschilt vrijwel niet in de fragmenten uit de werken van Rousseau, Joyce en Te Gussinklo: ze zijn gebaseerd op ideale voorstellingen en verwijzen naar de perfectie. Doordat schoonheid begeerte wekt, speelt Eros een centrale rol. In Plato’s *Symposium* is Eros de liefde voor het schone zelf en hij beschouwt het als een einddoel op zijn ‘liefdesladder’. Dat hoogste doel is de bestudering van die schoonheid op zich. Ook is duidelijk geworden dat de theorie van de walging en de schoonheid nauw met elkaar samenhangen: terwijl de schoonheid lokt en uitnodigt tot versmelting, tot de opheffing van grenzen, leidt de walging tot een plotselinge, oncontroleerbare impuls om afstand tot de ander te scheppen, tot een vluchtbeweging.

In de drie voorbeelden vindt er een kentering plaats. Bij een geringe afwijking van het volmaakte slaat die schoonheid in de waarneming van Rousseau onmiddellijk om in het weerzinwekkende. Voor hem vallen de natuur en de realiteit uiteen: na het waarnemen van de ontbrekende tepel van de courtesane toetst hij de perfecte natuur aan de realiteit en vlucht hij voor de onvolmaaktheid van die realiteit. Toch leidt deze gebeurtenis

voor Rousseau tot een verdieping van zijn zelfkennis. Hij neemt deze ontmoeting in zijn *Bekentenissen* op omdat hij zich achteraf schaamt voor zijn reactie en de natuur toch als perfectie is gaan beschouwen. De breuk met de illusie en het zien van de realiteit leidt alleen voor Bloom niet tot een verdieping van zijn kennis. Hij is primair gericht op zijn eigen bevrediging en ziet Gerty McDowells manke voet pas na zijn orgasme en plaatst haar in de categorie afwijkingen – een afdeling in zijn denkwereld waarover hij verder niet na hoeft te denken.

De ontbrekende tepel van Rousseaus courtisane en de manke voet van Gerty McDowell, twee afwijkingen die het beeld van de perfectie verstoren, komen in Te Gussinklo's novelle *Het engeltje* voor in de gestalte van de dochter en de moeder, het perfecte 'patroon' dat uiteindelijk in 'scherven' uiteen zal vallen. Voor Te Gussinklo's ik-figuur leidt de confrontatie met de absolute schoonheid en het weerzinwekkende tot inzicht: de illusie wordt doorbroken en de realiteit onder ogen gezien. Als enige maakt hij een grote stap op de 'liefdesladder' en bereikt kennis en inzicht. Hij beseft dat alleen door middel van sublimatie de eenheid van schoonheid en wijsheid kan worden bereikt. Hij kiest voor de isolatie, het kluizenaarschap, en zal zich aan de schoonheid wijden door te schrijven.

Noten

- ¹ In het origineel: 'Die begriffsdefinitorische Ausgangsbasis der folgenden Erkundigungen beschränkt sich dabei auf das allgemeine Vorverständnis von "Ekel" mit seinen drei elementaren Merkmalen: die heftige Abwehr (1) einer physischen Präsenz bzw. eines uns nahe angehenden Phänomens (2), von dem in unterschiedlichen Graden zugleich eine unterbewußte Attraktion bis offene Faszination ausgehen kann (3) (Menninghaus 1999: 13f).

Bibliografie

Primaire literatuur

Te Gussinklo, Wessel (1996²): *Het engeltje*. Amsterdam.

Joyce, James (2004⁶): *Ulysses*. Vert. Paul Claes en Mon Nys. Amsterdam.

Ovidius (1994³): *Metamorphosen*. Vert. M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam.

Rousseau, Jean-Jacques (1997²): *Bekentenissen*. Vert. en bez. Leo van Maris. Amsterdam.

Secundaire literatuur

Menninghaus, Winfried (1999): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main.

Menninghaus, Winfried (2003): *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt am Main.

Plato (2004¹¹): 'Liefde', 'Onzekerheid', 'Rechtvaardigheid', 'Verstarring'. in: Gerard Koolschijn: *Plato, schrijver*. Amsterdam.

Reschke, Renate (2003): 'Schön/Schönheit'. In: Karlheinz Barck et al. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Stuttgart – Weimar, 390-436.

Vasari, Giorgio (1996²): *De levens van de kunstenaars II*. Henk van Veen (ed.). Vert. Anthonie Kee. Amsterdam.