

De oneindige cyclus van het geweld
in het werk van Peter Verhelst



Een analyse van de romans

Vloeibaar barnas,

Tongkat. Een verhalenbordeel

&

Zwerm

De oneindige cyclus van het geweld in het werk van Peter Verhelst.

Een analyse van de romans *Vloeibaar barnas*, *Tongkat. Een verhalenbordeel* & *Zwerm*

Door Eva Meylink

Scriptie ter afronding van de masteropleiding Nederlandse Literatuur

aan de Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. Sven Vitse

Tweede lezer: Dr. Wilbert Smulders

Inhoud

Woord vooraf	6
Inleiding	7
THEORETISCH KADER	11
I. Filosofieën over geweld	12
Introductie	13
1.0 Verschil tussen subjectief en objectief geweld	14
2.0 Subjectief geweld	16
2.1 Goddelijk geweld	16
3.0 Systemisch geweld	19
3.1 De gewelddadige onzichtbaarheid van het systeem	19
3.2 Angst voor de Ander	21
4.0 Symbolisch geweld	23
4.1 Taal en symbolisering	23
4.2 Het geweld van de taal	26
II. De filosofie gekoppeld aan de narratologie	30
Introductie	31
<u>Systemisch geweld gekoppeld aan verhaalniveau</u>	34
1.0 Tijd	34
1.1 Het geweld van de postmoderne chroniek	35
2.0 Personages	37
2.1.1. Versmelting	38
2.2.2 De ondermijning van de eigennaam	39
<u>Symbolisch geweld gekoppeld aan vertelniveau</u>	40
1.0 Vertellen	40
2.0 Taal	41

<u>Overlappend niveau</u>	43
1.0 Motieven	43
2.0 Herhaling, dechiffreering en paradox	44
Onderzoeksopzet	47
ROMANANALYSES	49
<u><i>Vloeibaar harnas (1993)</i></u>	50
Introductie	51
Subjectief geweld in <i>Vloeibaar harnas</i>	51
Verzet tegen systemisch geweld	53
- Systemisch geweld in de verhaalwereld en het verzet daartegen	53
- Tijd	55
- Personages	57
Verzet tegen symbolisch geweld	59
- Het systemische geweld van het vertellen	59
- Taal	59
Overlappend niveau	61
<u><i>Tongkat. Een verhalenbordeel (1999)</i></u>	65
Introductie	66
Subjectief geweld in <i>Tongkat</i>	66
Verzet tegen systemisch geweld	68
- Systemisch geweld in de verhaalwereld en het verzet daartegen	68
- Tijd	70
- Personages	73

Verzet tegen symbolisch geweld	76
- Het systemische geweld van het vertellen	76
- Taal	77
Overlappend niveau	80
<u>Zwerm (2005)</u>	83
Introductie	84
Subjectief geweld in <i>Zwerm</i>	84
Verzet tegen systemisch geweld	87
- Systemisch geweld in de verhaalwereld en het verzet daartegen	87
- Tijd	89
- Personages	94
Verzet tegen symbolisch geweld	97
- Het systemische geweld van het vertellen	97
- Taal	101
Overlappend niveau	104
Conclusie	108
Literatuur	113

Woord vooraf

De postmoderne roman daagt uit tot een eindeloze zoektocht. Zelfs wanneer je een roman meerdere keren hebt gelezen kun je bij de zoveelste lezing tot nieuwe ontdekkingen komen. Die zoektocht zonder einde vind ik fascinerend.

Aan de zoektocht naar het geweld in enkele romans van Peter Verhelst is met deze scriptie voor mij een (voorlopig) einde gekomen. Met mijn scriptie sluit ik tevens een studieperiode van vier jaar af. Enigszins weemoedig maakt deze constatering mij wel. Ik zal de colleges waarin gediscussieerd werd over het mooiste onderdeel van de studie Nederlands, de moderne literatuur, ontzettend missen.

Dit woord vooraf biedt de ruimte om enkele mensen te bedanken voor hun steun en inspiratie in de afgelopen studiejaren.

Allereerst wil ik mijn ouders bedanken die er in tijden van studiestress altijd voor mij zijn geweest. Meerdere malen maakte ik van hun huis een toevluchtsoord waar ik in alle rust kon lezen en schrijven. Hun interesse in en enthousiasme voor mijn studie heb ik zeer gewaardeerd.

Daarnaast wil ik mijn vriend Jeroen bedanken voor de ruimte die hij mij de afgelopen jaren heeft gegeven om mijn ambities en passies te volgen. Zijn humor en relativiseringsvermogen hebben bovendien de laatste loodjes van het scriptieschrijven wat minder zwaar gemaakt.

Naar mijn scriptiebegeleider Sven Vitse wil ik een groot dankwoord uitspreken voor de tijd die hij nam om mijn stukken van commentaar te voorzien. Aan zijn opbouwende kritiek heb ik veel gehad. Zijn inspirerende en frisse colleges over het postmodernisme heb ik de afgelopen jaren met plezier gevolgd.

Wilbert Smulders wil ik hartelijk bedanken voor het vertrouwen dat hij mij gaf door mij aan het begin van het tweede studiejaar als student-assistent bij de afdeling Moderne Letterkunde voor te dragen. Ik heb de onderlinge samenwerking als erg prettig ervaren.

Tot slot wil ik alle docenten van de afdeling Moderne Letterkunde bedanken voor hun bevolgen lessen, waarin ik hun grote liefde voor het vak heb mogen ervaren.

Eva Meylink, Utrecht, 18 augustus 2011.

Inleiding

Op het moment van schrijven vinden in Londen en andere Engelse steden grote rellen plaats, waarbij jonge relschoppers winkels plunderen en ander vandalistisch geweld plegen. Een politieke motivatie lijkt bij de relschoppers ver te zoeken. *Volkskrant*-redacteur Paul Brill merkt daarbij ironisch op dat veel relschoppers niet eens blijken te weten ‘dat Groot-Brittannië momenteel een door de Conservatieven geleide regering heeft’.¹

In een ander *Volkskrant*-artikel met de kop ‘Westerse revolutie is intifada van consumenten’, wordt gesteld dat de Engelse relschoppers geen overheidsgebouwen aanvallen (wat een bewijs zou moeten zijn voor de afwezigheid van een politieke motivatie, EM) maar winkels plunderen om vervolgens met sportschoenen, flatscreens en blue-rayspelers naar buiten te lopen. De schrijver van het artikel, Peter Giesen, merkt op dat de motieven van de relschoppers niet louter materieel zouden zijn. ‘Voor even waren de kruimeldieven en kleine krabbelaars uit Tottenham of Peckham de meesters van hun universum. *Underdogs* werden *topdogs* die de samenleving uitdaagden: kom maar op, wij hebben schijt aan jullie!’ Ook de schrijver van dit artikel kan een duidelijke oorzaak voor de uitbraak van de rellen niet geven, al meent hij wel dat de meest overtuigende verklaring de sterke behoefte aan *erkenning* is door een onderklasse. De relschoppers willen laten zien dat ze er *zijn*.²

Bij het lezen van dit artikel moest ik meteen aan Slavoj Žižek denken, de Sloveense filosoof wiens opvattingen over geweld in deze scriptie het theoretisch uitgangspunt vormen. Žižek maakt in zijn essaybundel *Geweld. Zes zijdelingse bespiegelingen* (2009) een onderscheid tussen subjectief en objectief geweld. Onder subjectief geweld schaarst hij uitbarstingen van geweld die direct zichtbaar zijn; de geweldsuitbarsting van de Engelse relschoppers is een vorm van dergelijk subjectief geweld.³ Het objectieve (onzichtbare) geweld vormt de algemene noemer van symbolisch en systemisch geweld. Het symbolisch geweld is volgens Žižek te koppelen aan taal, omdat de taal als zodanig gewelddadig is in haar oplegging van een bepaalde wereld van betekenissen. (Žižek 2009: 8) Onder systemisch geweld verstaat Žižek ‘de vaak catastrofale gevolgen van het soepel functioneren van onze economische en politieke systemen’. (8)

Volgens Žižek wordt subjectief geweld ten onrechte ervaren als een verstoring van de ‘normale’, vreedzame toestand. Hij meent echter dat objectief geweld juist het geweld is dat

¹ Zie voor verdere informatie het artikel van Paul Brill in *de Volkskrant*, 13-08-2011, p. 16.

² Deze informatie is afkomstig uit het artikel van Peter Giesen. (*de Volkskrant*, 13-08-2011, p. 4).

³ Zelfs van zogenaamd ‘goddelijk geweld’, waarbij een duidelijke verklaring voor het geweld ontbreekt maar waarbij het draait om het verkrijgen van directe zichtbaarheid door een groep die buiten het sociale veld staat en soeverein handelt. Ik kom op dit goddelijk geweld uitgebreid terug in het filosofische gedeelte van het theoretisch kader.

tot deze ‘normale’ toestand behoort. (Žižek 2009: 8) ‘Hoewel het onzichtbaar is, moet je het wel verdisconteren wil je iets begrijpen van wat anders “irrationele” uitbarstingen van subjectief geweld lijken.’ (8)

Met betrekking tot deze uitspraak van Žižek wil ik nogmaals terugkomen op het eerder aangehaalde krantenartikel met de kop ‘Westerse revolutie is intifada van consumenten’. Daarin stelt Giesen dat het leven van de Engelse relschoppers pover afsteekt tegen hun dromen van welvaart, status en beroemdheid.⁴

Ze zijn opgegroeid in een popcultuur die snelle auto’s, mooie vrouwen en bling verheerlijkt. De celebrity-cultuur is in Engeland nog sterker dan in de meeste andere landen. Voetballers en hun *wags* (*wives and girlfriends*) zijn krachtige rolmodellen, gewone jongens en meisjes die rondrijden in Bentley’s en Range Rovers, Louis Vuitton-tassen dragen en in een landhuis wonen. [...] Helaas vinden de meeste mensen aan de onderkant zichzelf terug in een saaie werkelijkheid, waarin ze hooguit klassenassistent zijn, winkelbediende of hulpje in de sportschool.⁵

In de lijn van Žižek redenerend zijn de (zichtbare) geweldsuitbarstingen van de Engelse relschoppers wellicht niet zo irrationeel en is de ‘normale’ toestand wellicht niet zo vreedzaam. Blijkbaar leven we in een kapitalistische consumptiemaatschappij waarin welvaart en exorbitant koopgedrag bepalend zijn voor de status van het individu. Zij die niet mee kunnen gaan in de ‘koopdruk’ die het consumentisme hen oplegt, doen er niet toe, zijn *losers* en staan buiten het sociale veld. Daaruit blijkt het (onzichtbare) geweld van de consumptiemaatschappij. Het is deze gewelddadige maatschappij waaruit het subjectieve geweld afkomstig is.

De geweldstheorie van Žižek is mijns inziens niet alleen van toepassing op het systeem van onze maatschappij, maar ook op het systeem van de narratologie. Het narratologische systeem is opgebouwd volgens een overzichtelijke en dwingende structuur, die opgedeeld kan worden in drie narratologische niveaus: het niveau van de geschiedenis, het niveau van het verhaal en het niveau van de vertelling.⁶ Deze drie niveaus zijn vervolgens ingedeeld in vaste categorieën; op het verhaalniveau zijn bijvoorbeeld categorieën als tijd (duur en volgorde) en personages te onderscheiden.

⁴ Zie Peter Giesen in *de Volkskrant*, 13-08-2011, p. 4.

⁵ Ibidem.

⁶ Deze narratologische niveaus heb ik aan de hand van Van Boven & Dorleijn (2003) en Vervaeck & Herman (2005) geformuleerd.

In het eerste gedeelte van deze scriptie koppel ik in het theoretisch kader de diverse geweldsniveaus die Žižek onderscheidt aan de verschillende niveaus van de narratologie. Het subjectieve niveau plaats ik op het niveau van de geschiedenis, daar waar het direct zichtbare geweld is terug te zien. Vervolgens koppel ik het systemische geweld aan het niveau van het verhaal; mijns inziens gaat er van het verhaalniveau een zeker systemisch geweld uit. Ten slotte plaats ik het symbolische geweld, het geweld van de taal, op het niveau van de vertelling. Een uitgebreide theoretische toelichting op en verantwoording van het aan elkaar schakelen van de filosofische geweldsniveaus en narratologische niveaus komt in het theoretisch kader aan bod.

Žižeks filosofische geweldstheorie wordt via de narratologie ‘geschikt’ gemaakt voor de romananalyse die in het tweede gedeelte van deze scriptie centraal staat en waar mijn onderzoeksvraag zich op richt, namelijk: ‘Welke vormen van geweld spelen een rol in de romans van Peter Verhelst?’

Bart Vervaeck beschouwt in zijn boek *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) Peter Verhelst als een ‘typische’ postmoderne auteur. (Vervaeck 2007: 12) Uit het narratologische gedeelte van het theoretisch kader zal blijken dat de postmoderne roman in zijn algemeenheid de (traditionele) narratologie zoals die in *Literair mechaniek* geformuleerd wordt als onderdrukkend en gewelddadig beschouwt. In haar ondermijning van die traditionele narratologie is de postmoderne roman echter net zo gewelddadig te noemen.

De romans van Verhelst die ik in het tweede gedeelte van mijn scriptie aan een uitgebreide analyse zal onderwerpen zijn respectievelijk *Vloeibaar harnas* (1993), *Tongkat. Een verhalenbordeel* (1999) en *Zwerm* (2005). Verhelst kan beschouwd worden als een ‘geweldverliefd auteur’. (Goedegebuure 2010) Ik ben benieuwd of de vormen van geweld die Žižek onderscheidt via de hierboven toegelichte narratologische omweg ook in het werk van Verhelst opduiken. Van *Tongkat. Een verhalenbordeel* kan ik mij naar aanleiding van een cursus over het postmodernisme herinneren dat er in ieder geval sprake is van zichtbaar (subjectief) geweld. Geldt dit ook voor het systemische en symbolische geweld?

Waarom heb ik voor de hierboven genoemde romans als casusmateriaal gekozen? Ik kwalificeerde Verhelst als een geweldverliefd auteur; een kwalificatie die geldt voor zijn gehele oeuvre. Helaas is de ruimte in deze scriptie te beperkt om alle romans van Verhelst aan een grondige analyse te onderwerpen. Daarom heb ik gekozen voor een roman aan het begin van zijn oeuvre (zelfs de eerste roman), namelijk *Vloeibaar harnas* en een roman in het ‘midden’ van dat oeuvre, te weten *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Daarnaast besteed ik aandacht aan een van de laatste (tot nu toe) romans van Verhelst: *Zwerm*. Is er sprake van een

evolutie of verandering in de verwerking/behandeling van geweld?

Om tot het antwoord op de hoofdvraag te komen heb ik aan het einde van het narratologische gedeelte van het theoretisch kader vier subvragen geformuleerd. De antwoorden op deze subvragen moeten in de conclusie van deze scriptie tot een helder antwoord leiden op de hoofdvraag: ‘Welke vormen van geweld spelen een rol in de romans van Peter Verhelst?’

THEORETISCH KADER

I. Filosofieën over geweld

Introductie

In dit eerste gedeelte van het theoretisch kader zal ik een filosofische bespiegeling op geweld geven. Ik neem daarvoor de geweldstheorie van de Sloveense filosoof Slavoj Žižek, die hij formuleert in zijn essayistisch boek *Geweld. Zes zijdelingse bespiegelingen* (2009), als uitgangspunt. Žižek maakt een onderscheid tussen subjectief (zichtbaar) geweld en objectief (onzichtbaar) geweld. Het objectieve geweld vormt de algemene noemer van symbolisch en systemisch geweld. Het symbolische geweld is volgens Žižek te koppelen aan taal, omdat de taal als zodanig gewelddadig is in haar oplegging van een bepaalde wereld van betekenissen. (Žižek 2009: 8) Onder systemisch geweld verstaat Žižek ‘de vaak catastrofale gevolgen van het soepel functioneren van onze economische en politieke systemen’. (8)

Laat ik een korte toelichting geven op de opzet van dit filosofische gedeelte van het theoretisch kader. Allereerst ga ik aan de hand van Žižek in op het onderscheid tussen subjectief en objectief (symbolisch en systemisch) geweld. Vervolgens maak ik een onderverdeling in de drie soorten geweld – subjectief, systemisch en symbolisch geweld – waarbij ik per geweldsvorm de link leg met andere filosofen en hun beschouwingen op geweld. De filosofen die daarbij respectievelijk de revue passeren zijn Walter Benjamin, Michel Foucault, Judith Butler en Maurice Blanchot.

Wat is de theoretische relevantie van Žižek en de vier hierboven genoemde filosofen in deze scriptie over het geweld in de (postmoderne) romans van Peter Verhelst? Allereerst Žižek. Zijn theorie is via een narratologische omweg (die in het tweede gedeelte van dit theoretisch kader wordt toegelicht) goed toe te passen op de analyse van geweld *op meerdere niveaus* in de postmoderne roman. Subjectief geweld kan iets zeggen over het directe, zichtbare geweld dat zich op het narratologische niveau van de geschiedenis afspeelt. Systemisch geweld heeft met machtstructuren te maken, machtstructuren die zich voordoen in de opbouw van het verhaalniveau. Literatuur ten slotte heeft met taal te maken; symbolisch geweld kan meer inzicht bieden in het talige geweld dat zich in de postmoderne roman voordoet. Žižeks theorie leent zich dus voor een uitgebreide geweldsanalyse die verder en dieper gaat dan louter het oppervlak. Geweld in de postmoderne roman, zo zal blijken, ‘zwermt’ zich uit over alle niveaus: het zichtbare niveau van de geschiedenis, maar ook het onzichtbare niveau van het verhaal en de vertelling.

Wat betreft de andere filosofen. Žižek haalt in zijn bespreking over het subjectieve (hier ‘goddelijke’) geweld Benjamin aan. Een nadere bestudering van Benjamins beschouwingen op geweld is dan ook essentieel. In Foucaults werk spelen macht en geweld van (maatschappelijke) systemen een grote rol. Hier is een link te leggen met het systemische

geweld bij Žižek. Ook Butler richt zich op systemen en structuren die uiterst gewelddadig kunnen zijn; daarnaast is er in haar werk aandacht voor talig (symbolisch) geweld. In Blanchots oeuvre ten slotte, vormt het geweld van taal een van de belangrijkste aandachtspunten. Door Žižeks theorie in een ruimer kader te plaatsen, krijgt geweld filosofisch gezien een stevigere ‘ondergrond’.

In hoofdstuk twee van het theoretisch kader zullen de filosofische geweldstheorieën uit het eerste gedeelte gekoppeld worden aan de narratologie, teneinde de filosofische en daarmee niet-literaire geweldstheorieën geschikt te maken voor de romananalyse die in het tweede gedeelte van mijn scriptie centraal staat. Op de opzet van het literatuurtheoretisch kader kom ik in het tweede gedeelte terug. Eerst zal nu het verschil tussen subjectief en objectief geweld bij Slavoj Žižek aan bod komen.

1.0 Verschil tussen subjectief en objectief geweld

Volgens Slavoj Žižek denken we bij duidelijke tekenen van geweld allereerst aan misdaden en terreur, burgerlijke onrust en internationaal conflict. (Žižek 2009: 7)⁷ We moeten echter leren, zo stelt hij, een stap achteruit te doen, onszelf te bevrijden uit de fascinerende verlokking van dat direct zichtbare, ‘subjectieve’ geweld; het geweld dat door een duidelijke aanwijsbare kracht wordt uitgeoefend. (7) ‘Een stap achteruit stelt ons in staat een vorm van geweld vast te stellen die onze pogingen om geweld te bestrijden en verdraagzaamheid te bevorderen juist schraagt.’ (7)

Het bestrijden van alle vormen van geweld, van direct fysiek geweld (massamoord, terreur) tot ideologisch geweld (racisme, seksuele discriminatie), lijkt volgens Žižek de voornaamste zorg te zijn van de hedendaagse overheersende tolerante liberale houding.⁸ (16) Žižek verbindt aan deze focus op subjectief geweld de afkorting SOS: andere benaderingen worden overstemd, oftewel ‘al het andere kan en moet wachten’. (16)

Žižek meent dat subjectief geweld enkel het meest zichtbare lid van een drietal soorten geweld is, dat ook weer twee objectieve soorten insluit: het symbolische geweld (geweld van de taal) en het systemische geweld (geweld van het systeem). (7-8)

Het verschil tussen subjectief en objectief geweld is dat zij niet vanuit hetzelfde gezichtspunt kunnen worden waargenomen: subjectief geweld wordt beschouwd als een

⁷ Wanneer ik meerdere keren achter elkaar dezelfde bron aanhaal, verwijs ik na de eerste volledige vermelding van auteur, jaartal en paginanummer enkel met het betreffende paginanummer.

⁸ Deze ‘liberale tolerante houding’ berust volgens Žižek op een paradox van ‘gedwongen keuze’: de Ander heeft de vrijheid zijn ‘anders-zijn’ (denk aan religie, cultuur) te uiten, zolang die vrijheid in liberale, Westerse ogen binnen de perken blijft. Zodra die vrijheid ontoelaatbare (gewelddadige) acties met zich meebrengt, houdt de liberale tolerantie op. Keuzevrijheid houdt hier het maken van de ‘juiste’ keuzes in. (Žižek 2009: 126-127)

verstoring van de ‘normale’, vreedzame toestand, terwijl objectief geweld juist het geweld is dat tot deze normale toestand behoort. (8) Hoewel objectief geweld onzichtbaar is, moet je het volgens Žižek wel verdisconteren als je iets wilt begrijpen van wat anders ‘irrationele’ uitbarstingen van subjectief geweld lijken. (8)

De kern van het objectieve geweld is volgens Žižek in het kapitalisme te vinden, dat hij typeert als ‘de zichzelf voortstuwende metafysische dans van het kapitaal die de zaak bestiert en die de sleutel biedt tot de ontwikkelingen en catastrofes in het werkelijke leven’.⁹ (18) In dit proces is het fundamentele systemische geweld van het kapitalisme te vinden dat Žižek veel bedreigender acht dan het directe, prekapitalistische socio-ideologische geweld: ‘dit geweld kan niet meer worden toegeschreven aan concrete individuen en hun “kwade” bedoelingen, maar is zuiver “objectief”, systemisch, anoniem’. (18) Hij verduidelijkt deze uitspraak door een lacaniaans onderscheid te maken tussen de werkelijkheid en het Reële. Met ‘werkelijkheid’ wordt hier bedoeld op de sociale werkelijkheid van ‘werkelijk bestaande mensen’ die betrokken zijn bij interacties en productieprocessen, terwijl het Reële de meedogenloze en ‘abstracte’, spookachtige logica van het kapitaal is, die bepaalt wat er in de sociale werkelijkheid gebeurt. (19)

In plaats van geweld direct in het oog te vatten, werpt Žižek naar eigen zeggen ‘zijdelingse blikken’. (9) Hij beziet de problematiek van het geweld schuins en gaat een rechtstreekse confrontatie uit de weg, omdat die iets ‘intrinsiek mystificerends’ heeft: de overweldigende verschrikkingen van gewelddaden en het medeleven met de slachtoffers fungeren als ‘lokmiddel’, dat (kritisch) nadenken verhindert. (9) ‘Een *emotieloze* begripsontwikkeling van de typen geweld moet de traumatische impact ervan per definitie negeren.’ (10) Hij voegt daaraan toe dat de enige juiste benadering van zijn onderwerp er een is die variaties op geweld toestaat, maar uit respect voor de slachtoffers op afstand blijft. (10) In navolging van Lenin, die als raad aan jonge mensen gaf dat zij moesten ‘leren, leren en leren’, stelt Žižek dat wij hetzelfde moeten doen als we ons vandaag de dag bedolven zien onder de mediabeelden van geweld: ‘We moeten “leren, leren, leren” wat de oorzaak van dit geweld is.’ (14)

Nu het onderscheid tussen het subjectieve en het objectieve geweld in zijn algemeenheid is toegelicht, zal ik in het onderstaande dieper ingaan op een specifieke vorm van subjectief geweld, te weten ‘goddelijk geweld’. Daarna komen twee vormen van objectief geweld aan bod: systemisch en symbolisch geweld.

⁹ Žižek leunt hier op Marx die de ‘zichzelf vermeerderende omloop van het kapitaal’ als een verontrustende en afschrikwekkende ontwikkeling beschouwde. (Žižek 2009: 18)

2.0 Subjectief geweld

2.1 Goddelijk geweld

In zijn essaybundel *Geweld. Zes zijdelingse bespiegelingen* (2009) besteedt Žižek aandacht aan een bijzondere vorm van subjectief geweld: goddelijk geweld. In zijn bespreking van het goddelijk geweld verwijst Žižek naar de filosoof Walter Benjamin, van wie het begrip afkomstig is.

Alvorens ik overstap naar de interpretatie die Žižek aan Benjamins goddelijk geweld geeft, zal ik eerst een korte toelichting geven op Benjamins invulling van het begrip. Ik maak hierbij gebruik van diens essay 'Een kritische beschouwing van het geweld' ('Zur Kritik der Gewalt') uit 1921. Aangezien Benjamins definitie van goddelijk geweld niet eenvoudig is, zal ik het proberen te verduidelijken aan de hand van de Nederlandse filosoof Hans Achterhuis (2008).

Benjamin maakt in zijn essay 'Zur Kritik der Gewalt' (1921) een onderscheid tussen drie soorten geschiedenis: natuurgeschiedenis, wereldgeschiedenis en godsgeschiedenis. (Achterhuis 2008: 594) De natuurgeschiedenis kan opgevat worden als een soort prehistorische laag die door blijft werken in de wereldgeschiedenis; Benjamin ziet haar als een 'demonisch-mythische orde'. Hoewel de wereldgeschiedenis ontstaat door een breuk met de natuur, blijft de natuurgeschiedenis als grondlaag, als 'rest van de demonische, de mythische fase' doorwerken in de door de mens gemaakte wereldgeschiedenis. (594) De wereldgeschiedenis probeert zich te emanciperen van de natuurgeschiedenis, maar dat lukt slechts gedeeltelijk. Boven de wereldgeschiedenis staat als hoogste laag de godsgeschiedenis. 'Het is een geschiedenis die "verlossing" belooft, ze biedt een Messiaans perspectief om de verschijnselen uit de wereldgeschiedenis te beoordelen.' (594)

In zijn essay maakt Benjamin verder een onderscheid tussen mythisch en goddelijk geweld. Woede is volgens Benjamin een van de meest in het oog springende uitbarstingen van geweld, zonder dat het als middel betrekking heeft op een vooropgezet doel. Benjamin beschouwt het dan ook niet als een middel, maar als een manifestatie. (Benjamin 1996: 72) Een manifestatie die vooral wordt aangetroffen in de mythe. 'In zijn archetypische vorm is het mythische geweld een zuivere manifestatie van de goden. Geen middel ter verwezenlijking van hun doeleinden, ternauwernood manifestatie van hun wil, maar allereerst manifestatie van hun bestaan.' (72) Het mythische geweld van de goden stélt eerder een recht dan dat het de schending van een bestaand recht bestraft. Benjamin maakt op basis van deze veronderstelling

een onderscheid tussen rechtschepping en rechtvaardigheid, wat tevens het onderscheid vormt tussen het mythische geweld en het goddelijke geweld. Het mythische geweld is machtsvestigend en in zoverre een daad van *onmiddellijke* manifestatie van geweld; het goddelijke geweld is het beginsel van elke goddelijke doelstelling. (73)

Bovenstaand onderscheid is moeilijk te volgen, zeker wanneer Benjamin ter aanvulling een vrij cryptische definitie van mythisch en goddelijk geweld geeft. Het goddelijke is volgens hem in ieder opzicht het tegendeel van het mythische.

Is het mythische geweld rechtscheppend, dan het goddelijke rechtvernietigend, trekt het mythische geweld grenzen, dan vernietigt het goddelijke grenzeloos, brengt het mythische schuld en vergelding, dan maakt het goddelijke een eind aan de vergelding, is het mythische dreigend, dan het goddelijke verpletterend, het mythische bloedig, dan het goddelijke op onbloedige wijze letaal. (75)

Enige hulp van Achterhuis is hier onontbeerlijk. Aan de hand van de cultuurfilosoof Lieven de Caeter, stelt Achterhuis dat het mythische, rechtscheppende geweld tot de natuurgeschiedenis behoort, het rechthandhavende tot de wereldgeschiedenis en het goddelijke tot de godsgeschiedenis. (Achterhuis 2008: 594) Het goddelijke geweld bij Benjamin kan worden opgevat als een soort ‘messianistische categorie’. ‘Het is een poging om de wereldgeschiedenis te verlossen uit de doorwerking van het mythische geweld hierbinnen.’ (594)

Goddelijk geweld kan worden opgevat als een vorm van geweld dat onafhankelijk van het recht opereert. Het handelt soeverein, is uit op rechtvaardigheid, wat dus suggereert dat het recht niet rechtvaardig is en zelfs gewelddadig. Het goddelijke geweld wil de wereld verlossen van het mythische geweld, wat daarmee ook een verlossing van wettelijke regels in zich heeft. Betekent dit dan dat een wetteloze maatschappij volgens Benjamin het ideaal is? Houdt dit in dat God de enige ‘wet’ is? Of behoren de mensen zelf te kunnen inschatten wat rechtvaardig is of niet, zonder dat er aanspraak kan worden gemaakt op een wettelijk recht? Hoe kan echter iets ‘verlossend’ zijn als het zelf ook geweld in zich heeft?

Een voorstelling maken van het goddelijke geweld is volgens Benjamin onmogelijk. Volgens hem is de ‘reinigende kracht’ van dit geweld voor mensen immers niet zichtbaar. (594) Met deze uitspraak sluit Benjamin aan bij de joodse traditie die stelt dat de Messias niet door menselijk ingrijpen kan worden voorzien of voorbereid. (594) Goddelijk geweld werkt

vernietigend, zo stelt Benjamin, maar alleen ‘relatief’ (met het oog op goederen, recht en leven) en nooit absoluut met betrekking tot de ziel van het levende. (595)

Dit laatste klinkt volgens Achterhuis positief en bevrijdend, al plaatst hij ook enkele kanttekeningen. Ten eerste spreekt Benjamin zichzelf tegen door het ongrijpbare goddelijke geweld wél te representeren. Ten tweede is het moeilijk te verkroppen dat goddelijk geweld (als voorbeelden worden de zondvloed, de vernietiging van de steden Sodom en Gomorra genoemd) ‘onbloedig’ is en dus minder gewelddadig zou zijn dan mythisch geweld. (595) Achterhuis stelt dan ook terecht dat door goddelijk geweld als geweldloos te definiëren aan de verschrikkingen ervan voorbij wordt gegaan. (596) Wellicht dat Žižeks interpretatie van het goddelijke geweld bij Benjamin meer soelaas biedt.

De tegenstelling tussen mythisch en goddelijk geweld is volgens Žižek de tegenstelling tussen middel en teken: het mythische geweld is een middel voor het instellen van het Recht (de wettige sociale orde), terwijl het goddelijke geweld *niet* als middel dient, zelfs niet voor het straffen van misdadigers en daarmee dus voor het herstel van het evenwicht van de gerechtigheid. (Žižek 2009: 192) ‘Het is slechts het teken van de onrechtvaardigheid van de wereld, van het feit dat de wereld ethisch “ontwricht” is.’ (192) Žižek benadrukt dat dit niet impliceert dat goddelijke gerechtigheid betekenis heeft; het is juist een teken *zonder* betekenis. (192) Er zijn dan ook geen objectieve criteria die het mogelijk maken een geweldsdaad als goddelijk aan te merken, immers dezelfde daad die voor een buitenstaander louter een geweldsuitbarsting is, kan goddelijk zijn voor degenen die erin betrokken zijn. (193) Maar, zo stelt Žižek, er is geen ‘grote Ander’ die het goddelijke karakter ervan garandeert; haar als goddelijk te interpreteren en aan te nemen is geheel voor eigen risico van het subject. (193) Žižek maakt hier een vergelijking met wonderen, die niet objectief geverifieerd kunnen worden. Een neutrale toeschouwer zal ze altijd verklaren in termen van een gewone natuurlijke oorzakelijkheid. Enkel voor de gelovige is een gebeurtenis een wonder. (193)

Goddelijk geweld moet volgens Žižek begrepen worden in de precieze betekenis van het Latijnse motto *vox populi, vox dei*: ‘*niet* in de perverse zin van “we doen het als louter werktuigen van de Wil van het Volk”, maar als het heroïsch aanvaarden van de eenzaamheid van de soevereine beslissing.’ (194) Dit is een beslissing – om te doden, om zijn eigen leven in de waagschaal te stellen of te verliezen – die in alle eenzaamheid genomen wordt, zonder de grote Ander als dekmantel te gebruiken. (194-195) Zij mag dan buitenmoreel zijn, zij is, zo stelt Žižek, niet immoreel; immers, ze geeft de handelende persoon niet de volmacht om vanuit een soort ‘angelieke onschuld’ te doden. (195) ‘Wanneer degenen die buiten het

gestructureerde sociale veld staan “blind” toeslaan, directe gerechtvaardigheid/ wraak eisen en ten uitvoer brengen, dan is dat goddelijk geweld.’ (195)

Bij goddelijk geweld speelt erkenning een rol, geweld is bedoeld als directe poging om zichtbaarheid te verkrijgen. Vaak speelt hier wat Lacan een ‘impulsief tot actie overgaan’, een *passage à l’acte*, noemt een rol, iets wat niet in taal of ideeën vertaald kan worden en een ondraaglijke last aan frustraties met zich meedraagt. (77) Žižek geeft als voorbeeld de rellen die in 2005 in de Franse voorsteden uitbraken en waarbij duizenden auto’s in brand werden gestoken. Duidelijke eisen hadden de relschoppers niet; er was slechts de eis van *erkenning*, die op een vaag, ongearticuleerd ressentiment gebaseerd was. (76) Uitbarstingen van goddelijk geweld kunnen daarom als zinloos en moeilijk te accepteren ervaren worden. (77)

Volgens Žižek moet echter een duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen goddelijk geweld en uitbarstingen van geweld die daarop lijken, zoals terroristische aanslagen van religieuze fundamentalisten. (81) In beide gevallen is sprake van een *passage à l’acte*, waar het geweld een impliciete erkenning van onmacht is. Het verschil is echter dat terroristische aanslagen, in tegenstelling tot uitbarstingen van goddelijk geweld, gepleegd worden omwille van een absolute zin waarin religie de basis vormt. (81) Hedendaagse religieuze fundamentalisten handelen uit naam van God en als werktuigen van de Goddelijke Wil. (179) Het uiteindelijke doelwit van hun fundamentalistisch terrorisme is de westerse, goddeloze levenswijze, die zich baseert op de wetenschap. (81)

Religieuze fundamentalisten gebruiken voor hun beslissingen om geweld te gebruiken een ‘grote Ander’ als dekmantel. Hun beslissing is daarmee niet soeverein. Zij die goddelijk geweld plegen ontberen een grote Ander als dekmantel. Zij nemen zelf de verantwoordelijkheid voor hun acties. Hun goddelijk geweld heeft geen speciaal doelwit; het toont slechts de onrechtvaardigheid van het moment.

