

‘PROEVE VAN EEN IDIOOT VOOR EEN PORNOSCHRIFT (POPULAIR)’

C.C. Krijgelmans’ pornografische experiment

Karen Van Hove
KU Leuven/ FWO

In de tweede helft van de jaren zestig en in eerste helft van de jaren zeventig van de vorige eeuw doet zich een markant fenomeen voor: een handvol literaire auteurs, onder wie C.C. Krijgelmans, Louis Ferron, Jef Geeraerts en Heere Heeresma, waagt zich aan het schrijven van populaire pornografische romans, onder pseudoniem weliswaar. Het gaat dan om teksten die geconcipieerd zijn om de lezer seksueel te prikkelen door middel van expliciete representaties van het erotische lichaam en seksuele handelingen. Hoewel niet elk van de auteurs een even centrale positie innam in het literaire veld, wordt hun officiële, literaire, niet-pornografische werk doorgaans tot de Nederlandse literaire productie gerekend. Zo blijkt uit recensies en kritieken, uit literatuurgeschiedenissen en andere academische publicaties over deze werken, of uit literaire prijzen die de auteurs mochten ontvangen. De pornografische romans die Krijgelmans, Ferron, Heeresma en Geeraerts schreven, circuleerden daarentegen in de marges van het literaire veld, in het gespecialiseerde pornografische circuit. Ze verschenen in fondsen van uitgevers – Walter Soethoudt (Krijgelmans, Geeraerts en Heeresma) en P.J. Muller (Ferron) – die zich hadden toegelegd op pornografische en erotische uitgaven, en vielen wat betreft hun uitzicht (of paratekst) niet te onderscheiden van andere romans in deze fondsen.

In de loop der jaren werd de identiteit van de auteurs die schuilgingen achter pseudoniemen als Jug Me Bash (Krijgelmans), Claus Trum (Geeraerts), Luigi di Verona of Louis de Verône (Ferron), en Johannes de Back of Rochus Brandera (Heeresma) onthuld. Zo verscheen in 1980 een themanummer van het blad *Bzzlletin* gewijd aan het leven en werk van Ferron. Daarin is een interview met de auteur opgenomen waarin hij uitdrukkelijk ingaat op zijn pornografische activiteiten en waarin ook omslagfoto’s van zijn pornografische romans getoond worden. Heere Heeresma gaf zijn pornografische romans in de jaren tachtig dan weer uit onder zijn eigen naam. Verder schreef Inger Leemans in 2001 een artikel, ‘Het pornografisch offensief. Over de korte bloeiperiode van de Nederlandstalige pornografische roman’, over het pornografische fonds van Soethoudt en de bijdrage daaraan van literaire auteurs als Krij-

gelmans, Geeraerts en Heeresma. Toch worden het literaire en pornografische werk van Geeraerts, Ferron en Krijgelmans (en Heeresma in mindere mate) nog steeds als min of meer onafhankelijke oeuvres beschouwd. In literatuuroverzichten en biografieën blijven de pornografische zijsprongen van de auteurs (haast altijd) onvermeld.

Op institutioneel vlak lijkt de positie van pornoromans geschreven door literaire auteurs dus niet erg af te wijken van die van reguliere pornografische publicaties. Daarop kunnen we ons afvragen of de auteurs zich ook op tekstueel vlak conformeren aan de pornografische norm, of ze zich daar net tegen afzetten. In haar artikel over het fonds van Soethoudt, benadrukt Leemans namelijk de narratieve en literaire kwaliteiten en de parodieachtige effecten van de romans die daarin verschijnen, en dan vooral van de romans geschreven door Krijgelmans, Heeresma, Geeraerts en Soethoudt zelf (Leemans 2001, 579-580). In deze bijdrage ga ik dieper in op het tekstuele statuut van pornografische romans van literaire auteurs. Op welke manier verhouden ze zich tot de (thematische en formele) narratieve pornografische conventies? Kunnen we hun pornografische teksten interpreteren als een literair experiment of parodie op het pornografische discours?

Mijn centrale hypothese is dat de auteurs in hun pornografische romans inderdaad spelen met bepaalde pornografische conventies. Maar, indien we al zouden kunnen spreken van een parodieachtig experiment, gaat het meestal om een bescheiden vorm van experiment dat de heersende conventies nooit fundamenteel onderuithaalt. Dat maakt dat de pornoromans van literaire auteurs nog steeds kunnen functioneren binnen het pornografische circuit. Die hypothese zal ik proberen te staven door twee pornografische teksten van de neo-avant-gardistische auteur C.C. Krijgelmans met elkaar te vergelijken: *K-anaal der liefde* (1970), een pornoroman die verscheen en circuleerde in het populaire circuit, en 'Het spook met de korst', een kort verhaal dat deel uitmaakt van de hybride literair-pornografische bundel, *Het voortplantingsoffensief. Erotiese spelereien* (1971), en dat mijns inziens kan gelden als een (echt) literair-pornografisch experiment. Ik ga na in hoeverre beide teksten de pornografische conventies volgen en vergelijk ze op de volgende niveaus: de algemene narratieve structuur, de tijdruimte en het wereldbeeld, en de representatie van het erotische lichaam en de seksuele handelingen.

C.C. Krijgelmans, een veelzijdig (pornografisch) auteur

In de literaire kritiek en receptie wordt de neo-avant-gardist Krijgelmans (°1934) meestal gepresenteerd als de protegé en het spreekwoordelijke kleinere (ontoegankelijkere en dus minder succesvolle) broertje van Ivo Michiels (zie Bernaerts & Verwaeck 2011, 172-178). Niettemin geldt hij – net als Michiels – als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het Vlaamse, naoorlogse romanexperiment. Zijn

werk, dat doorgaans tot de autonomistische experimentele pool gerekend wordt,¹ kenmerkt zich door talige, narratieve en conceptuele abstractie en destructieve reductie (Mertens 1977, 49; Vervaeck 2004, 67; Bernaerts & Vervaeck 2011, 171). Goede voorbeelden daarvan zijn de verhalen ‘Homunculi’ en ‘Jericho’, die verschenen in de bundel *Homunculi* (1967). Daarin worden de taal en de narratieve vorm tot een minimum gereduceerd; in de laatste hoofdstukken van beide teksten lijken taal en verhaal bijna letterlijk te desintegreren op bladspiegels die steeds leger worden.

Na de publicatie van *Homunculi* (1967) volgde een periode van bijna twintig jaar waarin (ogenschijnlijk) geen nieuw werk van de auteur verschijnt. De stilte rond de auteur wordt in de literatuur vaak geïnterpreteerd als een direct gevolg van zijn destructieve talige en narratieve experiment (Bernaerts & Vervaeck 2011, 177). In die periode van literaire stilte, schreef en vertaalde Krijgelmans echter pornografische romans in opdracht van uitgever Walter Soethoudt. Van de vier auteurs die ik eerder aanhaalde, is hij trouwens de meest veelzijdige pornograaf. Hij schreef niet alleen pornoromans onder het pseudoniem Jug Me Bash (en mogelijk ook nog onder andere pseudoniemen), hij vertaalde ook het werk van Sade – *Filosofie in het boudoir* (1966) en *De 120 dagen van Sodom* (1969) –, maakte een experimenteel pornografisch verhaal voor de bundel *Het voortplantingsoffensief* (1971) en stelde als Karel Elleveest een erotisch woordenboek op (*JOEPLALA ALFABET van AAAAA... tot DOM. Het volledige erotische woordenboek van de nederlandse taal* (1975)), dat echter grotendeels onvoltooid bleef².

K-anaal der liefde, een van de pornoromans die Krijgelmans schreef onder de schuilnaam Jug Me Bash, verscheen onder de porno-imprint Juthro in het fonds van Walter Southoudt. Net als de meeste andere romans in dat fonds heeft Krijgelmans’ roman een kenmerkende witte omslag.³ ‘Het spook met de korst’, werd gepubliceerd in *Het voortplantingsoffensief*, een heterogene bundel die verhalen, gedichten, tekeningen en beschouwende teksten van verschillende bekende en minder bekende Vlaamse auteurs bevat, en die werd opgevat als een hybride literair-pornografisch experiment gericht tegen de censuur. In zijn bijdrage omschrijft Freddy de Vree de bundel als ‘een boek dat [...] in beslag moet worden genomen zodat de censoren, geconfronteerd met zowel pornografie als talent (“schrijvend Vlaanderen”), zichzelf belachelijk maken’ (De Vree 1971, 13). Krijgelmans presenteert zijn verhaal dan weer als een parodieachtig experiment met het pornografische genre en benadrukt het eenmalige karakter ervan: ‘Proeve van een idioot voor een pornoschrift (populair). [...] (wordt niet vervolgd)’ (Krijgelmans 1971, 101). *Het voortplantingsoffensief* werd ook uitgegeven door Soethoudt, maar niet onder een porno-imprint, wel onder zijn eigen naam. Alle auteurs die meewerkten aan de bundel, deden dat onder hun echte naam, met uitzondering van Georges Adé omdat die toentertijd docent was aan de Katholieke Hogeschool voor Vrouwen (Soethoudt 2008, 136). Het valt dus meteen op dat de institutionele posities van de pornoroman en het verhaal erg verschil-



Afb. 1. De pornoromans die bij uitgeverij Soethoudt verschenen hadden een kenmerkende witte kaft. Zo ook de roman die Krijgelmans onder het pseudoniem Jug Me Bash schreef.

len, hoewel ze door dezelfde auteur geschreven en door dezelfde uitgever uitgegeven werden. Dat institutionele verschil vertaalt zich ook op tekstueel en narratief vlak.

Het pornografische 'antiverhaal'

Vooraleer ik inga op enkele typisch pornografische narratieve conventies en de manier waarop deze al dan niet gereproduceerd worden in Krijgelmans' teksten, sta ik stil bij het narratieve statuut van pornografie in het algemeen. Dat vormt immers een bron van discussie onder academici en critici. Pornoromans hebben als voorname functie de opwinding van de lezer door de onverhulde representatie van seksuele handelingen en het sensuele lichaam.⁴ Doordat de nadruk in pornografische teksten op die seksueel opwindende representaties ligt, zou de narratieve uitwerking en diepgang ervan minimaal zijn. Academici en literatuurcritici zetten pornografische teksten dan ook vaak weg als plotloze opsommingen van seksscènes waartussen ieder (causaal of teleologisch) verband ontbreekt. Pornografie zou dus volgens de gangbare narratologische opvattingen⁵ niet narratief zijn. Het omstreden narratieve karakter van pornografische teksten blijkt onder meer uit gebruik van begrippen als het 'antiverhaal' (Bruckner 1997, 63), het 'nepverhaal' (Paveau 2014, 170) en het 'episodisch verhaal' (Williams 1989, 141) om die teksten te omschrijven.

