

Die *femme fatale*-figuur in Tom Lanoye se *Monster-* trilogie

ABSTRACT

The interest of Flemish author Tom Lanoye in the manifestation of evil in female figures finds expression in his drama Mamma Medea (2001) and his Monster-trilogy consisting of the novels Het goddelijke monster (1997), Zwarte tranen (1999) and Boze tongen (2002). This article interrogates Lanoye's choice of a postmodernist femme fatale, Katrien Deschryver, as the main protagonist in his Monster-trilogy about the demise of the Deschryver family. The trilogy is a critical investigation into the societal malaise in Belgium at the end of the twentieth century after the atrocities of paedophile Marc Dutroux came to light. In Lanoye's novels the beautiful Katrien, as the catalyst of a series of disasters that bring her once eminent family to ruin, functions as a convenient projection and scapegoat as Belgian society grapples with more pervasive crises that it is still unable to fathom or express adequately. The monstrous figure of the femme fatale, Katrien Deschryver, serves as the concrete manifestation of ongoing tensions in Belgium as a culturally divided country that was created in 1830 as a safeguard to the balance of power in Europe. It is only when she disfigures her face and literally comes to exemplify the monstrous properties that male dominated society invested in her that Katrien is liberated from her function as a projection of both masculine and more general societal insecurity. The article concludes with a discussion of Katrien as a symbol of Belgium as an artificial and therefore "monstrous" construct that threatens to fall apart as a political entity which, at the same time, is also the unsteady seat of European unity.

1. Inleiding

Sedert die einde van die twintigste eeu het die Vlaamse skrywer Tom Lanoye 'n aantal tekste gepubliseer waarin gevaarlike en selfs moorddadige vrouefigure optree. In sy drama *Mamma Medea* van 2001 herkontekstualiseer hy die Griekse Medeamite van 'n vrou wat nie skroom om haar kinders dood te maak nie in haar allesverterende liefde vir haar man Jason. Reeds in 1997 verskyn *Het goddelijke monster*, die eerste roman in die *Monster-trilogie* wat verder bestaan uit *Zwarte tranen* van 1999 en *Boze tongen* wat in 2002, een jaar na die verskyning van *Mamma Medea*, gepubliseer word.

In hierdie tekste tree Medea en die beeldskone Katrien Deschryver op as verskillende verskyningsvorme van die *femme fatale*. Veral sedert die einde van die negentiende eeu word die *femme fatale* in die beeldende kunste, maar ook in die literatuur, beskou as 'n besonder aantreklike maar gevaarlike vrou wat mans na hul ondergang lei. Bekende vrouefigure uit die antieke geskiedenis wat in die

fin de siècle-literatuur as *femmes fatales* opduik, is Delila wat Simson verraai het, Salome wat Johannes die Doper se einde beteken het, en Helena van Troje wat 'n volskaalse oorlog ontketen het.

In Lanoye se werk kom die vraag op of die *femme fatale* opsetlik soveel rampe en ondergang bewerk. Is die oënskynlik dodelik gevaarlike vrou werklik skuldig aan hierdie rampe waarby sy betrek word? Sander Pleij (2002:38) merk op:

Het interessante van de schrijver Tom Lanoye is nu dat hij niet alleen een oud motief gebruikt om zijn verhaal kracht bij te zetten. Hij pakt het bestaande op en moderniseert het, daarmee niet alleen zijn eigen verhaal dienend maar tegelijk de onderliggende thematiek verdiepend die vooral de fascinatie met het vrouwelijke kwaad behelst.

By Lanoye is daar verder 'n besliste skakel tussen die *femme fatale* en die monster. Lanoye dui aan dat, as 'n soort monster, die *femme fatale* 'n katalisator is om 'n veel groter krisis as die eng persoonlike situasie wat in die teks beskryf word, duidelik te maak. As 'n soort monster wys die *femme fatale* en haar vernietigingswerk na 'n meer algemene krisis of gevoel van onbehae in die samelewing (Lanoye aangehaal deur Vanegeren, 2002a:10).

Hierdie uitspraak van Lanoye kom ooreen met Jeffrey Jerome Cohen (1996:6) se derde stelling (uit sewe) oor monsters, naamlik dat die monster die aankondiger van 'n krisis is. Cohen sê dat die monster weens sy ontologiese liminaliteit feilloos in krisistye sy opwagting maak as 'n soort derde term wat die botsing tussen uiterstes problematiseer. Die monster is die bevraagtekening van binêre denke en skep sodoende 'n krisis. Die monster is 'n konstruk en 'n projeksie, en soos die etimologie van die woord *monster* aandui, is die monster dit wat ontbloot; dit wat waarsku (Cohen, 1996:4). In aansluiting by Michel Foucault verwoord Andrew N. Sharpe (2007: 386) hierdie insig in soortgelyke terme wanneer hy aandui dat die monster verskyn en 'n funksie begin vervul juis wanneer verwarring oor burgerlike, kerklike of religieuse wette ontstaan en dié verwarring kan uiteindelik hierdie wette selfs heeltemal oorrumpel.

In Lanoye se *Monster*-trilogie, wat as 'n soort sepie oftewel 'n "pop-art *Buddenbrooks*" (agterplat van *Boze tongen*) ontvou, is die krisissituasie gebaseer op die wanbestuur en korrupsie in die Belgiese samelewing wat tydens die uitgerekte en opspraakwekkende verhoor van die pedofiliese moordenaar Marc Dutroux oopgevelek is. Die Dutroux-verhoor het eers in 2004 tot 'n einde gekom na 'n uitgerekte krisis waarin die verwarring oor die integriteit van die regstaat as 't ware monsteragtige afmetings aangeneem het (vergelyk Walgrave & Varone, 2008).