3.0 Systemisch geweld

3.1 De gewelddadige onzichtbaarheid van het systeem

Volgens Žižek moet het objectieve geweld ‘door en door’ gehistoriseerd worden: het nam een nieuwe vorm aan met het ontstaan van het kapitalisme. (Žižek 2009: 17) Žižek beschrijft het kapitalisme als een ‘zichzelf voortbrengend monster’, dat met zijn jacht op winstdoelen hele bevolkingslagen en landen van zichzelf afhankelijk maakt. Het resultaat is ecologisch verval en menselijke ellende. (18)

Het systemische geweld van het kapitalisme is anoniem en onzichtbaar. Dat maakt dit geweld volgens Žižek verraderlijk. Hij maakt daarbij een vergelijking tussen communistische misdrijven en kapitalistische geweldsplegingen. De verantwoordelijkheid voor communistische misdrijven wordt door het Westen gezocht in het subjectieve kwaad, bij personen die fout hebben gehandeld. Zelfs de ideologische bronnen ervan, zoals de totalitaire ideologie of *Het communistisch manifest*, zijn door ‘ons’ aan te wijzen. (20) Echter, zo geeft Žižek aan, wanneer aandacht wordt gevraagd voor de miljoenen mensen die stierven als gevolg van de kapitalistische globalisering, dan wordt de verantwoordelijkheid grotendeels ontkend. ‘Dit alles lijkt zich te hebben afgespeeld als gevolg van een “objectief” proces, dat niemand heeft bedacht en uitgevoerd en waar geen *Kapitalistisch manifest* voor was.’ (19)

Liefdadigheid beschouwt Žižek als het ‘humanitaire masker’ dat het (gewelddadige) gezicht van het kapitalistische systeem verbergt. (27) ‘Het meedogenloze winstbejag vindt in de liberaalcommunistische ethiek een tegenwicht in liefdadigheid.’ (27) Liberaalcommunisten herenigen in werkelijkheid volgens Žižek de vrije markt en de sociale verantwoordelijkheid met elkaar. (23) De hypocrisie wil echter dat dergelijke ‘filantropen’ die subjectief geweld bestrijden, zelf het grootst mogelijke systemische geweld uitoefenen. (198) De liberale communist bij uitstek ziet Žižek in de figuur van ‘weldoener’ Bill Gates. ‘Bill Gates is nu de allergrootste weldoener in de geschiedenis van de mensheid, die zijn naastenliefde demonstreert door honderden miljoenen weg te geven aan onderwijs en de strijd tegen honger en malaria.’ (25) Žižek lijkt niet veel op te hebben met het liefdadigheidswerk van Gates en merkt ironisch op dat hij in feite een keiharde zakenman is die zijn concurrenten ruïneert of opkoopt, naar een feitelijk monopolie streeft en alle kneepjes van het vak gebruikt om zijn doelen te bereiken. (27) ‘Ondertussen vraagt de grootste filantroop uit de geschiedenis zich curieus genoeg af: “Wat baat het om computers te hebben als mensen niet genoeg te eten hebben en sterven aan dysenterie?”.’ (27)

Dat een systeem juist door haar onzichtbaarheid totalitair en uiterst gewelddadig kan zijn, is terug te zien bij de Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984). In zijn beroemde boek *Surveiller et punir* (1975) beschrijft Foucault de veranderingen die de strafrechtelijke praktijk in de decennia rond 1800 ondergaat. De groeiende afkeer van lijfstraffen en foltering leidt aan het eind van de achttiende eeuw tot een nieuw regime van straffen, dat uitmondt in de gevangenis (panopticon).¹⁰ (Achterhuis 2008: 73) Het doel is daarbij niet

¹⁰ Het ‘panopticon’ is een ronde gevangenis met bovenin een bewaker die alle gevangenen kan zien. De gevangenen kunnen de bewaker echter niet zien en gedragen zich daarom naar behoren. Ze weten immers niet of

langer om de misdaad te straffen, maar misdadig gedrag te corrigeren. (Van Middelaar 2002: 106) Volgens Foucault is de moderne gevangene echter onvrijer dan de vroegere misdadiger ooit was. Niet alleen is zijn leven van uur tot uur gereguleerd; ook wordt hij permanent geobserveerd door een ‘klein legertje’ van bewakers, heropvoeders, geestelijken en onderzoekers. (107) Daarnaast dient de gevangenis als machtsapparaat te waken over alle aspecten van het individu: over de ‘dressuur’ van het lichaam, over zijn arbeidsgeschiktheid, zijn dagelijkse gedrag, zijn morele instelling en zijn karakter. (Foucault 1989: 323) De verlichte heropvoeders veranderen hierdoor, zo meent Foucault, in de nieuwe onderdrukkers. (Van Middelaar 2002: 107)

Foucault kijkt verder dan de gevangenis alleen. De gevangenis en haar disciplinaire systeem wordt bij hem het model voor moderne instellingen als zieken- en gekkenhuizen, scholen, fabrieken en kazernes. (107) ‘Geweldsmiddelen zijn niet langer noodzakelijk om de veroordeelde tot goed gedrag te dwingen, de krankzinnige tot kalmte, de arbeider tot werk, de scholier tot ijver en de zieke tot naleving van de voorschriften.’ (Foucault 1989: 279)

Net als de filantropen bij Žižek, streeft het nieuwe strafrechtstelsel dat Foucault beschrijft naar een vermindering van het subjectieve, zichtbare geweld. Daardoor houdt zij echter het systeem (en daarmee het systemische geweld) de hand boven het hoofd, dat achter de schermen van ogenschijnlijke humaniteit de touwtjes in handen houdt. Het ‘humanere’ karakter van het straffen is niet gericht op de bescherming van het lichaam van de gestrafte, maar op het systeem. De disciplinerende van de gestrafte heeft het produceren van een gezond, verstandig en competent subject ten doel, ten behoeve van het probleemloos functioneren van het moderne kapitalisme, dat Foucault met termen bestempelt als ‘disciplinaire maatschappij’, ‘gevangen stad’, ‘panoptisch regime’ (het kapitalisme als ‘gevangenis’ waarin disciplinerende van het systeem leidt tot gezonde werknemers, EM) en ‘gevangenisarchipel’. (Van Middelaar 2002: 107)

3.2 Angst voor de Ander

De uiteindelijke oorzaak van geweld is, zo meent Žižek, te lokaliseren in de angst voor de Naaste, de Ander. (Žižek 2009: 198) Die angst wordt gevoed door het politieke systeem, dat angst gebruikt als legitimering van (systemisch) geweld ten opzichte van de Ander. Hierbij moet ik benadrukken dat in de angst voor de Ander ook een kern van symbolisch (talig)

geweld zit. Žižek stelt immers dat de angst voor de Naaste is te herleiden tot het geweld dat eigen is aan de taal zelf. (Žižek 2009: 198)

Het soort politiek dat volgens Žižek vandaag de dag overheerst is *postpolitieke biopolitiek*. Postpolitiek houdt een politiek in die zich beweert te richten op deskundig management en bestuur; biopolitiek wijst als primaire doel het welzijn en de veiligheid van mensen aan. (43) Žižek stelt biopolitiek gelijk aan ‘angstpolitiek’, omdat zij gericht is op de bescherming tegen mogelijke slachtoffering of ongewenste intimidatie. (43)

Paradoxaal genoeg ziet Žižek dat de tegenwoordige liberale tolerantie jegens anderen, het respect en openstaan voor andersheid, tegenover een obsessieve angst om lastig te vallen staat. Tolerantie valt hier dus samen met haar tegendeel. (44) ‘Mijn plicht om tolerant te zijn tegenover de Ander betekent in feite dat ik niet te dicht bij hem kom, mij niet aan zijn ruimte opdring. Anders gezegd, ik moet zijn *intolerantie* tegenover mijn al te grote nabijheid respecteren.’ (44) Žižek merkt op dat wat in de laatkapitalistische maatschappij steeds meer naar voren komt als het voornaamste mensenrecht, het recht is om niet lastig gevallen te worden, oftewel een recht om op veilige afstand van anderen te blijven. (44)

Postpolitieke biopolitiek heeft volgens Žižek twee kenmerken die tot twee tegenovergestelde ideologische terreinen lijken te horen: de reductie van mensen tot zogenaamd ‘naakt leven’ of *homo sacer*, de ‘heilige mens’ die het voorwerp is van zorgexpertise, maar tegelijkertijd van alle rechten is uitgesloten. (45) Daartegenover stelt hij een ver doorgevoerd respect voor de kwetsbare Ander, dat echter gebaseerd is op een houding van narcistische subjectiviteit die het ‘zelf’ als kwetsbaar ervaart en voortdurend blootstaat aan potentiële ‘intimidaties’. (45)

Wat echter, stelt Žižek, als beide kenmerken van de postpolitieke biopolitiek, de reductie van mensen tot *homines sacri* en het respect voor de kwetsbare Ander, aspecten zijn van een en dezelfde grondhouding, namelijk ethische illusie? (45) Volgens hem bestaat er geen tegenspraak tussen het respect voor de kwetsbare Ander en de bereidheid om marteling te rechtvaardigen, ‘de verst gaande vorm om individuen als *homines sacri* te behandelen’. (45) Aan deze gelijkstelling van respect voor de Ander en rechtvaardiging van marteling van die Ander verbindt Žižek de term ‘ethische illusie’, die met gezichtsbedrog is te vergelijken. (46) Hoewel ons abstracte redeneervermogen zich gaandeweg enorm ontwikkeld heeft, blijven onze ethische reacties geconditioneerd door een eeuwenoud instinctief medelijden en de pijn waarvan we direct getuige zijn. (46) ‘Daarom is het van vlakbij neerschieten van iemand voor de meesten van ons veel afstotender dan het drukken op een knop die talloze mensen zal doden die we niet kunnen zien [...]’. (46)

Wat Žižek als verontrustend veronderstelt is dat in het bovenstaande voorbeeld het gemartelde subject niet langer als Naaste benaderd wordt, maar als een object waarvan de pijn gereduceerd is tot een eigenschap die benaderd moet worden met een rationele utilitaire berekening: zo veel leed is toelaatbaar, als het veel meer leed voorkomt. (48) ‘Wat hier verdwijnt, is de afgrond van de oneindigheid die bij een subject hoort.’ (48) Dat veronderstelde subject is niet een mens met een rijk innerlijk leven vol persoonlijke verhalen, want zo iemand kan uiteindelijk geen vijand zijn. (48) ‘Een vijand is iemand wiens verhaal je niet hebt gehoord.’ (48-49)

In dit voorbeeld dat Žižek geeft, is sprake van symbolisch (talig) geweld, of beter gesteld: het gebrek aan taal heeft iets gewelddadigs in zich. Iets dergelijks is terug te zien in de geweldstheorie van de Amerikaanse filosofe Judith Butler. Zij stelt dat angst voor de Ander kan leiden tot een ontkenning van diens leven door zijn verhaal niet te laten horen. Het gebrek aan taal is in staat een Ander te dehumaniseren. Taal ondersteunt het lichaam niet door het letterlijk in het leven te roepen, maar doordat het lichaam pas maatschappelijk kan bestaan als het binnen de taal wordt aangesproken. (Butler 2007: 17) ‘Iemand “bestaat” niet alleen door erkend en herkend te worden, maar in een fundamentele zin door (*h*)erkenbaar te zijn.’ (18) De termen die herkenning en erkenning bevorderen zijn conventioneel: het zijn effecten van een sociaal ritueel, die vaak met behulp van uitsluiting en geweld beslissen over de talige voorwaarden waaronder subjecten kunnen overleven. (18) Taal en geweld liggen hier dus dicht bij elkaar. Systemisch geweld heeft hier ook wat van symbolisch geweld in zich.

4.0 Symbolisch geweld

4.1 Taal en symbolisering

In het najaar van 2005 werden in een kleine Deense krant karikaturen van de profeet Mohammed gepubliceerd. De als kwetsend ervaren karikaturen zorgden in vele moslimlanden voor een gewelddadige opschudding. (Žižek 2009: 60) Žižek stelt dat de woedende moslims reageerden op het complexe beeld van het Westen, het beeld dat ze als houding *achter* de karikaturen zagen. (Žižek 2009: 60) ‘Wat in geweld uitbarstte en met de Deense cartoons verbonden werd, was een web van symbolen, beelden en houdingen, inclusief het westerse imperialisme, goddeloos materialisme, hedonisme en het leed van de Palestijnen.’ (61-62) Daarom, zo stelt Žižek, breidde de haat zich van de karikaturen uit naar Denemarken als land, naar Scandinavië, naar Europa en ten slotte naar het hele Westen. (62) ‘Een stortvloed van vernederingen en frustraties werd in de karikaturen gecondenseerd. We moeten in gedachten

houden dat deze condensatie een basisfeit van de taal is, van het vormen en opleggen van een bepaald symbolisch veld.’ (62)

Een discours is een geïnstitutionaliseerde manier van denken die onze visie op dingen bepaalt. (Brillenburg Wurth & Rigney 2006: 366) ‘Geïnstitutionaliseerd wil zeggen: bepaald door instellingen, tradities en conventies op het gebied van cultuur, openbaar bestuur, wetenschap, et cetera.’ (366) De woedende reactie van moslimlanden op de Deense cartoons toont het discours van die landen, waarin het Westen geassocieerd wordt met, zoals Žižek al aangaf, imperialisme, goddeloos materialisme en hedonisme.

Het eigenaardige aan een discours is dat het werkelijkheidsvormend is. Dit beperkt zich niet tot het jargon van een specifiek vakgebied; regelmatig gebeurt hetzelfde in het alledaagse taalgebruik. (366) Stel dat de woedende moslims met gewelddadige acties hun onvrede laten blijken over de in hun ogen goddeloze Deense karikaturen, dan zullen zij wellicht door Westerse landen als religieuze fundamentalisten bestempeld worden. Hier is sprake van een negatief ‘werkelijkheidseffect’: religieus fundamentalisme kan geassocieerd worden met vijandigheid, gevaar en ondermijning. De moslimlanden die sympathiseren met de in Westerse ogen religieuze fundamentalisten, zullen hen wellicht beschouwen als helden, die het opnemen voor hun religie, voor hun God, voor hun religieuze medemens. De associatie met helden heeft een compleet ander werkelijkheidseffect tot gevolg, namelijk het positieve beeld van heroïek en onverzettelikhed.¹¹ Iets abstracts als een discours kan dus bepaalde denkbeelden, vooronderstellingen en vooroordelen als werkelijkheden neerzetten. (Brillenburg Wurth & Rigney 2007: 367)

De werkelijkheid op zich is ‘in haar stomme bestaan’ nooit onverdraaglijk. Het is juist de taal, haar symbolisering die haar onverdraaglijk maakt. (68) In navolging van Hegel meent Žižek dat er iets gewelddadigs zit in de symbolisering van een ding. Taal simplificeert het ding in kwestie en reduceert het tot een enkel kenmerk. ‘Als we goud “goud” noemen, rukken we een metaal met geweld uit zijn natuurlijke textuur, stoppen er onze dromen van rijkdom, macht, spirituele zuiverheid enzovoort in, die helemaal niets te maken hebben met de directe werkelijkheid van goud.’ (63) Wanneer arbeiders protesteren tegen hun uitbuiting, protesteren zij niet tegen een simpele werkelijkheid, zo stelt Žižek, maar tegen een ervaring van hun werkelijke situatie waaraan de taal betekenis geeft. (68) ‘Juist wanneer we te maken hebben met een tafereel van een woedende menigte, die gebouwen en auto’s aanvalt, mensen lyncht

¹¹ De voorbeelden die ik hier geef zijn een eigen invulling van het onderscheid dat Brillenburg Wurth & Rigney aan de begrippen ‘terrorist’ en ‘vrijheidsstrijder’ geven. (Brillenburg Wurth & Rigney 2007: 366-367)

enzovoort, moeten we daarom nooit de pamfletten vergeten die zij meedraagt en de woorden die haar daden kracht bijzetten en rechtvaardigen.’ (68)

Betekenis is aan taal gebonden en niet aan de werkelijke wereld op zichzelf, zo blijkt uit het voorgaande. (Bertens & D’haen 1988: 58) Deze opvatting is terug te vinden in het structuralisme, een twintigste-eeuwse stroming met een zowel theoretisch taalkundig als filosofisch karakter. Taal is hier niet langer, zoals in de negentiende eeuw, een transparant medium, een raam waardoor men naar de werkelijkheid kan kijken. (50) Die één-op-één-relatie tussen taal en werkelijkheid verdwijnt onder invloed van het structuralisme; er ontstaat daarentegen radicale twijfel over de mogelijkheid van taal om de werkelijkheid te representeren. (51)

Het zogenaamde poststructuralisme, dat eind jaren zestig ontstaat, vormt een radicalisering van het structuralisme. (63) Hier komt het denken van de Franse poststructuralist Jacques Derrida om de hoek kijken. In navolging van de structuralist De Saussure maakt Derrida een onderscheid tussen *signifiant* (betekenaar: iets wat door de zintuigen waargenomen wordt) en *signifié* (de betekenis: de mentale voorstelling die de waarneming oproept).¹² Daar waar De Saussure stelt dat de *signifiant* en de *signifié* samen het taalteken vormen en dus een stabiele eenheid vormen, meent Derrida dat die stabiliteit ontbreekt. (61) Volgens Derrida zijn er immers *signifiants* die meerdere *signifiés* hebben. “Stappen” betekent “passen maken”, maar ook “uitgaan”. “Uitgaan” betekent ergens heengaan om jezelf te vermaken, behalve in “de pijp uitgaan”. “Pijp” betekent een tabaksverwerkend gerei, maar kan in een bepaalde context ook een seksueel verzoek zijn.’ (61-62) Oftewel: bijna elke *signifiant* heeft een surplus aan *signifiés*. Dat dit in de praktijk niet tot chaos leidt, heeft ermee te maken dat de context het surplus indamt. (62)

Voor Derrida wordt de taal gekenmerkt door wat hij ‘différance’ noemt. Dit begrip bevat zowel de notie van ‘verschil’ (het principe dat betekenis ontstaat bij de gratie van de *signifiants*) als van ‘uitstel’ (het idee dat het punt waarop in een *signifié* betekenis ontstaat steeds wordt uitgesteld omdat de *signifié* weer in een *signifiant* verandert). (63) Een werkelijke betekenis, in de zin van ‘waarheid’, valt dan ook niet te bereiken, omdat er nooit een punt zal komen waarop het taalsysteem verlaten kan worden om het te koppelen aan de werkelijke wereld. (63) ‘In de taal zoals Derrida die ziet ontstaat dus nooit werkelijke betekenis; er is alleen maar beweging, uitstel en een spel van verschillen.’ (64)

¹² De toevoeging van het verschil tussen ‘betekenaar’ en ‘betekenis’ ontleen ik aan Brillenburg Wurth & Rigney (2006: 90).

Omdat taal bij Derrida diffuus is geworden en de *signifiants* naar alle kanten betekenissen uitzaaien, is precieze communicatie niet mogelijk. (64) Niet alleen de communicatie wordt bemoeilijkt, ook het spreken over onszelf is onmogelijk geworden. Dezelfde oncontroleerbare uitzaaiing van betekenis treedt immers op als wij over onszelf praten. ‘Als wij over onszelf nadenken maken we gebruik van taal en dus kunnen we nooit tot een “waar” beeld van ons eigen ik komen.’ (64) Er is geen waarheid, zelfs niet die van de eigen identiteit. Alles is opgelost in taal. ‘Zoals Derrida het formuleert: “Il n’y a pas de hors-texte”; er is niets buitentaligs.’ (65)

Discoursen, zo kan geconcludeerd worden, zijn nooit neutraal. Ze kunnen, met taal als gewelddadig middel, een werkelijkheid opdringen die gebonden is aan de opvattingen en vooroordelen van een bepaalde traditie, een bepaalde cultuur of een bepaalde groep mensen. Het resultaat kan een werkelijkheid zijn waarin mensen door vooroordelen in de hoek worden gezet of worden buitengesloten.

4.2 Het geweld van de taal

Taal en werkelijkheid onderhouden, zo bleek uit het voorgaande, een moeizame relatie met elkaar. Sterker, tussen beide gaapt een onoverbrugbare kloof. (Bertens & D’haen 1988: 50) Deze kloof tussen taal en werkelijkheid is terug te zien in het oeuvre van de schrijver, filosoof en criticus Maurice Blanchot (1907-2003). Hij stelt dat iedere talige weergave, iedere ‘vertaling’, gepaard gaat met het verlies van de onmiddellijke ervaring van de dingen. (95) ‘Dit verlies is voor Blanchot onlosmakelijk verbonden met *het geweld van de taal*.’ (95) In de taal wordt volgens hem het onmiddellijke en het bijzondere van de dingen onder een algemene noemer geplaatst, wat een miskennis van hun uniciteit inhoudt. (95) ‘Het woord geeft mij wat het betekent maar het heft eerst op. Om te kunnen zeggen, deze vrouw, moet ik op de een of andere manier haar realiteit van vlees en bloed afnemen, haar afwezigheid maken en vernietigen.’ (Blanchot 2000: 146-147) De zin van het woord, zo stelt Blanchot, vereist een soort onmetelijke slachting, ‘een voorafgaande zondvloed die de hele schepping in volle zee verdrinkt’. (147) ‘Het is dus strikt nauwkeurig om, wanneer ik spreek, te zeggen: de dood spreekt in mij.’ (Blanchot 2000: 148) Volgens De Brabander (1998) moet echter benadrukt worden dat deze slachting, dit geweld, voor Blanchot onvermijdelijk is. (De Brabander 1998: 95) De wereld waarin wij leven, werken en schrijven, danken wij immers aan de taal en aan de verhalen die de ronde doen. Die wereld zou er zonder de taal niet zijn. (96) Om de dingen zin en betekenis te geven, moet de mens ze eerst ontkennen, of zoals Blanchot het verwoordt, ‘doden’. (Heumakers 1997) ‘De dood is de enige die mij toestaat te grijpen wat ik wil

bereiken; hij is in de woorden de enige mogelijkheid voor hun zin. Zonder de dood zou alles wegvloeien in het absurde en in het niets.’ (Blanchot 2000: 148)

Blanchot maakt een onderscheid tussen spreektaal en literaire taal. In de spreektaal, het dagelijks taalgebruik dat Blanchot vanwege het discursieve karakter ervan ‘discours’ noemt, worden de woorden beschouwd als doorzichtige tekens, die enkel verwijzen en als *instrumenten* in dienst van het handelen en de communicatie staan. (Schulte Nordholt 1997: 27) De literaire taal daarentegen ontbeert een dergelijke transparantie; de literaire woorden verkrijgen een dichtheid waardoor ze zelfstandige entiteiten worden die een eigen, autonoom leven gaan leiden. (27) ‘Met die dichtheid (*épaisseur*) doelt Blanchot op klank en ritme, en op het gebruik van literaire beelden, die verloren gaan wanneer zij in discursieve termen vertaald worden. Al met al kunnen we letterlijk en figuurlijk spreken van een verdichting van de taal.’ (27)

Op de taal als discours, dus op de spreektaal, is een dialectisch proces van toepassing. Blanchot beschouwt in navolging van Hegel taal als een ontkenningbeweging van de zintuiglijke wereld: ‘het woord is teken van de afwezigheid van de zaak die het benoemt, het ontkent deze in zijn singulariteit maar herstelt het, stelt het wederom tegenwoordig in een andere, meer algemene vorm, de betekenis.’ (29) Zo verbergen we als het ware het geweld van de talige weergave en kunnen we de illusie hoog houden dat we de dingen de baas zijn. (De Brabander 1998: 96) In het benoemen gaat de onachterhaalbare onmiddellijkheid van het hier en nu verloren, maar dit verlies is de noodzakelijke voorwaarde voor het ontstaan van betekenis. (Schulte Nordholt 1997: 29) Om in de woorden van Blanchot te spreken: ‘Laten we ons dus aan de woorden houden zonder tot de dingen terug te keren, laten we ze niet loslaten en niet gaan geloven dat ze ziek zijn. Dan kunnen we gerust zijn.’ (Blanchot 2000: 150) Door vast te houden aan de metafysische opvatting van de taal als een ‘onschuldig’ want transparant medium, ontsnappen we ogenschijnlijk aan de absurditeit en de zinloosheid. (De Brabander 1998: 96)¹³

Daar waar de spreektaal zich verschuilt achter ‘gerustheid’, bestaat de literaire taal uit ongerustheid én uit tegenspraken. De positie van de literaire taal is onvast en weinig

¹³ De opvatting dat er twee vormen van taal bestaan, namelijk de ‘gewone’ taal (‘spreektaal’ bij Blanchot) die geen contact maakt met de ‘authentieke’ werkelijkheid en een taal die authentiek is (‘literaire taal’ bij Blanchot) en daardoor wel in contact staat met de werkelijkheid, is terug te vinden in het structuralisme, bij de filosoof Heidegger. Authentieke taal staat voor Heidegger gelijk aan de taal van de kunst. Die taal is er niet op gericht om de werkelijkheid te beschrijven of te verklaren, maar om de werkelijkheid te laten ‘zijn’. (Bertens & D’haen 1988: 52)

duurzaam. (Blanchot 2000: 150) Literatuur vecht de orde van de taal aan en daarmee het menselijke bestaan voor zover dat door het alledaagse leven wordt geconstitueerd. (De Brabander 1998: 102) Schrijven opent volgens Blanchot een literaire ruimte, waar het subject en de wereld zoals deze gewoonlijk aan ons verschijnen, verdwijnen. (102) Om die ruimte te ontsluiten mag de literatuur zichzelf niet ontzien; zij vecht niet alleen de taal en de door haar gevestigde orde, maar ook de literaire vormen en zichzelf als macht aan. Doet zij dit niet, dan zal zij zich blijven ophouden in de structuren van de alledaagse taal, van de spreektaal. (102-103) ‘Deze literaire zelfmoord is niettemin tot mislukken gedoemd, omdat de literatuur de taal en daarmee zichzelf niet alleen tot beul en slachtoffer maakt, maar ook het wapen of middel is waarmee zij zichzelf tracht te doden.’ (103) De literatuur is voortdurend bezig met het oproepen van haar eigen dood, echter zonder dood te kunnen gaan, omdat zij niet anders dan in en met de taal de grenzen van diezelfde taal kan doorbreken. (103) Zij bevindt zich dan ook op de grens van het (on)zegbare. ‘Deze onmogelijke suïcide maakt van het schrijven een onophoudelijk heen-en-weer tussen dat wat gezegd is en dat wat ongezegd blijft.’ (103)

Aan het onophoudelijke sterven komt nooit een eind, omdat de wereld voortdurend opnieuw wordt gecreëerd. (Heumakers 1997) De dood is de zin voor elke betekenis en daar richt ‘echte’ literatuur zich op. In deze ervaring verdwijnt de schrijver. Het sterven dat in zijn taal wordt herhaald, treft dus ook hemzelf. (Heumakers 1997) De schrijver offert zich op voor zijn kunstwerk; hij ontkent zichzelf om ruimte te maken voor de taal als taal. (Heumakers 1997) ‘Taal begint pas met de leegte; geen enkele volheid, geen enkele zekerheid komt aan het woord [...]’. (Blanchot 2000: 149)

Om Blanchots filosofie iets te verduidelijken, wil ik graag kort refereren aan de filosoof George Bataille. Ook hij beschouwt literatuur net als Blanchot niet als iets comfortabels. Integendeel, de schrijver moet zichzelf op het spel durven zetten, zich losmaken van de dagelijkse werkelijkheid om vervolgens op te stijgen tot een soort van mystieke trance, die hem in contact brengt met de eeuwigheid. (De Nijs & Broens 2001: 41) God is in die ervaring volgens Bataille afwezig, waardoor de mens (de schrijver) veroordeeld is om zelf de grenzen van zijn bestaan te onderzoeken, wat hem confronteert met een afschuwelijke leegte en een grote onzekerheid omtrent afkomst en bestemming. (41) Gesteld zou dus kunnen worden dat het individu dat die onzekere en pijnlijke zoektocht durft te ondergaan, tegelijkertijd op paden zal komen die anderen (die voor het veilige, bekende pad kiezen) nooit zullen bewandelen. Het individu dat de moeilijke tocht durft te ondergaan zal zich onderwerpen aan wat Bataille de *expérience intérieure* noemt, de ervaring van het intens ondergaan van het moment zelf, waarbij verleden, heden, tijd en ruimte wegvallen. (41)

In die ervaring verdwijnt het individuele wezen; Bataille noemt dit een streven van 'niet zijn'. (41) Bij Blanchot uit dat 'niet zijn' zich in het verdwijnen van de schrijver, die zichzelf ontkent om ruimte te maken voor de literaire taal. De schrijver kan die soevereiniteit bereiken, door zich onbelemmerd door welk ge- of verbod (en niet beperkt door de spreektaal) over te geven aan zijn fantasieën, waarin lust opgaat in geweld en liefde en dood nauw met elkaar verbonden zijn. (41)

Betekenis is aan taal gebonden. Sterker, de wereld is aan taal gebonden. Taal heeft, zo kan geconcludeerd worden, een grote macht in zich. Op politiek niveau (of op systemisch niveau) creëert taal discoursen die een bepaalde werkelijkheid gebaseerd op vooroordelen kunnen opdringen, een waarin mensen worden uitgesloten. Hieruit blijkt het systemische geweld van taal. Op het niveau van de taal zelf, zo bleek uit de filosofie van Blanchot, is iedere ver-taling een vorm van symbolisch geweld: de vertaling gaat gepaard met het verlies van de onmiddellijke ervaring van de dingen. De literatuur tracht iets van die onmiddellijke ervaring te blijven behouden. Niet om de werkelijkheid te verklaren, maar om de werkelijkheid te laten 'zijn' in al haar complexiteit.

II. De filosofie gekoppeld aan de narratologie

Introductie

In het eerste gedeelte van het theoretische kader kwamen aan de hand van Žižek, Benjamin, Foucault, Butler en Blanchot diverse filosofische theorieën over geweld aan de orde. In dit tweede hoofdstuk zullen hun theorieën gekoppeld worden aan de (structuralistische) narratologie, zoals die in *Literair Mechaniek* (1999) gepresenteerd wordt.¹⁴ Deze koppeling is noodzakelijk, omdat een louter filosofische en daarmee niet-literaire basis te onvast is voor romananalyse. Door de filosofische theorieën over geweld te verbinden met de narratologie, de studie van de verhalende tekst en dus de basis voor de romananalyse, wordt die valkuil vermeden.¹⁵ Hoe dit precies in zijn werking gaat, zal ik in het onderstaande toelichten.

De narratologie richt zich op de verhalende tekst. Allereerst, wat is een verhaal? *Literair mechaniek* omschrijft een verhaal als een reeks van gebeurtenissen, die met elkaar verbonden zijn, maar niet noodzakelijk via een chronologische lijn. (Van Boven & Dorleijn 2003: 239) Een ‘verhaal’ kan daarnaast omschreven worden als een op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis. (36) ‘Geschiedenis’ verwijst dan naar de gebeurtenissen in een logisch-chronologisch verband en ‘verhaal’ naar een bepaalde weergave daarvan. (36) Een ‘gebeurtenis’ is een situatie die verandert in een andere situatie, vaak ondergaan of teweeggebracht door een personage. (241) Alles wat op het niveau van de gebeurtenis plaatsvindt, is zichtbaar. Om hier nu direct de koppeling te maken met de drie vormen van geweld die Žižek onderscheidt – subjectief, systemisch en symbolisch geweld – dan zou de meest zichtbare vorm van geweld, het subjectieve geweld, terug te zien moeten zijn op het niveau van de gebeurtenis, beter gezegd op het narratologische niveau van de geschiedenis.¹⁶

Verhalen kunnen worden beschouwd als structuren die een aantal vaste en tevens met elkaar samenhangende elementen bezitten. (Van Boven & Dorleijn 2003: 37)

¹⁴ Waar nodig zal ik de informatie uit *Literair mechaniek* aanvullen met informatie uit *Vertelduidels. Handboek verhaalanalyse* (2005). Mijns inziens vult dit laatstgenoemde boek de leemtes op van *Literair mechaniek*. Bovendien is *Vertelduidels* een essentieel naslagwerk in dit theoretische kader, omdat het aandacht heeft voor de postmoderne tekst, waarvoor in *Literair mechaniek* vanwege de gerichtheid op de traditionele tekst, weinig ruimte is.

¹⁵ Narratologie kan beschouwd worden als de studie van de verhalende tekst. Deze informatie ontleen ik aan Herman & Vervaeck (2005: 9).

¹⁶ Het verschil tussen ‘geschiedenis’ en ‘verhaal’ wordt ook wel aangeduid met het onderscheid tussen ‘fabel’ en ‘sujet’. De ‘fabel’ is dat wat daadwerkelijk gebeurt, de logisch-chronologische loop der gebeurtenissen. Onder ‘sujet’ wordt de volgorde van de gebeurtenissen verstaan zoals die in het verhaal wordt gegeven oftewel de ordening waarvan de lezer kennisneemt en die niet altijd chronologisch is. Het begrippenpaar ‘fabel’ en ‘sujet’ wordt in andere verhaaltheoretische modellen ook wel aangeduid met *story* en *plot*, *story* en *discourse of histoire* en *récit*. (Van Boven & Dorleijn 2003: 241)

Ze gaan altijd over *mensen* (ook als ze over dieren of voorwerpen gaan; die hebben dan menselijke trekken), die *handelen, denken, voelen, waarnemen* of met wie dingen *gebeuren*. Dit alles speelt zich af op een bepaalde *plaats*, op een bepaald *tijdstip*, gedurende een bepaalde *tijd* en in een bepaalde *volgorde*. In de verhaalstructuur worden bepaalde *betekenissen* uitgedrukt. (37)

Met bovenstaande ordening van het verhaal is een bepaald effect beoogd: spanning creëren, informatie doseren, een personage psychologisch verdiepen et cetera. Deze ordening is een van de middelen waarmee de lezer wordt gemanipuleerd. (240) De Amerikaanse literatuurwetenschapper Porter Abbott (2008) gaat nog een stap verder. ‘Not only do the narrative texts we come across have this power, but some would argue further throughout our lives we are prisoners of these cultural texts – that they even do a lot of our thinking for us.’ (Porter Abbott 2008: 86)¹⁷

Verhalende teksten die lezers als een soort gevangenen onderwerpen aan hun manipulatieve systeem; het lijkt verdacht veel op het panoptisch regime bij Foucault, waar gevangenen en werknemers in een dergelijke mate gedisciplineerd worden dat zij als het ware gedachteloos, automatisch, meedraaien in het (kapitalistisch) systeem. Net als het panopticon, dat de cellen volgens een zodanig systeem indeelt, waardoor de opzichter het overzicht heeft en misstanden in de gaten kan houden, is de verhaalwereld geordend ingedeeld. Die vaste onderdelen van de verhaalwereld, zoals bijvoorbeeld tijd en personages, komen bij een verhaal- of structuuranalyse aan de oppervlakte. (Van Boven & Dorleijn 2003: 37)

Wat echter als tegen deze vaste ordening op het verhaalniveau wordt ingegaan? Wat als de ‘regels’ waaraan de verschillende onderdelen van het verhaal (een soort minisystemen op zich) moeten voldoen, ondermijnd worden? Gesteld zou kunnen worden dat er dan sprake is van verzet tegen een structuur die als overheersend wordt ervaren. De postmoderne roman, zo zal later blijken, verzet zich tegen de (traditionele) vaste ordening van het verhaalniveau. In dit verzet is zij uiterst gewelddadig. Tegelijkertijd kan gezegd worden dat juist door dit gewelddadige verzet het systemische geweld van de (in eerste instantie onzichtbare) verhaalstructuur aan de oppervlakte komt.

Het subjectieve geweld bracht ik in verband met het niveau van de geschiedenis; het systemische geweld koppel ik aan het niveau van het verhaal. Ik richt mij daarbij op twee

¹⁷ Porter Abbott spreekt hier van verhalende, culturele teksten. Abbott doelt hier hoogstwaarschijnlijk op verhalen waarin ideologie een rol speelt (denk bijvoorbeeld aan postkoloniale literatuur). Van Boven & Dorleijn (2003) richten zich meer op de ordening van het verhaal in zijn algemeenheid.

onderdelen van het verhaal, twee minisystemen op zich: tijd en personages. Waarom ik mij hier niet richt op het onderdeel ‘motieven’ zal ik later uitleggen.

De vertelling vormt, zo stellen Herman & Vervaeck, het derde en minst abstracte niveau van de narratologie. (Herman & Vervaeck 2005: 84) Op dit niveau draait het om de formulering, het geheel van manieren waarop een tekst verteld wordt. Gaat het bij het verhaal vooral om de waarneming van de gebeurtenissen, bij de vertelling gaat het met name over de manier waarop ze verwoord worden. (84) De verteller of vertelinstantie speelt hier een essentiële rol. Bij ‘formulering’ denk ik ook aan de wijze waarop de verteller het verhaal weergeeft. Daarbij kan gedacht worden aan de stijl waarin het verhaal verteld wordt; die kan bijvoorbeeld sober of barok zijn.¹⁸

Blanchot maakt, zo kwam in het filosofische gedeelte van dit theoretisch kader aan de orde, een onderscheid tussen spreektaal en literaire taal. De literaire taal kenmerkt zich door een zekere dichtheid, waardoor de woorden als het ware een eigen leven gaan leiden. Met dichtheid doelt Blanchot onder andere op het gebruik van literaire beelden. Bij literaire beelden denk ik aan beeldspraak, die mijns inziens als een bijzondere vorm van formuleren gezien kan worden.

Volgens Žižek is de werkelijkheid op zich niet onverdraagbaar, maar is het de taal die haar onverdraaglijk maakt. Een bepaalde manier van formuleren, vaak tot stand gekomen op basis van een bepaald discours, kan een zekere (gewelddadige) werkelijkheid opdringen. Vooroordelen bijvoorbeeld worden met behulp van taal geuit en kunnen een groep mensen ernstige schade berokkenen. Taal is in dit geval een zeer gewelddadig ‘hulpmiddel’.

De vertelling ligt het dichtst bij de woorden en zinnen die je als lezer door de verteller krijgt aangeboden. (84) Het draait hier dus om taal. Symbolisch geweld manifesteert zich op het niveau van de taal, in het bijzonder op het niveau van het woord. Het vertelniveau koppel ik vanwege de gerichtheid op de taal aan het symbolische geweld.