Een meer genuanceerde visie op de narratieve vorm en structuur van (geschreven) pornografie geeft discoursanalist Dominique Maingueneau in zijn boek *La littérature pornographique* (2007). Hij spreekt over het pornografische verhaal als een 'pseudo-récit' of pseudoverhaal. Op die manier onderkent hij het gecontesteerde narratieve statuut van pornografie, zonder daarbij de narratieve kenmerken, die pornografische teksten onmiskenbaar bezitten, uit het oog te verliezen. Maingueneau bevestigt dat in pornografische teksten de klemtoon inderdaad ligt op prikkelende representaties van seksuele handelingen en standjes – 'des morceaux de texte, de longueur très variables, qui relèvent de l'écriture pornographique et sont donc prédisposés à susciter une consommation de type pornographique' (Maingueneau 2007, 14). De delen van een tekst die dergelijke representaties bevatten noemt hij pornografische sequenties. Die sequenties zijn echter, zo stelt Maingueneau, steeds ingebed in een overkoepelende narratieve structuur of verhaal. Dat verhaal zou dienen als voorwendsel – 'prétexte' – om de sequenties, die de belangrijkste pornografische discursieve functie vervullen, te introduceren en enigszins te verantwoorden en te motiveren (52). In de meeste pornografische romans neemt die overkoepelende structuur de vorm aan van een herkenbaar script of 'a stereotyped [narrative] sequences of events' (Herman 2002, 85). Die scripts worden ofwel ontleend aan andere genres, zoals het romance-, detective-, of prostitutiescript⁶, of zijn inherent aan het pornografische genre, zoals de initiatie, de biecht of de (pseudo)verkrachting (Maingueneau 2007, 49; Williams 1989, 120).

Maingueneau onderscheidt dus twee lagen in pornografische teksten, de overkoepelende narratieve structuur en de pornografische sequenties, en gaat daarbij uit van de veronderstelling dat enkel die eerste laag narratief is; de pornografische sequenties als zodanig zouden geen narratief verloop kennen. Verschillende onderzoekers die actief zijn in het domein van de *porn studies*, zijn het er echter over eens dat pornografische sequenties opgebouwd zijn volgens een minimaal narratief patroon (zie Williams 1989, Aydemir 2007, Braidt 2009, Schaschek 2014). Traditioneel wordt dat minimale verhaalpatroon in de narratologie omschreven als een evolutie vanuit een situatie in evenwicht, via een periode van onevenwicht naar een licht gewijzigde situatie van evenwicht⁷. In pornografische sequenties wordt het onevenwicht meestal veroorzaakt door onvervulde seksuele verlangens en wordt dat hersteld door een reeks seksuele handelingen. De climax van die sequenties wordt in geschreven pornografie gemarkeerd door een of meerdere orgasmes van alle betrokken sekspartners (Williams 1989, 134; Aydemir 2007, 94-96). Iedere pornografische sequentie vormt met andere woorden een afgerond narratief geheel.

In *K-anaal der liefde* worden die sequenties nadrukkelijk op de voorgrond geplaatst. De veelal anekdotische roman over het seksleven van Bill en Clara, bestaat namelijk haast uitsluitend uit pornografische sequenties, waarin de twee centrale figuren (samen of afzonderlijk) de hoofdrol spelen. Het koppel houdt er een progressieve levensstijl op na en laat elkaar vrij om seksuele ontmoetingen te hebben buiten het huwelijksbed. De enige voorwaarde is dat ze steeds verslag uitbrengen van hun buitenechtelijke seksuele avonturen. De pornografische sequenties zijn steeds opgebouwd volgens het bovenstaande narratieve patroon. Zo ontstaat het onevenwicht in de sequentie waarmee de roman begint met de constatering dat het echtpaar de voorbije periode maar weinig tijd voor elkaar heeft vrijgemaakt. Bill en Clara besluiten de verloren tijd samen goed te maken met een uitgebreide vrijpartij waarbij ze verschillende standjes aannemen: masturbatie, fellatio, orale stimulatie van de anus en vaginale en anale penetratie. Het dubbele orgasme van beide personages markeert het herstel van het seksuele onevenwicht. Die sequentie vormt de eerste in een lange reeks van opeenvolgende sequenties waarin het koppel hun onverzadigbare seksuele verlangens tracht te bevredigen met wisselende sekspartners.

Op die manier wordt de illusie gewekt dat het leven van Bill en Clara niets meer is dan een eindeloze aaneenschakeling van vrijpartijen. Die illusie wordt versterkt door het *in medias res*-begin en -einde van de roman. *K-anaal der liefde* begint met deze zin: 'Clara zat in de leefkamer voor de spiegel en keek naar haar navel. Zij wachtte op Bill, die zich nog steeds in de badkamer bevond. Hij was bezig met zich klaar te maken en dat betekende: zijn lul, ballen en reet wassen' (Jug Me Bash 1970, 5). We treffen het koppel dus onmiddellijk tijdens hun voorbereidingen op de geslachtsdaad. De eerste pornografische sequentie wordt met andere woorden slechts minimaal geïntroduceerd. Krijgelmans' roman eindigt eveneens op een veeleer abrupte

manier met een (weliswaar afgeronde) sequentie tussen drie personages. Wat dat einde echter zo merkwaardig maakt, is dat een sequentie met vijf personages die herhaaldelijk wordt aangekondigd als de climax van de roman, niet meer wordt verhaald. De ellips van de verwachte sequentie draagt bij tot het al sterk fragmentarische karakter van de roman en suggereert dat het einde niet finaal is. Het leven van het koppel is een aaneenschakeling van seksscènes, een aaneenschakeling die al begon voor het begin van de roman en die verder loopt na het einde ervan.

In tegenstelling tot vele andere pornografische romans⁸ ontbreekt in *K-anaal der liefde* een overkoepelende narratieve structuur die de pornografische sequenties accommodeert en motiveert. De sequenties komen uitsluitend voort uit de onverzadigbare seksuele behoeften van Bill en Clara; zij vormen de spil die alle seksscènes met elkaar verbindt. Verder dienen de pornografische sequenties ook zelf als structuur waarop nieuwe sequenties kunnen worden geënt. In *K-anaal der liefde* volgen de sequenties elkaar niet alleen chronologisch op, maar nemen ze ook de vorm aan van flashbacks en ingebedde vertellingen. Zo blikt Nora, een van Bills minnaressen, terug op haar ontmaagding door haar vader: ‘Haar inwijding in de liefdesperikelen was zo gekomen: vlak na de dood van haar moeder [...] was papa bij haar op de slaapkamer gekomen’ (Jug Me Bash 1970, 83). Daarop volgt een vijftien pagina’s lange scène tussen vader en dochter.

Daarnaast bevat de roman tal van ingebedde sequenties die opnieuw min of meer afgeronde narratieve gehelen vormen en eindigen met het orgasme van alle personages. Om elkaar op te winden, vertellen Bill en Clara over hun seksuele contacten met anderen. Deze intieme biecht wordt meestal weergegeven in de directe rede en neemt de vorm aan van een ingebedde vertelling. Sommige sequenties zijn zelfs, als een soort van mise-en-abyme, dubbel ingebed: Clara vertelt bijvoorbeeld haar minnares Irene hoe ze Bill heeft verteld over hun eerste ontmoeting: “Met Bill was het net zo, ik bedoel die avond dat ik hem alles over jou vertelt [sic] heb. [...] Ik voelde zijn ding zwellen toen ik hem obscene meedeelde dat ik voor het eerst jouw kutje had afgelikt [...]” (Jug Me Bash 1970, 69). De daarop volgende vertelling door Clara alterneert tussen twee vertellingen, de eerste ingebedde laag waar ze Bill bevredigt terwijl ze over Irene vertelt, en de tweede, dubbel ingebedde laag waarin zij en Irene elkaar voor het eerst ontmoeten.

Dergelijke digressies – flashbacks en ingebedde vertellingen – zijn niet alleen een strategie om extra sequenties in te voegen, ze kunnen ook geïnterpreteerd worden als meta-instructies voor de lezer. In de sequentie tussen Bill en Clara wordt het effect dat de pornografische tekst op de lezer beoogt te hebben geënceneerd: seksuele stimulatie door de talige representatie van seksuele handelingen – ‘Clara’s verhaal had Bill reeds stierheet gemaakt’ (Jug Me Bash 1970, 33).

Op het eerste gezicht lijkt de structuur van *K-anaal der liefde* dus op een bijna

geperfectioneerde manier tegemoet te komen aan de functionele en inhoudelijke pornografische verwachtingen: de roman ontdoet zich van alle overbodige narratieve ballast en loopt over van de expliciet seksuele representaties die de lezer zouden moeten prikkelen en stimuleren. Krijgelmans' pornoroman lijkt dus meer dan andere pornografische romans te beantwoorden aan het clichébeeld van de pornoroman als anti-verhaal. Tegelijk toont Krijgelmans de beperkingen van een uitgepuurd en geïdealiseerd pornografisch model dat uitsluitend bestaat uit pornografische sequenties. De roman is een opeenstapeling van sequenties die woekeren in een complex systeem van flashbacks en (meervoudig) ingebedde vertellingen. Het resultaat is een 'overkill' aan sequenties die op den duur inwisselbaar worden. Dat gaat ten koste van de leesbaarheid en coherentie van de tekst. Het gebruik van stereotiepe scripts heeft immers als voordeel dat het de leesbaarheid van de tekst verhoogt.⁹ Bovendien leiden die scripts door hun herkenbaarheid weinig af van de pornografische inhoud.¹⁰

'Het spook met de korst', het literair-pornografische verhaal van Krijgelmans, draait eveneens om een koppel: Ian en een vrouw. Zij leven in een samenleving die in totale anarchie en crisis verkeert en die wordt geteisterd door collectieve hongersnood en massale sterfte – 'hongersdood' (Krijgelmans 1971, 95). In die situatie van crisis houdt de mens zich enkel nog bezig met de bevrediging van zijn elementaire lichamelijke behoeften: eten en seks. Ian, die de held van het verhaal wordt genoemd, voert een niet-aflatende strijd om zijn gezin van eten te voorzien én om zijn vrouw op seksueel vlak te bevredigen. In 'Het spook met de korst' drijft Krijgelmans de anti-narratieve tendens die werd ingezet in *K-anaal der liefde*, op een meer verregaande manier door. In de roman werd de narrativiteit nog enigszins gegarandeerd op het niveau van de pornografische sequenties, dat geldt niet voor het verhaal. De vier sequenties die 'Het spook met de korst' telt (een masturbatiescène van de vrouw, een scène waarin Ian wordt gemasturbeerd, een penetratiescène en een cunnilingusscène waarbij Ian de vrouw bevredigt), zijn onvolledig en worden bruusk afgebroken. Ze beschrijven met andere woorden slechts gedeeltelijk het typische pornografische narratieve patroon. Zo begint de eerste sequentie, zonder enige voorbereiding, middenin de seksuele handeling; de vrouw is bezig zich te bevredigen met een lepeltje:

Het theelepeltje heeft iets weg van de boeg van een schip. De oceaan [het zoute vaginale vocht] kleeft er omheen. Maar dit doet niets ter zake. Soms komt het tot leven. Het wordt haaks aangewend. Door een vrouw. Er is een vrouw die zich van het theelepeltje bedient. Dit merk je aan haar buik. Haar dijen raken de leegte tussen twee stoelen. Het theelepeltje is een glibberig ding. Het speelt zijn specifieke rol, méér dan eens verdwijnt het in de onderbuik (Krijgelmans 1971, 92).