Dit sou egter te simplisties wees om die situasie rondom die *femme fatale* as 'n soort monster in Lanoye se trilogie bloot as 'n reaksie op die politieke en juridiese krisis in die Belgiese staatsapparaat te beskou. Die trilogie speel

naamlik in op die onbehae in die Belgiese samelewing wat veel verder strek. Hierdie onbehae het wel te make met die krisis in waardes soos die oopvlekking van wydverspreide pedofilie, kindermishandeling en -moord getuig. Ook speel die dikwels ongemaklike saambestaan van Franstaliges en Nederlandstaliges in die staat België onderliggend 'n rol. Die bron van die krisis bly egter grootliks ondeurgrondelik en kan slegs in die figuur van 'n monster sigbaar gemaak word. Die volgende woorde van Jacques Derrida (1990:79) kan daarom op Katrien Deschryver as 'n soort monster van toepassing wees: "A monstrosity can only be 'mis-known' (*méconnue*), that is, unrecognized and misunderstood. It can only be recognized afterwards, when it has become normal or the norm". 'n Kompleks van gebeurtenisse wat aanvanklik 'n hipotetiese karakter het, neem naamlik die vorm van 'n monstrositeit aan, dit wil sê dat hulle nie op daardie tydstip op enige manier herken, gelegitimeer, georden, aangekondig of selfs geantisipeer kan word nie (Derrida, 1990:80). Daar is slegs die onbehaaglikheid of *Unheimlichkeit* wat met die koms van die monster gepaardgaan; sistematiese omskrywing en herkenning van die monster volg eers later nadat dit binne die norme van die samelewing tot ruste gekom het.

Die Dutroux-sage figureer deeglik in Lanoye se trilogie, maar dit is die vooraanstaande Deschryver-familie wat in die brandpunt van die dramatiese gebeure staan. Tydens 'n jagtog skiet Katrien Deschryver, dogter van die afgetrede minister en skatryk bankier Herman Deschryver, haar man, Dirk Vereecken, dood nadat sy hom met 'n wilde vark op die jagveld verwar het. Die media-aandag wat volg op haar inhegtenisname lei tot inkriminerende aantygings oor die sakepraktyke van Herman Deschryver en sy broer, die ongepoetste tapytmagnaat, Leo Deschryver¹. Na Katrien se woedeuitbarsting by haar man se begrafnis oor haar familie se gebrek aan ondersteuning, sterf haar tante Marja terstond aan 'n hartaanval. In die krisis wat ontstaan na Dirk Vereecken se dood op die jagveld, kom nog 'n hele aantal lede van die vermaledyde Deschryver-familie te sterwe.

Reeds in haar jeug was Katrien betrokke by 'n hele paar ander noodlottige gebeurtenisse. Haar jonger broer verdwyn terwyl hy onder haar sorg was en ook die bure se babaseuntjie val hom dood in die swembad wat die jong Katrien juis laat leegloop het om te verhinder dat hy daarin sou verdrink. Ook haar oom Daan kom deur haar toedoen om:

Nonkel Daan reed met zijn elektrische grasmaaier over het stroomsnoer dat zij – om hem te helpen – ongezien verlegd had. Ze liet een peperdure Perzische kat verongelukken. Het beest viel van twaalf hoog van een balkon op de piek van een hek. Zij had het met een duwtje willen beletten om in een glasscherf te trappen. Een huis liep onder, auto's botsten, ledematen werden afgerukt. Maar wat er ook gebeurde, Katrien bleef ongedeerd. Hoe graag had ze niet gedeeld in de verwondingen van haar slachtoffers, om te bewijzen dat zijzelf er ook een was (Lanoye, 1997:14-15).

Hierdie rampe waarby die beeldskone Katrien betrokke is, lei die verteller reeds vroeg in *Het goddelijke monster* tot die volgende vraag: “Wat is een *femme fatale*? Kommer en kwel met de juiste boezem en een perfecte taille” (Lanoye, 1997:13).

2. Die *femme fatale* in die Westerse literatuur

Die deeglikste studie oor die *femme fatale*-figuur in die literatuur sedert die *fin de siècle* is na my wete Carola Hilmes se boek *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (1990). Hilmes (1990:6; 243) maak dit baie duidelik dat die *femme fatale* grootliks funksioneer as ’n cliché en ’n stereotipe wat veral duidelik tot uitdrukking kom in die populêre literatuur. Sy gee egter toe dat, anders as in die geval van die visuele kuns, die *femme fatale* in die meer ernstige literatuur bykomende trekke vertoon wat haar verhef bo die cliché van die oorwoekerende vrouegestalte. In die *Monster*-trilogie, wat funksioneer as ’n parodie van die sepie, maak Tom Lanoye gereeld gebruik van clichéagtige gegewens, maar soos ek hoop om aan te toon, bevestig hy in ’n tipies postmodernistiese procédé die topos van die *femme fatale* net om terselfdertyd die stereotipiese verwagtinge omtrent hierdie vrouefiguur te ondermyn en aan die kaak te stel.

Aangesien die *femme fatale*-figuur veral sedert die einde van die negentiende eeu gekonstitueer word deur en in die patriargale blik van die man as sowel haar skepper as haar teenspeler in individuele kunswerke, is haar mag meestal maar beperk tot die terrein van die erotiese en is die manlike held of antiheld uiteindelik tog maar die werklike protagonis in verhale waarin die *femme fatale* optree. Vir die gevalle held wat deur ’n fatale vrou verlei word, kan die aanspreeklikheid vir sy dade gemaklik weg van hom verskuif word na die *femme fatale* wat as onversetlike boosdoener op haar beurt geen vergifnis ontvang nie. Boonop is sy nie net fataal vir haar manlike teenspeler nie, maar meermale ook vir haarself (Hilmes, 1990:225 en Finley, 2007:214). Behalwe vir Tom Lanoye, het ander homoseksuele skrywers soos Oscar Wilde met sy *Salome*, Gerard Reve met *De vierde man*, en in Afrikaans in ’n sekere mate ook Hennie Aucamp, in die verlede ook daartoe bygedra om die beeld van die *femme fatale* lewend te hou. In die lig van die historiese problematiese uitbeelding van monsteragtige vroue deur manlike skrywers is dit duidelik dat Tom Lanoye heelwat waag met sy representasie van Katrien Deschryver as ’n meer eietydse soort *femme fatale*.