Er zijn nu drie niveaus geformuleerd die met (verzet tegen) respectievelijk subjectief (zichtbare actie), systemisch (tijd, personages) en symbolisch geweld (vertellen, taal) verbonden kunnen worden: het niveau van de geschiedenis, het niveau van het verhaal en het niveau van de vertelling. Overigens moet ik bij deze ‘vaste’ indeling direct opmerken dat er op het niveau van het verhaal (gekoppeld aan systemisch geweld) sprake kan zijn van symbolisch geweld en dat op het niveau van de vertelling (gekoppeld aan het symbolische

¹⁸ In de neerlandistiek ontbreekt het voorsnog aan een passend instrumentarium om de stijl van een roman grondig te analyseren. Er loopt momenteel een onderzoek naar de mogelijkheden om stijlonderzoek op een wetenschappelijke manier aan te pakken. Zie voor verdere informatie: <http://www.narcis.nl/research/RecordID/OND1325434/Language/en>.

geweld) ook systemisch geweld kan voorkomen. Een geordend schema met daarin strikt van elkaar gescheiden niveaus is op zijn ‘postmoderns’ dus vrijwel onmogelijk.

Van die laatste constatering vormt het door mijzelf geformuleerde vierde ‘overlappende niveau’ het bewijs. De categorieën van dit niveau heten respectievelijk ‘motieven’, ‘herhaling’, ‘dechiffreering’ en ‘paradox’. *Literair mechaniek* beschouwt de motieven als betekenisdragende eenheden van het verhaal, maar geeft wel aan dat motieven ‘geen zelfstandige categorie van verhaalelementen vormen, maar zich in alle genoemde verhaal- en vertelcategorieën, op alle niveaus kunnen manifesteren [...]’. (Van Boven & Dorleijn 2003: 271) Het begrip ‘dechiffreering’ is een typisch postmodern begrip dat overeenkomsten vertoont met het motief, maar toch te eigenzinnig is om het onder die categorie te scharen. De herhaling en de paradox hangen met dechiffreering samen. Om deze begrippen in een postmoderne context toe te lichten maak ik gebruik van Bart Vervaecks boek *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999). In dit boek wordt ingegaan op verschillende literaire technieken die postmoderne schrijvers inzetten om de traditionele vertel- en verhaalstructuur te ondermijnen. In die ondermijning is de postmoderne roman uiterst gewelddadig. Naast Vervaecks boek over het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman, zal ik tevens diens artikel ‘Literatuur en geweld: postmodern verteld. Over de zaak Jongstra en Verhelst’ (2004) als hulpmiddel gebruiken om het gewelddadige karakter van diverse postmoderne begrippen nader toe te lichten.

Omdat het eerste niveau, dat van de geschiedenis, al voldoende is toegelicht zal ik in het onderstaande hier verder geen aandacht meer aan besteden. Vanzelfsprekend zal ik in het tweede gedeelte van mijn scriptie, waar de romananalyse centraal staat, dit niveau wel meenemen. De vraag die daarbij centraal zal staan is op welke wijze het subjectieve geweld in de te bespreken roman is terug te zien.

Nu de opzet van het narratologische gedeelte van dit theoretisch kader is toegelicht, kan worden overgegaan tot de bespreking van de diverse niveaus en categorieën.

Systemisch geweld gekoppeld aan verhaalniveau

1.0 Tijd

Tijd is een fundamentele structuurcategorie van verhalen; een verhaal is immers een reeks gebeurtenissen die zich in de tijd voltrekken. (Van Boven & Dorleijn 2003: 239) Voor de gebeurtenissen in hun chronologische verband werd in de introductie de term ‘geschiedenis’ geïntroduceerd. Aan de geschiedenis zijn de volgende aspecten van tijd te onderscheiden: de

historische tijd (tijd waarin de geschiedenis of de handeling zich afspeelt) en de tijd die de handeling in beslag neemt, oftewel de duur van de geschiedenis. (239-240)

Het verhaal kent de volgende tijdsaspecten: de volgorde waarin de gebeurtenissen worden gepresenteerd, de duur van het verhaal, de wijze waarop het tijdsverloop in het verhaal wordt weergegeven aan de hand van bepaalde signaalwoorden en ten slotte de werkwoordstijden die de temporele verhouding uitdrukken tussen het vertelmoment en het ‘gebeurmoment’. (240)

In het onderstaande zal ik aan de hand van Vervaeck (2007) ingaan op de vijf wijzen waarop de postmoderne chroniek afwijkt van de traditionele behandeling van tijd. Vervaeck maakt in zijn bespreking van de postmoderne chroniek geen onderscheid tussen de tijdsaspecten van de geschiedenis en die van het verhaal. Zo behandelt hij bijvoorbeeld de chronologie (die slaat op de volgorde waarin de gebeurtenissen worden gepresenteerd en deel uitmaakt van het verhaalniveau) en de representatie van het verleden (die verband houdt met de historische tijd en daarmee op het niveau van de geschiedenis behoort), onder dezelfde noemer. Hoewel hier het (verzet tegen) systemisch geweld op verhaalniveau centraal staat, zal ik in navolging van Vervaeck toch aandacht besteden aan de historische tijd (representatie van het verleden), hoewel dit aspect van tijd eigenlijk op het niveau van de geschiedenis geplaatst zou moeten worden. Het is echter typerend voor de postmoderne roman (en daarmee voor de postmoderne verhaalanalytici) om een ‘chaotische werveling’ waarbij verschillende tijdschalen en –schalen door elkaar lopen, te verkiezen boven de ‘getemperde’ tijd van de (klassieke) structuralistische schema’s. (Herman & Vervaeck 2005: 115).

1.1 Het geweld van de postmoderne chroniek

Zowel inhoudelijk als formeel speelt de tijd in de literatuur een belangrijke rol. (Vervaeck 2007: 151) ‘Formeel zit de roman vast aan de veronderstelde lineariteit en de duur van de lectuur, waardoor de gebeurtenissen, de thema’s en de structuur zich “gaandeweg”, dus temporeel ontplooiën. Inhoudelijk is de voorbijgaande tijd een van de grootste literaire clichés.’ (151) Hoewel het postmodernisme niet aan deze traditie ontsnapt, laat het wel zien dat tijd vooral als traditie, cliché, fictie en voorstelling bestaat. (151) Deze traditionele voorstelling van tijd ervaart het postmodernisme als systemisch geweld, geweld dat aan het licht komt (door een eveneens gewelddadige) ondermijning.

Zo streeft de postmoderne roman niet naar een continue geschiedenis. (154) Integendeel, er is juist ruimte voor het onzekere, het onvatbare en het ontbrekende. (153-154) Vervaeck bespreekt een vijftal manieren waarop de postmoderne chroniek afwijkt van de

traditionele roman. Op deze 'afwijkingen', deze gewelddadige ondermijningen, zal ik hieronder ingaan.

Ten eerste impliceert de postmoderne chroniek een voorliefde voor het onooglijke. (154) Dat wat in de gewone tijdservaring onopgemerkt blijft, heeft de interesse van de postmoderne roman. Het marginale en het toevallige krijgen in de postmoderne roman dan ook alle aandacht. (155) Onbelangrijke figuren krijgen voorrang boven belangrijke, onbenullige details genieten meer aandacht dan belangrijke ontdekkingen of historische gebeurtenissen, mogelijkheden en toevalligheden zijn belangrijker dan feiten en 'ijzeren' wetten. (155) De voorliefde voor het marginale in de postmoderne roman is terug te vinden in het *New Historicism*. (155) Als historische benadering verschilt het *New Historicism* van de traditionele literatuurgeschiedenis, omdat niet langer wordt uitgegaan van eenduidige, reconstrueerbare historische contexten en betekenissen. (Brillenburg Wurth & Rigney 2006: 425) De nadruk op de grote gebeurtenissen uit het verleden en de daarmee gepaarde 'vooringenomenheid' van de traditionele geschiedschrijving, wordt door de postmoderne roman met haar nadruk op het marginale, onderuit gehaald. (Vervaeck 2007: 155)

Het verzet tegen de coherente en 'gewichtige' geschiedenis, leidt tot een tweede kenmerk van de postmoderne chroniek: de ondermijning van de regels waaraan de klassieke historische roman en vertelling gehoorzamen. (155) Allereerst overtreedt de postmoderne chroniek de regel van de zogenaamde 'dark areas', die voorschrijft dat de roman zijn fantasie moet beperken tot die plekken in de geschiedenis waar weinig bekendheid over heerst. (156) De postmoderne roman lapt die regel aan haar laars door ook de algemeen bekende feiten in het fantaseren te betrekken en te vervormen. Daarmee schrijft de postmoderne roman een alternatieve geschiedenis. (156) Daarnaast overtreedt de postmoderne roman het verbod op anachronismen. (156) Personen of gebeurtenissen worden in een andere situatie geplaatst, waardoor verwarring ontstaat met betrekking tot de daadwerkelijke historische context. Ten slotte overtreedt de postmoderne chroniek de fysische wetten van de werkelijkheid, door bijvoorbeeld historische en fictionele figuren samen te laten optreden of te combineren in één personage. (156)

Een derde kenmerk van de postmoderne chroniek is haar ontwrichting van traditionele tijdspatronen. (154) Temporele principes worden in de postmoderne roman dusdanig nadrukkelijk en obsessieel gebruikt, dat ze uiteindelijk ontwricht worden. Personages gaan dood en worden opnieuw geboren. De dwangmatige herhaling van vaste schema's haalt het oorspronkelijke systeem onderuit; de lezer verliest het overzicht. (156)

Wanneer verschillende temporele ordeningsprincipes door elkaar lopen, wordt het onmogelijk om een overkoepelende tijdsopvatting aan te wijzen. (158) Het vierde kenmerk van de postmoderne chroniek is dan ook dat zij de primaire verhaallijn ondergraaft. Afzonderlijke fragmenten onttrekken zich aan de verhaallijn, zijn niet te dateren en verbreken de continuïteit. (158) ‘Er is geen hoofdlijn meer, er zijn alleen nog breuken.’ (158)

De postmoderne roman legt de traditionele oriëntatie van de chronologie naast zich neer, een die vertrekt vanuit het verleden en via het heden naar de toekomst kijkt. (159) Eerder zal de postmoderne tijd vanuit de toekomst opereren en van daaruit naar alle richtingen ‘uitwaaieren’. (159) ‘Zij interpreteert de voorkeur voor het onbesliste immers als een projectie van de toekomst in het heden en het verleden. De onzekerheid van wat moet komen, wordt overgedragen op wat vooraf ging en wat gebeurt.’ (159)

De hierboven genoemde eigenschappen van de postmoderne chroniek doen de logica van de traditionele chronologie geweld aan. Juist deze gewelddadige ondermijning toont het geweld van het systeem, in dit geval het systeem van de traditionele chronologie, dat geen ruimte laat voor het toeval, het marginale en het discontinue. Zowel de traditionele als de postmoderne chronologie passen geweld toe. De eerste in haar gewelddadige oplegging van een systeem, de tweede in haar gewelddadige ondermijning van dat systeem.

Blijkbaar, zo stelt Vervaeck toepasselijk, is er zowel aan de kant van de traditionele als de postmoderne literatuur, geen ontsnapping mogelijk aan het geweld. (Vervaeck 2004: 831)

2.0 Personages

Voor de lezer vormen de personages wellicht de meest belangrijke verhaalcategorie, omdat zij de eerste ingang vormen tot het verhaal, het medium waardoor de lezer kennisneemt van de gebeurtenissen en zich een beeld vormt van een deel van de verhaalbetekenissen. (Van Boven & Dorleijn 2003: 299) ‘Lezers verplaatsen zich in de personages, identificeren zich met hen of zetten zich tegen hen af.’ (299)

Traditionele verhalen maken gebruik van enkelvoudige personages, zodat zij herkenbaar zijn en zouden kunnen voorkomen in de ‘echte’ wereld. De postmoderne roman beschouwt dit vasthouden aan enkelvoudige personages als een vorm van geweld omdat zo de complexiteit en de alteriteit van de mens ondermijnd wordt. (Vervaeck 2004: 828) Het traditionele verhaal dat enkelvoudige personages ‘voorschrijft’, wordt dus als een overheersend systeem ervaren. De postmoderne roman zet de alteriteit van het personage op de voorgrond en ondermijnt daarmee het systeem. Wederom zit in deze ondermijning ook een vorm van geweld verstopt. In het onderstaande zal ik aandacht besteden aan twee bijzondere

manieren waarop de postmoderne roman het enkelvoudige personage ondermijnt: versmelting en ondermijning van de eigen naam. Overigens moet ik hier opmerken dat versmelting en de ondermijning van de eigen naam aspecten van talig (symbolisch) geweld bevatten. Er is dus sprake van een overlapping met het vertelniveau.

2.1.1 Versmelting

In het postmodernisme bestaat de mens slechts als ander. ‘Je wordt pas “jezelf” door voortdurend “iemand anders” te worden. (828) Het voortdurend iemand anders worden, wordt in het postmodernisme aangeduid met de term ‘versmelting’. Het zogenaamde ‘round character’ dat in de traditionele roman als een ‘echt’ mens wordt beschouwd, wordt in de postmoderne roman te kijk gezet door het zo veel scenario’s te laten opvoeren dat het in zijn tegendeel omslaat en een vals, plat en leeg personage wordt. (68-69) ‘Scenario’ (of ‘script’) kan hier beschouwd worden als een ‘verwachting met de specifieke opeenvolging van een serie gebeurtenissen’. (Herman & Vervaeck 2005: 169) Wanneer één personage met zoveel verschillende gebeurtenissen of scripts in verband is te brengen, verliest de lezer niet alleen zijn grip op het personage, maar wordt het ook minder geloofwaardig. Een ‘echt’ mens of ‘round character’ zal normaliter één script volgen.

Wanneer een personage vele scenario’s opvoert, bestaat de kans dat het overlappingsen vertoont met andere figuren die gelijksoortige scripts opvoeren. Ook zonder die ‘belichaming’ versmelten postmoderne personages met elkaar, doordat ze beschreven worden in termen van metaforen en metoniemen. (69) ‘De taal waarin het subject optreedt, is die van de beelden, en precies daardoor wordt dat subject uitgezaaid over het netwerk.’ (69) De identiteit verkrijgt dan door de beeldspraak een grenzeloze en eindeloze uitzaaiing.¹⁹ (69) Niet voor niets wordt de ‘geslachtloze volmaaktheid’ van het grenzeloze in de postmoderne roman voorgesteld in het lichaam van de hermafrodiet. (83)

Ook zonder beelden impliceert de taal een uitwissing van de identiteit. Dit suggereert volgens Vervaeck dat de mens buiten de taal niet bestaat. (69) Dit niet-bestaan van de mens was in het filosofische gedeelte van het theoretisch kader terug te zien bij Judith Butler, die stelt dat een lichaam pas maatschappelijk vorm krijgt als het binnen de taal wordt aangesproken. Bij zowel Vervaeck als Butler is het ‘bestaansrecht’ van de mens aan taal gebonden. Vervaeck gaat een stap verder door te stellen dat taal de identiteit uitwist. Die uitwissing kan als een vorm van symbolisch geweld opgevat worden.

¹⁹ Deze uitwaaiing kan opgevat worden als een vorm van dechiffreering. Op dit begrip wordt in het ‘Overlappend niveau’ teruggekomen.

Een afgerond 'ik' is volgens het postmodernisme in de taal niet mogelijk. (Vervaeck 2007: 69) 'De vertaling van het subject maakt het onvermijdelijk tot een object.' (69) In de taal kan het zelf enkel als ander bestaan, de constructie is daarmee eens te meer een deconstructie. (Vervaeck 2007: 69) Het 'ik' beschrijven staat voor het postmodernisme gelijk aan het doden van het 'ik'. (69-70) Het postmoderne personage heeft in het verhaal geen vaste plaats, maar is onderworpen aan een temporeel proces van metamorfose. (Vervaeck 2007: 70) In een traditionele roman staat die metamorfose in dienst van de ontdekking van het echte zelf, van de eigen identiteit. In de postmoderne roman daarentegen is de evolutie een proces van verdwijning. (70)

Overigens valt de alteriteit van het 'ik' in de postmoderne roman niet samen met de veelvuldige persoonlijkheid van de modernistische literatuur, aangekondigd in Rimbauds beroemde woorden 'Je est un autre'. (70-71) Waar de veelvuldigheid voor de modernist vaak een te vermijden toestand inhoudt – Vervaeck geeft hier schizofrenie als voorbeeld – is ze voor de postmodernist eerder een vorm van vrijheid en onbepaaldheid. (71) Daarnaast veronderstelt de veelvuldigheid in het postmodernisme geen centrum dat uiteengevallen is, zoals het in het modernisme meestal wel het geval is. Er is in het postmodernisme niet eerst een 'ik' dat vervolgens in de vertaling uiteen valt. Het 'ik' bestaat slechts in de taal en wordt vervolgens meteen uitgewist. (71)

2.2.2 De ondermijning van de eigenaam

De uitwissing van het 'ik' via de taal, is in de postmoderne roman terug te zien in diverse taalspelletjes. (74) De eigenaam verliest bijvoorbeeld zijn eigenheid. Zo duiken namen op, om vervolgens niet meer in het verhaal terug te keren. Hiermee wordt de traditionele visie ondermijnd, die erop uit is aan een personage betekenis te verlenen. (74) Een andere manier om de eigenaam te ondermijnen, is de verandering van die naam. (74-75) Na het krijgen van een eigenaam, zo stelt Butler, is men vatbaar voor hernieuwde benoeming. (Butler 2007: 49) Wat, vraagt Butler zich af, als men alle namen op zich moest nemen die men ooit toegevoegd heeft? Zou de identiteit daarmee niet in de problemen komen? Zou men zichzelf dan niet vervreemd in de taal terugvinden? (49) Op die vervreemding, op het onderuit halen van een vaststaande identiteit, is de postmoderne roman met haar ondermijning van de eigenaam juist uit. De naam dekt in de postmoderne roman dan ook geen eenheid, maar een veelheid, een altijd veranderend 'ik'. (Vervaeck 2007: 75)

Een stap verder dan de ondergraving van de eigenaam is de ondergraving van de voorletter of de initiaal. (76) Zo kunnen meerdere personages een naam hebben die begint met

dezelfde voorletter, waardoor al deze personages op elkaar betrokken kunnen worden en langzamerhand samenklonteren. (76) Ook namen ten slotte die duidelijk symbolische betekenissen dragen, ondermijnen de traditionele geloofwaardigheid en individualiteit van het personage. (77) ‘Echte’ mensen dragen immers geen symbolische namen. (77)

Symbolisch geweld gekoppeld aan vertelniveau

1.0 Vertellen

Verhalende teksten worden gekenmerkt door een ingebedde taalsituatie. (33) De vertellende instantie brengt tekst voort die niet door de personages kan worden waargenomen. Hij bevindt zich op een hoger tekstniveau, maar kan wel wat over de personages zeggen; hij kan hun woorden direct weergeven en hen met elkaar laten praten. ‘De vertellende instantie staat dus boven de wereld van de personages, hij heeft inzicht in die wereld en hij deelt in de tekst informatie over die wereld mee.’ (33) De inbedding zit hem dus in twee niveaus: dat van de verteller die tekst produceert en dat van de door hem vertelde wereld. (33)

De soorten vertelinstanties zijn afhankelijk van de verhouding tussen de verteller en het vertelde: wanneer de verteller boven de ruimte van het vertelde staat, is hij extradiëgetisch; behoort hij tot het vertelde en wordt hij zelf verteld door een instantie die boven hem staat, dan is sprake van een intradiëgetische verteller. (Herman & Vervaeck 2005: 85) ‘De extradiëgetische verteller staat het hoogst in de hiërarchie, de intradiëgetische staat een trapje lager. Het onderscheid kun je maken door te antwoorden op de vraag: “Wordt deze vertellende instantie zélf door een andere instantie verteld of niet?”.’ (85)

Van Boven & Dorleijn onderscheiden drie typen vertelstandpunten: het auctoriale, het ik-vertelstandpunt en het personale. Daarnaast bespreken zij nog een tussenvorm tussen het auctoriale en het personale. (Van Boven & Dorleijn 2003: 187) Kort samengevat spreken we van een auctoriale verteller wanneer een ‘ik’ (of ‘wij’) een verhaal vertelt waaraan hij zelf niet deelneemt. Wel kan hij, naast het verhaal dat hij zelf vertelt, ruimte vragen voor zijn eigen wereld. De auctoriale verteller heeft onbeperkt toegang tot de wereld van de personages, maar omgekeerd geldt dat niet. Dit is een specifieke vorm van de gelaagde structuur die karakteristiek is voor de ingebedde taalsituatie. (189) De ik-vertelsituatie heeft met de auctoriale vertelsituatie gemeen dat de verteller gedramatiseerd is en daarmee een aanwijsbare gestalte in de tekst is. Het verschil met de auctoriale verteller is echter dat de ik-verteller vertelt wat hij zelf heeft beleefd; hij is verteller en personage in een. Bij romans en verhalen die in de derde persoon (de hij- of zij-vorm) worden verteld, is sprake van een personale

vertelsituatie. De verteller heeft zich teruggetrokken, is een ‘anonieme instantie’, en presenteert enkel datgene wat de personages voelen, denken, zien ervaren en meemaken. Het lijkt alsof het verhaal zich ‘vanzelf’ vertelt. (203) Ten slotte benoemen Van Boven & Dorleijn de tussenvorm tussen de auctoriale en personale vertelinstantie als een afgezwakte vorm van auctoriaal vertellen. Hier is sprake van teksten die in de derde persoon worden verteld, waarin de vertelinstantie *niet* gedramatiseerd (auctoriaal) is, maar *wel* commentaar geeft. (207)

Zoals uit bovenstaande blijkt is het niveau van de vertelling, net als het verhaalniveau, een geordend systeem, waarbinnen zelfs sprake is van een bepaalde hiërarchie. Postmoderne verhalen, zo zal uit de romananalyses in het tweede gedeelte van deze scriptie blijken, zijn geneigd de hiërarchie tussen de verschillende vertellers onderuit te halen. Daarmee ondermijnen ze de structuralistische poging om alle niveaus in een duidelijke verticale hiërarchie onder te brengen. (87-88) Hier is sprake van een gewelddadig verzet tegen de structuur, tegen het systeem. Uit dit verzet komt echter ook naar voren dat het niveau van de vertelling zelf gewelddadig is in het opleggen van een bepaald systeem. Het vertelniveau omvat dus naast het symbolische geweld (dat hieronder behandeld zal worden) ook systemisch geweld. Hier blijkt dus ook dat de filosofische geweldsniveaus en de narratologische niveaus niet geheel overlappen.

2.0 Taal

Nu een toelichting is gegeven op het (verzet tegen het) geweld van het vertellen als systeem, wil ik hieronder inzoomen op het specifieke symbolische geweld van de taal. Overigens zal ook hier het systemische geweld, in dit geval van taal, zo nu en dan aan de oppervlakte komen.

In elke postmoderne roman wordt de taal op zekere wijze geproblematiseerd. (Vervaeck 2007: 95) ‘Impliciet door het woekerende taalgebruik van de beelden die de betrouwbaarheid en begrijpbaarheid van de taal op losse schroeven zetten. Expliciet door de vele uitspraken over de taal in de postmoderne roman.’ (95) Problemen en crises spelen daarbij een rol. Taal en werkelijkheid vallen niet samen, maar overlappen elkaar gedeeltelijk; ze lopen uiteen en botsen vaak met elkaar. ‘Het gaat niet om goed omliggende domeinen maar om vage grenzen en nooit aflatende grensconflicten. Alleen als conflict, als nooit ophoudende strijd bestaan taal en werkelijkheid. Dat is de crisis.’ (95)

Die onvolledige overlapping tussen taal en werkelijkheid heeft twee dimensies in zich. Aan de ene kant mag taal wellicht als scenario fungeren voor de realiteit, aan de eisen van die taal wordt door de realiteit nooit perfect voldaan. (95) Daar staat tegenover dat taal de realiteit

mag belichamen, perfect vatten zal ze haar nooit. Er blijft in beide gevallen sprake van iets onvatbaars, er zijn altijd elementen die ‘buiten de paragrafen’ vallen. Filosoferen over de ontoereikendheid van taal is in de postmoderne roman dan ook regelmatig aan de orde. (96)

In het domein van de ideologie vallen taal en werkelijkheid schijnbaar samen. (97) De ideologie gelooft namelijk dat de realiteit beantwoordt aan zijn woorden en begrippen. ‘Opvoeding en indoctrinatie proberen deze perfecte overlapping van taal en werkelijkheid op te leggen.’ (97) Ideologische taal doet alsof er geen conflict is tussen taal en realiteit. Ze wil doen geloven dat alles wat gezegd wordt ‘echt’ is; andersom geldt hetzelfde principe. De ideologische taal vertoont overeenkomsten met een discours: beide werken werkelijkheidsvormend of hebben, beter gezegd, de pretentie om een bepaalde werkelijkheid op te leggen. De postmoderne roman haalt de ideologische taal onderuit door het onvatbare, het wilde en het ongetemde achter de ideologische taal te tonen. (97) De ideologische taal kan hier als een systeem opgevat worden, dat door de ondermijning van de postmoderne roman als een gewelddadig systeem aan de oppervlakte komt. Hier is dus sprake van systemisch geweld. In haar ondermijning van de ideologische taal is de postmoderne roman, door de ‘wilde’ taal op de voorgrond te willen plaatsen, eveneens gewelddadig.

De ideologische taal kan vergeleken worden met de spreektaal bij Blanchot. Beide houden vast aan de metafysische opvatting van taal als een transparant en daarmee ‘onschuldig’ medium. Hierdoor is de taal bruikbaar voor het handelen, voor communicatie. Literaire taal daarentegen tracht iets van het geweld van de taal vast te houden door juist niet transparant te zijn. Zo is er ruimte voor klank, ritme en metaforen, die zich niet laten leiden maar onvatbaar doorwoekeren.

De postmoderne roman toont grote belangstelling voor het lichamelijke. (Vervaeck 2007: 106) Als belichaming van tijd en ruimte, is het postmoderne lichaam grensoverschrijdend waardoor het de ‘motor’ van de metaforische aaneenschakeling vormt. (79) ‘Je zou het lichaam kunnen beschouwen als een schakelbord, dat voortdurend zorgt voor de omschakeling van het ene in het andere.’ (79) Daarom hebben de meeste beelden in de postmoderne roman een duidelijke lijfelijke ondertoon. Zo zorgt het lichaam voor de zogenaamde dechiffreering²⁰: alles wordt met alles in verband gebracht, totdat er geen basis en geen individualiteit meer overblijft. (80) Wanneer taal en lichaam metaforisch worden verbonden in de lichaamstaal, worden de grenzen tussen het verbale en het lijfelijke

²⁰ Deze term komt later nogmaals aan de orde en zal dan uitgebreid worden toegelicht (zie ‘Overlappend niveau’).

overschreden. (106) Die overschrijding ondermijnt de ideologische taal, die strikte scheidingen en classificaties hanteert. (106)

De verbinding tussen taal en lichaam is van metaforische aard, waardoor er geen sprake is van een volledige versmelting tussen de verbonden domeinen. Hierdoor blijft er altijd een afstand tussen lichaam en tekst. (107) Vervaeck spreekt van een ‘tekort’. Het is echter dat tekort dat nieuwe metaforen aanboort, waardoor nieuwe pogingen mogelijk zijn om het lichaam in termen van de taal te vatten. (107) Taal en lichaam zijn echter alleen als metaforen één, wat impliceert dat zij nooit volledig één zullen zijn. Het lichaam ontsnapt aan elke definitie van taal. (108) Daarmee krijgt de taal iets dwingends, iets overheersends: het wil het lichaam vangen. Die poging van taal is echter gedoemd te mislukken; het lichaam is de taal te snel af.

Essentieel aan de lijfelijke taal is dat ze beeld is en beeld moet blijven; het gaat in de postmoderne roman niet om een analytische, wetenschappelijke beschrijving van het lichaam. (Vervaeck 2007: 111) De postmoderne roman wil tonen in plaats van uitleggen. (112) Immers, wat benoemd wordt verdwijnt en wat verbeeld wordt zorgt voor samenhangen. (111) Deze opvatting is terug te zien bij Blanchot die stelt dat iedere talige weergave, ver-taling, gepaard gaat met het verlies (het verdwijnen) van de onmiddellijke ervaring van de dingen. In dit verlies is volgens Blanchot het geweld van de taal te vinden.

Overlappend niveau

1.0 Motieven

De term ‘motief’ wordt gebruikt om betekenisdragende eenheden in het verhaal aan te duiden, wat direct duidelijk maakt dat motieven geen zelfstandige categorie van verhaalelementen vormen, maar zich in alle genoemde verhaal- en vertelcategorieën en op alle niveaus kunnen manifesteren. (Van Boven & Dorleijn 2003: 271) Vanwege die ‘ongebondenheid’ aan een bepaald niveau of een bepaalde categorie, plaats ik de motieven op een ‘overlappend niveau’.

Tijdens het lezen legt de lezer voortdurend, onbewust of bewust, verbanden; hij identificeert en differentieert. (Van Boven & Dorleijn 2003: 271) Identificeren houdt niet alleen in dat elementen in het verhaal aan elkaar worden gelijkgesteld, maar ook dat op grond van bepaalde semantische overeenkomsten gelijkenissen worden opgemerkt die op zichzelf verschillend zijn. (271) De lezer speelt in het proces van betekenisgeving een belangrijke rol: de herhalingen en tegenstellingen zitten in de tekst, maar het is de lezer die besluit dat er een gemeenschappelijke notie zit in terugkerende elementen. (272)

Motieven die te onderscheiden zijn op het concrete verhaal- of tekstniveau worden ‘concrete motieven’ genoemd. Binnen deze motieven kan een onderverdeling worden gemaakt in ‘verhaalmotieven’ die deel uitmaken van de fabel en vrije motieven, die geen rol spelen in de fabel, maar wel onderdeel zijn van het sujet. Daarnaast zijn binnen de concrete motieven de zogenaamde ‘leidmotieven’ te onderscheiden. (272) Motieven die voorkomen op een abstracter niveau van interpretatie heten ‘abstracte motieven’, waartoe het ‘hoofdmotief’ of ‘grondmotief’ behoren. (273)

Postmoderne romans hebben een grilligere en minder hechte betekenisopbouw die zich niet laat herleiden tot een dergelijk strakke ‘motievenhiërarchie’ waarin uiteindelijk alles onder één abstracte noemer te plaatsen is. (279) In haar verzet tegen een vaste motievenstructuur zet de postmoderne roman drie belangrijke wapens in: herhaling, dechiffreering en de paradox. In dit (gewelddadige) verzet komt het systemische geweld van de traditionele motievenstructuur aan de oppervlakte.²¹

Ook wanneer er niet een duidelijke samenhang van motieven in de postmoderne roman onderscheiden kan worden, of wanneer de veronderstelde samenhang schijn blijkt te zijn en deel uitmaakt van een ingewikkeld spel waarbij de lezer telkens op het verkeerde been gezet wordt, blijft het proces van betekenisgeving van toepassing. (279) ‘Steeds zal de lezer verbanden leggen tussen verhaalelementen waarin hij semantische overeenkomsten en tegenstellingen ziet, en zal hij die verbanden benoemen als gemeenschappelijke noties, noemers ofwel “motieven” op basis waarvan hij uiteindelijk de thematiek van het verhaal formuleert.’ (279-280)

De postmoderne begrippen herhaling, dechiffreering en paradox gaan dus in tegen de vaste motievenstructuur, maar hebben als overeenkomst met motieven dat ze als betekenisdragende eenheden beschouwd kunnen worden. Hieronder zal ik nader ingaan op de begrippen herhaling, dechiffreering en de paradox, die nauw met elkaar samenhangen en daarom ook in samenhang met elkaar besproken zullen worden.

2.0 Herhaling, dechiffreering en paradox

De herhaling is een van de belangrijkste postmoderne aandachtspunten. (Vervaeck 2004: 819) Een teken bestaat volgens het postmodernisme pas als het herhaalbaar is; er is niet eerst een teken dat vervolgens herhaald wordt. Eerst is er de herhaalbaarheid, waaruit de vorm van het

²¹ Overigens kan subjectief geweld (direct, zichtbaar geweld) als een motief gelden. Hier is dan sprake van een combinatie tussen het niveau van de geschiedenis en het niveau van het verhaal (betekenisgeving van het subjectieve geweld op het niveau van het verhaal).

teken ontstaat. Niet als iets wat definitief vastligt, maar als iets wat voortdurend verandert en bij de gratie van die verandering bestaat. (819) ‘Herhaling is in die zin variatie.’ (819)

Postmoderne romans maken vaak nadrukkelijk duidelijk dat alles wat zich in hun wereld afspeelt, de opvoering is van een scenario, een scenario dat ‘geënt’ is op fictieve vormen als boeken, schilderijen of films. (Vervaeck 2007: 22) De postmoderne roman herhaalt, kopieert, een bestaand scenario. In de herhaling krijgt het teken vorm. Voor de postmoderne roman betekent dit dat slechts in de opvoering het scenario vorm krijgt. (Vervaeck 2007: 29) Een opvoering, een herhaling, die overigens vatbaar is voor vervalsing en transformatie. (29)²²

Enting leidt altijd tot het uitwissen van het zogenaamde origineel. ‘De kern van het scenario wordt zo nadrukkelijk en clichématig opgediend, dat hij uitgedumd wordt.’ (26) Het voortbouwen op een scenario betekent in de postmoderne roman het vernietigen van datgene wat ‘zogenaamd’ vooraf bestaat. (27) Die vernietiging van het scenario betekent dat de postmoderne wereld geen voorspelbare en dwangmatige opvoeringen voorstellen. (27) Er blijft plaats voor het onvoorziene. Postmoderne romans stellen dan ook eerder het onvatbare centraal en het grensverkeer tussen tekst en context, fictie en realiteit. (27)

Motieven bestaan bij de gratie van herhaalbaarheid. Het is de lezer die aan herhalingen in een tekst een zekere betekenis toekent. Wanneer echter variatie in die herhaling ontstaat, raakt daarmee het proces van betekenisgeving verstoord. De lezer raakt de kluts kwijt.

Sleutelsymbolen of ‘chiffres’ kunnen in een roman de lezer van dienst zijn bij het doorgronden van de dieptestructuur, waardoor tot de kern of essentie van het verhaal gekomen kan worden. (Vervaeck 2007: 46) Chiffres kunnen worden opgevat als een soort concrete motieven die op het letterlijke niveau van de tekst te onderscheiden zijn.²³

De traditionele roman maakt gebruik van het chiffrage ter verheldering van het verhaal. In de postmoderne roman daarentegen wordt het traditionele chiffrage onderuit gehaald, door het met zoveel en zo uiteenlopende betekenissen te verbinden, dat het explodeert en uiteindelijk betekenisloos wordt. (46) De lezer van een postmoderne roman denkt in eerste instantie met een symbool (chiffrage) een kernbeeld in handen te hebben om de tekst te ordenen

²² Te denken valt hier aan de postmoderne historische roman, die een liefde heeft voor het parodiëren (vervalsen) van episodes uit de geschiedenis.

²³ De lezer identificeert en differentieert op diverse niveaus. Allereerst op het letterlijke niveau van de tekst (waarop de handeling beschreven wordt) en ten tweede op het figuurlijke niveau van de tekst dat aan die handeling een bepaalde betekenis toekent. Is sprake van identificatie en differentiatie op het letterlijke niveau van de tekst, dan levert dit een patroon van concrete motieven op; identificatie en differentiatie op het figuurlijke niveau van de tekst levert een patroon van abstracte motieven op. Overigens zijn de concrete motieven de ‘dragers’ van de abstracte motieven, net als de manier waarop bij beeldspraak het ‘beeld’ de drager is van het ‘vergeleekene’. (Smulders 2001) Abstracte motieven bestaan dus bij de gratie van concrete motieven.

en een logica te ontdekken. (Vervaeck 2004: 825) Na een tijd ontdekt hij echter zoveel aspecten, dat hij het overzicht verliest. Het kernwoord of symbool wordt zo vaak herhaald en creëert zoveel samenhangen, dat er uiteindelijk een onoverzichtelijk netwerk ontstaat waarin alles naar alles verwijst. (825) Vervaeck verbindt aan deze eindeloze doorverwijzing de term ‘dechiffreering’. (Vervaeck 2007: 46)

Concrete motieven zijn in een verhaal over het algemeen makkelijk aan te wijzen, aangezien daarbij logische verbanden de doorslag geven. (Smulders 2001) Wanneer echter op het letterlijke niveau van de tekst wordt gerommeld met die logische verbanden, dan zal de lezer niet alleen problemen krijgen met het aanwijzen van de concrete motieven, maar ook met het formuleren van abstracte motieven, die immers bestaan bij de gratie van de concrete motieven. (zie noot 16) De postmoderne dechiffreering haalt dus niet alleen het geordende en logische systeem van de concrete en abstracte motieven onderuit, maar bemoeilijkt ook het achterhalen van een bepaalde diepere betekenis van de tekst.