Bovendien – en dat is erg problematisch vanuit pornografische oogpunt – worden de seksuele behoeften van de personages bijna nooit bevredigd. Ook de zelfbevredi-

gende handelingen van de vrouw leiden niet tot een orgasme. De sequentie eindigt abrupt met de volgende woorden: 'WAAROM VERDWIJNT DE HONGER NIET IN HAAR ONDERBUIK?' (Krijgelmans 1971, 92). In een andere sequentie slaagt Ian er zelfs niet in om een erectie te krijgen en de vrouw te penetreren. Hij besluit dan maar om haar oraal te bevredigen: 'Hij voelde zich helemaal niet geil. Hij loste snel het probleem op. [...] Hij viel neer, knielde. Hij begon met zijn tong in het slijm te ploeteren' (100).

Opnieuw blijft de climax van de vrouw, het herstel van het narratieve evenwicht, uit. Dergelijke seksuele gebreken en narratieve onvolledigheden gaan lijnrecht in tegen de pornografische conventies en normen. Impotentie en het uitblijven van het orgasme zijn immers de grote taboes van het pornografische discours. Voor een pornografisch personage betekent impotentie immers zijn of haar symbolische dood (Marcus 1966, 270). In *K-anaal der liefde* overweegt Nora's vader, die kampt met (tijdelijke) potentieproblemen, om zich van het leven te beroven, want impotentie is 'een lot, dat hij nooit zou kunnen dragen en dat hem zeker en vast tot zelfmoord zou drijven' (Jug Me Bash 1970, 174).

De deficiënte pornografische sequenties zijn in 'Het spook met de korst' wel ingebed in een groter (narratief) geheel dat de seksuele handelingen motiveert en verantwoordt: Ian die de crisissituatie probeert te bedwingen en zijn vrouw van eten en seks tracht te voorzien. Daarbij plaats ik 'narratief' doelbewust tussen haakjes, want hoewel er een narratieve lijn te ontwaren valt, wordt de narrativiteit ook op dat overkoepelende niveau sterk ontregeld en gereduceerd door een reeks antinarratieve strategieën, die ook het literaire werk van Krijgelmans typeren (zie Mertens 1977, 49; Vervaeck 2004). Ten eerste is de overkoepelende narratieve structuur onvolkomen in die zin dat de personages en bij uitbreiding de hele samenleving verkeren in een patstelling; Ian, die in wezen een antiheld is, slaagt er niet in om de crisissituatie op te lossen. Er is dus op het meest algemene niveau geen sprake van een verandering in toestand of een evolutie, die volgens de meeste narratologische definities noodzakelijk is om van een verhaal te kunnen spreken.¹¹ Ook het feit dat de seksuele bevrediging van de personages uitblijft, is representatief voor de impasse waarin ze verkeren. Indien we al kunnen spreken van narratieve passages – het gaat dan vooral om de passages die inzoomen op Ian en de vrouw –, dan onderbreekt de verteller die voortdurend met contemplatieve uitspraken en veralgemenende beschrijvingen van de toestand in de samenleving om vervolgens naar een ander fragment uit het (seks)leven van Ian en/of de vrouw te springen. Door de minimale narratieve voortgang, de verbrokkelde vertelstijl en constante perspectiefwissels tussen het meer concrete niveau van de personages en het algemene niveau van de samenleving, heeft de tekst meer weg van een impressionistische en abstracte situatieschets van een samenleving in crisis, dan van een verhaal.

Daarnaast treedt de verteller van dit verhaal sterk op de voorgrond en betreft hij de aandacht voortdurend op zichzelf. De tekst barst van de evaluatieve en kritische opmerking en uitroepen, directe aansprekingen van de lezer en personages – ‘Ian. Nu wordt het tijd om iets te gaan doen!’ (Krijgelmans 1971, 98) –, en metafictionele (zelf)reflecties. Bovendien blijkt de verteller – ‘de auteur’ in het onderstaande fragment – hoogst onbetrouwbaar. Hij krijgt ‘blackouts’ waardoor hij de narratieve draad kwijtraakt en het verband tussen de verschillende handelingen en gebeurtenissen helemaal zoek is:

Nu heeft de auteur een totale *blackout*.

Onmogelijk te achterhalen waar het om gaat. De auteur heeft de draad weer opgenomen. De auteur heeft opnieuw een *blackout*. De auteur denkt na. [...] Het verband is minder duidelijk. [...] De auteur heeft een *blackout* maar wordt gedwongen verder te praten (Krijgelmans 1971, 96).

Verder censureert hij zichzelf:

Hier heeft de auteur geen *blackout*, maar hij durft het woord niet uitspreken. Niemand is onfeilbaar. Wat is de honger in wezen?

De honger is een gevoel dat...

De honger manifesteert zich door...

De honger wordt veroorzaakt door... (Krijgelmans 1971, 97)

Op de hongercrisis, de oorzaken en de gevolgen ervan lijkt zo’n groot taboe te rusten dat de verteller zichzelf en ook Ian het zwijgen oplegt. De verteller wist zelfs delen van het geheugen van die laatste:

Ik voel me gedwongen het bandje terug te draaien. Wat men beweert over het geheugen in verband met..... is juist. Vermits het leven van de held ermee gemoeid is, zal de auteur een synthese maken van wat de held zich nog herinnerde:

1) hij zat voor een stijfgeperste, ijskoude kut.

2)

Maar dit is voldoende voor de held om zijn levensloop verder te zetten. Een halve waarheid (Krijgelmans 1971, 101).

Tot slot – en dat maakt de narratieve ontregeling compleet – lijken verschillende narratieve lagen samen te vallen. Zo wordt op het einde van de tekst gesuggereerd dat Ian, eigenlijk de auteur en verteller van zijn eigen verhaal zou zijn. In de laatste alinea omschrijft de verteller – ‘auteur’ – zijn schrijfsel als ‘proeve van een *idiot* voor een pornoschrift (populair)’ (Krijgelmans 1971, 101; mijn cursivering). Eerder in het verhaal wordt Ian, en dus niet de verteller, de ‘idiot’ genoemd (94). Zo wordt

er verwarring gezaaid omtrent het auteurschap van ‘Het spook de korst’. Daarnaast worden ook het extra- en intratekstuele niveau met elkaar vermengd, bijvoorbeeld wanneer Ian een boek blijkt te hebben gekocht dat dezelfde titel draagt als het verhaal: ‘HIER RAAST HET SPOOK MET DE KORST VOORBIJ! Hier doet ook het boek dat door de held werd gekocht zijn intrede’ (95). Die complexe vormen van metalepsis bemoeilijken net als de andere anti-narratieve strategieën de leeservaring.

Zowel de pornoman als het literair-pornografische verhaal zijn dus antinarratief te noemen, weliswaar in verschillende mate en met een ander effect. In *K-anaal der liefde* is de antinarrativiteit het gevolg van het gebrek aan een overkoepelende narratieve structuur, op het niveau van de pornografische sequenties is de tekst duidelijk wel narratief. Het beoogde pornografische effect – de erotische prikkeling van de lezer door expliciet seksuele representaties – komt daardoor nadrukkelijk op het voorplan te staan. In ‘Het spook met de korst’ wordt de antinarrativiteit, die clichématig verbonden wordt met het pornografische discours, radicaal doorgetrokken op het niveau van het overkoepelende verhaal, op het niveau van de sequenties én op het niveau van de vertelling, door de zelfondermijnende verteller. De complexe – fragmentarische, abstracte en minimalistische – narratieve structuur en de reeks antinarratieve strategieën trekken alle leesaandacht naar zich toe, waardoor de pornografische inhoud, die nochtans ruimschoots aanwezig in dit verhaal, naar de achtergrond verdwijnt. Op die manier wordt een mogelijk seksueel stimulerend effect teniet gedaan.

Porno(dys)topia: pornografische tijdruimte en wereldbeeld

Uit het voorgaande kunnen we afleiden dat de setting en het wereldbeeld van *Kanaal der liefde* en ‘Het spook met de korst’ behoorlijk uiteenlopen. De meeste pornomans spelen zich echter af in een stereotiep en herkenbaar pornografisch universum. Om die typische pornografische wereld die de achtergrond vormt voor vele pornografische verhalen, aan te duiden wordt vaak de term ‘pornotopia’ of pornotopie gebruikt. Steven Marcus introduceerde die neologistische samenstelling van ‘pornografie’ en ‘utopie’ in zijn boek *The Other Victorians. A study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (1966). Enerzijds verwijst Marcus met het begrip pornotopia naar het ideeëngoed – ‘the quality of thinking or of mind’ –, of wereldbeeld dat aan de grondslag ligt van het (negentiende-eeuwse) pornografische discours. Volgens Marcus zou dat pornografische wereldbeeld het meest lijken op de utopie: ‘The literary genre that pornographic fantasies – particularly when they appear in the shape of pornographic fiction – tend most to resemble is the utopian fantasy. [...] I call this fantasy pornotopia’ (Marcus 1970, 1). In pornografische verhalen wordt een alternatieve realiteit gecreëerd waarin specifieke – utopische – nor-

men en waarden gelden die ervoor zorgen dat personages zich vrij kunnen wijden aan de meest uiteenlopende seksuele praktijken.¹² Zo gelden in het pornografische universum de idealen van de absolute seksuele vrijheid en van de overvloed aan seks, partners en seksuele potentie (Williams 1989, 117-118).¹³ In *Kanaal der liefde* komt dat pornotopische ideaal van de seksuele overvloed bij uitstek tot uiting in de woekerende opeenstapeling van pornografische sequenties.