Lanoye se pad is egter voorberei deur die tydperk wat in die tweede helfte van die twintigste eeu aangebreek het, dit wil sê die periode wat gekenmerk is deur die ongekende heerskappy van die visuele beeld en die universele gemak waarmee daar met die sitaat gesmous kon word. Die *femme fatale* is vandag

feitlik volledig gebanaliseer en tot 'n soort verbruikersartikel of kostuum gereduseer soos die sangeres Madonna in haar aseptiese video's met gestileerde en volledig skadelose voorstellings van die *femme fatale*-figuur bewys het (Hilmes, 1990:xv en Finley, 2007:222). Tom Lanoye sluit aan by die ontwikkeling sedert die modernisme waarin die allegorie, die sitaat, die montage asook rolspel toenemend die gangbare middele geword het om op 'n ironiserende en gedistansieerde manier met die beeld van die *femme fatale* om te gaan (Hilmes, 1990: 9). In 'n onderhoud oor *Het goddelijke monster* dui Lanoye (Van der Veken, 1997:2) byvoorbeeld aan dat sy roman juis as 'n *teatrale* boek oor skyn en wese geskryf is en dat hy die vroulike figuur Katrien Deschryver geskep het spesifiek omdat vroue meer dikwels in die samelewing rolle moet aanneem waaronder hulle uiteindelik ineenstort:

Ze schminken zich, kleden en verkleden zich, terwijl mannen alleen maar hun kostuum hebben als rituele dracht en een beetje andere das al meteen heel frivol is. Mijn hoofdpersonage is een middle class heldin in het lijf van een *femme fatale*, een Diana die te klein is voor haar rol en daardoor rondloopt met allerlei angsten.

In sy trilogie wat ingebed is in die veelal kunsmatige beeldkultuur van die postmoderne tydvak probeer Lanoye om die gestileerde en teatrale aard van die *femme fatale* in die eietydse kultuur te deurgrond.

3. Katrien Deschryver as *femme fatale* in Tom Lanoye se *Monster*-trilogie

Wat onmiddellik opval in die geval van Katrien Deschryver in Tom Lanoye se *Monster*-trilogie is dat Katrien nooit direk verantwoordelik gehou kan word vir die rampe wat sy veroorsaak nie. In *Het goddelijke monster* word beskryf hoe Katrien en Dirk afsonderlik hul pad deur die bos vind met hul jaggewere en hoe Dirk nadat hy 'n ritseling in die bosse gehoor het, begin het om soos 'n bronstige wilde vark te loei met die hoop om sy vermeende prooi nader te lok. Tot sy genoegdoening het die geritsel steeds nader gekom, maar hy het hom misgis dat die geritsel deur 'n wilde vark veroorsaak is:

Hij had al voor zich gezien hoe hij de oprit van zijn villa zou betreden, triomferend, met een dood zwijn over zijn bebloede schouders. Steeds dichterbij was zijn welverdiende trofee gekomen, steeds dichterbij het gekraak. Een laatste keer grommend had Dirk zijn geweer in de aanslag gebracht. Als zijn vrouw hem niet had doodgeschoten, had hij háár neergelegd (Lanoye, 1997:38-39).

Na hierdie ongeluk het die media die openbare mening onmiddellik teen Katrien laat draai hoewel dit vir die leser van meet af aan duidelik is dat Katrien nie werklik vir Dirk Vereecken se dood aanspreeklik gehou kan word nie.

Met sy Katrien Deschryver wie se sensualiteit “iets verdorvens” uitstraal, iets “vuils, dat niet ongestraft zou blijven” (Lanoye, 2002:21) slaag Lanoye daarin om aansluiting te vind by ’n verskyningsvorm van die *femme fatale* wat ooreenkomste toon met die sogenaamde demoniese verleidster (Hilmes, 1990:230) wie se verderflike mag voortkom uit die aura van haar blote syn. Deur doodgewoon te bestaan, het hierdie *femme fatale* ten spyte van haar relatiewe passiwiteit steeds ’n fatale invloed op haar manlike teenspeler. Haar leë identiteit wat na buite uitgepleister word deur ’n onweerstaanbare skoonheid – Katrien word byvoorbeeld beskryf as ’n bloedmooi “wezen zonder deugden of gebreken” (Lanoye, 2002:11) – is ’n afgrond waarvoor mans na hulle ondergang stort. Sy tree nie as ’n subjek op nie; haar handelinge is beperk en word meestal begrens deur die uitstraling van haar uiterlike. Sy word gedegradeer tot ’n waardevolle artefak en funksioneer as ’n kosbare objek van begeerte (Hilmes, 1990:246).

Katrien se passiwiteit as ’n variant van hierdie tipe *femme fatale* word treffend uitgebeeld deur die volslae indolensie waarin sy verval na elkeen van haar katastrofes. Haar skoonsuster Alessandra beskryf haar in *Zwarte tranen* as ’n “barbiepop met zombieneigingen” (Lanoye, 1999a:178). Na Dirk se dood probeer die eiegeregtige speurder Willy de Decker tevergeefs om Katrien te ondervra, maar sy is met ’n stomheid geslaan wat dit vir haar onmoontlik maak om met die buitewêreld te kommunikeer of enigsins uitdrukking aan haar emosies te gee. Sels wanneer De Decker Katrien begin slaan dat die bloed loop, swyg sy:

Mijn God, dacht hij, wat is ze knap. Hoe kan een zo mooi schepsel zoveel vuiligheid herbergen? Nog nooit zo’n harde teef meegemaakt. Geen spier verrekt ze, ze knippert niet eens met haar ogen. Het is blijkbaar niet de eerste keer dat ze op de rooster wordt gelegd. Ze weet wat pijn is. Doet ze aan SM? In die kringen moet je van niets verschieten (Lanoye, 1997:197-198).