Dechiffreering leidt er uiteindelijk toe dat alles iets van alles krijgt en dat de pool omslaat in de tegenpool: de paradox. Paradoxen breken traditionele opdelingen open en gaan daarmee grensoverschrijdend te werk. (Vervaeck 2007: 60) ‘Ze zijn tegelijkertijd het ene en het andere, het deel en het tegendeel.’ (60)

Vervaeck stelt dat de paradox een ‘wapen’ is in de strijd tegen de dogma’s van het rationele begrip. (60) Anders gezegd: de paradox ondermijnt de ‘logische’ ratio zoals die in de traditionele roman te vinden is. Die logisch ratio wil categoriseren, overzicht creëren. De logica heeft, zo meent Vervaeck, geen begrip voor de ‘paradoxale mens’. (Vervaeck 2004: 824)

De paradox breekt dus het gewelddadige systeem van de traditionele logica open. In dit verzet is zij eveneens gewelddadig te noemen, aangezien de paradox in al haar ‘anarchisme’ zelf ook een bepaald systeem oplegt: namelijk dat van de systeemloosheid. Overigens leidt bovengenoemde anarchie niet tot een volledige willekeur of chaos. Zo kunnen veelvuldig opduikende kernbeelden in de postmoderne roman een suggestie van logica wekken. (Vervaeck 2004: 824 en 825) Deze kernbeelden worden echter zo vaak gebruikt en creëren zo veel samenhang, dat uiteindelijk dechiffreering het resultaat is.

De traditionele logica is gericht op zekerheid en het uitsluiten van contradicties. Deze wijze van systeendenken wordt door de postmoderne roman ontkracht, door ruimte te bieden aan het onzekere en het contingente, oftewel het ongesystematiseerde. (Vervaeck 2007: 58) Onvoorspelbaarheid is een effectief wapen tegen de overheersende structuur van de voorspelbare logica. Het mogelijke wordt in de postmoderne roman dan ook geprefereerd

boven het werkelijke. (59) ‘Op die manier wordt de realiteit gerelativeerd tot één van de vele mogelijkheden, en wordt het vaststaande ontlusterd als een illusoir masker van het vliedende.’ (59) Orde is daarbij schijn en systeem een waan. (59)

Wie oog heeft voor de eindeloze samenhang in het netwerk van beelden in de postmoderne roman, zal volgens Vervaeck de nuances van de postmoderne wereld scherper krijgen. ‘Zo’n lezing blijft tastend en onzeker, ze gelooft niet dat ze kan lezen wat er staat, of dat ze alles van de onoverzichtelijke samenhang kan vatten. Maar ze troost zich ermee dat die onzekerheid en die onvolledigheid onderdelen zijn van de wereld van het postmoderne begrijpen.’ (62)

Onderzoeksopzet

In het eerste gedeelte van dit theoretische kader kwamen de filosofische theorieën over geweld van Žižek, Benjamin, Foucault, Butler en Blanchot aan de orde. Žižeks theorie, waarin een onderverdeling wordt gemaakt tussen subjectief, systemisch en symbolisch geweld, vormde daarbij het uitgangspunt.

Het tweede gedeelte van het theoretische kader werd eveneens geconstrueerd aan de hand van het onderscheid tussen de drie verschillende geweldsniveaus van Žižek. Om deze filosofische en daarmee niet-literaire theorieën bruikbaar te maken voor het casusgedeelte in deze scriptie, de romananalyse, werd een noodzakelijke koppeling gemaakt tussen de geweldsniveaus van Žižek en de narratologische niveaus zoals die in *Literair mechaniek* te onderscheiden zijn.

De hoofdvraag in deze scriptie werd kort aangestipt in de inleiding: ‘Welke vormen van geweld spelen een rol in de romans van Peter Verhelst?’ Om deze hoofdvraag te beantwoorden onderscheid ik vier subvragen.

- In hoeverre is sprake van subjectief geweld?
- In hoeverre is sprake van (verzet tegen) systemisch geweld?
- In hoeverre is sprake van (verzet tegen) symbolisch geweld?
- In hoeverre is sprake van ‘gewelddadig’ verzet tegen de traditionele motievenstructuur?

De structuur van de analyses volgt de volgorde van bovenstaande subvragen. Als casusmateriaal dienen drie postmoderne romans van de schrijver Peter Verhelst: *Vloeibaar*

harnas (1995), *Tongkat. Een verhalenbordeel* (1999) en *Zwerm* (2005). De motivatie voor deze romans is reeds in de inleiding van deze scriptie gegeven.

“De paradox overwint alles. Laten wij ons dan ook aan de paradox onderwerpen.” (Verg., Bucolica 10, 69)’

Uit: *Vloeibaar harnas* (1993: 103)

Introductie

De hoofdpersoon en ik-verteller in *Vloeibaar harnas* is een naamloze architect met een obsessie voor Sint-Sebastiaan. Samen met zijn vriendin WW betreft hij een verdieping in een mysterieus huis. De overige bewoners – de dikke Madame van het huis met poedel, het Meisje-van-het-Bloed, een dokter en een vioolspelend jongetje – zijn stuk voor stuk raadselachtige personages. In opdracht van de Madame probeert de ik-figuur het huis van een nieuwe architectuur te voorzien. Die poging verloopt echter niet volgens plan.

Subjectief geweld in *Vloeibaar harnas*

In het narratologische gedeelte van het theoretisch kader plaatste ik het subjectieve geweld op het niveau van de gebeurtenis, dat wil zeggen, op het niveau van de geschiedenis. In hoeverre is in *Vloeibaar harnas* sprake van subjectief geweld? Deze vraag zal in onderstaande bespreking centraal staan.

Direct, zichtbaar geweld lijkt in *Vloeibaar harnas* niet terug te vinden. Verwijzingen naar geweld zijn echter talrijk. Er is dus eerder sprake van een suggestie van geweld dan van direct geweld. Op enkele van die suggestieve verwijzingen zal ik hieronder ingaan.

Op de eerste pagina van de roman wordt er meerdere keren de link met geweld gelegd. Zo stelt de ik-figuur in de eerste regel van het eerste hoofdstuk dat het ‘niet goed’ is te slapen met een vrouw die als een ‘grafsteen’ over je heen ligt. (Verhelst 1993: 5) Nu hoeft de associatie met de dood (meer bepaald dood én seks) niet direct geweld te suggereren (iemand kan immers een natuurlijke dood sterven). Enkele passages verderop krijgt die associatie met seks en dood toch een gewelddadige bijklank als de ik de door hem gemaakte video-opnamen van zijn vriendin bekijkt.

Als een sfinx ligt WW op het laken voor de metershoge kristallen spiegel; de nachtjapon knip ik los. Het klinkt alsof ik in vlees knip. Gehurkt bijt ik over het hele lichaam. Roerloos blijft ze op haar ellebogen steunen. Dan komt haar gezicht aan de beurt. Het penseel is een meedogenloos scalpel dat eerst de bestaande lijnen wegwerkt om met verf en poedertjes aan haar gezicht een spitsere snuit vast te zetten met scheve, gele ogen. (5)

In principe gebeurt er in het aangehaalde citaat niets gewelddadigs, de ik beschildert enkel het lichaam van zijn vriendin, maar door de wijze waarop Verhelst de dingen beschrijft (in vlees knippen, bijten in het lichaam en de gelijkstelling van penseel en scalpel), wordt de

gebeurtenis op nadrukkelijke wijze opgeladen met dood, moordlust, foltering en vernietiging. (Reugebrink 2001: 20) Koppel hieraan de eerste regels van het hoofdstuk waarin de vriendin van de ik als een grafsteen over hem heen ligt en het morbide schouwspel is compleet. Het geweld zit hem hier dus niet in de daadwerkelijke actie, maar in de beeldspraak.²⁴

Op deze zelfde eerste pagina refereert de ik-figuur aan een vrouw die hem ‘glimlachend’ een rijpe ananas overhandigde. De ik stelt dat hij de ananas heeft aangenomen als een ‘hoofd’, dat hem vanaf een massieve zilveren schotel ligt ‘aan te staren’. (Verhelst 1993: 5) De ananas wordt hier vergeleken met een afgehakt hoofd. Over de vrouw die hem de ananas overhandigde, merkt de ik op dat hij haar niet ‘gewurgd’ heeft. (5) Hij doet deze uitspraak nadat hij de woorden die de vrouw tot hem sprak terug haalt: ‘Mooie tijden komen altijd weer.’ (5) Of de ik heeft een dusdanige pessimistische levensvisie dat hij de onschuldige, opbeurende woorden van de vrouw niet kan waarderen of hij is hier op een cynische manier humoristisch. Wederom is echter in de beide voorbeelden geen sprake van daadwerkelijk geweld, maar wél van een suggestie van geweld.

Kunst wordt in *Vloeibaar harnas* veelvuldig in verband gebracht met verminking, vernietiging en de dood. Zo laat de ik-figuur zich tijdens het ontwerpproces van het huis inspireren door het lijdensverhaal van de martelaar Sint-Sebastiaan. Verschillende delen van de etages geeft hij namen die met lijden en vernietiging geassocieerd kunnen worden, zoals de ‘Kamer-van-het-Bloed’ en de ‘Kamer-van-de-Binnenkant-van-de-Pijn’. (Verhelst 1993: 126) Kunst (architectuur) en lijden, vernietiging, worden hier met elkaar in verband gebracht. Die vernietiging wordt als iets esthetisch gezien. De ik ziet in het lichaam van Sint-Sebastiaan namelijk niet alleen de schoonheid van het lichaam, maar ook de schoonheid van het vernietigen ervan. (Verhelst 1993: 97) De link tussen kunst en geweld is ook terug te vinden in de vele verwijzingen naar de schilder Francis Bacon. Zo bladert de ik een boek door met daarin reproducties van schilderijen van Bacon, waarbij tussen aanhalingstekens de zin ‘Verminking voegt iets toe’ wordt vermeld. (20) Wederom is hier de suggestie van geweld aanwezig.

Ook wordt er in *Vloeibaar harnas* verwezen naar diverse seriemoordenaars en naar de wijze waarop zij hun slachtoffers ombrachten. (Reugebrink 2001: 20) ‘De *serial killer* Dahmer deponeert een portie rauw vlees in de brievenbus van zijn slachtoffers. Lichaamswarme harten dragen zijn voorkeur weg.’ (Verhelst 1993: 14) Iets verderop in de

²⁴ Als het geweld in de beeldspraak (niveau van de vertelling) zit, rijst natuurlijk de vraag waarom ik het voorbeeld hier aanhaal op het niveau van de geschiedenis. Mijns inziens verleent de beeldspraak de *hele* gebeurtenis een zodanige gewelddadige ‘ondertoon’, dat het lijkt alsof we hier met ‘echt’ (zichtbaar) geweld van doen hebben.

roman wordt zelfs een hele lijst bekende seriemoordenaars gegeven, met daarbij een ‘anekdote’ van de meest gruwelijke moord van de betreffende moordenaar. ‘Albert Fish wurgde in 1934 de tienjarige Grace Budd. Hij braadde haar en at haar op met wortels en ui.’ (73) Hier wordt overigens een associatie tussen geweld en erotiek gelegd. ‘De seriemoordenaar is de popster van de jaren ’90. Veel seriemoordenaars worden bedolven onder de huwelijksaanzoeken. Vele vrouwen schijnen hevig te verlangen naar het gestreel van handen die al een nek braken.’ (74) Van subjectief (direct, zichtbaar) geweld is hier wellicht geen sprake, maar de ‘beeldende’ omschrijving wekt de suggestie dat het geweld hier ‘echt’ plaatsvindt.

Verzet tegen systemisch geweld

Alvorens ik inzoom op de narratologische aspecten van het postmoderne verzet tegen systemisch geweld, wil ik eerst kort aandacht besteden aan de ‘algemene’ verwijzingen naar (verzet tegen) systemisch geweld in de verhaalwereld van *Vloeibaar harnas*.

Systemisch geweld in de verhaalwereld en het verzet daartegen

De ik-persoon krijgt de opdracht het huis waarin hij samen met zijn vriendin een etage huurt, te herontwerpen. Een door hem ontworpen maquette moet als papieren ontwerp dienen, als een soort panopticon, waarin overzicht en structuur heerst. Die structuur blijkt echter een illusie als blijkt dat de maquette zich naar eigen regels vormt, namelijk die van de grilligheid. (Verhelst 1993: 15) Daardoor verliest de ik langzamerhand de controle over zijn maquette die stuurloos ‘groeisel’ is geworden, ‘alsof een cel zich spontaan is gaan delen in kleinere cellen die zich op hun beurt in het wilde weg zijn gaan opsplitsen’. (15) Gesteld zou kunnen worden dat de maquette zijn eigen systeem ondermijnt, namelijk dat van orde en overzichtelijkheid. Pogingen van de ik-figuur om orde aan te brengen, om de constructie die hij voor ogen heeft in het systeem van de maquette te vangen, blijken niet haalbaar. De maquette gaat als een soort levend wezen zijn eigen gang. Daardoor is de poging tot systematisering van de ik bij voorbaat al gedoemd te mislukken. De ik is daarbij ‘toevallig’ in het stuurloze groeisel van de maquette beland. Het contingente staat hier lijnrecht tegenover het systeem, waarin toevalligheden worden geëlimineerd.

Of de ik-figuur er moeite mee heeft dat de maquette een eigen leven gaat leiden, valt te betwijfelen. Iets verderop in de roman blijkt de ik namelijk een voorkeur te hebben voor zogenaamde ‘anti-architectuur’. (104) Deze architectuur prefereert hij boven de traditionele

architectuur. Hij geeft daarbij een definitie van de traditionele architectuur, waarin het huis een ‘thuis’ is, met een ‘haard’ als fundamenteel centrum, waarbij het doel van het huis ‘het aanwezig stellen van mensen’ is. (104) Deze traditionele architectuur wordt beheerst door de *auctoritas*: de ‘onwrikbare hiërarchie van materialen, voorschriften zoals gulden snede, et cetera’. (104) In de traditionele architectuur staat volgens de ik stabiliteit centraal, maar het is hem er in zijn eigen ontwerpen juist om te doen die stabiliteit te tartten. (104-105) De architectuur die hij voorstaat gaat tegen de traditie in, is ‘afunctioneel’ en zelfs ‘disfunctioneel’. (105) ‘Het hoofdprobleem was uiteraard de zwaartekracht. Hoe dicht kon ik de grens tussen stabiliteit en instabiliteit benaderen?’ (105) Daarnaast vraagt de ik-figuur zichzelf af op welke wijze hij de ‘gangbare regels van orde, schoonheid en logica’ kan doorbreken en de ‘klassieke as’ kan verloochenen. (105) Het ideaal dat hij voor ogen heeft is een huis ‘waarvan elk onderdeel (ruimte, kamer) een losstaand geheel op zich is’. (105)

Het doorbreken van architecturale grenzen is voor de ik belangrijker dan de bouwpraktijk zelf. (105) Zo merkt hij met betrekking tot zijn ontwerpen het volgende op: ‘Niet te verwonderen dat al mijn huizen tot nu toe papieren huizen zijn gebleven.’ (105) Ware kunst is voor de ik dus kunst die niet daadwerkelijk bestaat in de ‘realiteit’. Hij lijkt geen ambitie te hebben om de ontwerpen daadwerkelijk te realiseren. Daarmee blijft het kunstwerk echter wel iets onbepaalds, iets onvoltooids (leegs) hebben.

Een symbool dat in de roman veelvuldig opduikt is het pentagram dat zowel geassocieerd kan worden met structuur als met een ondermijning van de structuur. In *Vloeibaar harnas* wordt het pentagram als volgt omschreven:

‘Het pentagram: een leuke variant op de omgevallen acht en op de cirkel; het vertrekpunt van het pentagram is immers onvermijdelijk het eindpunt. Alfa omega. Zoals de cirkel begint en eindigt in zichzelf. Een eeuwigdurende roetsjbaan. (Zoals de dwangneurotische geometrieën die vliegjes in de lucht tekenen.) Oneindigheid. Uiteindelijk is alles wat eeuwigheid of onenigheid herbergt een gemanipuleerde cirkel.’ (93)

Eenzijds is de structuur van het pentagram onduidelijk. (93) ‘Is het een vijfhoek die omkranst wordt door vijf driehoeken? Een combinatie van drie driehoeken? Een driehoek die doorklieft wordt door een driehoek waaruit een driehoek gehaald werd?’ (93) De oneindigheid die het pentagram in zich heeft, kan worden gezien als een ondermijning van de vaste structuur die ‘logisch’ is en volgens vaststaande regels en wetten is opgesteld. Het symbool van het pentagram wordt in de roman ook in verband gebracht met personen/organisaties die een

bepaald systeem ondermijnen. Zo bekijkt de ik op een bepaald moment in de roman een ansichtkaart, waarop een man is te zien die onder een vijfpuntige ster (pentagram) staat. Wanneer de ik de kaart nauwkeurig bekijkt, ziet hij dat de betreffende man, die een automatisch geweer in zijn armen heeft, Robert Mapplethorpe is. (91) Mapplethorpe is een aan aids overleden Amerikaanse fotograaf die met zijn foto's van de sadomasochistische homowereld alle mogelijke taboes tartte en in de Verenigde Staten hevige debatten over kunst en obsceniteit wist te ontketenen. (Groen 1995) Volgens de ik poseert hij op de ansichtkaart als een lid van de Rote Armee Fraktion. (Verhelst 1993: 91) De Rote Armee Fraktion (RAF) kan beschouwd worden als de actiefste naoorlogse links-extremistische terreurgroep in West-Duitsland. De leden van deze groep – de ik-figuur noemt er twee bij voornaam: Andreas (Baader, EM) en Ulrike (Meinhof, EM) – voerden een gewapend verzet tegen het 'systeem', waarmee zij op het kapitalisme doelden. De leden van RAF pleegden talrijke bomaanslagen en bankovervallen, teneinde het door hun gehate systeem te ontkrachten.²⁵ De obscene foto's van Mapplethorpe deden het Amerikaanse conservatieve systeem geweld aan; de leden van RAF ondermijnden met hun gewelddadige acties het kapitalistische systeem. Het pentagram heeft dus iets anarchistisch in zich.

Anderzijds is het pentagram net zo goed een vaste structuur. In het ingesprongen citaat hierboven wordt immers gesteld dat alles wat eeuwigheid of onenigheid herbergt in 'feite' een gemanipuleerde cirkel is. Het woord 'manipuleren' kan hier geassocieerd worden met iets dat van tevoren overdacht is, dat een bepaald systeem in zich heeft. Met betrekking tot het pentagram stelt Verhelst in een interview dat het symbool de enige structuur is waarin hij bepaalde verhaalthema's kan plaatsen. (Pleij 1996) Tegelijkertijd lijkt het pentagram zichzelf uiteindelijk weer te ondermijnen. 'Een pentagram, een vijfpuntige ster, kan onderverdeeld worden in zes vlakken. Worden deze opgevuld door [...] zes thema's, dan staat het zevende klaar om de boel weer kapot te maken. Want een concept is zinloos en dient altijd weer te worden vernietigd.' (Pleij 1996) Het pentagram is dus zowel het een als het ander; het staat voor structuur en structuurloosheid. Niet voor niets is het symbool voor de paradox het pentagram. (103)

Tijd

²⁵ Deze informatie ontleen ik aan *Wikipedia*: http://nl.wikipedia.org/wiki/Rote_Armee_Fraktion. Ik besef terdege dat *Wikipedia* als bron onvolledige informatie kan bevatten, maar in dit geval gebruik ik het enkel voor vluchtige kennisverwerving en -voorziening.

In het theoretisch kader kwam aan de orde dat de postmoderne chroniek op een aantal manieren afwijkt van de traditionele behandeling van tijd. Ik zal in het onderstaande aandacht besteden aan de opmerkelijkste postmoderne ‘afwijkingen’. Twee aspecten van tijd staan hierbij centraal: de tijdsopvatting en de verwijzingen naar de historische werkelijkheid.

Hoewel *Vloeibaar harnas* behoorlijk fragmentarisch van opzet is (alleen al door de vele witregels tussen de verschillende passages), is er niet sprake van een totaal gebrek aan chronologie. De gebeurtenissen in de roman volgen elkaar vrij logisch op. Personages die in het verhaal opduiken, hebben niet de neiging plotseling te verdwijnen, om vervolgens niet meer terug te komen. De vriendin van de ik-figuur ‘verdwijnt’ op een gegeven moment, omdat zij op zakenreis naar het buitenland gaat. Haar vertrek wordt echter van tevoren aangekondigd.

Aan het eind van de roman blijkt dat de gebeurtenissen uit het leven van de ik-figuur berusten op een fictie. Zijn ‘werkelijke’ leven blijkt een film, waarvan de gebeurtenissen door een ander blijken te zijn geregisseerd. Aan het einde van de roman ziet de ik-figuur via de helm van zijn *virtual reality* harnas de beelden uit zijn leven voorbij flitsen. Deze beelden zijn steeds korte fragmenten, stukken uit het daarvoor vertelde, chronologische verhaal. Net als in het chronologisch vertelde verhaal is hier de ik-figuur als verteller aan het woord. Hij ziet een beeld verschijnen en geeft tegelijkertijd commentaar. Er duiken echter ook nieuwe beelden op, die geen samenhang vertonen met het ‘oorspronkelijke’ verhaal. In de herhaling ontstaat dus variatie, waarmee de logica onderuit wordt gehaald. Daarnaast verbreken de fragmentarische beelden de continuïteit, waardoor de chronologie geweld wordt aangedaan.

Nu deze aspecten van tijd zijn toegelicht, wil ik nader ingaan op de manieren waarop er in *Vloeibaar harnas* aan de historische werkelijkheid gerefereerd wordt.

De figuur van Sint-Sebastiaan is een belangrijke ‘rode draad’ in de roman. Niet alleen overtreedt de roman wat betreft chroniek de regel van de ‘dark areas’ door aandacht te besteden aan een bekend historisch figuur, ook overtreedt *Vloeibaar harnas* het verbod op anachronismen door Sint-Sebastiaan in een andere context te plaatsen. Zijn lichaam en lijdensweg worden telkens in verband gebracht met het huis dat de ik-figuur aan het ontwerpen is. De lezer krijgt wellicht meer inzicht in die lijdensweg doordat iedere etage in het te ontwerpen huis een fase uit het lijdensverhaal van de martelaar voorstelt, maar de ‘oorspronkelijke’ context wordt genegeerd. Even lijkt er aandacht te zijn voor die oorspronkelijke context als de ik-figuur voor zichzelf overdenkt waarom hij gefascineerd is door de martelaar. ‘Dat Sebastiaan in Narbonne geboren is en zijn kinderjaren in Milaan doorbracht? Dat hij van kindsbeen af diep gelovig was? Dat hij zich, ondanks zijn diepe

afkeer van het leger, liet inschrijven om zo de martelaren en belijders te kunnen bijstaan?’ (96) Deze ‘feiten’ interesseren de ik-figuur echter niet. De daadwerkelijke grond van zijn fascinatie kan hij moeilijk duiden. ‘Ik had het toen al – onbewust – afgeleerd een rationele – en dus sluitende – uitleg te vinden voor mijn fascinaties; ratio staat fascinaties meestal in de weg.’ (96) Wat de ik echter wel kan stellen is dat hij het paradoxale lichaam van Sint-Sebastiaan fascinerend vindt, vanwege de combinatie van ondraaglijk lijden en ondraaglijk genot. (97) Het marginale, de aandacht voor het paradoxale lichaam van Sint-Sebastiaan, krijgt hier dus de voorkeur boven het feitelijke van de historische gebeurtenis.

Ook de al eerder aangehaalde Robert Mapplethorpe wordt in de roman in een andere context geplaatst. Zo duikt hij op de voorkant van een Ansichtkaart op, met in zijn handen een automatisch geweer. In ‘werkelijkheid’ was Mapplethorpe een fotograaf en kunstenaar; ‘logischer’ zou het hier geweest zijn om hem in die hoedanigheid af te beelden. De Ansichtkaart werkt hier dus ondermijnend; niet Mapplethorpe zelf, want die komt niet als personage in de roman voor. Nu doet zijn naam een (historisch) belletje rinkelen, maar werkt de context waarin hij in de roman wordt geplaatst, vervreemdend en verwarrend. De logica wordt hier dus (opnieuw) geweld aangedaan.

Personages

Het aanvankelijke ‘round character’ in *Vloeibaar harnas* lijkt de ik-figuur, bij wie het perspectief ligt. Aan het einde van de roman blijkt echter dat de als werkelijk aangenomen gebeurtenissen uit zijn leven op fictie berusten. Daarmee wordt het traditionele ‘round character’ onderuit gehaald.

De fascinatie van de ik-figuur voor Sint-Sebastiaan gaat zo ver dat de ik zich meerdere malen identificeert met de martelaar. Zo voelt hij tijdens de aanblik van een schilderij waarop Sint-Sebastiaan is afgebeeld dat de martelaar zich als een ‘razende’ in hem vertakt. (Verhelst 1993: 96) Het lichaam van Sint-Sebastiaan bestaat voor de ik uit paradoxen. Een van die paradoxale combinaties betreft de vereniging van het mannelijke en het vrouwelijke in het lichaam van de martelaar. (97) Ook de ik-figuur stelt zichzelf op een gegeven moment met een lichaam voor dat zowel mannelijke als vrouwelijke kenmerken bezit: ‘Ik heb me met borsten voorgesteld, tweeslachtig, met de ene kant leven ontvangend, met de andere leven schenkend.’ (37) Net als Sint-Sebastiaan heeft de ik zich ‘voelen sterven’: ‘na mijn dood werd mijn lichaam van beenderen ontdaan die op hun beurt verbrijzeld werden om terecht te komen in ovale doosjes van ivoor.’ (37) Deze doosjes van ivoor met daarin stukjes beenderen lijken op relikwieën die gelovigen van heiligen bewaren; hier wordt dus een link gelegd met

de heilige Sint-Sebastiaan. Verder legt de ik een verband met het lijden van Christus: ‘Ik heb mezelf zien hangen aan een kruis dat gevormd werd door witte draden.’ (38) Volgens de ik-figuur vertoont Christus overeenkomsten met Sint-Sebastiaan, die het gezicht van de ‘stervende Jezus’ draagt. (75) De ik versmelt hier in gedachten met Sint-Sebastiaan en Jezus Christus. Er is echter geen sprake van een letterlijke versmelting.

Ook de vriendin van de ik-figuur versmelt met andere gedaanten, zij het op het niveau van de beeldspraak. Zij wordt telkens in verband gebracht met de sfinx en krijgt daarnaast dierlijke trekken toebedeeld. De ik laat zijn vriendin tijdens de kunstzinnige sessies die hij met haar uitvoert, veranderen in een luipaardachtig wezen. Met verf en poedertjes tekent hij op haar gezicht een spitse snuit en scheve, gele ogen. (5) Wanneer hij haar tijdens het metamorfoseproces aanraakt, begint zijn vriendin zachtjes te ‘spinnen’, duwt ze haar ‘snuit’ naar achteren en hapt ze naar zijn hals. (6) Tijdens een diner dat de ik en zijn vriendin bijwonen, krijgt ieder een gerecht voor zich dat past bij het karakter van de persoon. (151) De vriendin van de ik-figuur krijgt een pastei voor zich die gebakken is in de vorm van de sfinx van Gizeh. (151) De reden voor de keuze van het gerecht wordt door de gastvrouw als volgt verwoordt: ‘Omdat je zo raadselachtig bent.’ (151)²⁶

De vriendin van de ik-figuur kan uiteindelijk geassocieerd worden met menselijkheid en dierlijkheid (immers de sfinx is altijd een gecombineerd wezen van mens en roofdier), met raadselachtigheid (symbolische functie van de sfinx), met de dood (sfinx als poortwachter voor de doden) en met het dierlijke (luipaard en sfinx). Het chiffre ‘sfinx’ wordt met zo veel uiteenlopende betekenissen beladen en vertoont zo veel samenhangen, zodat sprake is van dechiffreering.

In *Vloeibaar harnas* wordt de eigenaam op verschillende manieren ondermijnd. Een manier om de eigenaam te ondermijnen is door die naam te veranderen. Daarvan is sprake bij het buurmeisje Luka, dat door de ik-figuur stevast het Meisje-van-het-Bloed wordt genoemd. Deze naam kan tevens symbolisch opgevat worden. Wanneer de ik-figuur het kunstzinnige meisje voor het eerst ontmoet, mengt ze bloed met een olieachtige substantie, doopt er een ganzenveer in en krabbelt een blad vol met letters. (17) Hoewel het buurmeisje een ‘echte’ naam heeft, Luka, geeft haar tweede, symbolische naam haar een meervoudig karakter. Het traditionele individuele personage wordt daardoor ondergraven.

²⁶ De *Van Dale* stelt dat de sfinx symbool kan staan voor een raadselachtig en moeilijk te doorgronden figuur.

De vriendin van de ik-figuur heeft geen volledige naam, maar wordt enkel met haar initialen aangeduid: WW. Haar volledige naam wordt hiermee ontkend en daarmee wordt haar persoonlijkheid voor een deel uitgewist.

Verzet tegen symbolisch geweld

Het systemische geweld van het vertellen

Zoals ik in het narratologische gedeelte van het theoretisch kader stelde, impliceert het vertellen behalve symbolisch ook systemisch geweld. In het onderstaande zal ik kort aandacht besteden aan het eventuele (verzet tegen het) systemisch geweld van het vertellen in *Vloeibaar harnas*.

De eerste kennismaking met een verteller in de roman vindt direct op de allereerste pagina plaats. ‘Behoedzaam wentel ik me onder WW vandaan en knip de camera uit.’ (Verhelst 1993: 5) Er is hier dus sprake van een ik-verteller, die naar later zal blijken, een naamloze architect is die met zijn vriendin WW in een bijzonder huis woont. De ik vertelt zelf wat hij heeft beleefd of ervaren en is daarmee verteller en personage tegelijk.²⁷

In het geval van een ik-verteller is er sprake van twee niveaus (en dus eigenlijk ook van twee ik-figuren). (Van Boven & Dorleijn 2003: 198) Er is een ik dat vertelt, vanuit het heden, en een ik over wie wordt verteld, wiens handelen heeft plaatsgevonden in een periode vóór het moment van vertellen. (198) In *Vloeibaar harnas* vallen het vertellend ik en het belevend ik meestentijds samen; het vertellend ik verwoordt wat hij op hetzelfde moment doet en meemaakt; een aanwijzing daarvoor is de onvoltooid verleden tijd (o.t.t.).²⁸ Op de eerste pagina is echter een uitzondering op deze ‘regel’ te vinden. In het al eerder aangehaalde voorbeeld waarin een vrouw de ik een rijpe ananas overhandigt, wordt door diezelfde ik gezegd dat hij haar niet ‘gewurgd heeft’. Hier is sprake van een voltooid tegenwoordige tijd (v.t.t.), waarbij de ik een soort commentaar geeft, een gedachte verwoordt. Hier komt het vertellend ik op de voorgrond te staan.

Gesteld kan worden dat de vertelinstantie in *Vloeibaar harnas* de (traditionele) narratologische structuur van *Literair mechaniek* volgt. Er is sprake van een ik-verteller, waarbij het belevend en het vertellend ik over het algemeen samenvallen. Postmoderne fratsen worden er met de vertelstructuur niet uitgehaald.

²⁷ Zie Van Boven & Dorleijn 2003: 197.

²⁸ De informatie over het samenvallen van het vertellend ik en het belevend ik ontleen ik aan Van Boven & Dorleijn 2003: 199.

Taal

Ideologische taal, zo bleek uit het theoretisch kader, doet alsof er geen conflict is tussen taal en realiteit. Ze pretendeert dat alles wat gezegd wordt ‘echt’ is. De postmoderne roman haalt de ideologische taal onderuit, door het onvatbare, het wilde en het ongetemde achter de ideologische taal te tonen. Hierin is een overeenkomst te vinden met de literaire taal bij Blanchot, die iets van het geweld van taal tracht vast te houden, door niet transparant te zijn, maar juist ruimte te houden voor klank, ritme en metaforen.

In *Vloeibaar harnas* wordt veelvuldig gebruik gemaakt van beeldend taalgebruik, vooral in de overwegingen van de ik-verteller. ‘Hij heeft een lichaam dat door polio uiteengehaald werd en door twee linkerhanden weer in elkaar geschroefd.’ (Verhelst 1993: 13) En: ‘Nu schroef ik de melkkleurige lamp behoedzaam uit de houder en vervang haar door een afhangende heldere traan die onmiddellijk aanflitst en twee vlamme draadjes in mijn oogbol spuwt.’ (19) Opvallend vaak hebben de gebruikte beelden een connotatie met de dood of met geweld. Zo zegt de ik op gegeven moment over zijn vriendin dat haar mond uit haar gezicht ‘bloedt’ (30) en wanneer hij ruzie heeft met diezelfde vriendin waarbij zij uitbarst in een verwijtend betoog stelt hij dat haar verwijten als een ‘kogel’ uit haar voorhoofd losschieten. (71) Als de vriendin van de ik op een bepaald moment muziek luistert door een koptelefoon die aan de muziekinstallatie gekoppeld is, maakt de ik een vergelijking met de intensive care. ‘De walkman slist als de ademhalingspomp. Haar romp gaat op en neer. In haar hoofd roert muziek het potje slaap open. [...] Toch gaat haar romp rustig op en neer.’ (76-77) Het geweld van de taal werkt in de aangehaalde voorbeelden dubbel: enerzijds is het gebruik van een beeld in de zin van Blanchot al gewelddadig, anderzijds kunnen de bestanddelen van het beeld met geweld geassocieerd worden.

Die beeldende stijl in de overwegingen of gedachtespinsels van de ik-verteller wordt afgewisseld met bondige zinnen in de conversaties die de ik met andere personages voert. “Ik heb Felix in de stad gezien.” “En?” Ze trekt haar zwartgelakte nylons over haar benen. “Niks bijzonders.” “Hmm.” De nylons lijken op haar benen gelijmd. Uit de hielen draaien twee halflange spijkers tevoorschijn.’ (30) De conversatie is sober, *to the point*, terwijl de observaties van de ik vervolgens beeldend zijn; hij vergelijkt de pumps of stiletto’s van zijn vriendin met halflange spijkers die uit de hiel tevoorschijn komen. Het resultaat is hier overigens dat de vriendin door die beschrijving iets van een ding krijgt, het menselijke ontbreekt. Andersom krijgen dingen iets menselijks. In het huis van de ik hangen bijvoorbeeld ‘vlezige gordijnen’ (18), zijn de muren ‘oud vlees’ (19), staan er ‘bloedrode zetels’ (22) en

‘ademt’ de gang mee. (59) Schaduwen die de ik met zijn handen op de muur tekent komen tot leven. ‘Twee monstertjes komen op mij af, een gorilla en een draak. Nu overschrijden ze de streep licht en daaruit lijken ze kracht te putten, want uit hun open muil spatten sterretjes vuur. Waggelend naderen ze zij aan zij mijn hoofd.’ (76)

Het lichaam wordt in *Vloeibaar harnas*, zo komt in deze analyse meerdere malen aan de oppervlakte, met zowel kunst, geweld, lust, liefde en dood geassocieerd. Juist in de vernietiging, bijvoorbeeld in de vernietiging van het lichaam van Sint-Sebastiaan, schuilt het esthetische. Net zoals het lichaam interessanter is met een litteken dan volmaakt. (137) Het is juist dat ‘krasje’ dat interessant maakt, waardoor de aandacht (zij het door afschuw of bewondering) getrokken wordt. Hier kan de link met Blanchot gelegd worden: echte literatuur heeft die littekens, die krasjes op zich. Daarin onderscheidt de gehavende literaire taal zich van de ‘nette’ spreektaal (of ideologische taal bij Vervaeck) die niet tracht te choqueren en juist het wilde dat eigen is aan de ‘oorspronkelijke’ taal wil verbergen.

Overlappend niveau

In de titel van de roman *Vloeibaar harnas* zitten twee binaire opposities verscholen: het vloeien (het zachte) tegenover het stollen (het harde). Die verbinding van het vervloeien en het stollen is in de roman op meerdere niveaus terug te vinden. (Vervaeck 1997: 741) Zo wil de ik-figuur, een naamloze architect, het huis dat hij met zijn vriendin WW bewoont, ombouwen tot een tempel die vorm geeft aan het lichaam van de martelaar Sint-Sebastiaan. (741) De wijze waarop de ik-figuur het huis voorstelt, is paradoxaal. Het huis moet tegelijk ‘doorboord en onkwetsbaar’ zijn, ‘aards (pijn) en hemel (extase)’, ‘bloedrood en krijtwit’, ‘vastgebonden en vogelvrij’, ‘belaagd en aanbeden’. (Verhelst 1993: 23) Uiteindelijk moet het huis een harnas worden dat net zo vloeibaar en beweeglijk is als het lichaam van Sint-Sebastiaan. (Vervaeck 1997: 741)

Niet alleen het huis dat de ik voor ogen heeft wordt geassocieerd met vloeien en stollen, ook zijn eigen lichaam ondergaat dit proces. ‘Ik sluit mijn ogen, word op mijn beurt een vloeibaar harnas.’ (12) Aan het einde van de roman kan dit harnas zelfs heel letterlijk worden genomen, als de ik-figuur door zijn kunstzinnige buurmeisje Luka in een *virtual reality* harnas wordt gehesen, waarin hij via zijn helm de gebeurtenissen uit zijn leven als beelden voorbij ziet komen. Zijn ‘werkelijke’ leven blijkt een film, geregisseerd door een ander. (Vervaeck 1997: 741) Daarmee wordt het leven van de ‘ik’ een vorm van *virtual reality*. (Vervaeck 2007: 67) Hierdoor vervalt het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie.