Anderzijds gebruikt Marcus het begrip ‘pornotopia’ als verzamelterm voor de specifieke (tijd)ruimtelijke kenmerken van de pornografische verhaalwereld: ‘The word “utopia,” of course, means “not place,” or “not a place,” or “no place”. More than most utopias, pornography takes the injunction of its etymology literally – it may be said largely to exist at no place, and to take place in nowhere’ (Marcus 1970, 268). In de meeste pornografische romans is niet de gehele verhaalruimte pornotopisch, maar kunnen we slechts enkele geprivilegieerde ruimtes onderscheiden waar seksuele handelingen in alle vrijheid kunnen plaatsvinden. Die pornotopische ruimtes zijn veelal onbestemd – de lezer krijgt zelden informatie over hun concrete ligging – en kenmerken zich, net als reguliere utopische plaatsen (zie Vieira 2010, 5), door hun isolement van de rest van de samenleving. Dat isolement maakt dat (sociale en morele) invloeden van buitenaf geen invloed hebben op de pornografische ruimte. De geïsoleerde positie van de pornotopie symboliseert dus niet alleen haar uitzonderlijke (ideologische en morele) positie ten opzichte van de rest van de samenleving, maar vrijwaart tegelijk dat statuut: precies omdat pornotopische plekken (ruimtelijk en maatschappelijk) afgezonderd liggen, kunnen er taboedoorbrekende, amorele seksuele praktijken plaatsvinden.

In die pornotopische ruimtes heerst er ook een zeker temporeel isolement; de pornografische sequenties grijpen plaats in een temporeel vacuüm – ‘outside of time’ (Marcus 1970, 269) – dat net als de ruimte niet onderhevig is aan externe – sociale en maatschappelijke – impulsen. Concreet betekent dat dat personages geen andere (professionele of sociale) verplichtingen hebben dan seksuele, en dus steeds beschikbaar zijn om geslachtsgemeenschap te hebben – ‘it’s always bedtime’ (269). Zo zijn Bill en Clara enkel verhinderd om seks met elkaar te hebben wanneer een van de twee in beslag is genomen door een andere, buitenechtelijke, seksuele relatie: ‘Het was de laatste tijd niet meer zo dikwijls gebeurd dat ze samen tot het uiterste waren gegaan. Bill was dikwijls weg. Clara wist immers dat hij elders ook zijn geil ging storten’ (Jug Me Bash 1970, 5). Dat personages altijd tijd hebben voor geslachtsgemeenschap, impliceert ook dat hun seksuele behoeften onmiddellijk bevredigd kunnen of moeten worden en dat er geen temporele beperking staat op de lengte van de pornografische sequenties. Die eindigen pas na meerdere orgasmes met de totale fysieke uitputting van de personages. Dat heeft ook implicaties voor de verteltijd van pornoromans. Die wordt volledig bepaald door representaties van seksuele handelingen en de tijd die daarvoor nodig is: ‘Time [...] in pornotopia is sexual time; and its real unit of measu-

rement is an internal one – the time it takes for a sexual act to be represented’ (Marcus 1970, 270).

Het prototypische voorbeeld van de pornotopische ruimte is het sadiaanse kasteel of landgoed, maar ook het anonieme huis of appartement in de stad met een intiem boudoir, het huisje op het platteland... kunnen volgens Marcus dienstdoen als setting voor pornografische romans. Al deze ruimtes zijn slechts variaties op het stereotiepe model van onbepaalde vaagheid en isolement en zijn in wezen inwisselbaar. De concrete invulling van het pornografische tijdruimtelijke model kan dus verschillen. In pornoromans uit de jaren zestig en zeventig wordt de pornotopische ruimte bij uitstek de woning van de modale burger en in het bijzonder de woonkamer. In die ruimte wordt het isolement niet veroorzaakt door de afstand (bijvoorbeeld door de afgelegen ligging), maar berust ze op het (maatschappelijke) onderscheid tussen privésfeer en publieke ruimte. De grens tussen het private en het publieke wordt strikt gerespecteerd en verzekert de afzondering. In tegenstelling tot wat men zou verwachten aangaand op het taboedoorbrekende en grensverleggende imago van pornografie, worden sommige sociale conventies en grenzen dus behouden.

Ook in *K-anaal der liefde* spelen de vele seksscènes zich meestal af in de woonkamer van hoofdpersonages Bill en Clara. Deze ruimte verleent de roman de coherentie die hij op narratief vlak ontbeert. De leefkamer van Bill en Clara is speciaal ingericht met een comfortabele sofa, een mals vast tapijt en een levensgrote wandspiegel, stuk voor stuk objecten die seksuele handelingen faciliteren of een seksueel prikkelende functie hebben. Zo gebruikt Clara de spiegel bij het masturberen en om anderen en zichzelf te bekeken tijdens seksscènes: ‘In de enorme spiegel, die natuurlijk met een speciale bedoeling in de living aan de wand werd bevestigd, kon je elke hoek en kant van de kamer bekijken’ (Jug Me Bash 1970, 7). Dat voorbeeld illustreert dat de objecten die zich in een pornografische ruimte bevinden, een concrete pornografische toepassing moeten hebben. Met andere woorden, alleen de ruimtelijke elementen die een functie hebben binnen de pornografische sequentie – zoals een bed of sofa –, mogen gerepresenteerd worden. De ruimtelijke details mogen de aandacht immers niet afleiden van de pornografische inhoud.

De setting van de woonkamer verleent de pornografische romans een meer eigentijds allure en een zekere herkenbaarheid voor het beoogde leespubliek van middenklassers. Op die manier wordt tevens de illusie gecreëerd dat pornografische utopische idealen toegankelijk en bereikbaar zouden zijn voor de gewone burger. Tegelijk wijst de keuze voor deze ruimte die traditioneel wordt geassocieerd met huiselijkheid en het gezinsleven, op veranderende opvattingen over het huwelijk en het gezin (althans in progressieve kringen)¹⁴. Bill en Clara hebben een open huwelijk, in hun geval vormt dat typische burgerlijke instituut het kader waarbinnen hun seksuele avonturen en experimenten plaatsvinden. Dat veronderstelt uiteraard een alternatieve invul-

ling van het huwelijk: seks binnen het huwelijk is niet langer gericht op de voorplanting, maar op het seksuele genot van man en vrouw. Het huwelijk wordt eveneens losgekoppeld van financiële, religieuze of klassegerelateerde motivaties. Zo is Clara met Bill getrouwd omdat hij een goede seksuele smaak heeft – hij duikt niet met om het even welke vrouw in bed – en omdat hij groot geschapen en erg potent is: ‘Natuurlijk, Bill was kieskeurig. In alles. Daarom was zij trouwens met hem in het huwelijk getreden en natuurlijk ook wel voor zijn lul’ (Jug Me Bash 1970, 11).

Verder laten de huwelijkspartners elkaar vrij om seksuele contacten te hebben buiten het echtelijke bed. Daarbij gelden twee belangrijke voorwaarden. Ten eerste moeten de gehuwden eerlijk zijn over hun buitenechtelijke seksuele avonturen. Bill en Clara biechten hun veroveringen systematisch aan elkaar op en winden elkaar zo op. Ten tweede mogen de partners elkaar niet uit het oog verliezen op seksueel vlak. Bill is na een avontuurtje buitenshuis, bijvoorbeeld, nog steeds in staat Clara te bevredigen: ‘Ze kon het niet beter hebben getroffen dan met zo’n man. Hij had zich gedurende twee uur ten volle uitgeleefd, kwam thuis en was terstond bereid er opnieuw aan te beginnen’ (Jug Me Bash 1970, 109).

De pornotopische morele en ideologische opvattingen, zoals de vrije seksuele beleving, de idee van het open huwelijk en de algemene openheid tegenover seksualiteit kunnen in verband gebracht worden met het progressieve, seksueel-revolutionaire gedachtengoed van de jaren zestig en zeventig. Die progressieve ideologie zette zich nadrukkelijk af tegen de burgerlijke zedelijkheid en preutsheid die in die periode nog steeds dominant waren. In de toenmalige samenleving rustte er een (groot) taboe op het seksuele en alles wat daarmee te maken heeft en dienden seksuele driften en behoeften zoveel mogelijk te worden onderdrukt (Van Ussel 1968, 13). In een dergelijk systeem van seksuele onderdrukking en taboe gaat de seksuele ervaring vaak gepaard met gevoelens van schaamte en schuld (68). In de meeste pornografische romans wordt impliciet – door middel van de onverhulde representatie van seks of idealen als die van de seksuele overvloed – of expliciet – door kritische en evaluatieve uitingen van personages en vertellers – gereageerd tegen deze traditionele morele en zedelijke opvattingen. Dat is in Krijgelmans’ pornoroman niet anders; het conservatieve zedelijke discours wordt geïroniseerd en geperverteerd door dat te integreren in een seksuele context. Tijdens een homo-erotische masturbatiescène geven personages Clara en Nora uiting aan de typisch burgerlijke gevoelens van preutsheid en schaamte.

“Ben je niet beschaamd? Heb je dan nooit geleerd je deftig te gedragen? Weet je dan niet dat het een verfoeilijk iets is zich met leden van het eigen geslacht aan allerlei sexuele uitspattingen te buiten te gaan? En een vrouw, die zichzelf bevredigd [sic], dat is om kotsmisselijk van te worden! Ze trekken dan hun rok omhoog, kijk, zo doen ze dat. Bah, gewoon vies!” En

Nora voegde onmiddellijk de daad bij het woord en trok met een vieze uitdrukking op het gezicht haar rokken omhoog (Jug Me Bash 1970, 130).

Wat volgt is een sequentie waarin Nora en Clara seksuele handelingen die ze zelf uitvoeren, afkeuren en veroordelen in de derde persoon, als gaat het om iemand anders:

“En dan,” steunde Nora. “Beginnen ze zich tussen de benen te masseren. Met hun linkerhand rukken ze hun... ja, hoe noemen ze dat ook weer? Oh, ja, hun kutlippen, nog zo een smerig woord. Ik begrijp echt niet wat ze aan die viezigheiden hebben. Kijk, Clara, daar voel je toch helemaal niets van?” Met duim en middenvinger van haar linkerhand duwde Nora haar dikke kutlippen open (Jug Me Bash 1970, 130).

De ironie in deze passages komt voort uit het contrast tussen de afkeurende uitspraken van Nora en Clara enerzijds en de handelingen die ze uitvoeren en het genot dat ze daarbij ervaren anderzijds.