Uiteindelik is dit dan ook De Decker wat vanuit sy teenstrydige gevoelens van haat, begeerte en bewondering gereed staan om Katrien, haar vader en ook homself om die lewe te bring (Lanoye, 2002:431). Die suggestie is dat sowel die *femme fatale* as nog een van haar vele manlike antagoniste met hulle lewens moet boet.

In die *Monster*-trilogie is Katrien se moeder, Elvire, een van die vrouefigure in die trilogie wat Katrien se eienskappe as ’n *femme fatale* gedeeltelik beliggaam of weerspieël. Elvire, wat aan bipolêre depressie ly, kan nie lewe sonder om daaglik ’n uitgebreide reeks pille te sluk nie en sy bring die meeste van haar dae in die bed deur, maar af en toe slaan haar onmag in oormag om (Lanoye, 1997:283) en beleef sy skielik ’n buitengewoon energieke periode van sosiale dienslewering. Katrien beskou haar moeder se slopende indolensie as die gevolg van haar vader se magmsmisbruik binne gesinsverband:

uit schrik voor een echte vrouwe had pa zich een ruïne gekozen. Die leverde hem de schijn op van een huwelik, zonder de last en het tijdsverlies ervan. Met als extra voordeel dat hij ieder manco aan zijn gezinsleven kon afschuiven op haar zenuwgestel en medicatie (Lanoye, 2002:269).

Benewens bogenoemde voorbeelde van mans wat vrouwe mishandel in die *Monster*-trilogie, spel Lanoye dit herhaaldelik uit dat Katrien Deschryver optree as 'n gerieflike projeksie van die manlik gedomineerde samelewing se onvermoë om die kompleksiteit van die heersende sosiale wantoestande te begryp en eerlik in die oë te kyk. Sy kom uit die verfas 'n konstruksie en as 'n projeksie, volgens Cohen (1996:4) kenmerkend vir die funksie van monsters in die breër kultuur. Katrien beskou haarself as die "zondebok van Jan en alleman" (Lanoye, 1999a:285; ook Lanoye, 1997:109) wat op nasionale vlak moet instaan vir 'n dieperliggende gevoel van skuld en onbehae.

Heel aan die begin van *Zwarte tranen* ("Wat voorafging") vat Lanoye Katrien se dilemma soos volg saam:

Men noemde haar aantreklik, intelligent en elegant tot ze het self geloofde. En hoe meer ze het geloofde, hoe meer ze veranderde in wat men haar toedichte. Tot, op een lelijke dag, haar masker viel en iedereen met open mond staarde na wat ze werklik was. Een doodgewoon meisje, een vrouwe uit die honderdduizend. Een plastiek spieglie waar in die wereld zichzelf had gezien en verliefd was geworden.

Die samelewing was geneë daarmee om die mooie Katrien as hul spieëlbeeld te beskou al het dit dan ook neergekom op 'n ontkenning van haar individualiteit (vergelyk Hilmes, 1990:239 oor die spieëlmetaforiek in verhale oor die *femme fatale*) en niemand het daarna gehuiwer om haar in 'n netjiese teenbeweging te beskou as die sondebok van juis elke denkbare maatskaplike euwel nie. Het die samelewingskrisis in België immers nie begin uitkring vanaf die oomblik toe sy haar man doodgeskiet het nie?

Soos in die aanhaling hierbo blyk, word die kwessie van projeksie in die trilogie veral met die motief van die spieël en ook die foto (soos mooi uitgebeeld deur die selfbewuste weergawes van foto's op die omslae van die drie romans). In die gevangenis na haar man se dood begin Katrien om haarself in spieëls te sien soos die samelewing toenemend verkies om na haar as 'n *femme fatale* te kyk. In plaas daarvan om haar eie weerkaatsing in die spieël te sien, sien sy die sogenaamde Gille wat met die karnavaltydperk in die Waalse stadje Binche geassosieer word – die "wraakengel van le Mardi gras" (Lanoye, 1999a:36), 'n monstertogtige figuur met volstruisvere op sy kop en swart grimering rondom sy oë waaruit swart tranes loop. Elke jaar marsjeer groepe Gilles-figure deur die strate van Binche om met hulle klokke en tromme die bese geestes van die winter te verjaag (Bracke, 2009).

In sy gereelde verskynings aan Katrien en ook aan Elvire spreek die Gille doempromesieë uit oor België: "Verloren sonder gloren is ons land" en: "Dit

oord van peis en vree zal plagen kennen, moord en verval, en rampen zonder tal” (Lanoye, 1997:112-113; 1999a:399). In haar dagboek na haar toevallige ontsnapping uit die tronk skryf Katrien hoe die Gille haar by ’n ander geleentheid toesnou: “Oh jakhalshart, in vrouwenvel gewikkeld. Gij zijt van alle goeds het omgekeerde” (Lanoye, 2002:45). Hierdie verskynings van die Gille dui aan in watter mate Katrien die samelewing se afkeer geïnternaliseer het en dat sy die Gille as ’n monsteragtige kollektiewe besweringsfiguur uit die volkskultuur as onlosmaaklik deel van haar identiteit begin bejeën.