Vloeien en stollen zijn in het bovenstaande één en worden met zeer veel uiteenlopende betekenissen beladen. Er is sprake van dechiffreering. Het traditionele abstracte motief dat de gewoonte heeft binaire opposities tegenover elkaar te plaatsen (vloeien versus stollen) wordt hier ondermijnd.²⁹

De paradox wordt in *Vloeibaar harnas* op handen gedragen. Dit systeemondermijnd 'middel' krijgt haast mythische proporties toebedeeld met citaten als 'Al het goede komt van de paradox' (Verhelst 1993: 103) en 'De paradox overwint alles. Laten we ons dan ook aan de paradox onderwerpen'. (103) De paradox die als grensoverschrijdend middel in verzet komt tegen het traditionele systeem van de logische ratio, wordt hier ook voorgesteld als een systeem, waaraan 'we' ons zelfs moeten onderwerpen. In haar poging tot ondermijning van de traditionele logica, is de paradox overheersend te noemen.

In *Vloeibaar harnas* zorgt de figuur van Sint-Sebastiaan voor een paradoxale combinatie van lijden en genieten. (Vervaeck 2007: 59) 'Op de meeste schilderijen staat de heilige sereen, ondanks de helse pijnen. Op sommige werken is zelfs geluk zichtbaar. De glimlach onder het lijden. Of is er sprake van genot?' (Verhelst 1993: 97-98) En: 'De onschuld van het martelaarschap wordt ondermijnd door de ogen die tegelijk afwezig zijn en toch in hun geloken toestand wellust uitdrukken.' (99) De paradoxale combinatie tussen lijden en genot vormt de toegang tot een niet-dualistische, transcendente werkelijkheid. (Vervaeck 2007: 59) Sint-Sebastiaan toont dan ook gelijkenissen met Jezus Christus, ook iemand die in het lijden de bevrijding zocht. (59) 'Op een schilderij ligt de jonge martelaar als Christus die van het kruis is afgehaald. Hetzelfde bleke, blauw-gelige licht uitstralend.' (Verhelst 1993: 101) Meer in zijn algemeenheid verbindt Sint-Sebastiaan het lichamelijke met het ideële, namelijk als glorieus lichaam in vol martelaarschap en tegelijkertijd een idee. (Vervaeck 2007: 60) Sint-Sebastiaan als chiffrage wordt hier ondermijnd, omdat het met zo veel verschillende betekenissen verbonden wordt. Ook hier is wederom sprake van dechiffreering.

Het verdwijnen van het onderscheid tussen man en vrouw, wordt in *Vloeibaar harnas* voorgesteld als een te bereiken ideaal. Die geslachtloosheid is terug te vinden in de persoon van Sint-Sebastiaan, die als een personificatie van de paradox gezien kan worden. Zijn figuur bestaat niet alleen uit de combinatie van 'ondraaglijk' lijden en genot, maar is zowel mannelijk als vrouwelijk. 'Of beter gezegd geslachtloos.' (Verhelst 1993: 97) Geslachtloosheid wordt in de roman als een 'volmaakt universum' gezien. (37)

²⁹ Dat abstracte motieven binaire opposities tegenover elkaar plaatsen is terug te lezen in Van Boven & Dorleijn 2003: 277.

Het pentagram als chiffrage zorgt in *Vloeibaar harnas* voor oneindige samenhangen. Het laat zijn tentakels over alle narratologische niveaus uitstrekken. Een vriend van de ik-verteller, Felix, sterft in de roman aan aids. Vlak voor zijn dood heeft hij de ik een kaart gestuurd met daarop een afbeelding van een vijfpuntige ster. (De Nijs & Broens 2001: 33) Al eerder kwam deze kaart aan de orde: hierop staat de fotograaf Mapplethorpe met een automatisch geweer afgebeeld. Die ster verbond ik via Mapplethorpe aan de terroristische groepering RAF. Wanneer de verteller na de crematie van Felix de ansichtkaart opnieuw bekijkt, ziet hij in de ‘deconstructie’ van het pentagram het bewijs dat Mapplethorpe daar poseert als ‘de Dode Engel, de Aidsengel’. De ik goochelt zo met de lijnen van het pentagram dat er uiteindelijk in vier hoekige letters het woord A I D S komt te staan. (35; Verhelst 1993: 125)

In het hierboven aangehaalde voorbeeld creëert het pentagram samenhang tussen het niveau van de geschiedenis (Felix sterft aan aids, de ik ziet op de aan hem gestuurde ansichtkaart een vijfpuntige ster), het niveau van het verhaal (het personage Felix stuurt de ansichtkaart met vijfpuntige ster met daarop de aan aids gestorven Mapplethorpe aan het ik-personage; Felix en de ik worden door de vijfpuntige ster aan elkaar verbonden en eigenlijk ook aan de historische figuur van Mapplethorpe, dat natuurlijk geen echt personage is) en op het niveau van de vertelling (het pentagram wordt als beeld gelijkgesteld aan de letters A I D S).

Het blijkt echter lastig om een abstracte, overkoepelende betekenis aan het pentagram te geven. Een personage als Felix wordt via het pentagram aan de historische (overigens niet daadwerkelijk opduikende) figuur van Mapplethorpe gekoppeld, die op zijn beurt aan de ziekte aids gekoppeld wordt. Als abstract motief zou hier de dood kunnen fungeren; zowel Felix als Mapplethorpe zijn aan aids gestorven. Via Mapplethorpe wordt het pentagram (de vijfpuntige ster) in verband gebracht met de RAF. Eerder stelde ik dat de samenhang tussen de fotograaf en de terroristische groepering op geweld en anarchie gestoeld zou kunnen zijn. Hoe past Felix in dit plaatje? Wie ver doorredeneert zou tussen Mapplethorpe, Felix en de RAF de dood als bindend element kunnen zien. Felix en Mapplethorpe overleden aan aids; de RAF-leden zaaiden met hun aanslagen dood en verderf en kwamen zelf bijna allemaal door (vermoedelijk) zelfmoord om het leven.³⁰ De link met de ik-figuur, die de kaart met de vijfpuntige ster ontvangt en daardoor dus ook ‘onderdeel’ is van de samenhang zou eventueel ook het abstracte motief van de dood kunnen zijn, omdat hij in de roman een fascinatie heeft

³⁰ http://nl.wikipedia.org/wiki/Rote_Armee_Fraktion.

voor de dood (bijvoorbeeld de dood van Sint-Sebastiaan). Het pentagram wordt in de roman echter ook voorgesteld als een vijfpuntige ster met twee benen, twee armen en een hoofd. (93) 'Bij omkering: twee armen, twee benen, een geslacht dat naargelang de voorkeur zowel mannelijk als vrouwelijk gedefinieerd kan worden.' (93) Hoe is die tweeslachtigheid in verband te brengen met Felix, de ik, Mapplethorpe en de RAF? Het pentagram als chiffrage of concreet motief à la *Literair mechaniek* wordt uiteindelijk met zo veel verschillende personages, historische figuren en gebeurtenissen verbonden dat er een vrij onoverzichtelijk netwerk ontstaat, waarbij het puzzelen is geblazen wat betreft de samenhang. Een overkoepelend abstract motief is moeilijk te vinden; dat lijkt er in eerste instantie te zijn (de dood), maar wordt door het pentagram als symbool voor de tweeslachtigheid weer onderuit gehaald. De hier werkzame dechiffreering doet dus de traditionele motievenstructuur, die wel uit is op een overzichtelijke samenhang, geweld aan.

'Je est un autre est un autre est un autre'

Uit: *Tongkat. Een verhalenbordeel* (2000: 227)

Introductie

In de roman *Tongkat. Een verhalenbordeel* zijn de leefomstandigheden van de personages haast onmenselijk. Een vreselijke winter, die naast een onvoorstelbare koude wordt gekenmerkt door revolutionaire actie en oproer, wordt opgevolgd door een afschuwelijk hete zomer. Gedurende de winter bevriezen de mensen, in de zomer ontdooien zij weer. (Vaessens 2001) De belangrijkste personages zijn Prometheus, de jongen-die-het-vuur-bewaart-achter-zijn-tanden, Japetos, de moordlustige vader van Prometheus, de Muurvrouw, moeder van Japetos, een narcistische koning die onder andere het woord ‘warmte’ uit het woordenboek laat verwijderen, het Meisje met het Rode Haar, dat aardbeien van liefde uit haar mond kan laten rollen, Ulrike die de geliefde wordt van Prometheus en een terroriste blijkt, Juan die zo dun is dat hij haast onzichtbaar lijkt.

Subjectief geweld in *Tongkat*

Vanuit het niets ontstaat aan het begin van *Tongkat* een ijzige vrieskou. Voortekenen voor de plots intredende winter worden niet waargenomen. (Verhelst 2000: 9) ‘Het was een avond geweest als een andere. De sterren hadden misschien iets heviger geblonken aan de hemel, iets roder, of misschien ook niet. Je sloot ramen en deuren. Je ging slapen. Je werd wakker in een glazen wereld.’ (9) De plotselinge vorst ontregelt het leven en de noodtoestand wordt uitgeroepen. Langzamerhand raken de mensen wanhopig, hun gebeden worden niet verhoord. (11) Onverbiddelijk is de winter en de schade die hij aanbrengt is enorm: vrieszweren, amputaties, waanvoorstellingen en ten slotte de dood. (13)

Hoewel de winter niet als een daadwerkelijke persoon kan worden beschouwd – al lijkt er sprake van een zekere personificatie wanneer wordt gesteld dat de winter zich nergens wat van aantrok en de ene na de andere inwoner velde (12) – lijkt het geweld dat ‘hij’ gebruikt overeenkomsten te vertonen met goddelijk geweld. Immers, de vrieskou ontstaat plots, vanuit het niets. Achterhuis geeft in zijn boek *Met alle geweld. Een filosofische zoektocht* (2009) een bespreking van het werk van Walter Benjamin en haalt daarbij een Bijbelverhaal aan over de bende van Korach waarin sprake zou zijn van goddelijk geweld. In dit verhaal beklagen Korach, Dathan en Abiram zich erover dat hun neef Mozes zich als een door God aangewezen leider boven hen verheft. Korach en zijn bende komen daarom in

opstand tegen Mozes. Als straf laat God de bodem onder de voeten van Korach en consorten splijten, waardoor zij met hun vrouwen, zonen en kleinkinderen worden verzwolgen. Daarop begint het volk van Israël te morren, omdat de omgekomen opstandelingen Leviëten waren, door God zelf geheiligde dienaren. Pas dan wordt de toorn van God verschrikkelijk en zendt hij een plaag, waardoor 14.700 mensen omkomen. (Achterhuis 2009: 595) De opeens ontstane vrieskou in *Tongkat* kan ook als een soort ‘plaag’ gezien worden, waardoor vele mensen om het leven komen. Bovendien treedt het winterse geweld direct op na de laffe dood op Prometheus, de man die het vuur achter zijn tanden draagt. (Vaessens 2001) Het lijkt erop alsof de mensen voor deze onrechtvaardige dood op Prometheus gestraft worden. Of God achter de plots optredende winter zit, wordt in de roman echter niet duidelijk.

Wellicht dat bovenstaand voorbeeld van goddelijk geweld iets te abstract is. Het goddelijke geweld dat ik in het theoretisch kader omschreef, werd immers toegeschreven aan personen die buiten het sociale veld staan en met hun gewelddadige acties geen doel voor ogen hebben. Enkel willen zij met hun plotselinge geweldsuitbarsting de onrechtvaardigheid van het moment tonen, voor een kort moment zichtbaar zijn. Het geweld van de rebellen die in *Tongkat* een revolutie ontketenen en tegen de monarchie in opstand komen, vertoont in mijn ogen duidelijkere overeenkomsten met goddelijk geweld. Zo staan de rebellen in *Tongkat* buiten de maatschappij; ze verstoppen zich in de gewelven onder de stad. De aanslagen die de ze plegen vinden daarnaast vanuit het niets, dus zonder aankondiging plaats. ‘Er zat geen systeem in’. (Verhelst 2000: 178) Zelfs de jongen die als levend explosief een aanslag binnen de paleismuren moet plegen, weet niet wanneer de bom op zijn lichaam zal ontploffen. (64) Een idealistisch doel hebben de rebellen met hun gewelddadige acties niet voor ogen. ‘Over rebellen wordt gezegd dat ze een gemeenschappelijk doel hebben, een ideaal. [...] Het vreemde was dat dit niet helemaal leek op te gaan voor de jongens om me heen. En zeker niet voor mij. Voor mij geen grote woorden over democratie en uitbuiting. Ik nam deel aan de acties omdat ze me opwonden. Punt uit.’ (180) Er is bovendien geen sprake van een ‘Grote Ander’ die als dekmantel wordt gebruikt om de beslissing om tot geweld over te gaan te rechtvaardigen. Overigens lijken de rebellen niet uit op zichtbaarheid, een ander ‘element’ van goddelijk geweld, omdat de bevolking niet kan uitmaken wie er verantwoordelijk voor de aanslagen is, laat staan dat ze worden opgeëist. (178)

Langzamerhand keert ook de bevolking zich tegen het koningshuis en ontstaat een ware revolutie, die zich achter de rebellen begint te scharen. Een jongen die zichzelf voor de ogen van de soldaten van de koning in brand steekt, wordt de martelaar, het symbool van de strijd. (186) Met de inmenging van het volk verandert de strijd. ‘De wapens heetten nu *het*

volk, woorden en vuur.' (186) De revolutie krijgt daardoor een idealistisch karakter en wordt minder 'doelloos' en dus lijkt niet langer sprake van goddelijk geweld.

Overigens moet bij het goddelijke geweld van de rebellen opgemerkt worden dat hun acties in eerste instantie wellicht vanuit het niets en zonder systeem plaatsvinden, maar toch niet geheel ondoordacht zijn. Rebellenleider Carlos rekruteert bijvoorbeeld bewust bedienden uit het paleis van de koning voor de 'zelfmoordaanslagen'. Hij neemt deze jongens eerst op in zijn groep, geeft hen aandacht en laat hen geloven dat ze 'helden' van de revolutie zijn. (324) Later in het verhaal blijkt ook dat Carlos al langer bezig is met het zaaien van onrust onder de bevolking. De kou komt daarbij handig van pas. In opdracht van Carlos verspreiden de rebellen als 'virussen' geruchten op straat, die al snel een eigen leven gaan leiden. (302) 'Het was voldoende om het verboden woord warmte als een zaadje op straat te laten vallen. Weldra was een zwerm driftig aan het pikken. Als eenmaal de zwerm verzameld was kwam het erop aan de zwerm toe te spreken.' (302) Volgens Carlos is het zaak op sluwe wijze het laatste sprankje hoop van de mensen te vernietigen; immers, *'de massa komt pas in beweging als de massa op het punt staat alles te verliezen'*. (301) Het geweld van de rebellen heeft dus weldegelijk een nauwkeurige voorbereiding in zich en krijgt daarmee minder 'goddelijke' trekken. Voor degenen die het geweld ervaren, zal het echter nog steeds een plotseling en daarmee dus goddelijk karakter hebben.

Verzet tegen systemisch geweld

Systemisch geweld in de verhaalwereld en het verzet daartegen

Alvorens ik inzoom op de narratologische aspecten van het postmoderne verzet tegen systemisch geweld, wil ik eerst kort aandacht besteden aan de 'algemene' verwijzingen naar (verzet tegen) systemisch geweld in de verhaalwereld van *Tongkat*. Die zijn namelijk talrijk en dus niet te veronachtzamen.

Het begrip 'orde', een (gedisciplineerde) vorm van systeemdenken, vormt voor vele personages in *Tongkat* een obsessie. Ook de tegenpool, de wanorde, oftewel de (gewelddadige) ondermijning van dat systeem, komt regelmatig aan bod. (Vaessens 2001) Woorden als 'netwerk', 'configuratie', 'choreografie' en 'structuur' komen in de roman vaak voor. Opvallend is echter dat de context van die woorden niet de indruk wekt dat er van een ordelijk gebeuren sprake is. (Vaessens 2001) Vaessens noemt in zijn uitgebreide analyse van *Tongkat* onder andere als voorbeeld de vrolijke chaos van het losbandige leven in het paleis

na het vertrek van de koning, die wordt beschreven als een ‘netwerk van overspel’. (Vaessens 2001; Verhelst 2000: 61) Verder noemt hij het verhaalvoorbeeld van de medewerkers van de verzetsbeweging die verzocht worden ‘systematisch’ te werk te gaan in hun verzet tegen de macht van het paleis, een verzet dat overigens willekeurig en chaotisch overkomt wegens het ontbreken van een daadwerkelijk plan. (Vaessens 2001; Verhelst 2000: 60) Het voorkomen van die verzetsstrijders oogt echter zeer systematisch en gedisciplineerd. Iedereen is jong, draagt dezelfde kleding en heeft hetzelfde kapsel: een soort bolsterkapsel. (Verhelst 2000: 48)

Toch lijkt het verzet tegen het systeem (of beter gezegd de onmogelijkheid van het systeemdenken) in *Tongkat* de overhand te hebben. Zo merkt de ik-figuur bij wie in het eerste hoofdstuk het perspectief ligt – een hoveling die gerekruteerd is door de verzetsbeweging – op dat hij systemisch werken niet ziet zitten. ‘Ik heb nooit in systematiek geloofd. Niet alleen uit onkunde, of uit luiheid, maar vooral uit het besef dat een systeem altijd naspeurbaar is. Ik verkoos dus in het wilde weg te werken. Ik geloofde in het toeval.’ (60) Toeval kan in dit geval het systeem op gewelddadige manier ondermijnen. Het laat zich niet leiden door regels en wetten, werkt niet volgens een bepaalde strategie en is daarmee grillig en bedreigend. Willekeur zaait immers meer angst dan een systeem. (75)

Dat *Tongkat* als een antistructuur gelezen, in de zin dat de roman breekt met de (traditionele) opvatting dat een verhaal een eenduidige betekenis moet hebben, toont Vaessens met behulp van een verhaalvoorbeeld uit de roman treffend aan. De zojuist aangehaalde ik-figuur bij wie in het eerste hoofdstuk het perspectief ligt, reflecteert aan het einde van dat hoofdstuk op hetgeen hij tot dan toe heeft verteld. Ik citeer hierbij aan de hand van Vaessens:

Vandaag heb ik mijn kleren in repen gescheurd. Op elke reep schreef ik zinnen die samen een verhaal vormen. Dit verhaal. Die kleurige linten heb ik rond de poten van mijn vogels gebonden. Daarna heb ik als een gek op mijn eiland rondgelopen om de vogels te verjagen. Maar ze bleven terugkomen. Uit gewoonte. Na een tijd aarzelden ze. Ten slotte hingen ze als een veelkleurige wolk boven mijn eiland. Toen begonnen ze uit te zwermen. [...] Ik hou ervan te denken dat anderen die vogels zullen vangen, betoverd door hun veelkleurigheid. Ze zullen de linten wegknippen en mijn woorden lezen. Misschien zullen ze er hun eigen verhaal mee maken, geprikkeld door de onaffe zinnen. Misschien ook niet. (Vaessens 2001; Verhelst 2000: 80)

In dit citaat is mijns inziens sprake van metafictioneel commentaar. De ik-verteller presenteert het verhaal van *Tongkat* als iets dat per definitie niet gefixeerd kan worden. (Vaessens 2001)

Wanneer alle vogels uitgezwermd zijn, is het haast ondenkbaar en onmogelijk dat alle stroken met tekst op een bepaald moment op dezelfde plaats terechtkomen, laat staan dat dat twee keer achter elkaar gebeurt. (Vaessens 2001) ‘Met andere woorden: voor geen twee lezers kan het verhaal hetzelfde zijn omdat het zich in oneindig veel, nimmer “volledige”, configuraties voordoet.’ (Vaessens 2001)

Tijd

Tongkat bestaat uit acht hoofdstukken en een epiloog. In deze acht hoofdstukken is telkens een ik-verteller aan het woord – met uitzondering van het tweede hoofdstuk waarin een vertelinstantie over Prometheus vertelt – die stuk voor stuk (delen van) hetzelfde verhaal presenteren. (Vaessens 2001) De verhaalde gebeurtenissen worden in de parallel ten opzichte van elkaar geordende hoofdstukken in een niet-chronologische volgorde gepresenteerd; het is dus aan de lezer om een reconstructie te maken van de logisch-chronologische volgorde van de gebeurtenissen. (Vaessens 2001)

In *Tongkat* is sprake van een diffuus tijdsverloop: precieze gegevens over de totale duur van de geschiedenis en tijdstippen ontbreken.³¹ Wel is er sprake van drie aanwijsbare periodes: de periode vóór de winter, de winter en de dooi. Met deze drie periodes als ‘handvat’ tracht Vaessens in zijn artikel de fabel te construeren. De reconstructie van de gebeurtenissen geeft hij vervolgens in de lopende tekst schematisch weer.

De reconstructie die Vaessens van de gebeurtenissen maakt suggereert volgens hem een orde die er niet is. (Vaessens 2001) De roman presenteert zichzelf namelijk als een netwerk van acht in elkaar overgaande teksten (sujet) en niet als een volgens de wetten der causaliteit geordend, lineair verhaal (fabel). (Vaessens 2001) Zo zijn er details in de roman die volgens Vaessens niet overeenkomen met zijn schematische weergave van de verhaalde gebeurtenissen. Klopt zijn schema niet of heeft Verhelst zich op sommige punten in de chronologie vergist?³²

Vaessens onderscheidt diverse inconsequenties, waarvan ik er een naar voren wil halen. Naar eigen zeggen bestaan er twee elkaar uitsluitende versies van de moord op Prometheus’ vader. (Vaessens 2001) Ulrike is de moordnares, alleen begraaft ze volgens Vaessens in de ene versie direct daarna het hart, terwijl ze in de andere versie datzelfde hart veel later na de dood nog aan Prometheus laat zien. (Vaessens 2001) Om erachter te komen of Vaessens hier gelijk heeft, haal ik de beide versies aan, zoals ze in de tekst zijn geformuleerd. In de eerste versie staan Ulrike en Japetos tegenover elkaar. Japetos dwingt zijn paard

³¹ De informatie over het diffuus tijdsverloop ontleen ik aan Van Boven & Dorleijn 2003: 255.

³² Deze vraag stelt Vaessens zichzelf ook. (Vaessens 2001)

‘ranselend’ op de knieën, daarna is sprake van een ‘omhelzing’ tussen Japetos en Ulrike. De eerste zin na die omhelzing luidt: ‘Lang nadat het paard ervandoor was gegaan, begroef ik het hart in de grafheuvel.’ (Verhelst 2001: 130) In de tweede versie, wanneer Prometheus en Ulrike elkaar net kennen (dat is na de dood van Japetos) graaft Ulrike het hart van Japetos op. Ze toont het vervolgens aan Prometheus. ‘In haar rechterhand hield ze iets van vlees. “Het klopte nog toen ik het eruit sneed”.’ (108)

Vaessens ziet in bovenstaand verhaalvoorbeeld een bewijs dat hier de chronologie niet klopt. Mijns inziens is er echter niets onlogisch aan de chronologie. Het hart is begraven na de dood van Japetos, Ulrike ontmoet daarna Prometheus en om te bewijzen dat zij de moordenaress van zijn vader is, graaft ze het hart van Japetos op.

Hoewel Vaessens in het bovenstaande een ongelukkig voorbeeld geeft van een inconsequentie in de chronologie, heeft hij wel degelijk gelijk als hij stelt dat *Tongkat* inconsequenties bevat. Ik zal een voorbeeld geven waarin werkwoordstijden die de temporele verhouding tussen het vertelmoment en het gebeurmoment uitdrukken (tijdsaspect van het verhaal), niet ‘logisch’ overeenkomen.

De koning vertelt aan het begin van hoofdstuk zeven over zijn verleden en stelt dat al vanaf zijn jeugd officiële taken door dubbelgangers worden volbracht. (240) De werkwoordstijd die hier gebruikt wordt is de onvoltooid verleden tijd (o.v.t.); het vertellen vindt dus na het gebeuren plaats. Op een gegeven moment, zo vertelt de koning, veranderde er echter iets in het spel met de dubbelgangers. ‘Op een dag waren mijn dubbelgangers verdwenen. Althans, ik ontmoette ze niet meer. Soms vraag ik me af of ik wel de prins ben of een dubbelganger. *Je est un autre est un autre est un autre.*’ (240) Met de constructie van de zin is iets merkwaardigs aan de hand. De koning is hier aan het woord en vertelt over zijn verleden als prins, een periode die dus achter hem ligt. Het is hier dus logisch dat hij in de (onvoltooid) verleden tijd praat. Verwarrend is echter dat hij opeens omschakelt naar de (onvoltooid) tegenwoordige tijd: ‘Soms vraag ik me af of ik wel de prins ben of een dubbelganger.’ De tegenwoordige tijd suggereert hier dat de koning nog steeds prins is; hij is echter op het moment van spreken koning. Althans, daar mogen we vanuit gaan als we de eerste zin van het hoofdstuk beschouwen: ‘Ik ben de koning.’ (227) In de tweede zin wordt die stellige uitspraak echter alweer onderuit gehaald of op zijn minst in twijfel getrokken: ‘Ik ben de koning niet.’ (227) Het gebeurmoment en vertelmoment vallen hier dus plots samen, waarbij de suggestie wordt gewekt dat de koning (opnieuw/nog) prins is. Dat is niet logisch; ‘logischer’ zou hier zijn, aangezien hij over zijn verleden praat, om de o.v.t. te gebruiken: ‘soms *vroeg* ik me af of ik wel de prins *was*’.

In het bovenstaande was aandacht voor de tijdsopvatting, in wat nu volgt wil ik aandacht besteden aan de een referentieel aspect van tijd, namelijk de verwijzingen naar de historische werkelijkheid.

De postmoderne roman beperkt zich in het fantaseren niet alleen tot plekken in de geschiedenis waarover weinig bekendheid heerst. Integendeel, juist algemeen bekende feiten worden in het fantaseren betrokken en waar mogelijk vervormd. Zo ook in *Tongkat*. De oplettende lezer zal in de roman verwijzingen naar historische gebeurtenissen vinden, gebeurtenissen die in een andere context geplaatst zijn. Op enkele van die verwijzingen zal ik hieronder ingaan.

Na de Grote Winter breekt de Grote Dooiperiode aan. (Verhelst 2000: 70) De rebellen hebben de macht overgenomen en sympathisanten van het koningshuis en hovelingen van het paleis worden door de opstandelingen te grazen genomen. De represailles die zich daarbij voordoen vertonen overeenkomsten met de wraakacties van de bevolking tijdens de Bevrijding na de Tweede Wereldoorlog. ‘Overal in de hoofdstad ging de menigte tekeer. Wie verdacht werd van sympathieën voor het paleis, was de kop van jut. De inboedel van zijn huis belandde op straat. De vrouwen werden kaalgeschoren op straat gejaagd en bepoteld door mannen die hen uitscholden voor hoer.’ (71) Met name de laatste zin van dit citaat vertoont overeenkomsten met een historisch ‘feit’ dat ten tijde van de Bevrijding plaatsvond, namelijk het publiekelijk aan de schandpaal nagelen van de zogenaamde ‘moffenhoeren’. Deze gebeurtenis wordt echter in een andere (fictionele) context geplaatst, waardoor verwarring ontstaat over de daadwerkelijke historische context.

Ook in de verhaallijn van Prometheus en Ulrike wordt gerefereerd aan ‘bekende’ oorlogssituaties. Ulrike vertelt Prometheus over haar verleden en laat de plekken zien waar zijn vader Japetos en diens soldaten gruwelijkheden jegens haar volk begingen. ‘Daar hadden de moeders gestaan, samen met de kinderen. Daar hadden ze zich ontkleed. Daar hadden de mannen toegekeken hoe hun vrouwen werden verkracht. Daar de kinderen. Daar hadden de vrouwen toegekeken hoe hun mannen werden ontmand. Daar de kinderen.’ (107) Deze gruwelijkheden roepen direct het beeld op van de Jodenvervolging in de Tweede Wereldoorlog en doen tevens denken aan de genocide op Bosnische moslims ten tijde van de oorlog in het voormalige Joegoslavië. Het werkt natuurlijk bevreedend dat deze verwijzingen naar historische gebeurtenissen in de twintigste eeuw uit de mond komen van mythologische personages. Hier is dus sprake van een conflict, van een anachronisme.

Historische personages die in de roman in een andere, fictionele context geplaatst worden zijn Ulrike en haar metgezellen met wie zij samenwoont in de stad. Gudrun, Ulrike,

Andreas en Holger verwijzen naar de namen van vooraanstaande leden van de RAF: Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Andreas Baader en Holger Meins. (Vaessens 2001) Hier overtreedt *Tongkat* (wederom) het verbod op anachronismen.

Daar waar de traditionele chronologie onvermijdelijk leidt naar een einde dat een ontknoping moet zijn, is er in de postmoderne roman ruimte voor een open einde. De postmoderne roman beschouwt een ontknoping als een vorm van geweld, immers: ‘Een ontknoping vernielt de talloze mogelijkheden en laat de lezer achter met slechts één oplossing [...]’ (Vervaeck 2004: 828) Ook Verhelst ziet blijkbaar geen heil in een traditionele ontknoping en voorziet *Tongkat* daarom op zijn ‘postmoderns’ van een open einde: ‘en...?’ (Verhelst 2000: 337) Vult u dus maar in, beste lezer, lijkt Verhelst hier te willen zeggen.

Personages

Traditionele verhalen houden vast aan enkelvoudige personages en ‘verminken’ volgens het postmodernisme daardoor de complexiteit en de alteriteit van de mens. Volgens het postmodernisme bestaat de mens slechts als ander. Je wordt immers pas jezelf door voortdurend iemand anders te worden. (Vervaeck 2004: 828) In het theoretisch kader werd gesteld dat de alteriteit van het postmoderne ‘ik’ niet samenvalt met de veelvoudige persoonlijkheid van het modernistische personage (‘je est un autre’). De modernistische literatuur beschouwt de meervoudige persoonlijkheid als iets negatiefs (schizofrenie); de postmoderne roman daarentegen ziet het als iets bevrijdends en (positief) onbepaalds.

De koning in *Tongkat* drijft het metamorfoseproces heel ver door. ‘Ik heb mezelf laten verdwijnen, ik heb mezelf opnieuw uitgevonden en ik ben niet van plan om daarmee op te houden. *Je est un autre est un autre est un autre.*’ (Verhelst 2000: 227) Het telkens (letterlijk) veranderen in een ander geeft de koning de mogelijkheid te ontsnappen aan zijn plicht die hij als ‘eenduidig en zonder reliëf’ beschouwt. (236) ‘Welk lichaam ik nu heb? Kies maar. Ik ben soldaat, afvalverzamelaar, schooier, nar, moordenaar... Ik ben zelfs een vrouw als ik er zin in heb.’ (237) Zijn metamorfoses geven hem vrijheid en bieden hem kortstondige momenten van geluk. (236) Op de momenten dat de koning niet in het openbaar wil verschijnen (en die momenten zijn talrijk) worden er dubbelgangers uit het volk geselecteerd die hem dit ‘vervelende werk’ uit handen nemen. (240) Dit ‘spel’ met dubbelgangers begint al in zijn jeugd. ‘Ik was de enige constante factor in het spel met de tweelingen. Mijn taak: prins zijn. Hun taak: mij zijn. Vierentwintig uur per dag.’ (240)

Wanneer verschillende personages verwante scripts of scenario’s opvoeren en ook nog eens in uiterlijk overeenkomsten met elkaar vertonen, bestaat de kans dat die personages met

elkaar versmelten. Ulrike is zowel het Meisje met het Rode Haar als Tongkat, de ‘prostitutee’ die eenzamen in de stad niet haar lichaam, maar haar verhalen verkoopt. Eigenlijk moet ik hier voor de volledigheid stellen dat Tongkat de ‘werknaam’ van Ulrike is (zij zijn dus één personage) en dat Ulrike/Tongkat grote gelijkenissen vertonen met het Meisje met het Rode Haar. De gelijkenissen blijken allereerst uit de overeenkomsten in uiterlijk. Zo wordt over het Meisje met het Rode Haar gezegd dat ze witte haren heeft die op haar voorhoofd rechtop staan als een ‘flakkerende vlam’ van rood haar. (28) Wanneer Ulrike (voordat zij verandert in ‘Tongkat’) zichzelf in de spiegel bekijkt merkt ze op dat haar haren op het voorhoofd rood geworden zijn als ‘een fonteintje van bloedrood haar’. (130) In het hoofdstuk waarin Tongkat (Ulrike) haar verhaal vertelt, knipt ze op gegeven moment haar ‘rode haarvlok’ af en wijst iemand naar het ‘rode fonteintje’ dat uit haar voorhoofd spuit. (177 en 179) De ‘verschillende’ personages hebben dus allemaal rood haar.

Ook in het ‘gedrag’ van Ulrike/Tongkat en het Meisje met het Rode Haar zijn overeenkomsten te vinden. Allen hebben bijvoorbeeld iets met aardbeien. Het Meisje met het Rode Haar kan wanneer je haar kust aardbeien uit haar mond laten rollen (29), Ulrike stortte zich in haar jeugd vol overgave op het kweken van aardbeien (127) en Tongkat (de volwassen Ulrike) kan ijsklompjes met haar tong tot aardbeien boetseren. (184) Daarnaast kussen zowel het Meisje met het Rode Haar als Ulrike/Tongkat met de koning. (29 en 179)

Van een versmelting tussen machine en lichaam is sprake bij de zogenaamde Centauren: ‘half jongen, half motorfiets’. (305) Met hun brullende motoren scheuren ze door de straten, op hun helmen prijken flakkerende horens. (305)

Soms is er in de roman sprake van versmeltingen in taaluitingen, terwijl de personages van die uitingen niets met elkaar te maken hebben. Vaessens geeft in zijn analyse van *Tongkat* voorbeelden waarin het gaat om specifieke ‘persoons- en registergebonden’ uitspraken. (Vaessens 2001) Zo wordt er in het hoofdstuk over de ‘vuurjongen’ met betrekking tot Prometheus gesproken over ‘twee zachte spiegels van vlees’ en hetzelfde wordt volgens Vaessens gezegd in een compleet andere context. (Vaessens 2001) In het eerste geval slaan die ‘zachte spiegels van vlees’ op Prometheus en Ulrike, die elkaar voor het eerst naakt zien en hun eerste (seksuele) toenadering hebben. (Verhelst 2000: 119) In het tweede geval verbeelden Adam en Eva die ‘zachte spiegels van vlees’. Japetos (de vader van Prometheus) vertelt het scheppingsverhaal aan zijn vrouw. ‘Terwijl de man sliep, haalde God een rib uit zijn borst, waarvan hij een vrouw maakte. Toen de man ontwaakte, moest hij zich in de ogen wrijven om ze te geloven. De man en de vrouw stonden tegenover elkaar. Twee zachte spiegels van vlees.’ (153) Wellicht dat de context in beide gevallen verschillend is, zoals

Vaessens terecht opmerkt, toch is er wel sprake van een ‘gelijksortige’ symboliek. De metafoer van de spiegel suggereert ‘destructieve’ eenwording, die wordt gekenmerkt door zelfverlies in de ander. (De Nijs & Broens 2001: 43) Die eenwording heeft in de genoemde voorbeelden ook een seksuele lading. Destructie en erotiek gaan hier dus hand in hand. De eenwording in de erotiek kan hier als gewelddadig worden beschouwd, omdat zij de vernietiging van de individualiteit nastreeft. (43)

De ondermijning van de eigennaam

Zoals hiervoor aan de orde kwam beschouwt het postmodernisme het traditionele, enkelvoudige personage als een vorm van geweld, omdat het de complexiteit en alteriteit van de mens teniet doet. De postmoderne roman verzet zich tegen het individuele personage door het te laten veranderen in of te versmelten met andere personages. Een andere manier om de ‘eigenheid’ van het personage te ondermijnen is door het te voorzien van symbolische namen. Symbolische namen ondermijnen de traditionele geloofwaardigheid van het personage, met wie de lezer zich kan identificeren. Het is een veelgebruikt postmodern procedé.