In ‘Het spook met de korst’ wordt het pornotopische model, dat in *K-anaal der liefde* op exemplarische wijze wordt gevolgd, wederom radicaal doorgetrokken. Daardoor worden de grenzen van een dergelijk model en de mogelijke negatieve kanten ervan zichtbaar. In de samenleving die Krijgelmans in het verhaal schetst, zijn de pornotopische idealen van de seksuele vrijheid en de overvloed aan seks niet langer een voorrecht voor de personages, maar een verplichting. Seks wordt op gelijke hoogte geplaatst met andere basisbehoeften, zoals eten. Lust en honger zijn als voornaamste lichamelijke behoeften zelfs inwisselbaar geworden: ‘Nood doet neuken, honger doet neuken’ (Krijgelmans 1971, 94). Die inwisselbaarheid wordt ook op talig en semantisch vlak gesymboliseerd doordat de isotopieën van het seksuele verlangen en de honger met elkaar versmelten. Zo wordt de metafoor voor de honger gebruikt om de onstilbare seksuele drift van de vrouw aan te duiden. Ze probeert haar seksuele honger dan ook te stillen met een theelepeltje; eetgerei wordt een seksueel hulpmiddel (cf. supra).

In een maatschappij die in staat van crisis en anarchie verkeert, moeten de primaire behoeften koste wat het kost worden vervuld. Daardoor vinden personages niet langer plezier in de bevrediging ervan. Dat blijkt duidelijk uit de conversatie tussen Ian en de vrouw die voorafgaat aan een seksscène: “We zijn voorbestemd om op maat te neuken. Denk je soms dat ik dat prettig vind?” – “Priapus is koning,” zei hij, “Zijn wil is lul. We leven nu eenmaal in een crisisperiode” (Krijgelmans 1971, 98). De verwijzing naar het priapisme, een medische aandoening waarbij de penis zich in permanente staat van erectie bevindt, representeert het onvermogen van de mens om zijn in wezen onverzadigbare seksuele verlangen te vervullen – dat onvermogen konden we ook al op narratieve niveau vaststellen. Bovendien ontbreekt in de anarchistische samenleving ieder wettelijk¹⁵ of institutioneel kader (zoals het huwelijk) waar-

binnen seksuele handelingen kunnen plaatsvinden. Daardoor verloopt de seksuele daad, die voortvloeit uit een primitieve overlevingsdrang, in de meeste gevallen extreem gewelddadig. Dat benadrukt Krijgelmans met zijn futuristische beeldspraak waarin geweld en seks samenkomen: ‘Af en toe neukte hij haar. Af en toe stak hij zijn machinepistool in het daartoe bestemde mangat’ (94). Die combinatie van seks en geweld, van eros en thanatos, is overigens een leidmotief in het vroege literaire werk van de auteur (Vervaeck 2004, 67).

‘Het spook met de korst’ heeft veel weg van een pornodystopie waarin de mens een slaaf is geworden van zijn eigen lichamelijke behoeften en waarin seks ontdaan is van iedere vorm van passie, emotie of genot. De bevrijding van het seksuele van haar morele en zedelijke keurslijf leidt ironisch genoeg niet tot vrijheid; in de plaats daarvan moet de mens zich onderwerpen aan zijn seksuele driften. Niet toevallig begint de crisisperiode ten tijde van de seksuele revolutie. Dat kunnen we afleiden uit verwijzingen van de verteller naar maanreizen – ‘in die tijd trok men naar de maan’ (Krijgelmans 1971, 93) – en Mao – ‘Tweehonderd jaar geleden werd er heel wat over mao gesproken [...]’ (99). Het zijn relieken uit de tijd net voor de crisis, die ook tweehonderd jaar eerder haar intrede deed: ‘De honger werd tweehonderd jaar geleden met veel fanfaregeroffel aangekondigd’ (95). Krijgelmans’ pornodystopie keert dus niet alleen de pornotopische conventies volledig om, ze laat de keerzijde zien van progressieve idealen als seksuele en maatschappelijke vrijheid die in andere pornoromans net worden gepropageerd. Krijgelmans toont de extreme (negatieve) gevolgen van een verregaande seksuele revolutie, die initieel met veel bravoure – ‘fanfaregeroffel’ – werd ingeluid, in combinatie met totale anarchie.

De narratieve tijdruimte weerspiegelt het pornodystopische wereldbeeld van ‘Het spook met de korst’. Net als in het andere literaire werk van Krijgelmans blijft de verhaalruimte veelal abstract (zie Bernaerts & Vervaeck 2011, 185). De geringe ruimtelijke beschrijvingen die de verteller geeft, zijn erg algemeen (ze hebben betrekking op de gehele verhaalruimte) en sterk symbolisch. Zo heeft de aanhoudende hongercrisis steden en dorpen aangetast en veranderd tot kaalgevreten en verdorven plekken: ‘Als de hongersnood heerst, vreet men de bomen kaal. Hier zijn geen bomen meer’ (Krijgelmans 1971, 94). Ook de huizen, nota bene de stereotiepe pornotopische ruimtes, ‘zijn verpest. De pest druipt van de muren, net geil dat de onderste groef opzoekt’ (95). Verder zijn temporele en spatiale aanwijzingen in het verhaal zo goed als afwezig; de seksuele handelingen en pornografische sequenties lijken dus letterlijk nergens plaats te vinden. Ook de idee van het temporele vacuüm, waarin personages zich ongestoord en ongelimiteerd aan seksuele bezigheden kunnen wijden, vinden we terug in een overdreven vorm; in ‘Het spook met de korst’ lijken de personages vast te zitten in dat vacuüm, waarvoor de enige uitweg immers volledige seksuele bevrediging is. Als er al sprake kan zijn van bevrediging van de lichamelijke behoeften, is die steeds van korte duur:

[H]un honger werd voor een poosje gestild. Ze konden weer spelen, net zoals eergisteren het geval was geweest. [...] Een poging om de tijd bij zijn staart te grijpen? Kwam het daarop neer? De tijd doen stollen als een verkreukte maag? Is dat dan de bedoeling? Voorlopig niet. Nog niet. Bijna nooit. De held mag nooit buiten de tijd treden (Jug Me Bash 1970, 100-101).

Machines en groteske lichamen: de representatie van personages en hun seksuele handelingen

Zoals ik eerder al schreef, stellen pornografische teksten een wel bepaalde functie en een duidelijk leeseffect voorop: de prikkeling en stimulatie van de lezer met expliciet seksuele representaties. Dat beoogde effect vertaalt zich onder andere in de opeenstapeling van pornografische sequenties die zoveel mogelijk van die representaties bevatten, en wordt ook ondersteund door het pornotopische wereldbeeld waarin idealen als seksuele overvloed en vrijheid gelden. Het expliciet functionele karakter van pornografische teksten beïnvloedt eveneens de manier waarop personages en de seksuele handelingen die ze uitvoeren, vorm krijgen. Dominique Maingueneau omschrijft pornografische personages als volgt: '[Les personnages pornographiques] ne sont appréhendés que comme des êtres désirants. [...] [L]es seules propriétés qui importent sont celles qui ont une incidence sur le fonctionnement de la scène [pornographique]' (Maingueneau 2007, 55). Personages in geschreven pornografie zijn dus in de eerste plaats beoefenaars van seksuele handelingen, figuranten in de seks-scènes die de lezer moeten opwinden. Of om het meer verhaaltechnisch uit te drukken: personages zijn voornamelijk functionele, narratieve elementen binnen pornografische sequenties. Enkel de eigenschappen die bepalend zijn voor de rol of functie van personages binnen die sequenties, zijn van belang. Andere karakteriële details zouden immers kunnen afleiden van de seksuele inhoud en zouden het pornografische leeseffect in de weg kunnen staan.

Personages in pornoromans zijn dan ook doorgaans eendimensionale, herkenbare types met enkele duidelijke seksuele kenmerken. Zo karakteriseert de verteller van *K-anaal der liefde* Clara bij aanvang van de tekst als een nymfomane, het vrouwelijke pornografische personage bij uitstek: 'Clara was in feite een nymfomane en had reeds ontelbare minnaars gekend' (Jug Me Bash 1970, 6). In 'Het spook met de korst' benadrukt de verteller dan weer de functioneel-narratieve (en daarmee ook de artificiële) dimensie van de personages; ze worden expliciet voorgesteld als functionele, talige constructies, als 'media'. Verder waarschuwt de verteller de lezer voor een al te naïeve personifiërende en mimetische interpretatie van die pornografische taalconstructies: 'Indien het medium [Ian] ook hier wordt afgemasseed, wees dan voorzichtig met je interpretatie. De held spoot' (Krijgelmans 1971, 96). De mimetische

illusie dat personages in pornoromans lijken op reële mensen wordt hier op een ironische wijze doorgeprikt.

Een van de eigenschappen die het (optimale) functioneren van personages binnen een seksscène of pornografische sequentie bepaalt, is hun seksuele vermogen. Het mag niet verbazen dat alle pornografische personages over een onverzadigbaar libido en een buitengewone, bijna bovenmenselijke, potentie beschikken; ze zijn steeds bereid én in staat om (meerdere keren na elkaar) seksueel te presteren. Hun lichamen reageren op de geringste erotische prikkeling en verkeren onmiddellijk in staat van seksuele paraatheid. Schaschek noemt dat ‘the [pornographic] fantasy of the bodily efficiency’ (Schaschek 2014, 53). Vanwege hun extreem efficiënt werkende lichamen en bijna geautomatiseerde seksuele reactievermogen worden pornografische personages (of pornoacteurs in het geval van filmische pornografie) vaak vergeleken met seksmachines die mechanisch en routineus seksnummertjes afwerken (54-58).

In *Kanaal der liefde* wordt vooral het routineuze karakter van de geslachtsdaad beklemtoond doordat nagenoeg iedere pornografische sequentie, ondanks de soms wisselende sekspartners, een herhaling is van de voorgaande. Het pornografische discours kenmerkt zich over het algemeen door een hoge mate van repetitiviteit, aangezien de pornografische sequenties steeds hetzelfde narratieve patroon volgen en steeds dezelfde standjes terugkeren (Schaschek 2014, 3). In de meeste pornografische teksten wordt echter geprobeerd om variatie te scheppen op het niveau van de sequenties door standjes op verschillende manieren en in andere volgorde met elkaar te combineren, en door het aantal deelnemers te laten variëren én toenemen. De sequenties in Krijgelmans’ roman bestaan echter steeds uit dezelfde standjes – manuele stimulatie van geslachtsorganen, cunnilingus en/of fellatio, en vaginale en/of anale penetratie – , die meestal in dezelfde volgorde weergegeven worden, en op een paar uitzonderingen na telkens door twee personages worden uitgevoerd.

Het uiterst repetitieve karakter van de sequenties heeft echter hoegenaamd geen impact op de presentaties of de lustgevoelens van de personages: als geoliede machines reageren ze steeds even hevig op steeds dezelfde prikkels en komen ze telkens weer even vlot klaar. Opnieuw kunnen we vaststellen dat Krijgelmans in zijn pornoroman een bepaalde pornografische conventie, hier het geautomatiseerde en repetitieve karakter van de seksuele daad, op een strikte manier navolgt en ze zo op een bijna ridiculiserende manier blootlegt.