Tydens die begrafnis van haar moeder soek Katrien ontvlugting in ’n badkamer na sy boonop moes aanhoor dat haar broer Bruno ook pas oorlede is. In die spieël sien sy dan nie net die Gille nie, maar boonop die garnaalvisserman, nog ’n gereelde verskyning aan haar wat sy in die verlede altyd as ’n welwillende figuur gesien het. Nou blyk dit egter dat die garnaalvisserman dieselfde is as die dreigende Gille-figuur waarop Katrien die spieël met haar kop stukkend kap en haar gesig en hande onherkenbaar vermink met die spieëlskerwe en ’n bottel vlambare haarlak wat sy aan die brand steek met ’n sigaretaansteker (Lanoye, 2002:278-281). Katrien se selfverminking word voorberei deur die openbare selfskending van ’n ander *femme fatale*-figuur in die trilogie, naamlik Hannah Gramadi². Deurdat Katrien haar gesig vernietig en as ’t ware ’n monster word, voel sy dat sy eindelijk haarself kan vind en volledig mens kan wees (Lanoye, 2002:31 en Lanoye aangehaal deur Vanegeren, 2002:51) deurdat sy nie meer hoef in te staan vir die projeksies en wensdrome van die maatskappy nie. In twee verskillende onderhoude verduidelik Lanoye dit soos volg: “Die fantasieën zijn haar doem. Anders gezegd: ze lijdt aan haar eigen schoonheid. De essentie van de Monstertrilogie is: het beeld verplettert de mens” (Termeer, 2003); en: “Pas als de schoonheid van Katrien vernietigd wordt, komt de lelijkheid aan de buitenkant te zitten – dan pas voelt ze zich echt” (Luyten, 2002:10).

Voorheen het Katrien haar eie beeltenis in spieëls en in foto’s verafsku en as student byvoorbeeld gevoel dat alle foto’s van haar beeldskone gelaat in werklikheid monsters is wat na haar terugstaar – geeneen van die foto’s kon haar ware self blootlê nie maar was leuenagtige getuienisse van “een perfectie die zij nooit had bezeten” (Lanoye, 1997:18). In die slot van *Boze tongen* is Katrien uiteindelik sielsgelukkig wanneer ’n steelfotograaf haar geskende liggaam in die suide van Frankryk³ afneem, waar sy aan huis van haar tantes van haar wonde herstel:

Ze draait haar beestensmoel alle kanten op, haar varanenkin fier omhoog, haar sचेve mondgat halfopen en kwijlend, haar afgebrokkelde tanden bloot, haar ongelijk borsten tentoon, haar gehavende handen uitdagend in de zij – als er een catwalk voor haar voeten lag, ze liep hem tien keer op en af. Om en om draait ze, in de verte hoort ze het fotoapparaat wild tekeergaan en dat vervult haar met trots en vreugde (Lanoye, 2002:389).

Na die publikasie van hierdie foto's neem die openbare belangstelling in Katrien Deschryver af. Dit wil voorkom asof Katrien met die vernietiging van haar befaamde skoonheid daarin geslaag het om die ban van haar beeld as *femme fatale* op die samelewing te verbreek. Niemand stel meer daarin belang om enige boosheid op haar te projekteer nie, maar dit is uiteraard tragies dat Katrien slegs haar reputasie as *femme fatale* kan vernietig deur haar in 'n fisiese monster oftewel 'n fabeldier (Lanoye, 2002:27-28) te omskep. Sy is uiteindelik nie geheel en al bevry van haar rol as *femme fatale* nie, aangesien die *femme fatale* immers dikwels met die monster en die chimera geassosieer word; boonop wag Willy de Decker buite die bank van haar vader op haar met sy gelaaide pistool om haar die tipiese noodlottige einde van die *femme fatale* tegemoet te laat tree.

4. België as monster?

Soos ek tot dusver in hierdie artikel probeer aantoon het, bevestig Tom Lanoye in sy *Monster*-trilogie weliswaar die topos van die *femme fatale*, maar in die figuur van Katrien Deschryver is daar deurgaans 'n selfbewustheid omtrent die problematiese funksie van hierdie vroulike topos as 'n projeksiefiguur sodat die *femme fatale* vervolgens ondermyn word. Lanoye slaag ook deels daarin om, soos Elizabeth Bronfen (2004) in verband met die *femme fatale* in die *film noir* voorstel, Katrien Deschryver as 'n tragiese figuur te representeer wat as 'n subjek die vermoë besit om in te gryp in die handelingsverloop van die narratief en dus nie onbeweeglik gegiet is in die keurslyf van die *femme fatale* as die produk van manlike onsekerheid nie.

Dat die *femme fatale*-figuur in die *Monster*-trilogie ook veel meer kompleksiteit besit as bloot die clichéagtige status wat sy in die populêre kuns geniet, blyk ook duidelik uit die verknooptheid van Katrien Deschryver se lotgevalle met die sosiale woelinge in België tydens die Dutroux-jare. Trouens, in 'n persoonlike gesprek wat ek met Tom Lanoye gevoer het, het hy aangedui dat Katrien vir hom 'n versinnebeelding van die staat België is (vergelyk ook Pleij, 2002:39). Net soos Katrien 'n klein vroultjie is, is ook België 'n klein land. Sowel Katrien as België het in die spervuur gestaan van konflikte wat veel groter as hulle is en albei besit 'n kunsmatigheid wat deur eksterne kragte op hulle afgedwing is. In 'n onderhoud wat in die tydskrif *Humo* verskyn, verduidelik Lanoye (1999b:42) verder waarom hy Katrien as 'n simbool van België beskou: "ze is conformistisch en bij rampen doet ze het zwijgen toe. Ze kan niet communiceren. Met het wrakhout van de politieke feiten, probeer ik een parallel België te creëren". Katrien is verder, soos Sander Pleij (2002) dit stel, 'n "scherf van namaakzilver waarop niet de werkelijkheid zich openbaarde maar waarop elkeen projecteerde wat hij het meest begeerde of verachtte". So ook het die saamgetimmerde staat België in 1830 ontstaan

om projeksies en verwagtinge oor die politieke magsewewig in Europa te dien. Lanoye (aangehaal deur De Ceulaer & Piryns, 2002:16) beweer dat België wat as 'n "piepklein land" met ses parlemente terselfdertyd ook as draer moet dien van ambassades, Europese instellings en die NAVO, ooreenkomste vertoon met sy hoofpersonasie Katrien Deschryver wat "alle rollen moet vervullen die iedereen haar oplegt, maar dat niet kan – en daar komen rampen van".