In *Tongkat* hebben diverse personages een symbolische naam. Ulrike en haar metgezellen dragen de voornamen van de leden van de terroristische RAF-beweging, die begin jaren zeventig verantwoordelijk was voor diverse aanslagen in Duitsland.³³ In de roman vormen Ulrike en haar metgezellen ook een terroristische beweging die onaangekondigde aanslagen plegen op het paleis. Japetos en zijn zoon Prometheus zijn personages uit de Griekse mythologie. Prometheus misleidt in het mythische verhaal oppergod Zeus, die daarop uit wraak de mensen de weldaad van het vuur onthoudt. Het is Prometheus die zich weldoener toont, het vuur steelt van het zonnerad en het terugbrengt naar de mensen. Zeus straft Prometheus voor deze daad en laat hem vastketenen aan een rots aan de Zwarte Zee. Een door Zeus gezonden adelaar pikt elke dag de ’s nachts weer aangegroeide lever van Prometheus uit. (Moormann & Uitterhoeve 1999: 254) In *Tongkat* wordt Prometheus ook wel de jongen-die-het-vuur-achter-zijn-tanden-bewaarde genoemd. De verwijzing naar vuur komt overeen met de mythe over Prometheus. In beide verhalen wordt het vuur de mensen onthouden, zij het om verschillende redenen. De straf die Prometheus ondergaat komt in *Tongkat* niet voor. Daar wordt hij gemarteld met de dood tot gevolg. Vader Japetos is in de Griekse mythologie een van de titanen. Ook in *Tongkat* is hij een titaan. (Verhelst 2000: 88) Japetos symboliseert

³³ Deze informatie is afkomstig van *Wikipedia* en te raadplegen via http://nl.wikipedia.org/wiki/Rote_Armee_Fraktion.

volgens de mythe de sterfelijkheid en een pijnlijke, plotselinge dood.³⁴ In *Tongkat* komt Japetos om het leven: Ulrike vermoordt hem en haalt zijn hart uit zijn lichaam. (130)

Andere personages met symbolisch namen zijn Tongkat wier naam verwijst naar de lenige tong van een kat, waarmee ze verhalen – fijngemalen of vloeibaar, vermengd met tabak of samengeperst tot pillen – aan eenzamen verkoopt (184); de moeder van Japetos wordt ‘Muurvrouw’ genoemd, omdat ze zich letterlijk terugtrekt op een muur (166) en Juan is de ‘Spijkerman’, waarschijnlijk omdat hij zo dun is als een spijker.

Verzet tegen symbolisch geweld

Het systemische geweld van het vertellen

Zoals eerder aan de orde is er in alle hoofdstukken sprake van een ik-verteller, met uitzondering van hoofdstuk twee waarin een vertelinstantie over Prometheus vertelt. Deze vertelinstantie lijkt in eerste instantie een personale verteller die in de hij-vorm over Prometheus spreekt en zich op de achtergrond houdt. Op gegeven moment wordt echter het overwegende ik-perspectief van Prometheus onderbroken door de verteller. (Vaessens 2001) ‘Het is moeilijk te zeggen of Prometheus mensen vermeed omdat hij zichzelf niet langer als mens beschouwde, of dat hij van hen vervreemde omdat hij geen mensen meer zag.’ (Verhelst 2000: 96) Uit de woorden ‘het is moeilijk te zeggen’ blijkt dat de verteller niet alwetend is. Hij valt weg als hoogste ‘gezag’ in de tekst. (Vaessens 2001)

De vertelinstantie valt in het hiervoor genoemde voorbeeld ook als ‘helpende hand’ weg. Vaessens merkt terecht op dat de interpreterende lezer daardoor op zichzelf aangewezen is. ‘Je moet als lezer zélf orde aanbrengen in de betrekkelijke chaos van de aangereikte verhaalde gebeurtenissen.’ (Vaessens 2001) Zelfs het einde moet de lezer naar eigen believen invullen; het laatste hoofdstuk en de epiloog eindigen beide met ‘en...’. De lezer moet dus op onderzoek uitgaan en zal een actieve leeshouding aan moeten nemen. In dit ‘beroep’ op de lezer door de postmoderne tekst wordt de klassieke leeshouding verstoord. ‘Wie als lezer verwacht een chronologisch gestructureerde geschiedenis uit de tekst te kunnen afleiden en alle elementen van het verhaal in een omvattende interpretatie te kunnen integreren, wordt door een postmoderne tekst hardhandig uit de droom geholpen.’ (Bundschuh-Van Duikeren 2006: 139)

³⁴ Deze informatie is terug te vinden op *Wikipedia* en te raadplegen via [http://nl.wikipedia.org/wiki/Iapetus_\(mythologie\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Iapetus_(mythologie)).

Ook de talrijke aansprekingen van de lezer in *Tongkat* geven de indruk dat de roman om een actieve leeshouding vraagt: het is de lezer die de beslissingen neemt en geen verteller of autoritaire ik-figuur zal hem of haar daarbij helpen. (Vaessens 2001) Die aansprekingen van de lezer kunnen soms de verwarring alleen maar groter maken. Zo spreekt Ulrike in het hoofdstuk waarin zij vertelt over haar jeugd de lezer op gegeven moment aan met de woorden ‘Geloof u mij?’ (Verhelst 2000: 130) Door die verwarrende woorden zal de lezer alles wat Ulrike tot dan toe verteld heeft (en wat ze nog zal gaan vertellen) in twijfel trekken. Is wat hij leest nu wel of niet gebeurd?

De jongen in het laatste hoofdstuk, de beschermeling van Juan, komt op een bepaald moment terug op iets wat hij eerder gezegd heeft. (Vaessens 2001)

Ik heb gelogen. Het is niet zo dat ik alles verloor toen ik door de modder werd gegrepen. Ik heb mijn mes nog. Misschien bewaarde ik het gewoon in mijn lichaam. [...] Misschien bestaat het mes uit de kogels die uit mijn lichaam zijn gegroeid. [...] Misschien heb ik een van de messen opgevangen die mijn demonen naar me gooiden. Welke uitleg verkiest u? (Vaessens 2001; Verhelst 2000: 443)

Het personage dat hier aan het woord is, is niet van plan om de onzekerheid bij de lezer weg te nemen. Integendeel zelfs want hij legt de verantwoordelijkheid voor de reconstructie van de ‘werkelijke’ verhaaldebeurtenissen volledig bij de lezer. (Vaessens 2001)

Taal

Clichés en zegswijzen berusten vaak op figuurlijk taalgebruik, zo stelt Vaessens in zijn analyse van *Tongkat*. (Vaessens 2001) ‘We geven een kat negen levens, smelten bij de aanblik van een beminde, en laten verhalen, lokaties of projecten stukjes van onszelf zijn, zonder dat we ooit een kat uit de dood hebben zien herrijzen, in vloeistof veranderd zijn, of een verhaal, lokatie of project in ons lichaam hebben aangetroffen.’ (Vaessens 2001) Iedere ‘toerekeningsvatbare’ gebruiker kent deze conventies van de beeldspraak, aldus Vaessens. *Tongkat* doorbreekt echter deze conventies door de metaforische zegswijzen letterlijk op te vatten. Katten hebben negen levens is de zegswijze, die door de ik-verteller uit het laatste hoofdstuk heel letterlijk wordt opgevat. (Vaessens 2001) ‘Ik heb evenveel levens als een kat. Maar ik ben wel al acht keer gestorven.’ (Verhelst 2000: 262) Verhalen worden daarnaast letterlijk stukjes van de moeder van Prometheus, wanneer zij bij elk verhaal dat zij als ‘prostitutie’ verkoopt ook een lichaamsdeel weggeeft. (Vaessens 2001) ‘De voorlaatste keer

gaf ik haar de linkerkamer van mijn hart. Het verhaal van mijn man, mijn minnaar, mijn moordenaar.’³⁵ (Verhelst 2000: 171) Japetos vangt daadwerkelijk de dromen van zijn (aanstaande) vrouw (149), een staljongen lost ‘letterlijk’ op in zijn eigen schaduw (31) en ook verhalen worden in de roman letterlijk verkocht. (184)

In het domein van de ideologie, zo kwam in het theoretisch kader aan de orde, vallen taal en werkelijkheid schijnbaar samen. De ideologie gelooft dat de realiteit beantwoordt aan zijn woorden en begrippen, waarbij wordt gesuggereerd alsof er geen conflict is tussen taal en realiteit. Ideologische taal doet geloven dat alles wat gezegd wordt ‘echt’ is. In het voorbeeld dat Vaessens geeft is sprake van ‘letterlijke’ beeldspraak. Gesteld zou kunnen worden dat de conventies van de ideologische taal, die gelooft dat taal en werkelijkheid samen vallen, hier tot in het absurde worden doorgevoerd, waardoor het tegenovergestelde effect ontstaat. De (gewelddadige) ondermijning zit hem dus in de obsessionele doorvoering van de beeldspraak. Het resultaat is vervreemding.

Beeldspraak berust op projectie. Om iets uit het ene werkelijkheidsdomein te duiden, moet het worden vergeleken met iets anders uit een ander werkelijkheidsdomein. In *Tongkat* worden dergelijke gescheiden werkelijkheidsdomeinen niet op elkaar geprojecteerd, maar met elkaar verward. (Vaessens 2001) Ideologische taal hanteert strikte scheidingen en classificaties; de postmoderne taal van *Tongkat* overschrijdt die grenzen. Deze ondermijning is gewelddadig te noemen. Tegelijkertijd komt door die ondermijning het geweld van de ideologische taal aan de oppervlakte, die blijkbaar geen ruimte laat voor het ongrijpbare.

Iedere vertaling gaat volgens Blanchot gepaard met het verlies van de onmiddellijke ervaring van de dingen. De literaire taal tracht iets van die onmiddellijke ervaring te behouden. In *Tongkat* wordt dit zelfs heel letterlijk gedaan wanneer Juan, de broodmagere mysticus van de koning en lid van de verzetsbeweging, het woord ‘gordijnen’ uitspreekt en die er vervolgens ook zijn. (Vervaeck 2004: 827) Hier vindt dus het omgekeerde proces plaats van de vertaling, waarbij de onmiddellijke ervaring van de dingen verloren gaat. Tegelijkertijd wordt hier de logica geweld aangedaan, want gordijnen die verschijnen bij het uitspreken van het betreffende woord, is in de ‘echte’ wereld niet voorstelbaar; hoogstens in sprookjes.

In de ‘echte’ wereld is het ook niet mogelijk dat dingen tot leven komen; in *Tongkat* is dit echter volstrekt normaal. De bibliotheek in het paleis van de koning negeert bijvoorbeeld de ‘fysische wetten’ en verandert ’s nachts in opmerkelijke wereld waarin boeken als ‘vogels’

³⁵ Deze citaten worden door Vaessens geparafraseerd.

rondvliegen, zich neervlijen op je arm, onderling ruziemaken en tegen elkaar praten. (Verhelst 2000: 265) Muren hebben daarnaast ogen en beginnen als de dooi inzet te bloeden. (269 en 69) De literaire taal laat zich hier dus niet beperken tot de conventies van de spreektaal die het tot leven komen van dode materie als niet-logisch zou beschouwen.

Vervaeck stelt dat de kern van de postmoderne roman en van het geweld in die roman het niets of de leegte is. (Vervaeck 2004: 828) Bij Blanchot is een dergelijke opvatting terug te vinden. Hij stelt dat de literatuur voortdurend bezig is met het oproepen van haar eigen dood. Taal begint volgens Blanchot pas met de leegte. Die leegte, het niets of het witte blad is iets wat Verhelst in de ogen van Vervaeck in veel van zijn boeken nastreeft. (829) Schrijven is bij hem een vorm van zuivering, een soort witwassen. ‘De ascese zit in de vernietiging van het lichamelijke [...]: schrijven is het lichaam verminken, het taalteken is een litteken, het beschreven lichaam is dat van de anorectische mens.’ (829) Vervaeck haalt diverse verhaalvoorbeelden aan om zijn bewering te ondersteunen. ‘De mysticus Juan maakt van zijn lichaam een blanco tekst: zijn huid is letterlijk zijn “papierwitte vel”. Ook de koning maakt van zijn lijf literatuur: “Ik heb zelfs een boek gemaakt van mijn eigen lichaam, de bladeren zijn mijn eigen vel, met een kaft die geweven is met mijn eigen haren.”’ (829) De lijfelijke ondertoon van de beelden die hier gebruikt worden, zijn overigens typerend voor de postmoderne roman in zijn algemeenheid. Het lichaam brengt alles met alles in verband, zodat er geen individualiteit meer overblijft. In het geval van de broodmagere Juan kan dit verdwijnen bijna heel letterlijk genomen worden; hij is zo dun dat hij als het ware oplost in de omgeving.

Het geweld dat het lichaam van de koning en van Juan in bovenstaande voorbeelden ondergaat, kan beschouwd worden als een zuivering, als in een religieus ritueel. (829) Zo bestaat Juans religie uit het streven naar niets. ‘*Niets, niets, niets, niets, niets*. Eén woord. *Wilt ge ertoe komen alles te zijn, wens dan in niets iets te zijn. God*’ (222) In dit citaat is iets terug te vinden van de filosofie van Bataille, die overeenkomsten vertoont (zoals in het filosofische gedeelte van het theoretisch kader aan de orde kwam) met de filosofie van Blanchot. Wie het bestaan van God durft te ontkennen, zal een vreselijke leegte ervaren. Tegelijkertijd is die te bereiken leegte betekenisvol: in het niets zal men alles zijn. Ook de koning streeft naar leegte. In de envelop die hij op gegeven moment aan Juan stuurt is enkel een wit blad te vinden. (Verhelst 2000: 217) ‘Een leeg blad. Dat was het antwoord van de koning.[...] Hij was zijn eigen God geworden.’ (217)

In het filosofische gedeelte van het theoretisch kader besteedde ik onder het kopje ‘taal en symbolisering’ kort aandacht aan het begrip ‘discours’. Een discours kan beschouwd

worden als een geïnstitutionaliseerde – bepaald door instellingen, tradities en conventies – manier van denken die onze visie op dingen bepaalt. Vaessens stelt dat *close reading* – ‘een door de vertegenwoordigers van het Angelsaksische New Criticism (en in Nederland: Merlyn) geëntameerde en vervolgens in de tekstanalytische praktijk decennia lang onaantastbaar gebleven manier van lezen’ – als uitgangspunt heeft dat de interpretatie van een tekst afhankelijk is van een geslaagde analyse, waarin zoveel mogelijk tekstelementen op zinvolle wijze met elkaar samenhangen. (Vaessens 2001) Deze manier van lezen kan mijns inziens als een discours opgevat worden; *close reading* is een conventie of traditie die een bepaalde visie geeft op tekstanalyse. Vaessens stelt in zijn analyse van *Tongkat* dat de roman ‘nadrukkelijk’ de discussie met de premissen (bijvoorbeeld dat de aanvankelijk chaotische tekst op een hoger niveau innerlijke samenhang vertoont) van een dergelijke tekstanalyse als *close reading* aangaat. (Vaessens 2001) Zo bleek bijvoorbeeld in de bespreking van het verzet tegen het systemische geweld dat samenhang in de postmoderne roman (en ook in *Tongkat*) nu juist als een vorm van geweld wordt gezien omdat er geen ruimte is voor het toevallige en het ontbrekende. Gesteld zou kunnen worden dat *Tongkat* zich als postmoderne roman verzet tegen het (systemische) geweld, tegen het discours van de *close reading*, door de premissen ervan op losse schroeven te zetten. Ook de postmoderne taaluitdrukking in *Tongkat*, die zich verzet tegen het symbolische geweld van de spreektaal of ideologische taal maakt deel uit van dit verzet tegen het systemische geweld van het discours van de *close reading*.

Overlappend niveau

Het pentagram, dat ook in *Vloeibaar harnas* meerdere keren als symbool naar voren kwam, is ook in *Tongkat* prominent aanwezig. Letterlijk zelfs, want de vijfpuntige ster duikt te pas en te onpas op als typografische figuur in de witregels tussen de verschillende verhaalfragmenten. Daarnaast fungeert de vijfhoek als een herhaald symbool in de diverse verhalen waaruit de roman bestaat. Zo krijgt bijvoorbeeld de ik-figuur uit hoofdstuk één bij wijze van inwijdingsritueel een vijfpuntige ster op zijn schedelhuid getatoeëerd, wanneer hij officieel lid wordt van het ondergrondse verzet. (De Nijs & Broens 2001: 31; Verhelst 2000: 58) Ook de afdruk die Japetos, vader van Prometheus, als ‘litteken’ op het voorhoofd van zijn slachtoffers achterlaat is een ster met vijf punten. (33; 132) Ulrike/Tongkat begraaft om het hart van Japetos de vijf mesvingers in een stervorm in de grond. (33; 130) Overal in de stad worden lijken aangetroffen waarop telkens dezelfde letters te lezen zijn: ‘AMORT.’ (Verhelst 2000:

253) ‘Vijf letters in de vorm van een ster.’ (253)

In

Vloeibaar harnas kon het pentagram geassocieerd worden met geweld en datzelfde kan gesteld worden van het pentagram in *Tongkat*, dat zoals uit de voorbeelden in de vorige alinea blijkt, vaak in eenzelfde gewelddadige context figureert.³⁶ Het pentagram vormde in *Vloeibaar harnas* tevens het symbool van de anarchie (Mapplethorpe die zich tegen het conservatieve Amerika verzette en de RAF die tegen het kapitalisme streed) en die samenhang tussen pentagram en anarchie is ook in *Tongkat* terug te vinden, waar het symbool in verband gebracht kan worden met de opstand. De opstandelingen worden namelijk vergeleken met zogenaamde astrocytomen oftewel kankercellen in de vorm van een ster. (De Nijs & Broens 2001: 33; Verhelst 2000: 311)

In het bovenstaande lijkt het pentagram een duidelijk chiffrage dat op abstract niveau geassocieerd kan worden met geweld en anarchie. Het pentagram kan in *Tongkat* echter ook met het veelvuldig opduikende cijfer vijf (het pentagram is immers een vijfpuntige ster) in verband worden gebracht. Een onderlinge samenhang tussen de verschillende contexten waarin het cijfer opduikt is echter lastig te achterhalen. Zo wordt het cijfer in het eerste hoofdstuk geassocieerd met een groep van vijf jongens die zich bij elkaar aangesloten hebben om samen sterk te staan tegen de ijskou. (Verhelst 2000: 19) De vijfde vaststelling van de ik uit het eerste hoofdstuk is dat als hij zich niet snel van zijn kleren ontdoet, hij zal stikken van de hitte. (48) Over de titanen wordt verderop in de roman gezegd dat elke titaan is geboren met vijf lemmeten aan de linkerhand in plaats van vijf en dat elke geboren zoon tijdens de eerste vijf levensjaren telkens een mes als verjaardagsgeschenk krijgt. (87) De handafdruk die Japetos op het hoofd van Ulrike/Tongkat heeft achtergelaten vormen vijf kleine wondjes die soms nog jeuken. (132) Hier leidt het cijfer vijf wegens het ontbreken van een eenduidige samenhang tot dechiffreering; er is sprake van een uitwaaiering aan betekenissen. De traditionele motievenstructuur wordt geweld aangedaan omdat het chiffrage ‘vijf’ niet tot een duidelijk abstract motief leidt.

Ook andere herhaaldelijk terugkerende symbolen of chiffres als de aardbei, de spiegel en scherven lijken in eerste instantie door hun centrale beeldtaal in de roman houvast te creëren teneinde een dieperliggende structuur of betekenis te achterhalen. (Vaessens 2001) ‘Maar juist deze frequent voorkomende beelden worden geen centrale, eenheid aanbrenge sleutelsymbolen (zgn. “chiffres”), omdat ze in de verschillende contexten steeds weer met andere betekenissen beladen worden.’ (Vaessens 2001) Het resultaat is een onoverzichtelijk

³⁶ Wat betreft het verband tussen het pentagram en geweld in *Tongkat* baseer ik mij op De Nijs & Broens 2001: 33.

netwerk waarin alles naar alles verwijst: dechiffreering. Daar waar concrete en abstracte motieven in de verhaalanalyse een houvast voor de lezer kunnen zijn om de tekst te ordenen en een zekere logica te ontdekken, is de dechiffreering erop uit die logica te problematiseren. Die problematisering kan als een vorm van geweld beschouwd worden: steunpilaren als motieven worden onderuit gehaald, de lezer wordt met een kluitje het riet ingestuurd. In haar ondermijning van de motievenstructuur toont de postmoderne roman, in dit geval *Tongkat*, ook aan dat die structuur eveneens als gewelddadig beschouwd kan worden, omdat het geen ruimte laat voor het toevallige en het grensoverschrijdende, kortom alles wat niet binnen de hokjesgeest van de vaste (motieven)structuur past.

Dechiffreering leidt er uiteindelijk toe, zo werd gesteld in het theoretisch kader, dat alles iets van alles krijgt en dat de pool omslaat in de tegenpool: de paradox. Paradoxen breken traditionele opdelingen open en gaan daarmee grensoverschrijdend te werk. Voorbeelden van grensoverschrijdingen zijn in *Tongkat* talrijk. Personages kunnen onderling met elkaar versmelten, waardoor ‘letterlijk’ de grenzen van het eigen lichaam gepasseerd worden; het onderscheid tussen leven en dood vervaagt wanneer personages acht keer achter elkaar sterven en weer levend worden (Verhelst 2000: 333); ijskoude winters kunnen plots overgaan in bloedhete zomers (70) en dromen kunnen de grens tussen realiteit en verbeelding doorbreken. (312) De grenserving in *Tongkat* is ook terug te zien in het genre waar de roman zich op ent. Het verhaal heeft elementen in zich van een sprookje, een politieke thriller en een revolutionaire roman. (Vervaeck 2004: 827)

In *Tongkat* wordt de romanwereld heel nadrukkelijk niet in statische klassen verdeeld. Verhelst is juist geïnteresseerd in de overgangen tussen diverse klassen, in het in elkaar overgaan van de uitersten. (Vaessens 2001) Dualiteiten horen bij een (gewelddadige) manier van denken in categorieën en kwalificaties die in *Tongkat* op al even gewelddadige wijze ondermijnd worden.³⁷

³⁷ Vaessens 2001 en eigen toevoeging.

‘Verandering is de motor van de geschiedenis,
het bewijs van kracht.

“Niets verandert wezenlijk.”

Dat is de mythe die zal worden weerlegd.’

(Jenny Holzer in *Zwerm*, pagina 330)

Introductie

Het verhaal van de roman *Zwerm* (2005) valt nauwelijks na te vertellen, vanwege de complexe verwevenheid van de verschillende verhaallijnen. (Vitse 2009: 459) Zo is er de verhaallijn van een overlevende van de Holocaust, Meneer J die ook wel Meneer H genoemd wordt, die een grootschalige terreuractie plant. De jongeman Angel, een oorlogsveteraan en vechtersbaas, speelt in deze actie een belangrijke rol. (459) In een op New York lijkende stad gaat een andere jongeman, Abel genaamd, op zoek naar zijn vader en zijn verdwenen geliefde, de pianiste Pearl. Ene Dokter Goldstein, een joodse dokter/soldaat in Israël, werkt aan een geheim medisch/militair onderzoek, dat moet leiden tot een alles verklarende formule. Ten slotte wachten in een zaal onder het Zilverkleurig Complex, een haast utopisch flatgebouw, duizenden mensen op een ‘nieuw begin’. Een nieuw begin dat letterlijk begint bij nul; de paginering telt namelijk af vanaf het duivelse getal 666.³⁸

Subjectief geweld in *Zwerm*

In *Zwerm* vinden diverse onverklaarbare moorden plaats. Zo wordt een journaliste dood aangetroffen met plakband over haar mond, waarop een telefoonnummer is geschreven. (Verhelst 2005: 613) Hoe de vrouw om het leven is gekomen, is door de gerechtsarts niet te achterhalen. ‘Nergens heeft hij kogelinslagen gevonden. Nergens sporen van slagen of wurging. Slijmvliezen en lever zijn gecontroleerd op alles wat kan wijzen op dodelijk gif. Niets wijst op een gewelddadige dood. Maar soms is het gaatje dat een injectiespuit achterlaat niet groter dan een porie.’ (613) Al eerder is sprake van een gevonden dode vrouw met wederom iets over haar mond geplakt, ditmaal een pleister, waarop een telefoonnummer is geschreven. (634) De agenten die haar vinden staan voor een raadsel. Helemaal wanneer de

³⁸ Achterflap *Zwerm* (2005) en Theunissen 2010.

dode vrouw overeenkomt met een vrouw die ze iets later op beeld voorbij zien komen. (635)
'Er is geen twijfel mogelijk: de dode vrouw is een replica, een kloon!' (634)

Na deze twee onverklaarbare moorden, wordt er weer een dode vrouw gevonden, ditmaal een escortgirl. Hetzelfde patroon herhaalt zich wat betreft de omstandigheden waaronder de vrouw is overleden. 'Het alcoholpercentage is hoog, maar niet alarmerend. Geen resten in het bloed die op drugsgebruik wijzen. Gek genoeg geen sporen van seksueel contact. Maar wat heeft die minieme vergroting van een porie in de hals te betekenen?' (586-585)

Ook Angel, die als hoofdpersonage in de roman gezien kan worden, is het slachtoffer van ongewenste injecties. Zelf dient hij op zijn beurt dodelijke injecties toe, in opdracht van een mysterieuze 'Organisatie'. (Vitse 2009: 47) Hij plant bijvoorbeeld een spuit in de nek van een 'kolossale man, een vleesberg'. (Verhelst 2005: 426) De inspuitingen bij Angel zelf begonnen al toen hij in een ver verleden als soldaat diende in een oorlog die overeenkomsten vertoont met de Vietnam-oorlog. Na iedere militaire actie werden de soldaten van zijn eenheid 'medisch' behandeld; in werkelijkheid kregen ze injecties toegediend waarvan de ware toedracht later in de roman duidelijk wordt. (47)

Wij waren pestbrieven. [...] Levende virusbommen die maar enkele dagen nodig hadden om tot rijping te komen. Dood en verderf zaaiend. Men had geweten dat we zouden worden afgeslacht → daders van slachtpartij dorp zijn dood → getuigen van slachtpartij in dorp opgeruimd → wraakgevoelens van de vijand gekoeld → vijand geïnfecteerd met verlamvend virus dat misschien epidemische vormen zal aannemen. (Verhelst 2005: 501)

Naast Angel duikt er nog een 'injecteerder' op: een vrouw met pruik en zonnebril die de inhoud van haar dodelijke wapen in de nek van twee vastgebonden mannen in een bestelwagen spuit. Het hoe en waarom van deze moord blijft echter onduidelijk, wat ook opgaat voor de hiervoor beschreven moorden. (Vitse 2009: 47) Het maakt de aard van het geweld zeer raadselachtig. Het enige dat hen lijkt te binden is een dodelijke injectie.³⁹

Onzichtbaarheid maakt onberekenbaar en dat geldt met name in oorlogssituaties, immers hoe onzichtbaarder de vijand, hoe gevaarlijker hij wordt. (530) 'Je weet dat in elke willekeurige boom iemand ligt met een gloeiende vinger rond de trekker. De geringste beweging kan fataal zijn. Je weet dat je langzaam gek wordt.' (530) Bovendien komt de vijand vanuit het niets op je af, 'brullend en schietend, met tientallen tegelijk'. (528) De ik-

³⁹ Ik kom hier later in de bespreking van de dechiffreering in *Zwerm* op terug.

figuur die deze uitspraken doet - Angel als (Vietnam?)soldaat - maakt in de oorlogssituatie waarin hij verkeert de meest gruwelijke en gewelddadige dingen mee. Vaak schildert hij daarbij de 'eigen' manschappen als meedogenloze beulen af. 'Ik zie een soldaat lachen naar de camera terwijl hij met gekruiste armen een voet zet op een lichaam. Iemand lacht terwijl hij een loop zet op een slaap. Ik hoor een diafragma herhaaldelijk klikken, zelfs als de revolver overgaat.' (517) Er lijkt even sprake van enige barmhartigheid wanneer de ik een jonge vrouw probeert te redden door haar in de struiken te verstoppen voor zijn medesoldaten. Zijn actie haalt echter niets uit. 'Toen we bij de gracht stonden, zag ik haar weer. Ze kwam aanlopen, naakt, ze leek ons niet te zien. Ze liep voorbij en toen we haar nakeken, zagen we dat haar rug een open wonde was, alsof die was gesmolten.' (515) Enkele soldaten gaan haar vervolgens achterna. 'Zoals je dat doet met een speelgoedje.' (515)

'Gezichtloos' en daardoor als het ware onzichtbaar zijn de ondervragers die een gedetineerde in de Israëliische Ashkelon-gevangenis martelen. De marteling en het breken van de ondervraagde, een ik-figuur die vermoedelijk Mister V is, worden tot in (gewelddadig) detail beschreven.⁴⁰ 'Dreiging en Pijn zijn ervaren beulen en samen met Willekeur vormen ze het perfecte trio.' (230) Uiteindelijk zijn het, ondanks de vele martelingen, de intraveneuze voeding en de dwangbuis, de stilte (een soort onzichtbaar geweld) die de gevangene nekt. (226) Vervolgens nemen de ondervragers niet eens de moeite de ik 'echt' te onthoofden. 'Mogelijke definitie van marteling: door specifieke handelingen ontnemt men het slachtoffer alle hoop, zelfs op een verlossende dood.' (226)

Ook Meneer J/H, overlevende van de Holocaust en spil in de Organisatie, past een vorm van onzichtbaar geweld toe. Hij ontvoert zijn droomvrouw Pearl, een zeer getalenteerde pianiste en sluit haar op in een van de kamers van het Zilverkleurig Complex. Via camera's observeert hij haar handelingen vanuit een anonieme controlekamer. Pearl is overigens niet de enige die hij in de gaten houdt. Aan het einde van de roman heeft Meneer J/H zijn blik gericht op een wand vol met schermen, waarop hij een grote dansende mensenmenigte in de kelders van het Zilverkleurig Complex gefascineerd in de gaten houdt. (47) Tegelijkertijd voert hij een mysterieus en gruwelijk 'experiment' op de dansende menigte uit. Met behulp van Rimbaud, een muzikant die als het ware met zijn computer versmolten is, zendt Meneer J/H onzichtbare 'wapens' als klanken en luchttrillingen de kelder in, die de mensenmassa eerst doen verstarren en vervolgens tot extatische hoogten brengen. (47-44) De hoge trillingen maken de massa uitzinnig, waardoor mensen elkaar onder de voet lopen en dodelijk bekneeld

⁴⁰ Deze Mister V is gebaseerd op Mordechai Vanunu, de Israëliische nucleair technicus die in 1985 bekendmaakte dat Israël kernwapens bezat. (Vervaeck 2006: 62) Mister V is dus een soort 'klokkenluider'.

raken. Het is een vreselijk tafereel, dat op gegeven moment zelfs overeenkomsten vertoont met de vergassing van de Joden in de Tweede Wereldoorlog.

... en op een teken leggen ze allemaal het hoofd in de nek, met open ogen wachtend op de waterdruppels die hen zullen reinigen, maar het is geen water, de kleinsten vertonen de eerste symptomen, verstikking, paniek en dan begint het, het vertrappelen van lichamen, het stapelen van lichamen, de laatste klim op de trap van vlees, kruipend, struikelend, klauterend, krioelend, naar adem happend, de laatste luchtbel, tot ook het laatste lichaam, tot alles stil en rustig en eindelijk... (36)

De aanslag op het Zilverkleurig Complex aan het einde van de roman vertoont overeenkomsten met de aanslagen op 11 september 2001.⁴¹ De suggestie wordt gewekt dat een vliegtuig het gebouw zal invliegen. Een man en een vrouw die zich op de dak van het Complex bevinden, zien het vliegtuig komen. (1) Een camera registreert de angstige reactie van de vrouw. ‘De camera zoomt razendsnel op haar mond in. De camera glijdt haar mond in. Dieper. Tot waar de oerschreeuw ontstaat: OH MY GOD!!’ (1-0) Ook hier lijkt sprake van onzichtbaar geweld, omdat de dader achter de ‘aanslag’ geen gezicht krijgt. De impact is echter enorm. ‘Allemaal kennen we iemand die in de ramp gebleven is. Allemaal zijn we erin gebleven. Allemaal zijn we medeplichtig. Allemaal zijn we slachtoffer.’ (-3)

Verzet tegen systemisch geweld

Systemisch geweld in de verhaalwereld en het verzet daartegen

De verhaalwereld van *Zwerm* is er een van informatiekanaalen, spionage en controle. (Vitse 2009: 52) ‘Iedereen is op elk moment zichtbaar en opspoorbaar, hetzij via de mobiele telefoon, hetzij via andere markeringen die in het geheim worden aangebracht.’ (52) Er is sprake van één groot panopticon, waarin personages continu in de gaten worden gehouden. Wellicht is dit het duidelijkst terug te zien in het Zilverkleurig Complex, een appartementencomplex waarin Meneer J/H zijn eigen ‘controlekamer’ heeft en als een gevangenisbewaarder via camera’s de bewoners nauwlettend in de gaten houdt. In een van de kamers houdt Meneer J/H zijn droomvrouw Pearl, een briljante pianiste, gevangen. Hij heeft haar ontvoerd, naar eigen zeggen om haar te beschermen tegen haar geliefde Abel, die volgens Meneer J/H een terrorist is. (Verhelst 2005: 316)

⁴¹ Op die verwijzing(en) naar 11 september 2001 kom ik later terug in de bespreking van de tijd in de roman.

Žižek beschouwt het systemische geweld als een onzichtbare vorm van geweld waarvan de kern in het kapitalisme te vinden is. De kapitalistische maatschappij, zo meent Vitse, onderscheidt zich niet van de controlemaatschappij. (Vitse 2009: 52) De controle is in *Zwerm* onzichtbaar: talloze ‘anonieme’ camera’s registreren de acties van mensen. Wanneer Angel en Abel op de vlucht zijn voor Meneer J/H en zijn handlangers (de ‘Organisatie’) legt Angel uit dat *Big Brother is always watching you*. ‘Les één: de plekken met camera’s zijn stations, luchthavens, winkelcentra, grote wegen, bankautomaten, bankfilialen, winkels. Als je gefilmd wordt, ben je zichtbaar.’ (Verhelst 2005: 366) Dat is de paradox van het systeem dat zelf onzichtbaar is, maar altijd anderen zichtbaar kan maken. Zichtbaarheid staat voor Angel gelijk aan kwetsbaarheid en aan geweld. Telkens wanneer hij door Meneer J/H via camera’s wordt opgespoord en gevangen genomen wordt, krijgt hij gedwongen injecties toegediend.

Het kapitalistisch systeem wordt in de roman via een streepjescode (hét symbool van de consumptiemaatschappij) met het getal van de duivel geassocieerd. Deze code maakt deel uit van een zogenaamd ‘satansplan’. (640)

In *Openbaring* en in andere bijbelse voorspellingen staat te lezen dat de eindtijd zal worden gekenmerkt door een groei naar grotere staatkundige eenheden, een steeds grotere economische eenwording, en daardoor ook een steeds grotere concentratie van macht in de handen van een wereldregering. (640-639)

‘Baar’ (zichtbaar) geld zal in dit economisch proces vervangen worden door onzichtbare betalingsmiddelen en systemen als ‘plastic kaartjes en elektronisch geldverkeer’. (639) De verteller gaat zo ver te beweren dat de wereldregering op gegeven moment zelfs geen genoeg meer zal nemen met creditcards. ‘Om ieders identiteit vast te leggen, wordt in onzichtbare inkt een nummer op de huid getatoeëerd dat alleen onder ultraviolet licht leesbaar is – een nummer dat het getal 666 bevat.’ (639) Op onzichtbare wijze zijn de consumenten met dit merkteken dus voor altijd als slaven verbonden aan het ‘Beest’ van de consumptiemaatschappij.

Van verzet tegen dit systemisch geweld is wel degelijk sprake. Als belangrijkste ‘verzetsmiddel’ kunnen enkele opvallende, zwartgekleurde passages beschouwd worden. Die trekken niet alleen door hun kleur en plaatsing (precies in het midden van de roman) de aandacht, maar ook vanwege de haast profetische, manifestachtige inhoud. Zo wordt erin afgerkend met ‘onze maatschappij’, de zogenaamde ‘Kapitalistische Internationale’, die enkel wordt aangedreven door ‘gecreëerde behoeften’, een ‘dynamiek’ die almaar versnelt.