In ‘Het spook met de korst’ speelt de auteur eveneens met de idee van lichamelijke efficiëntie en de mechanisering van de seksuele handelingen die daarmee gepaard gaat. De protagonisten van het verhaal vertonen opvallende gelijkenissen met machines. Zo zegt de verteller over Ian dat ‘zijn rug van staal [was]’ (Krijgelmans 1971, 93), en ook de rest van zijn lichaam draagt machinale kenmerken: ‘Alles [Ians gewrichten, KVH] scharniert niet meer zo best, weet je. Maar de olieman was nooit in de buurt’

(96). De metafoor van het pornografische lichaam als (seks)machine wordt hier met andere woorden letterlijk gerealiseerd. De grenzen tussen het menselijke en het machinale vervagen in beide richtingen. Zo krijgt het anorganische materiaal staal in de alternatieve wereld van 'Het spook met de korst' organische en reproductieve eigenschappen: 'Staal was leefbaar, staal vermengde zich. Staal dringt in staal om staal te verwekken' (93).

Tegelijk zinspeelt die passage op het cliché van de koele, mechanische pornografische geslachtsdaad. Alle seksuele handelingen in het verhaal verlopen mechanisch en werktuigelijk. Een opmerkelijk voorbeeld daarvan vinden we in de volgende cunnilingusscène waarin Ian meer weg heeft van een monteur die aan een vrouw-machine sleutelt, dan van een minnaar die haar bevredigt. Daarnaast beklemtoont de herhaling van het woord 'mechanisme' ook op formeel vlak de geautomatiseerde routine van Ians handelingen.

De held ging voor haar gespreide dijen zitten. Hij keek toe en deed wat hem door de cel bevolen werd, door het mechanisme van het mechanisme van het mechanisme in de cel. Misschien kon hij daar met een schroevendraaier iets aan verhelpen. [...] Hij had de kut getest en gezien dat haar reacties kwasi normaal waren (Krijgelmans 1971, 99-100).

In hun overschouwende analyse van Krijgelmans' oeuvre en de receptie daarvan interpreteren Bernaerts en Vervaeck (2011, 181) de herhaling in de vorm van rituelen – het gaat dan zowel om inhoudelijke verwijzingen naar (religieuze) rituelen, als om formele, narratieve en woordelijke herhalingen – als een strategie om dominante ideologieën, zoals religie, te bekritisieren. 'Het spook met de korst' geeft een beeld van de mens als een machine die seksuele handelingen uitvoert op een extreem repetitieve en geautomatiseerde manier. Dat sluit aan bij de dystopische visie op seksualiteit en de kritiek op absolute maatschappelijke en seksuele vrijheid, die ook uit de rest van de tekst spreken. Machinale seks impliceert immers een totaal gebrek aan erotische gevoelens en seksueel genot, zo blijkt uit de nevenschikking van 'werktuigelijk' en 'ijskoud' in de volgende zin: 'Dat klinkt banaal, maar de auteur kan niet nalaten eraan toe te voegen dat alles werktuigelijk en ijskoud gebeurde' (Krijgelmans 1971, 100).

De seksuele kwaliteiten en potentie van pornografische personages blijken niet alleen uit hun efficiënt functionerende lichaam en de mechanische manier waarop ze de geslachtsdaad beoefenen, maar ook uit hun fysieke verschijning en uiterlijk kenmerken. In pornografische teksten worden personages gereduceerd tot hun erotische en erogene lichaamsdelen, die ook nog eens sterk uitvergroot worden. Of zoals Marcus het met een boutade uitdrukt: '[A man] is actually not a man. He is an enormous erect penis, to which there happens to be attached a human figure' (Marcus 1970, 272). In de volgende passage, een auto-erotische scène waarin Clara zichzelf bekijkt in een levensgrote spiegel, zien we hoe zij wordt gelijkgeschakeld met haar vagina. Via

haar mond en borsten, zoomt de verteller in een *blason*¹⁶-achtige beschrijving in op Clara's vulva om deze vervolgens uit te vergroten.

Ze masseerde nu duchtig haar meloenen, kwestie van niet te zeer inactief te blijven. Terwijl ze haar spiegelbeeld bekeek liet zij traag haar tong uit haar mond glijden zoals ze dat soms bij haar minnaars deed. Ze streek verleidelijk met het puntje van haar tong over haar vochtig-hete lippen en begon er toen heen en weer mee te dartelen. Haar handen gleden naar haar slipje toe, werkten zich tussen de elastische stof en speelden met haar venusharen. Ze sprong recht en verwijderde in een oogwenk het hinderlijke kledingstuk. Met de wijs- en middelvinger spreidde zij haar geilhete kutlippen, waar de liefdesnektar [sic] reeds doorheen kwam gelopen. [...] Haar pink drong in haar spleet, die wagenwijd openstond. Hitsig bekeek ze de koraalrode lippen, het lieve pisholletje en de grote opening waarin zij reeds meerdere lullen tot moes had gemalen. (Jug Me Bash 1970, 7-8)

Dergelijke beschrijvingen waarin lichaamsdelen van personages benadrukt en uitvergroot worden, symboliseren niet alleen de fysieke, seksuele kwaliteiten van de personages. Ze beantwoorden ook aan een typisch pornografische leesverwachting: het verlangen van de lezer om op een zo gedetailleerd mogelijke manier toegang te krijgen tot het (voornamelijk vrouwelijke) seksuele lichaam en genot.¹⁷ Dat verlangen leidt vaak tot overdreven representaties die meer trachten te tonen dan wat valt waar te nemen met het menselijke oog – vandaar het zoomeffect. Het mag dan ook niet verbazen dat de uitvergroete detailbeschrijvingen sporen dragen van de groteske; Clara's borsten – 'meloenen' – en schede – 'haar spleet, die wagenwijd openstond' of 'de grote opening waarin zij reeds meerdere lullen tot moes had gemalen' – zijn bijna disproportioneel¹⁸ groot in vergelijking met andere lichaamsdelen of andere delen van haar geslachtsorgaan die in de diminutievorm staan, als 'het puntje van haar tong' en 'het lieve pisholletje'.

In de onderstaande passage uit 'Het spook met de korst' trekt Krijgelmans het procedé waarbij personages op een groteske manier gereduceerd worden tot hun geslachtsorganen volledig en keert dat op metaforische wijze om: door personificatie wekt hij de vagina van het vrouwelijke hoofdpersonage tot leven.

Haar kut voerde een onvermoede dans op, werkt zich naar een apocalyps toe. [...] Maar zij explodeerde *niet*. Het was alsof de kut zich als een zelfmoordenaar aan het plaveisel omhoog trok. [...] Haar kut bekeek de held. Nou, dit was geen blik die je van een kut verwachten zou (Krijgelmans 1971, 99).

De stijlfiguur van de personificatie kunnen we ook in een meer subtielere en clichématige vorm detecteren in het fragment uit *K-anaal der liefde* – de vagina maalt penissen

tot moes. In 'Het spook met de korst' wordt die personificatie van het vrouwelijke geslachtsorgaan echter breder uitgewerkt en gecombineerd met ongewone, niet-erotische beelden als dat van de zelfmoordenaar. Daardoor wordt het groteske karakter van het pornografische lichaam extra benadrukt en krijgt de beschrijving tegelijk iets sterk bevreemdends. Daarnaast gaat de radicale overdrijving van een bepaald pornografisch procedé hier wederom gepaard met de pervertering ervan: de groteske vagina slaagt er niet tot een orgasme te komen.

De verwantschap tussen pornografie en de groteske, die uit beide teksten blijkt, ligt voor de hand. Zo stelt Bakhtin dat het genre van de groteske (of preciezer het 'groteske realisme'), zich onder meer kenmerkt door het 'material body principle'. Daarmee wordt de typische groteske esthetiek bedoeld waarbij het menselijke lichaam nadrukkelijk – of op een overdreven, uitvergrote manier – getoond wordt in zijn niet-gesublimeerde, zinnelijke, 'materiële' vorm: 'images of the human body with its food, drink, defecation, and sexual life, [that] are offered [...] in an extremely exaggerated form' (Bakhtin 1984, 18). Dat lichamelijke principe kan beschouwd worden als een specifieke uiting van de meer algemene groteske tendensen van degeneratie en degradatie. Voor Bakhtin draagt de term 'degradatie' niet de gangbare negatieve connotatie; hij gebruikt die om het proces van verlaging en materialisering te benoemen: 'The essential principle 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' (19-20). Een vergelijkbaar materialisme en een soortgelijke aandacht voor het lichamelijke kenmerken ook het pornografische discours, en de representatie van personages in het bijzonder.

In *K-anaal der liefde* zoekt Krijgelmans echter meer dan andere pornografische auteurs in het Soethoudtfonds het 'laag-bij-de-grondse' en het abjecte op. Dat blijkt uit de seksuele voorkeuren van de personages en het taalgebruik van de verteller en de personages. In het volgende fragment, een sequentie tussen Clara en een van haar minnaars, Dorus, komen die beide aspecten samen:

[Dorus] stond recht en begon aan zijn eigen pisaal te schudden. Toen kwam hij op [Clara] toe, viel op zijn knieën, stak zijn tong in haar stomende heksenketel, likte de kutlippen haast droog, slurpte het zoete vocht overdadig uit haar smeerpot en trok haar dan in een vurige omhelzing op zich. Ze voelde zijn tong in haar mond glijden waar ze als een slang tekeer ging. Ze rook de geile stank van haar eigen sap in haar mond, wat haar nog heel wat heter deed worden en het spuiten nabij (Jug Me Bash 1970, 10).

Gebrekkige lichaamshygiëne, stank en andere viezigheid winden Clara en haar partner op. Even daarvoor kunnen we lezen hoe Clara eerst Dorus' 'niet al te propere truffel' aflikt om vervolgens haar weg verder te zetten naar zijn tenen: 'Het bezorgde haar een ongehoord genot een man van het hoofd tot de voeten af te likken' (Jug Me

Bash 1970, 9). Verder vallen de termen die de verteller gebruikt om de erotische lichaamsdelen te benoemen, op. In de meeste pornoromans uit de jaren zestig en zeventig worden geslachtsorganen aangeduid met zeer clichématige en eufemistische natuur- en strijdmetaforen¹⁹, zoals de ‘schede’, het ‘zwaard’ en de ‘speer’, of het ‘rozenknopje’ voor de clitoris en de ‘stam’ of ‘eikenboom’ voor de penis. In vergelijking met deze romans is het taalgebruik in *K-anaal der liefde* veel onverbloemder – ‘kutlippen’ –, platvloeser – ‘smeerpot’ – en nadrukkelijker gericht op het scatologische – ‘pispaal’. Dat komt het duidelijkst tot uiting in de litanie-achtige lijsten van schunnige woorden die regelmatig opduiken in de roman:

Af en toe gebeurde het wel, als Bill naar een van maitresses [sic] toe was, dat zij haar vinger in haar aars stak en die dan zacht heen en weer schoof, terwijl zij dan zoals nu, met gespreide dijen voor de spiegel stond en er allerlei obscene praat uitkraamde, woorden als kut en lul en stront en pis en godverdomme en smeerlap en hengst, prut, spleet, zwans, dikke zwans, lange staak waren niet uit de lucht (Jug Me Bash 1970, 8).