In sy *Fort Europa. Hooglied van versplintering*, 'n uitloper van die *Monster*-trilogie (Cloostermans, 2005:8), verwoord Lanoye by monde van 'n fiktiewe karakter die dilemma van België soos volg:

Zij hebben ons gemaakt, in 1830, zij hebben ons uit het niets bedacht. Een nieuw land, een nieuwe toekomst, een nieuwe kans! De nieuwe Europeër, in het leven geroepen door de internationale bedriegers om ons heen! Een onooglijke buffer, het minuscule stootkussen van de vrede, la petite Belgique, daar lachten ze mee, brave little Belgium. Dat donkere hart van Europa. We waren hun hart, en ze lachten met ons. Ze scheten op ons. Al eeuwen zijn wij hun favoriete slagveld, hun dweil, altijd al zijn ze hun bloedvetes komen uitvechten op onze turf [...]. Dat is de Europeaan zoals wij hem kennen, al eeuwen, en de afgrond, dat zijn wij. Wij zijn de afgrond (Lanoye, 2005:13-14).

Net soos Katrien Deschryver in die *Monster*-trilogie as die *femme fatale* van die Belgiese samelewing optree, is België naas die uiteenspannende hart van 'n verenigde Europa ook die terrein van donker teenstrydighede waar Europese suksesse en vetes om die beurt gevier en besleg word. Volgens Odile Jansen (1999) is Lanoye se romans oor die val van die Deschryvers in feite dan ook 'n allegorie van 'n land wat in 'n staat van ontbinding verkeer. Ook die kritikus Jos Borré (2002:7) beskou Lanoye se trilogie as 'n literêre beeld van België in die 1990's net soos Hugo Claus in *Het verdriet van België* (1983) die Belgiese samelewing van tydens en na die Tweede Wêreldoorlog wou voorstel en Walter van den Broeck die België van koning Boudewijn wou representeer in onder meer *Brief aan Boudewijn* (1980) en sy vierdelige romansiklus *Het beleg van Laken* (1985 – 1992).

Katrien Deschryver wat as 'n monsteragtige *femme fatale*-figuur 'n metafoor word vir die staat België, kan 'n mens daartoe verlei om die staat België dus ook as 'n soort monster te beskou. Ek is huiwerig om hierdie interpretasie te ver te voer, maar ek wil tog enkele opmerkings oor België as 'n soort monster waag. Volgens Lanoye (in Vanegeren, 2002b:50-51) is *Boze tongen* byvoorbeeld gemarineer in "belgitude", dit wil sê die speelse en soms aweregse poging om deur middel van folkloristiese elemente (byvoorbeeld gewilde kossoorte soos aartappelskyfies oftewel "frietten", mossels, witlof en ook Belgiese bier en sjokolade asook 'n fees soos die Gille-karnaval in Binche) uitdrukking te gee aan 'n nasionale Belgiese identiteit waaraan sowel die Wale as die Vlaminge deel het.

Lanoye se doelbewuste poging om die beelde van “belgitude” (die Atomium in Brussel, die sjokoladeseepdijes waarvan Katrien so baie hou en ook die Gilles van Binche) in sy trilogie te ontplooi, sluit aan by sy oorkoepelende poging om die “beeldengekte en beeldenstrijd” waarvan Katrien as die projeksiefiguur van die gemeenskap se “wensdromen en fantasieën” (Lanoye in Vanegeren, 2002b:51) uiteindelik die grootste slagoffer is, onder woorde te bring.

Ek twyfel of dit toevallig is dat Lanoye beide die Gille-figuur, afkomstig uit Wallonië, en die garnaalvisserman wat weer met Vlaandere geassosieer word as voorbodes en uiteindelik as monsteragtige alter ego’s van Katrien self betrek⁴. Katrien kan op dié manier beskou word as ’n monsteragtige konglomeraat van Belgiese simbole afkomstig uit sowel Wallonië as Vlaandere. Die saamgestelde aard van die staat België – regse groeperinge verkies om die Belgiese staat ’n kunsmatige bufferstaat te noem – resoneer verder met die gemaakte karakter wat monsters as konstruksie dikwels aanneem (Ingebretsen, 1998:25; Cohen, 1996:11).

Tom Lanoye wil hom egter nie met die hoofsaaklik regse drukgroepe wat hulle vir die onafhanklikheid van Vlaandere beywer, vereenselwig nie aangesien hy ten gunste is van die voortbestaan van ’n verenigde België (Slagboom, 2008). Lanoye is uiteraard bewus van die ongemaklike saambestaan van Vlaandere en Wallonië in die staat België soos blyk uit sy lig ironiese opmerking oor die Belgiese staat:

Wij spelen dat we een natie zijn en weten dat het niet klopt. Als ik van België houd, dan is het omdat wij alleen op een ongeloofwaardige manier chauvinistisch kunnen zijn (Lanoye in Guwy & Berns, 2005: 14).

Lanoye se selfbewuste romans in die *Monster*-trilogie veruiterlik die prosesse wat betrokke is by die skepping van ’n monster. Hy skep Katrien as ’n monster maar neem dan afstand en demonstreer hoe sy as monster gekonstrueer word. Die funksie van die monsteragtige in Lanoye se *Monster*-trilogie kan moontlik wees om ’n ontmoeting te bewerkstellig tussen die simboliese orde soos verteenwoordig deur die Belgiese staat en alles wat die stabiliteit daarvan bedreig (vergelyk Creedy, 1993: 11). Verder is dit, veral in die lig van sy boek *Fort Europa. Hooglied van versplintering*, goed moontlik dat Lanoye België as die monster van Europa beskou – die saamgestelde landjie waar die Europese hoofstad Brussel geleë is en wat ’n teleskopering is van die politieke spanninge rondom etniese verdelings wat in die Europese Unie as ’n geheel aanwesig is⁵. Die Europese Unie beweeg toenemend na groter eenwording terwyl die hart van dié organisasie, België, interessant genoeg juis dreig om uiteen te spat. Die dreigende uiteenval van die staat België bied ’n ernstige uitdaging vir Europese ideale van groter eenwording.