(324) Hier lijkt te worden verwezen naar de ‘duivelse’ consumptiemaatschappij waarvan in het hiervoor aangehaalde fragment sprake is. Dat is een maatschappij waarin de consument afhankelijk wordt gemaakt van het kapitalistische systeem, waarin het draait om de dynamiek van geldstromen en goederen. Volgens de profetische stem in het ‘manifest’ kan deze zorgelijke ontwikkeling enkel op één manier tegengehouden worden: ‘we hebben behoefte aan het andere – het afwijkende, het onverwachte, het VIRUS’. Dit virus moet worden verstrekt door de Staat. ‘Opvoeding tot V(erandering).’ (324) Enkel het virus, het toevallige en allesdoordringende kan het (kapitalistische) systeem platleggen, kan aan het toezicht ontsnappen, terwijl het tegelijkertijd niet-traceerbare (onzichtbare) sporen achterlaat.⁴² Daarmee bestrijdt het virus het systeem met haar eigen en grootste wapen: dat van de onzichtbaarheid.⁴³ Het subjectieve geweld kan deels tot dit systemische verzet (dat tevens gewelddadig is) gerekend worden. Ook haar ‘middelen’, zoals bijvoorbeeld de injecties met virussen, zijn onzichtbaar.

Tijd

‘Geschiedenis van de wereld’ luidt de ondertitel van *Zwerm*. Volgens Vervaeck (2006) moet deze geschiedenis als het omgekeerde van de traditionele historie worden beschouwd. (Vervaeck 2006: 64) ‘Gewoonlijk wordt de geschiedenis gezien als een opwaartse evolutie naar een steeds betere toestand. Verhelst keert dat om: we tellen af tot we bij de Apocalyps aankomen, de openbaring van het zwarte gat.’ (64) Dat aftellen in de roman gebeurt vanaf het duivelse bladzijdennummer 666 tot nul, ‘zelfs tot min 6 – de holte onder de berg van Sisyphus’.⁴⁴ (64)

Een traditionele roman zal bij nul beginnen en het verhaal laten eindigen op bladzijde 666. De daarbij horende chronologie zal gewoonlijk vertrekken vanuit het verleden en via het heden naar de toekomst kijken. Een dergelijke organisatie van tijd past in het plaatje van de traditionele roman die zijn intrige laat verlopen volgens de wetten van de logica en causaliteit. (Bertens & D’Haen 1988: 120) Het is immers ‘logischer’ om te beginnen met dat wat geweest is, met het verleden en van daaruit de stap te maken naar het heden en de toekomst. In *Zwerm*

⁴² Ik parafraseer hier deels Vitse (2009: 53).

⁴³ Op dit manifest zal in de bespreking van het (verzet tegen het) symbolisch geweld dieper worden ingegaan.

⁴⁴ Sisyphus daagde de goden uit en werd als straf verbannen naar de onderwereld, waar hij een zwaar rotsblok een steile berg op moest duwen. Telkens als hij boven is rolt het rotsblok weer naar beneden, zodat Sisyphus steeds van voor af aan moet beginnen. Sisyfusarbeid: wanneer iemand een nutteloze, zware en onmogelijke taak moet volbrengen. <http://historiek.net/Begrippen/Sisyphus.html>.

wordt dit proces ondermijnd; er wordt gestart met het einde, met het laatste paginanummer en van daaruit wordt afgeteld tot min vijf. Eigenlijk min zes, maar de laatste pagina is ongenummerd en bevat enkel de volgende zin: ‘Een stem antwoordt: “Dit is het begin”.’ Deze zin suggereert overigens niet dat het boek achterstevoren wordt verteld. ‘Het betekent vooral dat alles wat in het boek staat maar een aanloop is naar een nieuw begin, van iets wat hopelijk minder gruwelijk zal zijn dan wat er in deze roman gebeurt.’ (Van Raemdonck 2005)

Verhelst laat zich in *Zwerm* niet door een lineaire verhaallijn beperken. Hij bouwt het geheel op rond een gigantische zwerm van fragmenten, waarin hij de lotgevallen van zijn personages beschrijft. (Schuermans 2006) De roman begint en eindigt met de instorting van het Zilverkleurig Complex. Hiermee vallen eindpunt en beginpunt samen, waardoor als het ware sprake is van een gesloten (of vicieuze?) cirkel. De geschiedenis herhaalt zich en daarmee wordt ingegaan tegen het traditionele beeld van geschiedenis die zich naar één bepaald punt beweegt, naar een punt van ‘verlossing’. Een herhaling van de geschiedenis gaat in tegen de regels van causaliteit (het onderscheid tussen oorzaak en gevolg valt hier weg) en ondermijnt daarmee de wetten van de logica. Overigens wacht aan het ‘einde’ van *Zwerm* niet de verlossing, zoals in het geval van de traditionele geschiedenis, maar de Apocalyps. (Vervaeck 2006: 64)

Postmoderne romans tarten de logica van leven en dood: personages gaan (bijna) dood en worden opnieuw geboren. Temporele principes worden zo nadrukkelijk gebruikt, dat ze uiteindelijk ontwricht raken. Ook *Zwerm* haalt traditionele tijdspatronen onderuit. Angel en Abel lijken niet alleen als twee druppels water op elkaar, ook lijken ze allebei herhaaldelijk dood. Toch herleven ze telkens opnieuw. (Verhelst 2006: 65) Angel belandt meerdere keren in het ziekenhuis en balanceert steeds op het randje van de dood. ‘Zo broos is Angels lichaam op het ziekenhuisbed, zo doorschijnend, dat het niet van het laken te onderscheiden is.’ (Verhelst 2005: 491) Hij weigert echter om dood te gaan. ‘Angel is een vechthond. Hij heeft zich in een instinctieve slaap teruggetrokken, en misschien nog verder [...]. Hij tart elke heilkundige logica.’ (491) Wanneer Angel de gewonde Abel aantreft, bloedt hij en heeft hij twee schroeigaten in zijn hemd zitten. Toch vindt Angel bij nader onderzoek geen schotwonden. (373) Ook hier worden de wetten van de logica getart.

In welk jaartal of in welk seizoen de gebeurtenissen plaatsvinden, wordt niet duidelijk. Vermoedelijk spelen de gebeurtenissen zich af aan het begin van de eenentwintigste eeuw. De wereld die Verhelst beschrijft is er een van computers, mobiele telefoons, wetenschappelijk onderzoek en virussen. Bovendien wordt er, nu eens impliciet dan weer expliciet, naar de actualiteit verwezen (referentieel aspect van tijd). Het Zilverkleurig Complex vertoont grote

overeenkomsten met de voormalige Twin Towers van het World Trade Center in New York, die op 11 september 2001 het doelwit vormden van terroristische aanslagen, waarbij vele mensen om het leven kwamen. Niet alleen vertonen beide gebouwen overeenkomsten wat betreft architectuur (toen het Zilverkleurig Complex gebouwd werd, rezen twee torens op⁴⁵), ook de gebeurtenissen die aan het begin en eind van de roman rond het Zilverkleurig Complex plaatsvinden, doen denken aan de beelden van de brandende Twin Towers op 11 september. ‘Af en toe dwaalt een camera af naar het Complex. Het kan nu elk moment beginnen: de eerste rooksluier uit een luchtkoker. Een raam dat bol staat van de hitte. [...] Je ziet handpalmen op de ramen, wuivende armen met witte doeken, zakdoeken voor de monden.’ (Verhelst 2005: 664) Dat het Zilverkleurig Complex hoogstwaarschijnlijk ‘gemodelleerd’ is naar het voorbeeld van de Twin Towers, lijkt te worden benadrukt aan het einde van de roman. Hier is sprake van een verwijzing naar het bekende, tragische beeld dat wellicht als ‘symbool’ gezien kan worden voor de aanslagen op 11 september. ‘Het zijn geen *dingen*. Ze vallen niet. Ze springen. Een man met een aktetas. Twee lichamen hand in hand.’ (-2)

Toch blijft het lastig om van een directe één-op-één-relatie tussen de Twin Towers en het Zilverkleurig Complex uit te gaan. Wat wordt er in het hierboven aangehaalde citaat namelijk bedoeld met de woorden: ‘Het kan nu elk moment beginnen’? Is hier sprake van een vooruitwijzing naar de op handen zijnde instorting van het Complex? Overigens doen de eerste twee zinnen van het citaat – ‘Af en toe dwaalt een camera af naar het Complex. Het kan nu elk moment beginnen: de eerste rooksluier uit een luchtkoker.’ – mij denken aan een andere historische gebeurtenis dan 11 september, namelijk het conclaaf van april 2005, dat op 19 april eindigde toen witte rook uit de schoorsteen van de Sixtijnse Kapel opsteeg, waarna Joseph Aloisius Ratzinger werd voorgesteld als Paus Benedictus XVI.⁴⁶ De ‘verkiezing’ van de nieuwe paus was wereldwijd via de televisie te volgen; dag in dag uit hielden camera’s de schoorsteen van de Kapel in de gaten, wachtend op het eerste, allesbeslissende teken. Er lijkt in het aangehaalde citaat dus sprake van een vermenging van diverse historische contexten, waardoor zekerheid en dus ook de logica op losse schroeven komen te staan.⁴⁷

Daarnaast zijn er in de roman verwijzingen naar het conflict tussen joodse kolonisten en Palestijnen, de oorlog in Irak en in Vietnam, nog in leven zijnde oud-nazi’s (in de roman, EM) en de vogelpest. (Tiekstra 2005) Aan het einde van de roman lijkt sprake van een verwijzing naar de gaskamers in de Tweede Wereldoorlog. (Dit voorbeeld kwam aan bod in

⁴⁵ Verhelst 2005: 423.

⁴⁶ Informatie via http://nl.wikipedia.org/wiki/Conclaaf_van_2005.

⁴⁷ Overigens zal de verwijzing hier naar het conclaaf niet intentioneel geweest zijn, gegeven de maand en het jaar van publicatie: september 2005.

de bespreking van het subjectieve geweld in *Zwerm*.) Fragmenten over het oorlogsverleden van Angel worden afgewisseld met fragmenten die zich in de huidige tijd (denk aan de verwijzing naar de aanslagen op 11 september en de vogelpest) lijken af te spelen. Een overkoepelende tijdsopvatting is daarom lastig te achterhalen. Daar komt nog eens bij dat diverse verhaalelementen, die op het plotniveau niet rechtstreeks met elkaar verbonden kunnen worden, door terugkerende beelden wel met elkaar verweven raken. (Vitse 2009: 51) Een voorbeeld hiervan is de al eerder aan de orde gekomen injectie, die een verbinding legt tussen het oorlogsverleden van Angel en zijn ‘huidige’ activiteiten voor de Organisatie. (51) Heden en verleden raken daardoor als het ware verstrikt in elkaar; het overzicht verdwijnt.

Problematisch wat betreft tijdsaanduiding zijn ook de niet veranderende leeftijden van sommige personages. Angel is ten tijde van de (vermoedelijke) Vietnamoorlog een jonge kerel, maar is als handlanger van de Organisatie zo’n dertig jaar later nog steeds een ‘kale jongen’.⁴⁸ (Verhelst 2005: 488) Hetzelfde kan gesteld worden van het meisje Kimpoek (of Kim Phuc) dat een meisje is ten tijde van de gebeurtenissen in het Vietnamese dorp waar Angel en zijn medesoldaten huishouden en (net als Angel) ongeveer dertig jaren verder niet heel veel ouder lijkt te zijn geworden. Ze wordt bijvoorbeeld nog steeds een ‘meisje’ genoemd.⁴⁹ (612)

Verhelst verwerkt dus echo’s uit de echte geschiedenis in een verhaal dat tegelijkertijd die geschiedenis geweld aandoet door haar te vervormen, door historische gebeurtenissen in een compleet andere context op te dienen. *Zwerm* overtreedt de regel van de ‘dark areas’ door te verwijzen naar bekende historische gebeurtenissen. Er is echter geen sprake van een volledige herschrijving van een historische gebeurtenis; eerder worden historische feiten opgenomen in de (fictionele) verhaalgebeurtenissen. De aanslag op het Zilverkleurig Complex doet bijvoorbeeld, zoals eerder aan de orde kwam, denken aan de aanslagen van 11 september 2001, maar is er geen directe representatie van. Daarvoor blijft de vergelijking te suggestief.

Dergelijke suggestieve vergelijkingen komen regelmatig voor in *Zwerm*. De afschuwwekkende gebeurtenissen die Angel in de gedaante van Vietnamsoldaat meemaakt, lijken gebaseerd op een doofpotaffaire uit de Amerikaanse geschiedenis, namelijk de oorlogsmisdaden van Amerikaanse soldaten in 1968 in het Vietnamese dorp My Lai. De opdracht van de soldaten was de inwoners van My Lai, die beschouwd werden als leden van de Vietcong, uit te schakelen. De gefrustreerde Amerikaanse soldaten lieten zich tijdens deze operatie volledig gaan en richtten een slachtpartij aan waarbij kinderen en vrouwen op

⁴⁸ Ik reken hier vanaf de Vietnamoorlog tot en met de gebeurtenissen van 11 september 2001.

⁴⁹ Op het personage Kim Phuc/Kimpoek kom in de bespreking van de personages uitgebreid terug.

gruwelijke wijze werden vermoord.⁵⁰ Verhelst laat deze geschiedenis overeenkomsten vertonen met de herinneringen van Angel, een fictief personage dat in *Zwerm* in de meest onvoorstelbare situaties opduikt en meerdere levens lijkt te hebben. Dit maakt Angel, ik kom hier later uitgebreid op terug, een vreemd (en wellicht onbetrouwbaar?) personage. Hoe betrouwbaar zijn daarmee zijn herinneringen aan de gebeurtenissen in My Lai?

Iets soortgelijks geldt voor het personage van Luitenant Calley. Onder leiding van Calley werden de bewoners van het dorp My Lai gemarteld, verkracht en gedood. Na de oorlog in Vietnam werd Calley veroordeeld voor zijn misdaden.⁵¹ De naam van Calley duidt op in het verhaal (de herinnering) van Angel, in een context die overeenkomsten vertoont met de historische werkelijkheid. Het wordt echter verwarrend wanneer Calley, die als historisch figuur bekend is als de mededader van de slachtpartij in My Lai, in een ander fragment van het verhaal plots gaat zingen bij de pianiste Pearl. (Verhelst 2006: 64) *Zwerm* overtreedt hiermee het verbod op anachronismen en plaatst een historisch bekend figuur als Calley (die in de tussentijd ook niet ouder lijkt te zijn geworden) in een andere situatie, waardoor verwarring ontstaat met betrekking tot de ‘oorspronkelijke’ historische context. Hier kan nog aan worden toegevoegd dat de chroniek in *Zwerm* ook de fysische wetten van de werkelijkheid overtreedt, door een historisch figuur als Calley te laten optreden met fictionele personages als Angel (in de Vietnamoorlog) en Pearl. Overigens krijgt Calley als bekend historisch figuur bijna geen aandacht in de gebeurtenissen die door Angel worden beschreven in het Vietnamese dorp dat overeenkomsten vertoont met het dorp My Lai. Calley wordt hier zijdelings genoemd. De belevenissen van Angel daarentegen, in vergelijking met Calley een onbelangrijk (in de zin van niet-historisch) personage, krijgen alle aandacht. Dit is typerend voor de postmoderne roman, waarin het marginale (of onooglijke) de voorkeur heeft boven het belangrijke of feitelijke. Door aandacht te geven aan het ‘onbelangrijke’, past *Zwerm* tegelijkertijd juist heel strikt de regel van de ‘dark areas’ toe. Hier lijkt sprake van een (bewuste) inconsequentie en daarmee wordt de logica, die uit is op overzicht en het uitbannen van tegenspraken, ondermijnd.

Diverse historisch bekende figuren passeren in *Zwerm* de revue. Verhelst somt ze in de aantekeningen achter in het boek op en spoort de lezer aan de namen op te zoeken via internet. Wie echter de namen googelt alvorens het boek te lezen, zal tijdens de daarop volgende ‘ontdekkingsreis’ geregeld wegen inslaan die nergens naar leiden. (Van Raemdonck

⁵⁰ De informatie over de slachtpartij in My Lai is terug te vinden op <http://www.strijdbewijs.nl/oradour/massacre2.htm>.

⁵¹ Ibidem.

2005) Zo blijkt de in de namenlijst genoemde Dr. Baruch Goldstein bijvoorbeeld een Israëlische terrorist van Amerikaanse komaf, die als arts diende in het Israëlische leger en op 24 februari 1994 het vuur opende op een groep biddende Arabische Palestijnen.⁵² Ook in *Zwerm* is Goldstein een arts die in het leger dient, alleen vermoordt hij geen Palestijnen, maar is hij op zoek naar een alles verklarende, mysterieuze formule. Verder blijkt Carlo Giuliani, in de roman een *surviver* met talloze piercings en een rastakapsel, de kale en overigens ‘ooringloze’ andersglobalist te zijn die in 2001 in Genua door de politie vermoord werd. (Theunissen 2006). John Holmes, in *Zwerm* een *special agent* van de politie, was in het ‘echte’ leven een pornoster. (Theunissen 2006) Het vrouwelijke personage Wafa Idriss verwijst naar de Palestijnse verpleegster en zelfmoordterroriste die zichzelf op 27 januari 2002 in een drukke winkelstraat in Jeruzalem opblies.⁵³ Ook in *Zwerm* is zij een verpleegster en terroriste, alleen blaast zij zichzelf in de roman niet op. Idriss maakt tevens enkele metamorfoses door en verandert meerdere keren van naam en identiteit. Zo heet ze op gegeven moment Dina Nasser en vervolgens Trinity. Door dergelijke hier genoemde bekende personages in een andere context te plaatsen, doet *Zwerm* niet alleen de ‘ware’ historische context geweld aan, maar ook de logica. De lezer wordt meerdere malen op het verkeerde been gezet.

Personages

Angel en Abel worden in *Zwerm* als twee afzonderlijke personages getoond, maar versmelten vaak met elkaar vanwege hun uiterlijke kenmerken en vanwege de gelijksoortige scripts die ze opvoeren. Zo raakt Angel in verwarring wanneer hij Abel van dichtbij bekijkt: ‘*Dit is geen willekeurige man, dit ben ik, ik kijk in mijn eigen ogen!*’ (Verhelst 2005: 300) Wanneer beide mannen samen in de spiegel kijken, stelt de verteller dat de hoofden niet identiek maar een imitatie van elkaar zijn, ‘zo verwant dat wie hen niet rustig tijdens hun slaap heeft kunnen vergelijken, de een voor de ander zou nemen’. (299) Niet alleen lijken Angel en Abel wat betreft uiterlijk op elkaar, ook voeren ze regelmatig tegelijkertijd dezelfde handelingen uit. ‘Zowel Abel als Angel neemt op hetzelfde moment de beslissing op te springen, met de rug naar elkaar toe. Beiden willen door dezelfde deur naar buiten, met een schouder tegen de deurpost aanbotsend [...]’ (296)

Hoewel Angel en Abel als twee verschillende personages worden gepresenteerd, is het naar het einde van de roman steeds vaker onduidelijk wie wie is. De verteller doet geen

⁵² Informatie via http://nl.wikipedia.org/wiki/Baruch_Goldstein.

⁵³ Informatie via <http://www.scriptiebank.be/?print=true&id=196>.

moeite om die verwarring weg te nemen. Integendeel, hij draagt er bewust aan bij. ‘Angel daalt af van de kraan. Maar is het Angel wel?’ (84) Wanneer Abel bewusteloos op een hijskraan ligt, is het commentaar van de verteller wederom: ‘Maar is het Abel wel?’ (56) Angel lijkt aanvankelijk degene die Pearl uit een benarde situatie redt. Pearl denkt hier met haar geliefde Abel te maken te hebben. ‘Pearl ziet iets op haar afkomen, *dit kan niet, dit gezicht, hij heeft me eindelijk gevonden, Abel, eindelijk komt hij me halen [...]*.’ (35) Angel doet geen moeite Pearl ervan te overtuigen dat hij Abel niet is. Hij neemt als het ware (bewust) het script van Abel over; laatstgenoemde zou degene moeten zijn die zijn geliefde redt. Abel ligt ondertussen bewusteloos (of dood?) op een hijskraan. Wederom zaait de verteller verwarring: ‘Maar is het wel Abel?’ (16)

Door Angel en Abel met elkaar te laten versmelten ondermijnt de verteller in *Zwerm* het traditionele ‘round character’, dat zich in de loop van het verhaal ontwikkelt en een herkenbaar, eenduidig scenario opvoert. Angel en Abel voeren elkaars scenario’s op. Hierdoor verliest de lezer zijn grip op beide personages en worden ze ongrijpbaar. Die ongrijpbaarheid laat zich niet rijmen met een systeem waarin een personage één script opvoert en ‘herkenbaar’ is voor de lezer. *Zwerm* ondermijnt het eenduidige personage: de alteriteit, de verandering of metamorfose van personages staat voorop.

Postmoderne personages kunnen ook met elkaar versmelten, wanneer ze worden beschreven in gelijksoortige taal. Zo vertoont het eerder genoemde meisje dat Angel als Vietnamsoldaat probeert te redden overeenkomsten met een meisje dat na de aanslag op het Zilverkleurig Complex het gebouw uit komt lopen. ‘Ze is naakt. Ze kijkt je niet in de ogen. Als ze voorbij is, zoomt de camera in. Haar rug is verbrand, gesmolten. Een verpleger zet de achtervolging in.’ (32) In de gruwelijke oorlogssituatie die Angel beschrijft, is sprake van een bijna gelijksoortige omschrijving in taal. ‘Ze kwam aanlopen, naakt, ze leek ons niet te zien. Ze liep voorbij en toen we haar nakeken, zagen we dat haar rug een open wonde was, alsof die was gesmolten. Enkele mannen gingen haar achterna.’ (515) Het meisje met de verbrande rug dat bij het Zilverkleurig Complex wegloopt, blijkt Phan Thi Kim Phuc te heten. (32) In de ‘Aantekeningen’ die Verhelst achterin *Zwerm* heeft opgenomen, raadt hij de lezer aan enkele namen die in de roman de revue gepasseerd zijn op te zoeken via het Web. Phan Thi Kim Phuc blijkt op de wellicht bekendste foto van de Vietnamoorlog te staan, waarop ze hevig verwond aan armen en rug als gevolg van een napalmaanval in haar woonplaats Trang Bang naakt om hulp schreeuwt. Deze gebeurtenis vond plaats op 8 juni 1972.⁵⁴ De gebeurtenissen

⁵⁴ Deze informatie is afkomstig van http://nl.wikipedia.org/wiki/Phan_Thi_Kim_Phúc en http://digitaljournalist.org/issue0008/ng_intro.htm.

in het dorp My Lai vonden echter plaats in 1968. Hier is dus sprake van een anachronisme, van een vervorming van de geschiedenis.

Phan Thi Kim Phuc duikt in de gedaante van de mysterieuze pakjesbezorgster Kimpoek vaker op in de roman. Dat we hier met hetzelfde personage van doen hebben blijkt uit de verbrande rug die Kim Phuc en Kimpoek allebei hebben (32; 593) en uit de omschrijving van het werk: beide meisjes werken als bezorgster voor een geheimzinnige pakjesfirma. (32; 612)

De ondermijning van de eigennaam

Namen die symbolische betekenissen dragen, kunnen de traditionele geloofwaardigheid en individualiteit van personages ondermijnen. Vervaeck stelt dat Angels naam verwijst naar ‘engel’ en dan in het bijzonder naar ‘een van de engelen van Mengele’. (Vervaeck 2006: 57) Mengele was ten tijde van de Tweede Wereldoorlog de SS-arts die in Auschwitz de bijnaam ‘engel van de dood’ kreeg. (57) De vader naar wie Abel op zoek is, blijkt Mengele te zijn. Diens naam wordt niet letterlijk genoemd, maar de omschrijvingen die van de man gegeven worden doen denken aan Mengele. ‘Abels vader nam vier pagina’s in beslag, lemma *Geneeskunde*, rubriek “Proeven op menselijke wezens ter bevordering van de algemene gezondheid”.’ (Verhelst 2005: 390) Ook wordt er de suggestie gewekt dat Abels vader een oorlogsmisdadiger was. (389) Mengele overleed volgens historische bronnen tijdens het zwemmen, de doodsoorzaak van Abels vermoedelijke vader wordt omschreven als ‘verdrinking’.⁵⁵ (389) Dood blijkt Mengele in de roman echter niet te zijn. Hij zit opgesloten in een ‘sanatorium’, ‘een plek waar oorlogsmisdadigers waren ondergebracht’. (389)

Vervaeck noemt Angel een ‘volgeling’ van Mengele. (Vervaeck 2006: 57) Deze uitspraak van Vervaeck vind ik op het eerste gezicht enigszins verwarrend. Het is niet zo dat Angel in de roman opdrachten krijgt van Mengele die hij als ‘volgeling’ moet uitvoeren. Wellicht dat Vervaeck eerder duidt op de overeenkomsten in ‘gedrag’. Beiden zijn engelen van de dood, in die zin dat zij dodelijke slachtoffers maken met hun medische werktuigen. Mengele voerde bizarre, vaak dodelijke wetenschappelijke experimenten op zijn slachtoffers uit; Angel vermoordt zijn slachtoffers met dodelijke injecties. Die verwijzing naar injecties lijkt al in de naam van Angel te zitten: zijn naam kan geassocieerd worden met de engel van een wesp, die als het ware ook giftige injecties uitdeelt.

⁵⁵ De informatie over Mengele ontleen ik aan <http://www.go2war2.nl/artikel/821/4>.

Iemand gaat pas bestaan, zo kwam aan de hand van Butler in het theoretisch kader aan de orde, wanneer hij of zij aangesproken wordt. Mengele wordt in *Zwerm* niet bij naam genoemd en bestaat daardoor eigenlijk niet. Daar komt bij dat Abel via internet enkel tegenstrijdige informatie over zijn vader vindt, waardoor zijn vader een ‘abstractie’ wordt en iets ‘onbenoembaars’ krijgt. (389) ‘Hij was geen man van vlees en bloed die zijn baby in de hoogte tilt en naar een punt voorbij de bergen wijst, maar een wolk die boven het landschap hangt.’ (389)

De postmoderne roman is uit op een ondermijning van de eigennaam, teneinde een vaststaande identiteit onderuit te halen. In *Zwerm* worden regelmatig personages enkel met hun initialen aangeduid. Zo is er een ‘Meneer J’ en een ‘Meneer H’, namen die overigens voor een en dezelfde man staan. ‘We kijken hem aan een denken een gezicht te zien, en als hij zich omdraait, denken we opnieuw een gezicht te zien in plaats van een achterhoofd, *die dubbelagent, die januskop van onze verbeelding.*’ (486) Meneer J/H is een overlevende van de Holocaust die alles in het werk stelt om Mengele te pakken te krijgen en hem te doden. (Vitse 2009: 50) Hij is tevens de leider van de Foundation (de Organisatie). Een andere man die enkel met initiaal genoemd wordt is Mister V. Deze Mister V zit al tien jaar in eenzame opsluiting. (276) De ‘V’ blijkt te staan voor ‘Verrader’, ‘Vaderland’, ‘Varken’ en ‘Verdelgbaar’. (275) Mister V’s identiteit wordt niet alleen ondermijnd, de symbolische betekenissen die aan de V kleven zijn uiterst negatief en beledigend.⁵⁶

Verzet tegen symbolisch geweld

Het systemische geweld van het vertellen

De hoogste vertelinstantie in *Zwerm*, de extradiëgetische verteller, lijkt in eerste instantie een personale verteller, die in de hij- of zij-vorm spreekt over Angel, Abel en andere personages. (Vervaeck 2006: 58) Deze niet-gedramatiseerde vertellende instantie heeft inzicht in de wereld van de personages en deelt in de tekst informatie over die wereld mee.

Zwerm is een roman waarin verschillende verhaallijnen op complexe wijze met elkaar verweven zijn. Deze verhaallijnen zijn weer uit losse fragmenten opgebouwd. Opvallend zijn de fragmenten die telkens terugkeren in hetzelfde lettertype, dat overigens verschilt van de

⁵⁶ Verhelst heeft deze Mister V gebaseerd op Mordechai Vanunu, de Israëlische nucleair technicus die in 1985 bekendmaakte dat Israël kernwapens bezat. (Vervaeck 2006: 62) Informatie die in *Zwerm* gegeven wordt over Vanunu (hier Mister V) komt overeen met de ‘werkelijke’ historische context. Hier is echter wel sprake van een zekere vervorming van de geschiedenis, aangezien Mister V (Vanunu) in *Zwerm* in een fictionele context wordt geplaatst. Informatie over de ‘oorspronkelijke’ historische context omtrent Vanunu is te vinden via http://www.uitpers.be/artikel_view.php?id=741.

‘reguliere’ tekst, die als hoogste vertelniveau beschouwd kan worden. In de fragmenten is sprake van een andere vertelinstantie, namelijk een anonieme ik-figuur, die zowel personage als verteller is. Vermoedelijk is de ik-figuur in kwestie Angel. In een van de fragmenten treedt hij als ik-verteller op in de gedaante van Vietnamsoldaat. Dat hier hoogstwaarschijnlijk Angel aan het woord is, kan opgemaakt worden uit de overeenkomsten die de ik-figuur uit de fragmenten vertoont met de jongeman (Angel) uit de ‘reguliere’ tekst. Zo rijden beide mannen in een rode Ford Mustang. ‘Als blijk van vertrouwen kreeg ik de auto waar ik altijd van had gedroomd. Een knalrode Mustang.’ (Verhelst 2005: 431) En: ‘Angel jaagt Mustang door de tunnel, slalommend tussen de andere wagens door, klevend aan bumpers, knipperend met de lichten.’ (637) Voor de rode kleur van de Mustang wordt enkele pagina’s eerder een aanwijzing gegeven. ‘Een Ford Mustang beweegt als een bloeddruppel door de stad.’ (645)

De rode Mustang ontvangt de ik, zo kwam zojuist aan de orde, als blijk van vertrouwen van de Organisatie. In deze passage waarin de ik aan het woord is volgen enkele regels die overeenkomen met de tekstpassages waarin de personale verteller over Angel vertelt. ‘Ze speelden me het tijdstip door waarop de auto op die bepaalde plek zou worden geparkeerd. Ik was precies op tijd. Ik was niet alleen. Er was ook een agent. Ik was sneller.’ (431) De personale verteller focaliseert vanuit Angel die een rode Mustang geparkeerd ziet worden, waaruit vervolgens de chauffeur stapt en wegrent. Een politiemann ziet dit gebeuren en roept naar de rennende chauffeur. In de tussentijd loopt Angel naar de auto. ‘De politiemann kijkt van de Mustang naar de jongen die glimlachend op hem afkomt. Angel opent het portier, waardoor de muziek over het asfalt gulpt, neemt plaats achter het stuur en drukt het gaspedaal diep in. De agent grijpt naar zijn hart.’ (645)

Angels ingebedde vertelling loopt gedeeltelijk parallel met het hoogste verhaalniveau. (Vitse 2009: 48) Er zijn echter inconsequenties op te merken tussen beide vertellingen. Zo is er in beide vertellingen sprake van een achtervolging die eindigt in een crash. In de vertelling waar de personale verteller aan het woord is wordt beschreven hoe Angel achtervolgd wordt door een politieauto, waarna hij met zijn auto van de weg raakt, die zich vervolgens rond een boomstam ‘krult’. (Verhelst 2005: 658) De politieagent die Angel achtervolgde is snel ter plekke en knielt neer bij het lichaam van Angel, dat naast het portier van de auto ligt. De agent haalt een wapen tevoorschijn en zet de loop tussen de ogen van Angel. De suggestie wordt gewekt dat de agent de trekker daadwerkelijk overhaalt, omdat vlak na het moment waarop hij zijn wijsvinger met gesloten ogen om de trekker kromt, een vogelzwerm achter zijn ‘oogleden’ explodeert. (657) Die vogelzwerm hing na het ongeluk boven het autowrak. (658) De vogels zouden na het vermoedelijke schot van schrik uit elkaar gestoven kunnen

zijn; de oorspronkelijke zwerm explodeert daarmee als het ware, waarbij de deeltjes (de vogels) als scherven verstrooid raken. Het exploderen verwijst tegelijkertijd naar het schot dat als een explosie klinkt. In de passages waar de ik over de crash vertelt, wordt wel verwezen naar de klap tegen de boom, maar is geen sprake van een agent die de loop van zijn wapen tussen de ogen van de ik richt. Wel spreekt de ik van een tocht ‘naar de andere kant’, waarbij de suggestie wordt gewekt dat de ik zich tussen leven en dood bevindt. (429) Wie is hier nu de betrouwbare verteller: de personale verteller of de ik-verteller?

De personale verteller lijkt zich in eerste instantie op de achtergrond te houden. Later in het verhaal laat hij zich echter wel degelijk zien. Meerdere keren zet de personale verteller de lezer op het verkeerde been door eerst Angel of Abel te laten optreden om vervolgens de vraag te stellen of de jongeman in kwestie wel Angel of Abel is. Dit voorbeeld haalde ik eerder aan toen ik aandacht besteedde aan de versmelting tussen de beide personages. De verteller geeft commentaar in een vragende vorm. De personale verteller krijgt daarmee auctoriale trekken, al is hij niet gedramatiseerd aangezien hij geen aandacht vraagt voor zijn eigen wereld. Hier is sprake van de tussenvorm tussen de auctoriale en personale vertelinstantie die Van Boven & Dorleijn (2003) een afgezwakte vorm van auctoriaal vertellen noemden.

Van commentaar in een niet-vragende vorm is eveneens sprake. De personale verteller toont zijn alwetendheid door zo nu en dan alvast vooruit te verwijzen naar wat komen gaat.

Ergens in de stad zal een koffertje worden gevonden. Discreet zal men de buurt afzetten en een telegeleide robot zal op het koffertje afhobbelen. Het koffertje zal tot ontploffing worden gebracht, de minimale lading. Men zal resten vinden van een hand waarvan de vingerafdrukken overeen blijken te stemmen met die van een zwerver die al ettelijke keren werd opgepakt voor crackgebruik. (335)

Die alwetendheid haalt hij tegelijkertijd weer onderuit door de onzekere afloop van bepaalde situaties te benadrukken. ‘Maar misschien zal alles toch anders lopen – misschien is regen niet nat.’ (338) Zo alwetend blijkt de verteller dus toch niet of hij veinst die alwetendheid niet in pacht te hebben. Hij maakt het er voor zijn lezers in ieder geval niet makkelijker op; die moeten zelf maar op zoek gaan naar antwoorden. Dit is een typisch procedé van het postmodernisme, dat zich richt op wat de lezer uit het werk haalt met betrekking tot zijn verhouding tot de wereld. (Bertens & D’haen 1988: 125)

In het midden van de roman is een aantal zwarte pagina's met tekst opgenomen, waarvan de inhoud overeenkomsten vertoont met een manifest. Enkele 'regels' luiden: 'Het zuivere lichaam heeft recht op Lebensraum'; 'Het zuivere lichaam moet behoed worden voor hybridisering'; 'Het zuivere lichaam moet behoed worden voor eenzaamheid' en 'Het zuivere lichaam moet behoed worden voor leegte.' (329) Daarnaast bevatten de zwarte pagina's haast ideologische passages waarin wordt afgerekend met 'onze maatschappij', de zogenaamde 'Kapitalistische Internationale', die enkel wordt aangedreven door 'gecreëerde behoeften', een 'dynamiek' die almaar versnelt. (324) Dit proces moet worden gestopt, immers 'we hebben behoefte aan het andere – het afwijkende, het onverwachte, het VIRUS'. Dit virus moet worden verstrekt door de Staat. 'Opvoeding tot V(erandering).' (324)

Wie is deze haast ideologische passages waarin vurig gepleit wordt voor een nieuwe mens (een die 'viraal' zal zijn), aan het woord? Is hier sprake van de 'oorspronkelijke' personale verteller met auctoriale trekken? Dat lijkt mij niet, aangezien de verteller die aan het woord is afwisselend in de ik- en wij-vorm spreekt en zich veel nadrukkelijker en gepassioneerder manifesteert dan de oorspronkelijke verteller (die overigens in de 'hij-vorm' sprak). Zal Angel hier wederom aan het woord zijn? Die mogelijkheid is aanwezig, aangezien er een korte passage is waarin een ik vertelt over het virus ('de ziekte') dat hij heeft ontvangen en dat zich nestelt in zijn lichaam. Eerder kwam aan de orde dat Angel gedurende de Vietnamoorlog is geïnfecteerd met een virus (een ziekte, namelijk de pest) dat allesvernietigend kon zijn. Bovendien dwingt het virus waarover in de 'zwarte passages' gesproken wordt tot metamorfose, iets wat op Angel van toepassing is aangezien hij telkens lijkt op te staan uit de dood. Daarnaast lijkt hij ook regelmatig te veranderen in Abel (en andersom).

De verteller die in de zwarte passages aan het woord is, lijkt een idealist. Dat kan van Angel niet gezegd worden. Hij is eerder met zichzelf bezig, met ontvluchten, met overleven. Angel is niet het personage dat op de barricades staat en een nieuwe wereld predikt. Het is dus lastig om hier een al aan bod gekomen verteller aan te wijzen. Wel lijken de passages van belang. Niet voor niets vallen ze op door hun kleur en hun plaatsing in de kern van de roman. Het is wederom de lezer die aan deze passages betekenis zal moeten toekennen.⁵⁷

⁵⁷ Op deze zwarte passages zal ik later terugkomen in de toelichting op de taal.