Ook op het niveau van de taal drijft Krijgelmans de conventies van het pornografische discours tot het uiterste, opnieuw met een mogelijk ironiserend of parodieachtig effect. In de tekst wordt echter enkel het opwindende effect van de schunnige lijst uitgelicht: het uitspreken van een lijst van ‘obscene’ uitdrukkingen is een vorm van verbale masturbatie. Deze strategie, waarbij het opwindende effect van een pornografische taaluiting expliciet geënceneerd wordt, vinden we overigens terug in de meeste pornoromans. We zouden dus kunnen stellen dat deze romans, die doorgaans niet als literatuur beschouwd worden, toch een zeker literair zelfbewust bezitten.

In ‘Het spook met de korst’ wordt de platvloerse taal eveneens overgenomen; net als in *K-anaal der liefde* gebruikt de verteller termen als ‘kut’, ‘lul’, ‘flamoes’ en ‘neuken’. De pornografische betekenis van deze woorden wordt echter onderuit gehaald. Obscene woorden hebben hun erotische connotatie en opwindende effect verloren; ze stammen uit een vervlogen verleden, de periode voor de crisis:

De flamoes is tot het begrip knikker herleid. Ze is van glas geworden. De betekenis die eraan gehecht wordt stamt uit een vroegere periode. Vroeger was het anders. [...] Hij wist niet goed hoe hij die taal hanteren moest. De symbolen waren zinloos geworden. (Krijgelmans 1971, 93)

Dat sluit uiteraard aan bij de dystopische visie op seks en seksuele relaties. Ook het feit dat de personages niet langer in staat zijn om op een talige manier met elkaar te communiceren over seksuele en emotionele relaties is representatief voor deze visie. Zo zegt de verteller: ‘De woorden die ze [de vrouw] daarvoor [voor haar seksuele behoeften, KVH] gebruikte, glommen nooit op haar lippen’ (Krijgelmans 1971, 94).

Conclusie

Met dit artikel heb ik geprobeerd om aan te tonen dat Krijgelmans zowel in zijn pornoman *K-anaal der liefde* als in het literair-pornografische verhaal 'Het spook met de korst' speelt of experimenteert met verschillende pornografische conventies: het narratieve model van de pornografische sequenties en de overkoepelende narratieve structuur, de pornotopische idealen en de typische tijdruimte, en de representatie van het pornografische personage. Dat spel is in beide teksten vooral gebaseerd op het procedé van de overdrijving. Op die manier toont en exploreert Krijgelmans de grenzen en de limieten van het pornografische discours.

Het resultaat van dat experiment in overdrijving verschilt echter opvallend in beide teksten. In *K-anaal der liefde* is er sprake van een gematigd experiment en heeft de soms groteske overdrijving een subtiel ridiculiserend en parodieachtig effect. Het valt echter zeer te betwijfelen of dat effect ook daadwerkelijk werd opgepikt door pornografische lezers. Een dergelijke interpretatie ligt dan wel voor de hand voor de hedendaagse (academische) lezer die over bepaalde informatie beschikt zoals het feit dat de neo-avant-gardistische auteur C.C. Krijgelmans schuilgaat achter het pseudoniem Jug Me Bash. Voor een lezer die niet over die informatie beschikt is dat veel minder vanzelfsprekend. Zoals ik al vermeldde waren de pornoromans van literaire auteurs qua uitzicht niet te onderscheiden van 'reguliere' pornoromans. Bovendien staat een gematigde uitvergroting van bepaalde clichés of conventies de voornaamste discursieve functie van pornografie, namelijk de prikkeling van de lezer, niet in de weg. Dat maakt dat een roman als *K-anaal der liefde* nog steeds kon fungeren binnen het pornografische circuit.

Dat laatste geldt niet voor een kort verhaal als 'Het spook met korst'. Daarin gebruikt Krijgelmans ook de strategie van overdrijving, maar met een averechts en pervers pornografisch effect. De auteur overschrijdt de grenzen van de pornografische utopie, en laat daarmee haar keerzijde zien: een pornodystopie waar seks niet langer een opwindende bezigheid is en pornografische taal haar betekenis heeft verloren. Bovendien verhinderen die expliciet dystopische setting en wereldvisie zeer waarschijnlijk het opwindingseffect bij de lezer. Dat effect wordt verder ondergraven door Krijgelmans' typische experimentele literaire stijl die zich kenmerkt door een reeks zelfbewuste, anti-narratieve en abstraherende strategieën en bevreemdende beelden. De experimentele strategieën benadrukken vooral de taal en de narratieve constructie als zodanig, waardoor de aandacht wordt afgeleid van de pornografische inhoud en de expliciet seksuele beelden.

Literatuur

AYDEMIR 2007

M. Aydemir, *Images of Bliss. Ejaculation, Masculinity, Meaning*. Minneapolis/Londen, University of Minnesota Press, 2007.

BAKHTIN 1984

M. Bakhtin & H. Iswolsky (vert.), *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press, 1984 [1965].

BARTHES 1971

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Parijs, Editions du Seuil, 1971.

BERNAERTS & VERVAECK 2011

L. Bernaerts & B. Vervaeck, “‘Wie is toch deze verrassende Krijgelmans?’ Ivo Michiels, C.C. Krijgelmans en het Vlaamse romanexperiment”, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 127, 2, 2011, 164-188.

VAN BORK E.A. 2012

G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis, ‘Blason’, in: G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis (red.), *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012, geraadpleegd 26 september 2017 op http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04962.php

VAN BORK E.A. 2012

G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis, ‘Zedenroman’, in: G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis (red.), *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012, geraadpleegd 14 september 2018 op https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03274.php

BRAIDT 2009

A.B. Braidt, ‘Erregung erzählen. Narratologische Anmerkungen zum Porno’, in: *Montage AV*, 18, 2009, 31-53

BRUCKNER & FINKIELKRAUT 1977

P. Bruckner & A. Finkielkraut, *Les nouveau désordre amoureux*. Parijs, Editions du Seuil, 1977.

BURTON 1968

J.D. Burton, *Sex-koningin*. Antwerpen, Soethoudt, 1968.

DIEPSTRATEN 1980

J. Diepstraten, ‘Johan Diepstraten in gesprek met Louis Ferron’, in: *Bzzlletin*, 9, 80, 1980, 3-17.

EDWARDS & GRAULUND 2013

J.D. Edwards & R. Graulund, *Grotesque*. Abingdon/ New York, Routledge, 2013.

ELLEVEEST 1975

K. Elleveest, *JOEPLALA ALFABET van AAAAA... tot DOM. Het volledige erotische woordenboek van de nederlandse taal*. Antwerpen, Juthro, 1975.

HAMON & VIBOUD 2003

P. Hamon & A. Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850-1914*. Parijs, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

HERMAN 2002

D. Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

HERMAN & VERVAECK 2009

L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels: handboek verhaalanalyse*. Nijmegen, Uitgeverij Van Tilt, 2009 [2005].

VAN HOVE 2017

K. Van Hove, ‘Tussen opwinding en structuur: lijsten in het pornografisch proza van Jef Geeraerts en C.C. Krijgelmans’, in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 127, 2-3, 195-214.

HÜHN 2009

P. Hühn, ‘Events and Eventfulness’, in: P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (eds.), *Handbook of narratology*. Berlin/ New York, De Gruyter, 2009, 80-97.

JUG ME BASH 1970

Jug Me Bash, *K-anaal der liefde*. Antwerpen, Juthro, 1970.

KEUNEN 2007

B. Keunen, *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent, Academia Press, 2007.

KRIJGELMANS 1971

C.C. Krijgelmans, ‘Het spook met de korst’, in: L.P. Boon, G. Gils, F. de Vree, J.E. Daele, F. de Bruyn, P. Koeck, M. Andries, L. Veydt, C.C. Krijgelmans, N. van Bruggen, W. Soethoudt, P. Snoeck & H.C. Pernath, *Het voortplantingsoffensief: erotische spelereien*. Antwerpen, Soethoudt, 1971, 92-101.

KRIJGELMANS 1967

C.C. Krijgelmans, *Homunculi*. Amsterdam/ Antwerpen, De Bezige Bij, 1967.

LEEMANS

I. Leemans, ‘Het pornografisch offensief. Over de korte bloeiperiode van de Nederlandstalige pornografische roman’, in: *Yang*, 37, 1, 2001, 576-584.

MAES 2012

H. Maes, ‘Who Says Pornography Can’t Be Art?’, in: H. Maes & J. Levinson (red.), *Art and Pornography: Philosophical Essays*. Oxford, Oxford University Press, 2012, 17-47.

MAINGUENEAU 2007

D. Maingueneau, *La littérature pornographique*. Parijs, Armand Colin, 2007.

MARCUS 1970

S. Marcus, *The Other Victorians. A study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New Brunswick & Londen, Transaction Publishers, 1970 [1966].

MERTENS 1977

A. Mertens, ‘“Messiah” van C.C. Krijgelmans’, in: *Raster*, 2, 1977, 46-49.

126 KAREN VAN HOVE

ONEGA & GARCÍA LANDA 1996

S. Onega & J.A. García Landa, *Narratology: An Introduction*. Abingdon/ New York, Routledge, 1996.

PAVEAU 2014

M.-A. Paveau, *Le discours pornographique*. Paris, La Musardine, 2014.

PHELAN 2007

J. Phelan, *Experiencing Fiction. Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus, Ohio State University Press, 2007.

POLET 1977

S. Polet, 'Ander proza, een historische schets', in: *Raster*, 3, 1977, 158-179.

POLET 1978

S. Polet, *Ander proza: bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden (1975)*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

PRECIADO 2014

B. Preciado, *Pornotopia. An essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*. New York, Zone Books, 2014.

RICHARDSON 2000

B. Richardson, 'Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory', in: *Style*, 34, 2, 2000, 168-175.

SADE 1965-1966

D.A.F. de Sade, R. Gijzen (vert.), G. Gils (vert.), F. de Vree (vert.), C.C. Krijgelmans (vert.), *Juliette. Deel 1-6*. Antwerpen, Soethoudt, 1964-1965.