5. Slot

Met sy *femme fatale*-figuur Katrien Deschryver as 'n variant van 'n monster slaag Tom Lanoye daarin om vorm te gee aan die moeilik verwoordbare onbehae in België oor geslagtelikheid, oor seksuele waardes en oor politieke spanninge. As 'n skrywer wat toenemend op die Europese vasteland aansien verwerf, wil dit verder lyk asof Lanoye se goddelike monster onbehaaglikheid oor etniese konflik in die Europese Unie sigbaar maak. Skrywers bied selde daadwerklike oplossings vir sosiopolitieke probleme, maar Lanoye se trilogie is beslis 'n prikkelende demonstrasie, oftewel 'n *monstrare*, die Latynse werkwoord wat ook die oorsprong van die woord *monster* is. Die *femme fatale* in die *Monster*-trilogie is 'n veraanskouliking of demonstrasie van 'n verwikkelde kompleks van *Unheimlichkeiten* wat spook in België en in Europa.

Soos die familienaam Deschryver suggereer, skryf Lanoye in sy trilogie ook oor homself (Goedkoop, 2002:6). In 'n onderhoud met Anna Luyten (2002:10) beskryf Lanoye, self kort van postuur, hom as 'n soort Katrien Deschryver:

Klein, alleszins. Het beeld dat zij die verschillende rollen moet spelen en zichzelf soms ook toe dwingt. De versplintering over verschillende personages heen. Het dienen als een projectiescherm. Ik denk dat elke auteur dat moet kunnen zijn.

As 'n Belg en as 'n sosiaalbewuste skrywer wat voortskrif in die tradisie van Gerard Walschap, Louis Paul Boon, Hugo Claus en Walter van den Broeck, plaas Lanoye hom persoonlik as 'n literêre seismograaf van die samelewing waarin hy woon dus ook binne die Belgiese problematiek wat hy in sy romans onder woorde wil bring.

In September 2009 het die verfilming van 'n tiendelige televisiereeks van Lanoye se trilogie begin vir beeldsending in 2011. Die hoofrol word gespeel deur Joke Devynck (Joke Devynck speel hoofrol in Eénserie Het goddelijke monster, 2009). Vermoedelik sal hierdie filmweergawe die *Monster*-trilogie opnuut onder die aandag van die Belgiese publiek bring. Baie van die spanninge wat Lanoye rondom die vorige eeuwisseling in sy romans weergegee het, is steeds en selfs in 'n verhewigde mate in België aanwesig en dit sal interessant wees hoe die televisiereeks ontvang word en of dit verdere debat sal ontken.

Universiteit van Pretoria

Aantekeninge

1. In die *Monster*-trilogie speel Lanoye gereeld in op nuusgebeure wat die Belgiese media rondom die jongste eeuwending oorheers het. Die boerse Leo Deschryver herinner byvoorbeeld aan die internasionale Belgiese tapytmagnaat Roger

Declerck (ook bekend as “Boer Klerk” as gevolg van sy agtergrond as die seun van ’n vlasboer en sy konsekwente gebruik van sy Vlaamse dialek, ook by openbare geleenthede). Die Declercks se tapytmaatskappy, Beaulieu, het net soos Leo Deschryver se bedryf in Lanoye se romans onder verdenking van belastingbedrog gekom wat uiteindelik tot ’n boete in die omgewing van 50 miljoen euro gelei het (Vanegeren, 2002b: 52; vergelyk ook: Roger De Clerck, van vlasboer tot textielmagnaat, 2006).

2. Lanoye dui aan dat die karakter Hannah Gramadil geïnspireer is deur Armistead Maupin se *Tales of the City*.
3. Volgens Lanoye (in Vanegeren, 2002b) wou hy met die verminkte Katrien se verblyf in die suide van Frankryk ’n intertekstuele verband met Gerard Walschap se roman *Celibaat* (1936) tot stand bring. Katrien word ’n vroulike teenhanger van André d’Hertenfeldt (oftewel “het Heerken”) in *Celibaat* wat in die Eerste Wêreldoorlog vermink word nadat hy op die slagveld in die gesig geskiet is. Aan die Franse Riviera sien ’n sorgsame ouer vrou, Lucie (vergeelyk die eendersklinkende naam van die karakter Lucien in *Boze tongen*), na hom om voordat hy na België terugkeer. Lanoye se toneelverwerking van Walschap se *Celibaat* verskyn in 1993 in *De schoonheid van een total loss*. Jos Borré (2002: 7) wys na aanleiding van die *Monster*-trilogie verder op Lanoye se skatpligtigheid aan Gerard Walschap, ook wat sy styl en vertellerstandpunte betref.
4. In ’n resensie van *Zwarte tranen* is Jeroen Overstijns (1999: 9) van mening dat “magisch-realistiese scènes” waaronder die “niet lokaliseerbare garnaalvisser en carnavalsfiguren” die mins geslaagde aspekte van die roman is. In die laaste deel van die trilogie, *Boze tongen*, slaag Lanoye egter goed daarin om aan hierdie elemente groter duidingskrag te verleen namate dit duidelik word dat die garnaalvisser, die Gille-figuur en ook die dwergvroutjie wat te perd in Katrien se visioene verskyn enersyds alter ego’s van Katrien word (Katrien as ’n vrou wat fisies klein is, is byvoorbeeld byna ’n soort dwergvroutjie), en andersyds net soos die groeiende aantal dooies (meestal familieleden van Katrien) wat op die verhaargebeure kommentaar lewer as ’n Griekse koor optree wat voorspellende uitsprake maak (Lanoye aangehaal deur Van den Broeck, 1999: 4).
5. In ’n onderhoud oor *Fort Europa* merk Lanoye teenoor Steven Heene (2005: 30) op: “België is ook een land dat op een even artificiële wijze is gemaakt als Europa: een constructie die maar moet zien dat ze evolueert”.

Verwysings

BRACKE, E.

2009. Het ritueel van de Gilles van Binche: eerbiedwaardig carnaval. In: <http://www.nieuwsblad.be/Article/Detail.aspx?articleid=GCM26FBAB>. Toegang: 20 Februarie 2009.

BRONFEN, E.

2004. *Femme fatale* – negotiations of tragic desire. *New Literary History* 35 (1): 103-116.

CLAUS, H.

1983. *Het verdriet van België*. Amsterdam: De Bezige Bij.

CLOOSTERMANS, M.

2005. Ieder zijn luchtfort. *De Standaard*, 28 Oktober: 8-9.

COHEN, J.J.

1996. Monster Culture (Seven Theses). In: Cohen, J.J. (ed.). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-25.

CREEDY, B.

1993. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.

DE CEULAER, J. & PIRYNS, P.

2002. 'Ik wil in de modder staan'. *Knack*, 23-29 Oktober: 14-18.

DERRIDA, J.

1990. Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms and Other Small Seismisms. In: Carroll, D. (ed.). *The States of 'Theory'. History, Art and Critical Discourse*. New York: Columbia University Press, pp. 63-94.

FINLEY, E.

2007. One of These Days These Boots are Gonna Walk All Over You: An Examination of the *Femme fatale's* Evolution. In: Boldt-Irons, L., Corrado, F. & Virgulytė, E. (eds.). *Beauty and the Abject. Interdisciplinary Perspectives*. New York: Peter Lang, pp. 211-223.

GUWY, F. & DOMINIQUE, B.

2005. 'België is een kunstwerk'. *De Standaard*, 4 November: 14-15.

HEENE, S.

2005. 'Een moedertaal kan ook een vaderland zijn'. *Zeno*, 7 Mei: 30-31.

HILMES, C.

1990. *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler.

INGEBRETSSEN, E.J.

1998. Monster-Making: A Politics of Persuasion. *Journal of American Culture* 21 (2): 25-34.

JANSEN, O.

1999. Lanoye zingt zijn verdriet over België. *Trouw*, 20 November. http://www.trouw.nl/krantenarchief/1999/11/20/2419514/Lanoye_zingt_zijn_verdriet_over_Belgie.html. Toegang: 1 Oktober 2009.

JOKE DEVYNCK SPEELT HOOFDROL IN EÉNSERIE HET GODDELIJKE MONSTER.

2009. <http://www.demorgen.be/dm/nl/1006/Kunst-Literatuur/article/detail/991471/2009/09/10/Joke-Devynck-speelt-hoofdrol-in-Eenserie-Het-goddelijke-monster.dhtml>. Toegang: 30 September 2009.

LANOYE, T.

1993. *De schoonheid van een total loss*. Amsterdam: Prometheus.

1997. *Het goddelijke monster*. Amsterdam: Prometheus.

1999a. *Zwarte tranen*. Amsterdam: Prometheus.

1999b. 'Jammer dat we in "Thuis" nog geen fistfuck-demonstratie te zien hebben gekregen'. *Humo*, 19 Oktober: 42-48.

2001. *Mamma Medea*. Amsterdam: Prometheus.

2002. *Boze tongen*. Amsterdam: Prometheus.

2005. *Fort Europa. Hooglied van versplintering*. Amsterdam: Prometheus.

LUYTEN, A.

2002. Verscholen in het zoeklicht. *Standaard der Letteren*, 3 Oktober, 10-11.

OVERSTIJNS, J.

1999. De terugkeer van het monster. *Standaard der Letteren*, 21 Oktober: 9.

PLEIJ, S.

2002. Het theater van de werkelijkheid. *De Groene Amsterdammer* 126 (42), 19 Oktober: 37-39.

ROGER DE CLERCK, VAN VLASBOER TOT TEXTIELMAGNAAT.

2006. *nieuws.net*. http://www.vrtnieuws.be/nieuwsnet_master/versie2/nieuws/details/AG_BIN_BEALIEU/. Toegang: 12 Januarije 2010.

SHARPE, A.N.

2007. Foucault's Monsters, the Abnormal Individual and the Challenge of English Law. *Journal of Historical Sociology* 20 (3): 384-403.

SLAGBOOM, M.

2008. Tom Lanoye en het einde van België. *Bureau Binnenland*: <http://weblogs.vpro.nl/bureaubinnenland/2008/05/13/tom-lanoye-en-het-einde-van-belgie/comment-page-1/>. Toegang: 1 Oktober 2009.

TERMEER, G.

2003. Wereldberoemd in België. <http://www.uk.rug.nl/archief/jaargang33/03/09a.htm>. Toegang: 1 Oktober 2009.

VAN DEN BROECK, K.

1999. Broedermoord en burgeroorlog. *De Morgen (Boeken)*: 2-4.

VAN DEN BROECK, W.

1980. *Brief aan Boudewijn*. Amsterdam; Antwerpen: Elsevier; Manteau.

1985. *Het beleg van Laken: een moorddroom*. Antwerpen: Manteau.

1990. *Gek leven na het bal!* Antwerpen; Baarn: Houtekiet.

1991. *Het gevallen baken*. Amsterdam: De Bezige Bij.

1992. *Het leven na beklag*. Amsterdam: De Bezige Bij.

VANEGEREN, B.

2002a. "Een boek voor de wanhopigen van geest, iets heel schoons". *De Groene Amsterdammer* 126 (42), 19 Oktober: 10-13.

2002b. 'Wie mij kent, weet dat ik een sadistische seriemoordenaar ben'. *Humo*, 1 Oktober: 50-57.

WALGRAVE, S. & VARONE, F.

2008. Punctuated Equilibrium and Agenda-Setting: Bringing Parties Back in: Policy Change after the Dutroux Crisis in Belgium. *Governance: An International Journal of Policy, Administration, and Institutions* 21(3): 365-395.

WALSCHAP, G.

1936 (1934). *Celibaat*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.