SADE 1966

D.A.F. de Sade & C.C. Krijgelmans (vert.), *Filosofie in het boudoir*. Antwerpen, Soethoudt, 1966.

SCHASCHEK 2014

S. Schaschek, *Pornography and Seriality. The Culture of Producing Pleasure*. New York, Palgrave Macmillan, 2014.

SOETHOUDT 2008

W. Soethoudt, *Uitgevers komen in de hemel. Herinneringen*. Antwerpen/ Amsterdam, Meulenhoff/ Manteau, 2008.

SONTAG 1983 [1967]

S. Sontag, 'The Pornographic Imagination', in: S. Sontag & E. Hardwick, *A Susan Sontag Reader*. New York, Farrar, Straus, Giroux, 1982, 205-233.

TODOROV 1971

T. Todorov, *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.

VAN USSEL 1968

J.M.W. van Ussel, *Geschiedenis van het seksuele probleem*. Meppel/ Amsterdam: Boom, 1982 [1968].

VERVAECK 2004

B. Vervaeck, ‘Een stroom in een ruïne. Het vroege werk van C.C. Krijgelmans’, in: Y. T’Sjoen & L. Stynen (red.), *Onderstroom: De vergankelijkheid van het schrijverschap. Verkenningen van de Vlaamse literatuur buiten beeld (1952-1968)*. Gent, Academia Press, 2004.

VIEIRA 2010

F. Vieira, ‘The concept of utopia’, in: G. Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 3-27.

DE VREE 1971

F. de Vree, ‘Een verhaal voor Soethoudt’, in: L.P. Boon, G. Gils, F. de Vree, J.E. Daele, F. de Bruyn, P. Koeck, M. Andries, L. Veydt, C.C. Krijgelmans, N. van Bruggen, W. Soethoudt, P. Snoeck & H.C. Pernath, *Het voortplantingsoffensief: erotische spelereien*. Antwerpen, 1971, 13-23.

WILLIAMS 1989

L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the ‘Frenzy of the Visible’*. Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 1989.

NOTEN

1. In zijn iconische bloemlezing van het Nederlandstalige experimentele proza of ‘ander proza’ uit 1978, waarin ook teksten van Krijgelmans zijn opgenomen, maakt Sybren Polet een onderscheid tussen ‘totaalproza’ en ‘absoluut proza’. In een essay dat een jaar eerder (in twee delen) verscheen in het tijdschrift *Raster* legt hij onderscheid als volgt uit: ‘totaalproza’ is een vorm van *Gesamtkunst* waarbij ‘zoveel mogelijk heterogene elementen’ uit de werkelijkheid ‘in hun totaliteit’ (bijvoorbeeld door montage-achtige technieken) geïntegreerd worden (Polet 1977, 158-160). Krijgelmans’ werk rekent hij tot het ‘absolute proza’ of ‘proza dat een grote of zo groot mogelijke *autonomie* van het kunstwerk nastreeft met (zo) weinig (mogelijk) verwijzingen naar de sociale werkelijkheid en met voor alles een taal- en beeldgebruik dat gericht is op interne literaire relaties (: *gesloten, hermetiese vorm*) [...]’ (Polet 1977, 159).
2. In haar bijdrage aan *Gewaagde geschriften* behandelt Evelien Neven het eerste deel van Krijgelmans’ erotische woordenboek in detail. Krijgelmans werkt aan het vervolg van zijn *JOEPLALA ALFABET*, dat zal verschijnen bij uitgeverij het balanseer. In dit boek mochten we een deel, de letter E, in voorpublicatie opnemen.
3. De neutrale (niet expliciet seksuele) witte kaften waren een compromis tussen Soethoudt en zijn ‘nogal preutse’ moeder, die optrad als verantwoordelijk uitgever van heel wat van de pornografische uitgaven (Leemans 2001, 578).
4. Voor deze omschrijving van de inhoud en functie van het pornografische discours baseer ik me op de definitie van (beeldende) pornografie die Linda Williams, pionier op het vlak van de *porn studies*, in haar haar boek *Hard Core* (1989) aanreikt: ‘I define film pornography minimally, and as neutrally as possible, as the visual (and sometimes aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit [...] sexual acts with a primary intent of arousing viewers’ (Williams 1989, 29-30).

5. Narratoloog Brian Richardson, bijvoorbeeld, definieert het verhaal als volgt: '[N]arrative is a representation of a causally related series of events', waarbij "causally related" would be understood as "generally connected", or part of the same general cause matrix – a much looser, more oblique, and indefinite relation than direct entailment' (Richardson 2000, 170). Herman & Vervaeck, die zich baseren op Onega & García Landa (1996), houden er een vergelijkbare definitie op na; zij stellen dat '[a] narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected' (Herman & Vervaeck 2009, 21).
6. Het prostitutiescript wordt vaak gebruikt in de zedenroman, een oorspronkelijk Frans genre (*roman des mœurs*) (Hamon & Viboud 2003, 435) dat in de loop van de negentiende eeuw ook in zwang komt in het Nederlandse taalgebied. Het bekendste voorbeeld van een zedenroman met daarin het prostitutiescript is *Klaasje Zevenster* (1866) van Jacob Van Lennep (Van Bork e.a. 2012).
7. Een van de eerste verhaaltheoretici die de minimale narratieve sequentie of 'l'intrigue minimale complète' op deze manier definieerde was Tzvetan Todorov: 'L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre. Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques' (Todorov 1971, 50). Die klassieke definitie van de minimale plot of narratieve sequentie keert (al dan niet in aangepaste of meer uitgebreide vorm) terug in meer recente narratologische naslagwerken. Zo schrijft James Phelan dat 'narrative involves the report of a sequence of related events during which the characters and/or their situations undergo some change. [...] [T]he report of that change typically proceeds through the introduction, complication, and resolution (in whole or in part) of unstable situations within, between, or among the characters' (Phelan 2007, 7). Voor een overzicht van traditionele plottheorieën zie Keunen 2007, 92-96.
8. Uit mijn analyse van een tiental populaire pornografische romans die ten tijde van *K-anaal der liefde* verschenen in het fonds van Soethoudt, maar ook bij andere porno-uitgevers zoals het Nederlandse De Vrije Pers en de Brusselse uitgeverij De Schorpioen, of in de beruchte 'Signaal-reeks' (Algemene Nederlandse Uitgeverij), blijkt dat die romans steeds het stereotiepe narratieve patroon, waarbij de sequenties zijn ingebed in een overkoepelende narratieve structuur, volgen. Vooral het prostitutiescript en het romancescript komen vaak voor in pornoromans uit de jaren zestig en zeventig.
9. Verhalen die veel afwijken van de stereotiepe scripts zouden een grotere inspanning van de lezer bij de interpretatie vragen (Herman 2002, 91).
10. De stereotiepe narratieve structuur is met andere woorden functioneel binnen het pornografische genre. De vorm en structuur van de pornografische teksten zouden immers zo weinig mogelijk mogen afleiden van de pornografische inhoud (Maes 2012, 20-23).
11. Volgens die definities is een verhaal steeds een representatie van een of meerdere *events*. Een *event* is een verandering van toestand of een overgang van een situatie naar een andere: '[an event is] characterized by the presence of a change of state – the transition from one state (situation) to another, usually with reference to a character (agent or patient) or a group of characters' (Hühn 2009, 80).
12. Ook Roland Barthes omschrijft in *Sade, Fourier, Loyola* het sadiaanse pornografische universum als een utopie waarin specifieke morele, sociale, economische regels en organisatievormen van kracht zijn. De sadiaanse utopie is 'une autarcie sociale', 'une société complète,

pourvue d'une économie, d'une morale, d'une parole et d'un temps, articulé en horaires, en travaux et en fêtes' (Barthes 1971, 23).

13. Marcus omschrijft dat ideaal opnieuw met een neologisme: pornocopia, waarbij het Latijnse suffix '-copia' overvloed betekent. Hij stelt dat 'pornotopia is pornocopia as well. [...] All men in it are always and infinitely potent; all women fecundate with lust and flow inexhaustibly with sap or juice or both. Everyone is always ready for anything, and everyone is infinitely generous with his substance (Marcus 1970, 273).
14. In haar boek *Pornotopia. An Essay on Playboy's Architecture & Biopolitics* (2014) stelt Beatriz Preciado dat de woonkamer vanaf de jaren vijftig minder en minder geassocieerd wordt met burgerlijke huiselijkheid, en meer en meer met seksualiteit en verleiding. Die evolutie verklaart zij vanuit bredere maatschappelijke veranderingen en de kritiek op de traditionele burgerlijke ideologie en de instituten – zoals het huwelijk en het gezin (Preciado 2014, 29-31).
15. Tot twee maal toe roept de verteller uit: 'WAAR ZIT NU HET GOEVERNEMENT' (Krijgelmans 1971, 93; 97).
16. Het *blason* of het blazoengedicht is een beschrijvend lofdicht waarin het vrouwelijke lichaam in detail, lichaamsdeel per lichaamsdeel, meestal van boven naar onder, beschreven wordt (Van Bork e.a. 2012). Elders behandel ik het gebruik en de functie van dergelijke beschrijvingen in pornografische teksten meer in detail (Van Hove 2017, 201-204).
17. In navolging van Foucault verklaart Linda Williams het ontstaan van het (hardcore) pornografische discours, en in het bijzonder de obsessie om het lichaam op een gedetailleerde, uitvergroete manier te tonen ('frenzy of the visible' of 'the principle of maximum visibility'), vanuit de drang naar objectieve kennis van seksualiteit en het seksuele lichaam, de zogenaamde *scientia sexualis* (Williams 1989, 48-49).
18. Uitvergrotingen van het lichaam of delen ervan, disproportionele lichaamsverhoudingen en misvormde lichamen typeren het groteske genre en de personages die daarin worden opgevoerd (Edwards & Graulund. 2013, 51-64, Bakhtin 1984, 18).
19. Dat blijkt onder meer uit een beknopte analyse van de metaforen in de pornoroman *Sexkoningin* (1968) van J.D. Burton, pornografisch veelschrijver en vaste waarde in het fonds van Soethoudt. In Burtons roman wordt de penis systematisch vergeleken met een eik of een boom ('het ding stond vooruit op de harig buik als een boom tussen struiken' (28); 'de fallus stond uit als een sterke eik, trots temidden van de bossages van zijn behaarde buik' (41); 'een dikke staf temidden van het bos' (62); 'een sterke boom gesierd met de eikel' (90); 'fier, zwaar en vol als een sterke eik' (91); 'de boom van zijn mannelijkheid' (91)...) of met een (steek)wapen ('potent wapen' (32); 'zijn stijve wapen' (41); 'die speer die diep in mij boort' (62); 'je zwaard [dat] in mijn schede steekt' (62); 'het geduchte wapen' (90)...).