Taal

‘Ik wil dat de lezer de inhoud van dit boek lichamenlijk ondergaat’, zo stelt Verhelst in een interview over *Zwerm*. (Van Raemdonck 2005) Het is volgens Van Raemdonck, die Verhelst interviewde, de taal in *Zwerm* die zich ‘woekerend’ een weg door het lijf van de lezer zoekt. ‘Tijdens het lezen laat je je verwoede maar vergeefse pogingen om grip te krijgen op de plot en de personages één voor één varen, en juist dan krijg je wat je in de Vlaamse letteren zo lang hebt moeten missen: het zalige genot van de taal.’ (Van Raemdonck 2005)

De woekerende taal in *Zwerm* vertoont overeenkomsten met de wilde taal die Blanchot als ‘echte’ literaire taal beschouwt en die zich onderscheidt van de ‘veilige’ spreektaal. De spreektaal tracht het ongetemde van de taal te verdoezelen. In die ondermijning is de spreektaal gewelddadig te noemen. Literaire taal wil echter iets van het wilde en ongetemde in taal vasthouden, door ruimte te bieden aan klank, ritme en beelden. In haar verzet tegen de spreektaal is de literaire taal echter eveneens gewelddadig.

Van Raemdonck stelt dat de lezer de taal in *Zwerm* lichamenlijk ondergaat en dus niet rationeel. De ratio is de taal van regels en wetten, die gericht is op een zo groot mogelijke eenduidigheid. (Vervaeck 2007: 106) Postmoderne romans ondermijnen graag de systemen van wetten en regels en gebruiken daarom, zo bleek uit het theoretisch kader, vaak lichamenlijke taal. Essentieel aan de lijfelijke taal in de postmoderne roman is dat ze beeld is en beeld moet blijven. De postmoderne roman wil namelijk tonen in plaats van uitleggen. Door uit te leggen of in de woorden van Blanchot te ‘ver-talen’ gaat de onmiddellijke ervaring van de dingen verloren. Die beeldende taal wordt in *Zwerm* soms heel letterlijk genomen door woorden en zinnen in verschillende lettertypen of typografieën af te beelden, zodat zij de aandacht trekken. ‘**WAKE UP ANGEL:-) XXX**’ (Verhelst 2005: 577) De aanvankelijke omschrijving van een streepjescode in taal verandert uiteindelijk in een letterlijke afbeelding, namelijk een streepjescode met het teken van de duivel. (639) Met klank en ritme wordt ook gespeeld: ‘Jeezes, zo fuuuuuu-cking stoooooooned.’ (384)

Bij woekerende en wilde taal (Blanchot) denk ik aan een taal die als het ware leeft. Verhelst gebruikt in *Zwerm* veelvuldig dat soort ‘levende’ taal. Laat ik enkele voorbeelden noemen. Een vrouw is op gegeven moment onverstaanbaar, omdat haar stem ‘in flarden wordt gereten door vier F16’s’. (241) Over de skyline van New York wordt gezegd dat het ‘de gekartelde rand [is] waarover het vliegtuig valt’. (146) Verder is de lucht ‘versnijdbaar in plakjes sigarettenrook’ (135), heeft een jongetje zijn blonde haren in een ‘messcherpe’ scheiding’ (35) en hoort de burgemeester zijn glimlach ‘kraken’. (616) Opvallend is dat in de voorbeelden het beeldgebruik iets gewelddadigs in zich heeft door het gebruik van woorden

als ‘in flarden worden gereten’, ‘versnijdbaar’, ‘messcherp’ en ‘kraken’. Die woorden benadrukken het rauwe van de taal, die zich niet laat leiden, maar die van zich afbijt.

Postmoderne romans zijn gefascineerd door het lichaam. Die fascinatie voor het lichaam is duidelijk terug te zien in *Zwerm*. De telkens terugkerende injectie is op het lichaam gericht, een naald die zich onder de huid een weg zoekt. (573) Het virus dat Angel en zijn medesoldaten in de Vietnamese dorpen moeten verspreiden, zit in hun lichamen. Ze worden levende pestbrieven. Wanneer Abel en de pianiste Pearl met elkaar de liefde bedrijven, ‘bespeelt’ Pearl het lichaam van haar minnaar als ware het een levende piano. ‘Blindelings vindt ze de juiste vingerzetting op het juiste lichaamsdeel. [...] Ze weet dat de muziek zich nog schuilhoudt in zijn bloed – zijn aders zijn de snaren waar haar vingertoppen als met vilt beklede hamertjes op neerkomen [...]’ (444) De verbinding tussen muziek en het lichaam wordt ook aan het einde van de roman gelegd, wanneer Meneer J/H een soort geluidsexperiment laat uitvoeren op een mensenmenigte en toekijkt wat het effect is van de verschillende geluidsfrequenties op de lichamen. ‘Tergend traag wordt de muziek, de lichamen vallen bijna stil, naar een vriespunt gebracht.’ (46) Wanneer de muziek vele versnellingen hoger gaat, raakt de menigte door het dolle heen, ‘ten prooi aan krachten die niet voor menselijke lichamen zijn bedoeld’. (44) Eén jongen raakt in volledige extase, ‘kruipt over een rug, zijn voet haakt in een knieholte, een andere voet vindt op een schouder steun, over heuvels van vlees klimt hij’. (43)

De gebruikte beelden in *Zwerm* hebben regelmatig een lijfelijke ondertoon. In het voorbeeld dat ik zojuist aanhaalde kwam die lijfelijke ondertoon naar voren: de klimmende jongen gebruikt lichaamsdelen van anderen alsof die takken van een boom zijn. Aan het begin van de roman knielt een man in een chemopak op gegeven moment neer bij een rode plas op de grond. ‘Hij dipt zijn wijsvinger in de plas, maar zijn arm wordt er tot over de pols ingezogen. *Warm als een wonde*.’ (576) Al eerder wordt een plas met het lichaam in verband gebracht. ‘Waar de auto heeft gestaan, ligt een plas ter grootte van een gespreide hand.’ (645) De rode Ford Mustang van Angel beweegt zich als een ‘bloeddruppel’ door de stad en wordt later vergeleken met een ‘pompend hart dat op barsten staat’. (567)

De telkens terugkerende symbolen als de injectie, de zwerm, druppels et cetera zorgen voor een *overload* aan beelden. Losstaande beelden blijken ook nog eens een exces aan verbanden met zich mee te brengen. Die beelden gaan als het ware hun eigen weg, laten zich niet leiden door een structuur, barsten uit hun voegen en ontsnappen aan de inperking die de spreektaal hen wil opleggen. Ze zijn, om in de in woorden van Blanchot te spreken, ‘wild’ en laten zich niet temmen. De lezer zal de overvloed aan beelden en samenhangen niet meer

kunnen vatten; hem wordt als het ware geweld aangedaan. Ik zal hier straks in de bespreking van het overlappende niveau aan de hand van de dechiffreering uitgebreid op terugkomen.

De spreektaal bij Blanchot werd in het theoretisch kader gelijkgesteld aan de ideologische taal, die doet alsof er geen conflict is tussen taal en realiteit. Dat conflict is er volgens de postmoderne roman (en volgens Blanchot) echter wel. In *Zwerm* komt dit conflict tussen taal en realiteit ook aan de orde, wanneer een universitair docente aan haar studenten probeert uit te leggen wat de kern van het kapitalisme is. Het kost haar moeite om de juiste woorden te vinden. '[...] we kunnen er niet onmiddellijk een naam aan geven en daarom zullen we de poging keer op keer herhalen, om hét te bezweren, om er een banaal ding van te maken, om hét deel uit te laten maken van het gewone leven [...].' (456) Vervaeck noemt de ideologie een vorm van vertaling: 'ze zet de "onleesbaar" geworden betekenissen om in hapklare statements; "de cryptische boodschappen verdwijnen" en maken plaats voor vertrouwde clichés'. (Vervaeck 2006: 61) Juist door taal transparant en 'hapklaar' te maken, doet de ideologische taal geweld aan de oorspronkelijkheid van taal, die wild en ontembaar is. *Zwerm* tracht iets van die oorspronkelijkheid van taal, zo bleek uit het voorgaande, te behouden. Ze vecht daarmee tegen het talig geweld van de ideologische taal.

Tegelijkertijd biedt *Zwerm* ook ruimte voor ideologische taal. Het duidelijkst is dit terug te zien in het 'manifest', dat opgetekend is op zwarte passages in het midden van de roman. De tekst bevat ideologische passages waarin afgerekend wordt met onze maatschappij, die wordt aangeduid als de 'Kapitalistische Internationale', waarin alles volgens de vaste structuur van de dynamiek verloopt. (324) Opvallend is dat het kapitalisme hier in verband wordt gebracht met de 'Internationale', het strijdlid van de linkse (communistische) arbeidersbeweging.⁵⁸ Het gebruik van het woord 'Internationale' roept direct een discours op, namelijk dat van de communistische ideologie. Door nu het kapitalisme aan de term te verbinden, wordt dit politiek-economische systeem gelijkgesteld aan een ideologie; een ideologie die bestreden moet worden met het VIRUS, dat onder andere staat voor het 'afwijkende' en het 'onverwachte'. (324)

In de bespreking van het systemische geweld op verhaalniveau haalde ik het manifest aan als 'verzetsmiddel' tegen de 'duivelse' consumptiemaatschappij waarin wij ons vandaag de dag bevinden. Dat verzet kan echter eveneens als gewelddadig, als een vorm van symbolisch geweld, worden aangemerkt. De taal die in het manifest gebruikt wordt is dwingend. Zo 'moet' het Virus worden geïncorporeerd en wordt er van de lezer behoorlijk

⁵⁸ Informatie via [http://nl.wikipedia.org/wiki/Internationale_\(lied\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Internationale_(lied)) en <http://www.marxists.org/nederlands/thema/internationale/internationale.htm>.

wat gevraagd: hij moet zich overleveren aan ‘grenzeloze verveelvoudiging’, openstaan voor infectie van het virus, een virus dat van hem een ‘eeuwige Mutant’ zal maken. (327-325) Het manifest maakt dus zelf gebruik van ideologische taal om zich tegen het geweld van een bepaald systeem (of ideologie), namelijk dat van het kapitalisme, te verzetten. Ideologie wordt hier met ideologie bestreden.

Overlappend niveau

Daar waar de traditionele roman gebruik maakt van chiffres (kernbeelden of symbolen), ter verheldering van het verhaal, zal de postmoderne roman het traditionele chiffrerend onderuit halen door het zo vaak te herhalen en met zoveel uiteenlopende betekenissen te verbinden, dat het uiteindelijk betekenisloos wordt. Er ontstaat daardoor een onoverzichtelijk netwerk waarin alles naar alles verwijst. Deze eindeloze doorverwijzing werd in het theoretisch kader met de term ‘dechiffreering’ aangeduid. De traditionele motievenstructuur wordt door de dechiffreering geweld aangedaan, omdat het een eenduidige, overkoepelende betekenisgeving ondermijnt. Ook in *Zwerm* is sprake van dechiffreering, waarbij symbolen van zoveel betekenissen worden voorzien dat ze hun ordende capaciteit verliezen. Ik wil mij op drie van deze ‘uitwaaierende’ symbolen richten: de zwerm, de druppels en de injectie.

Zoals in de introductie van deze romananalyse al aan de orde kwam, is het verhaal in *Zwerm* moeilijk na te vertellen; een zwerm van fragmenten en verhaallijnen ‘beweegt’ zich door de roman voort. Hoewel het verhaal dus versnipperd wordt gepresenteerd, zijn het de terugkerende beelden die een verstikkende samenhang creëren, waarbij de afzonderlijke fragmenten in een netwerk aaneengeschakeld worden. (Vitse 2009: 459) ‘Hoe meer je leest, hoe wurgender de samenhang wordt.’ (Vervaeck 2006: 65)

Het beeld van de zwerm komt herhaaldelijk terug in de roman. De samenhang van de verschillende fragmenten die dit beeld opgenomen hebben, is echter niet duidelijk. Telkens verandert de zwerm van vorm en karakter, waardoor hij zowel alomtegenwoordig als ongrijpbaar is. (Vitse 2009: 459) ‘Al vanaf de eerste pagina verschijnt de zwerm als een “glinstering [...], die bij nader inzien de vorm aanneemt van een “vogelzwerm” die “de eerste toren van het Complex [verzilvert]”.’ (459) Vitse (2009) geeft naast dit voorbeeld een overzicht van de verschillende gedaantes waarin de zwerm verschijnt. Aan één voorbeeld wil ik hier graag aandacht besteden omdat het een duidelijk beeld geeft van de hier werkzame dechiffreering.

Angel rijdt zich aan het begin van de roman, na een achtervolging, te pletter tegen een boom. Een vogelzwerm is hiervan getuige. (459) ‘De eerste auto slingert van de weg af en krult rond de boomstam, ontvouwt zich als een vuurrode bloem, waarna vogels uit de kruin opstuiven: een wolk die boven het wrak hangt, terwijl uit het portier een jongenslichaam op de grond schuift.’ (Verhelst 2005: 658) Iets verderop in de roman wordt een bijna gelijksoortige scène nogmaals beschreven. ‘Op het scherm slipt de auto, trekt zich weer op gang en schuift recht op een boom af, ontvouwt zich als een metalen bloem rond de stam. Vogels spatten uit de boomkruin op. Uit het portier glijdt een lichaam op de grond.’ (556) Vitse merkt terecht op dat het beeldgebruik in beide fragmenten, met uitzondering van enkele iets van elkaar verschillende woorden (‘vuurrode bloem’ versus ‘metalen bloem’), de suggestie wekt dat het om hetzelfde ongeval gaat. (Vitse 2009: 459)

De vogelzwermen die in beide fragmenten worden genoemd, verschillen echter van elkaar. (459) In het eerste fragment aan het begin van de roman ‘stuiven’ de vogels uit de kruin op, ‘hangen’ vervolgens als een ‘wolk’ boven het autowrak, waarna de vogelzwerm ‘explodeert’ achter de oogleden van de agent, die bij het ongeval aanwezig is. (Verhelst 2005: 657) Bovendien zullen ‘miljoenen vogels’ over de wereld neerstrijken terwijl ‘de binnenkant van de snavel glanst – miljoenen wondjes’. (657) Het tweede fragment vermeldt dat de vogels uit de boomkruin (op)‘spatten’ en dat de vogelzwerm daarna verspreid over het land zal ‘neerdruppelen’. (556) In het eerste fragment wordt de vogelzwerm zowel met lucht als met een ‘scherpe, snijdende vaste stof’ geassocieerd. (Vitse 2009: 459-460) De vogelzwerm uit het tweede fragment wordt daarentegen met een vloeistof in verband gebracht. De beschreven gebeurtenis (de achtervolging en de crash) is, zo merkt Vitse op, dezelfde én niet dezelfde: ‘de zwerm verbindt maar dissocieert tegelijk’. (460)

De overeenkomst tussen de hierboven genoemde fragmenten krijgt extra nadruk door een indirecte innerlijke monoloog van Angel voorafgaand aan het ongeval.⁵⁹ ‘Elke bocht heeft hij eerder al genomen, elke glooiing in het asfalt is hem vertrouwd. Alles is herhaling. Blindelings. Rakelings. Opgejaagd.’ (Verhelst 2005: 556) Van een herhaling van de gebeurtenissen (de achtervolging en de crash) is, zo bleek uit het voorgaande, daadwerkelijk sprake. De herhaling is in de postmoderne roman echter vatbaar voor variatie. Zo verschillen de vogelzwermen in beide fragmenten van elkaar. Het proces van betekenistoekenning raakt daardoor verstoord. De logica wordt door variatie in de herhaling geweld aangedaan.

⁵⁹ De indirecte innerlijke monoloog is een mengvorm waarin de verteller dicht aansluit bij de gedachten van het personage, maar zelf ook bijdraagt aan de formulering daarvan. (Van Boven & Dorleijn 2003: 217)

Indien de twee door Vitse besproken fragmenten geanalyseerd zouden worden aan de hand van de traditionele motievenstructuur, dan zou gesteld kunnen worden dat de vogelzwerm als een concreet motief beschouwd kan worden. In het eerste fragment wordt de vogelzwerm zowel met lucht als met een scherpe, snijdende vaste stof in verband gebracht. Een overkoepelend, eenduidig abstract motief ontbreekt hier echter. Wanneer de vogelzwerm in het tweede fragment met vloeistof wordt geassocieerd, lijkt een eenduidige overkoepelende betekenis, die dus zowel aan lucht, een scherpe, vaste vloeistof en druppels te verbinden is, spaak te lopen. De vogelzwerm verenigt tegengestelde elementen in zich, namelijk enerzijds vaste elementen en anderzijds vloeistoffen, druppels. Er is dus niet een apart abstract motief te formuleren voor het vaste en een apart motief voor het vloeiende. Abstracte motieven zijn immers geneigd binaire opposities tegenover elkaar te plaatsen: bijvoorbeeld ‘zien’ tegenover ‘spreken’, ‘goed’ tegenover ‘kwaad’ en ‘waarheid tegenover ‘leugen’. (Van Boven & Dorleijn 2003: 277) Die neiging tot structureren en overzicht creëren, wordt hier dus door de dechiffreering ondermijnd, geweld aangedaan. De vogelzwerm is namelijk zowel het ene als het andere. Vervaeck benoemt de paradox die de zwerm in zich heeft zeer treffend:

In het begin van het verhaal poneert de verteller de zwerm vooral als een werveling van vaste elementen zoals stofdeeltjes, bijen, vogels, vuil, zaadjes. Op dat moment lijkt dit de tegenpool van de stroom en de druppels. Maar het verhaal verenigt de twee, onder meer via gruwelijke experimenten en helse explosies, die van dieren en mensen leegstromende vaten maken: ‘De wolk slaat lek. De druppels vallen. [...] Een vogelzwerm gedraagt zich als vloeistof. (Vervaeck 2006: 58; Verhelst 2005: 556)

De druppels zijn, net als de zwerm, een terugkerend symbool in *Zwerm*. ‘Om te beginnen staan ze voor het steeds van gedaante wisselende virus, dat lekt en de wereld infecteert.’ (60) Over dat virus wordt in de eerder aangehaalde zwarte passages informatie gegeven. Zo is het virus zowel ‘prothese’ als ‘mutator’, dwingt het ons tot ‘metamorfose’ (de metamorfose die overigens ‘radicaal’ samenvalt met de ‘ideologie’ van het virus), is het ‘onverwacht’, ‘krachtig’ (‘krachtiger dan welke drug ook’) en is het in staat in elke ziel de ‘visionaire kiem’ te planten. (Verhelst 2005: 326 en 324) Daarnaast zijn de druppels, bijvoorbeeld in traanvorm, tekenen van verdriet en pijn, van sterven en bloeden. Verder zijn ze zowel medicinaal als giftig en soms zelfs dodelijk, zoals blijkt tijdens een houseparty waar vallende druppels de dansende mensenmenigte drogeren. (Vervaeck 2006: 60; Verhelst 2005: 44) Ook hier geldt

weer dat de druppels zowel het ene als het andere zijn: ze verenigen binaire opposities (medicinaal versus giftig) in zich.

Uit de hierboven aangehaalde voorbeelden blijkt dat het beeld van de druppel zich op alle narratologische niveaus manifesteert. Druppels vallen neer op de in eerste instantie dansende mensenmenigte (niveau van de geschiedenis). In de menigte duiken verschillende bekende personages (niveau van het verhaal) uit de roman op zoals bijvoorbeeld Angel, Pearl en Rimbaud. Meneer H observeert de menigte vanaf een groot scherm in een andere ruimte. De druppels verbinden als het ware al deze personages met elkaar; ze maken immers deel uit van dezelfde gebeurtenis. Wanneer de druppels die uit het plafond komen vergeleken worden met de waterdruppels die uit de douches van de gaskamers in de Tweede Wereldoorlog behoorden te komen (niveau van de vertelling: de druppel als beeld), krijgt de gebeurtenis een wrange bijmaak. (Verhelst 2005: 36) Die vergelijking wordt overigens niet letterlijk gemaakt, maar de verwijzing naar de gaskamers is hier sterk voelbaar.⁶⁰

Wie oog heeft voor de eindeloze samenhang in het netwerk van beelden in de postmoderne roman, zo werd in het theoretisch kader aan de hand van Vervaeck gesteld, zal de nuances van de postmoderne wereld scherper krijgen. *Zwerm* biedt een eindeloze overstroming van betekenissen. (Vervaeck 2006: 60) De lezer die een postmoderne bril durft op te zetten, zal zich er in kunnen berusten dat hij dé ultieme betekenis niet zal vinden in de wirwar van beelden, tekens en signalen die de roman geeft. ‘In een wereld waar alles van alles betekent, raken zin en onzin onverbrekkelijk met elkaar verbonden en verliest de mens zijn rol als zingever. Hij wordt een futiel deeltje van een zwerm.’ (61)

⁶⁰ Deze verwijzing werd nader toegelicht in de bespreking van het subjectieve geweld in de roman.

Conclusie

Nu de drie romans van Verhelst aan een uitgebreide analyse zijn onderworpen is het mogelijk om via de antwoorden op de subvragen een overkoepelend antwoord te geven op de hoofdvraag: ‘Welke vormen van geweld spelen een rol in de romans van Peter Verhelst?’

Laat ik met het subjectieve geweld in de drie romans beginnen. In *Vloeibaar harnas* was in tegenstelling tot *Tongkat* en *Zwerm* geen sprake van subjectief geweld in de zin van zichtbaar (daadwerkelijk) geweld. Het geweld zat hem eerder in de beeldspraak dan in de werkelijk plaatsgevonden gebeurtenissen. Er was echter wel sprake van een duidelijke suggestie van geweld, waardoor het leek alsof het geweld daadwerkelijk plaatsvond.

De plots optredende vrieskou in *Tongkat* kon worden beschouwd als een vorm van goddelijk geweld. Net als het goddelijke geweld ontstond het ‘geweld’ van de vrieskou vanuit het niets, kon het niet aan een hogere macht toegeschreven worden (de vrieskou was eigenlijk zelf de grote macht) en leek het (als een soort straf) de onrechtvaardigheid van het moment te tonen, net als in het Bijbelverhaal over de bende van Korach. Een iets minder abstract voorbeeld van het goddelijke geweld vormde de revolutie in *Tongkat*. Met het goddelijke geweld had het revolutionaire geweld gemeen dat het toegepast werd door een minderheid buiten het maatschappelijke (sociale) veld, waarbij de gewelddadige acties plots (vanuit het niets) plaatsvonden. Een (idealistisch) doel hadden de rebellen (net als de plegers van goddelijk geweld) met hun revolutionaire geweld niet voor ogen – ‘opwinding’ leek de belangrijkste motivatie om mee te doen. Bovendien was er geen sprake van een Grote Ander in wiens naam het geweld kon worden gerechtvaardigd. Het revolutionaire geweld verloor op gegeven moment haar goddelijke aspect toen de bevolking besloot om aan de kant van de rebellen mee te strijden. Het geweld kreeg door de deelname van het volk een zeker idealistisch karakter, wat het geweld minder doelloos en daardoor minder goddelijk maakte. Aan het geweld bleek uiteindelijk een vooropgezet plan vooraf te gaan, waardoor het geweld ook minder goddelijk werd.

In *Zwerm* had het subjectieve geweld een zekere onzichtbaarheid in zich. Sporen van geweld ontbraken of daders hadden geen gezicht. Daardoor kreeg het geweld iets onvoorspelbaars en zeer bedreigends. Hier zijn lijnen te trekken met *Vloeibaar harnas* en *Tongkat*. In *Vloeibaar harnas* was het daadwerkelijke geweld niet zichtbaar, maar was er door het geweld in de beeldspraak wel een duidelijke suggestie van geweld; in *Tongkat* vond er daadwerkelijk geweld plaats, maar waren de daders niet zichtbaar, net als in *Zwerm* waar zowel de daders als de sporen van het geweld onzichtbaar waren.

Verzet tegen het systemische geweld in de verhaalwereld vond eveneens in alle drie de romans plaats. In *Vloeibaar harnas* werd architectuur een vorm van anti-architectuur waarbij de klassieke structuur van orde, schoonheid en logica omver geworpen werd. Het architectonisch ontwerp kwam daarbij niet verder dan de maquette, waarvan de structuur ook weer een antistructuur was die zich niet naar de regels van orde en overzichtelijkheid vormde, maar zich liet leiden door de grilligheid van het toeval.

Het veelvuldig opduikende symbool van het pentagram werd in *Vloeibaar harnas* met historische figuren (die overigens niet als personages in de verhaalwereld optraden) die een bepaald systeem ondermijnden in verband gebracht. Hier kwam het anarchistische karakter van het pentagram naar voren. Aan de andere kant bleek het pentagram weer wel een bepaald systeem in zich te hebben, omdat zijn oneindige structuur overeenkwam met een gemanipuleerde cirkel. Ik haalde daarbij Verhelst aan die in een interview aangaf dat het pentagram voor hem de enige structuur was om bepaalde verhaalthema's in te plaatsen: zes vlakken die zes verhaalthema's suggereerden, waarbij dan altijd een zevende thema werd bedacht dat niet in de structuur van het pentagram paste, zodat het systeem van het pentagram alsnog gebruikt werd om de (verhaal)structuur en zichzelf te ondermijnen.

In *Tongkat* vormde het systeemdenken voor vele personages een obsessie. Woorden als 'netwerk', 'configuratie', 'choreografie' en 'structuur' kwamen in de roman veelvuldig voor. De context van die woorden wekte echter niet de indruk dat er van een daadwerkelijk ordelijk gebeuren sprake was. Orde en chaos gingen hand in hand. Het verzet tegen het systeem leek op bepaalde momenten echter de overhand te hebben; toeval kreeg de voorkeur boven het systematische en voorspelbare, wat gevolgen had voor het subjectieve geweld, dat daarmee grillig en onvoorspelbaar werd. Willekeur bleek een effectiever wapen voor het zaaien van angst dan een systeem. *Tongkat* zelf kon als roman ook als een antistructuur gelezen worden, omdat er gebroken werd met de (traditionele) opvatting dat een verhaal een eenduidige betekenis moet hebben

Žižeks opvatting over het systemische geweld dat de oorsprong vindt in de consumptiemaatschappij kon aan *Zwerm* worden gekoppeld. Het systemische geweld dat in deze roman plaatsvond leek een afspiegeling van onze controlemaatschappij. Het verzet tegen de consumptiemaatschappij met haar koopdrang werd verwoord in een bijzonder manifest waarin het belang van een allesvernietigend virus werd onderstreept, dat met haar ontregelende kracht het gereguleerde systeem van het kapitalisme kapot zou kunnen maken.

In de behandeling van het systemische geweld op verhaalniveau kwam ook het postmoderne verzet op het niveau van de tijd (tijdsopvatting en verwijzingen naar historische

werkelijkheid) aan bod. *Vloeibaar harnas* bleek behoorlijk fragmentarisch van opzet, maar van een onlogische chronologische volgorde (tijdsopvatting) was geen sprake. Wel werd in de roman het referentiële aspect van tijd onderuit gehaald door historische figuren (overigens niet als daadwerkelijke romanfiguren/ personages) in andere contexten te plaatsen.

Van dergelijke anachronismen was ook in *Tongkat* sprake. Inmiddels overleden RAF-leden traden op als romanpersonages (zie hier de vergelijking met *Vloeibaar harnas*, waar de RAF-leden ook al de revue passeerden, zij het enkel als historische figuren waaraan gerefereerd werd) en werden daarmee in een (onlogische) fictionele wereld geplaatst. *Tongkat* gooide er in vergelijking met *Vloeibaar harnas* nog een schepje bovenop door ook algemeen bekende (historische) feiten in het fantaseren te betrekken, waardoor de logica werd ondermijnd. *Zwerm* ging daarop weer een stapje verder door niet alleen nóg meer bekende (historische) figuren als personages te laten optreden, maar ook veelvuldig te refereren aan bekende (historische) gebeurtenissen.

Wat betreft tijd (tijdsopvatting) werd de lezer in *Tongkat*, meer dan in *Vloeibaar harnas*, gedwongen om de gebeurtenissen in een logisch-chronologisch verband met elkaar te plaatsen. Die logisch-chronologische volgorde van de verhaalgebeurtenissen werd ondermijnd, toen op een bepaald moment het onderscheid tussen heden en verleden door een verwarrend gebruik van werkwoordstijden kwam te vervallen. Niet alleen de chronologie, maar ook de logica werd hierdoor geweld aangedaan. De traditionele chronologie, die leidt tot een bepaalde ontknoping, werd nogmaals onderuit gehaald door aan het einde van de roman plots te stoppen en te eindigen met ‘en...’ waardoor een ontknoping uit bleef.

Ook in *Zwerm* werd de traditionele chronologie, een die vertrekt vanuit het verleden en via het heden naar de toekomst kijkt, geweld aangedaan door met het laatste paginanummer te beginnen, met het einde, en van daaruit terug te tellen tot nul en zelfs verder. Paradoxaal genoeg was dit einde (dus bij pagina min vijf) ook weer het begin. Daarnaast werden traditionele temporele principes ondermijnd doordat het onderscheid tussen leven en dood kwam te vervallen: personages stierven (bijna) en kwamen weer tot leven. Problematisch (en onlogisch) wat betreft tijdsaanduiding was ook dat sommige personages niet ouder leken te worden.

Wat betreft de personages, een ander systemisch niveau binnen het verhaalniveau, kan geconcludeerd worden dat in alle drie de romans het traditionele ‘round character’ ondermijnd werd doordat personages onderling met elkaar versmolten (in *Vloeibaar harnas* overigens niet letterlijk maar enkel in de beeldspraak) en doordat de eigennaam geweld aan werd gedaan door het gebruik van symbolische namen (vooral in *Tongkat*) of het gebruik van een initiaal

bij wijze van naam (*Vloeibaar harnas*, *Zwerm*).

Op het vertelniveau bleek dat het vertellen behalve symbolisch ook systemisch geweld bevatte. In *Vloeibaar harnas* werd op het vlak van de vertelinstantie het traditionele narratologische systeem gevolgd: meestentijds vielen het belevend ik en het vertellend ik samen. In *Tongkat* was in de verschillende hoofdstukken steeds sprake van een ik-verteller, met uitzondering van het hoofdstuk waarin over Prometheus verteld werd: hier was een personale verteller aan het woord die zich in eerste instantie op de achtergrond hield. Die verteller bemoeide zich echter op gegeven moment met het verhaal en bleek daarbij niet alwetend te zijn. De klassieke leeshouding van de lezer werd hierdoor geweld aangedaan: hij moest het zelf uitzoeken, zonder behulpzame gids in de gedaante van de verteller. Ook de talrijke aansprekingen van de lezer, waarbij hij zelf moest bepalen of in situaties nu de waarheid werd verteld of niet, ondermijnden de klassieke leeshouding. Niet langer was er sprake van een betrouwbare verteller die de lezer op het juiste spoor kon zetten.

In *Zwerm* traden op het eerste gezicht verschillende vertellers naast elkaar op: er was sprake van een alwetende personale verteller en van een ik-verteller (vermoedelijk) in de gedaante van Angel. De vertellingen van de personale verteller en de ik-verteller (Angel) bleken echter niet altijd overeen te komen, waardoor de betrouwbaarheid van beide vertellers op het spel kwam te staan. De alwetendheid van de personale verteller kwam in het geding toen bleek dat hij de afloop van bepaalde situaties niet leek te kennen of veinsde die alwetendheid niet in pacht te hebben. (Doordat de personale verteller hier even op de voorgrond kwam, kreeg hij overigens auctoriale trekken.) Net als in *Tongkat* werd de lezer op zichzelf teruggeworpen om de ‘waarheid’ van de gebeurtenissen te achterhalen. Verwarrend was eveneens dat in het manifest opeens een verteller opdook die een andere leek te zijn dan de oorspronkelijke personale/auctoriale verteller of de ik-verteller in de gedaante van Angel.

Van symbolisch geweld met betrekking tot de taal was in alle drie de romans sprake. Aan de hand van Žižek en Blanchot werd in het filosofische gedeelte van het theoretische kader gesteld dat taal als uiterst gewelddadig kon worden beschouwd in haar oplegging van een bepaalde betekenis aan de wereld, waardoor het ‘oorspronkelijke’ (bij Blanchot ‘wilde’) van de taal ondermijnd werd. De literaire taal verzette zich tegen de spreektaal (of ideologische taal) door juist het wilde en ongeremde achter de taal te tonen. In de drie romans kwam het ‘wilde’ van de taal aan de oppervlakte door het overvloedige beeldgebruik (ook weer een vorm van geweld) dat vaak, zoals in vele postmoderne romans het geval is, een sterk lijfelijke ondertoon had. Van ideologisch taalgebruik was echter ook sprake in *Zwerm*: in het manifest werd ideologisch taalgebruik op een dwingende manier ingezet om de lezer te

overtuigen.

In het ‘Overlappend niveau’ werd aandacht besteed aan diverse wijzen waarop de postmoderne roman de traditionele motievenstructuur ondermijnde. De herhaling van bepaalde chiffres creëerde zoveel samenhangen dat er uiteindelijk een verstikkend netwerk ontstond waarin alles naar alles verwees. Telkens terugkerende beelden werden daardoor met zoveel uiteenlopende betekenissen beladen, zodat een vaste kern en overkoepelende betekenis niet meer kon worden toegekend. Dit proces van dechiffreering kon als een vorm van geweld worden gezien waarbij het concrete en abstracte motief – die erop gericht zijn een bepaalde betekenis aan een terugkerend beeld (en daarmee ook aan de hele tekst) toe te kennen – ondermijnd werden. Het abstracte motief, dat binaire opposities tegenover elkaar plaatst om betekenis te genereren, werd overigens ook geweld aangedaan door de paradox die in zowel *Vloeibaar harnas*, *Tongkat* en *Zwerm* tegenstellingen met elkaar liet samengaan, zoals lijden versus genieten, sprookje versus politieke thriller en vloeien versus stollen. Opvallend was dat het beeld van het pentagram zowel in *Vloeibaar harnas* als in *Tongkat* opdook; de dechiffreering werkte hier dus ook buiten de romangrenzen door.

Aan de hand van bovenstaande antwoorden op de verschillende subvragen kan nu geconcludeerd worden – en deze conclusie vormt tevens het antwoord op de hoofdvraag ‘Welke vormen van geweld spelen een rol in de romans van Peter Verhelst?’ – dat er in *Vloeibaar harnas*, *Tongkat. Een verhalenbordeel* en *Zwerm* sprake is van subjectief geweld, (verzet tegen) systemisch geweld en van (verzet tegen) symbolisch geweld. Ook de traditionele motievenstructuur wordt in de drie besproken romans van Verhelst geweld aangedaan. In bovenstaande concluderende beschouwing komt ook naar voren dat het geweld per roman toeneemt, steeds manifester aanwezig is. *Vloeibaar harnas* vormt als het ware de oefening in geweld voor de twee daarop volgende romans, met *Zwerm* als apotheose. *Vloeibaar harnas*, *Tongkat. Een verhalenbordeel* en *Zwerm* verzetten zich als postmoderne romans tegen het geweld van de traditionele roman en haar narratologische structuur, maar zijn in hun ondermijning van dat geweld net zo gewelddadig te noemen.

Literatuur

Achterhuis, H., *Met alle geweld: een filosofische zoektocht*, Rotterdam 2008.

Benjamin, W., 'Een kritische beschouwing van het geweld' ('Zur Kritik der Gewalt'). In: W. Benjamin, *Maar een storm waait uit het paradijs: filosofische essays over taal en geschiedenis*, Nijmegen 1996, pp. 53-79.

Bertens, H. & T. D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam 1988.

Blanchot, M., 'Literatuur en het recht op de dood'. In: M. Blanchot, *Literatuur en het recht op de dood*, Kampen 2000, pp. 119-174.

Boven, E. van & G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, 2^e herz. dr., Bussum 2003 [1999].

Brabander, R. de, 'Schrijven als een suïcidale opstand. Blanchot over Camus' Sisyphus en Bataille's extase'. In: Oosterling & Prins, *Existentialisme en humanisme in postmoderne tijden*, Rotterdam 1998, pp. 91-106.

Brill, P., 'De rook trekt op en daar staat Cameron'. In: *de Volkskrant*, 13-08-2011: 16.

Brillenburger Wurth, K. & A. Rigney, *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*, Amsterdam 2006.

Bundschuh-Van Duikeren, J., 'Het vrouwelijke lichaam in postmoderne prozateksten aan de hand van *Het huis M.* van Atte Jongstra'. 2006.
http://www.dbnl.org/tekst/_han001200701_01/_han001200701_01_0014.php [10 augustus 2011].

Butler, J., *Opgefokte taal* (vert. uit het Engels), Amsterdam 2007 [1997].

Foucault, M., *Discipline, Toezicht en Straf. De geboorte van de gevangenis (Surveiller et punir. Naissance de la prison)*, Groningen 1989.

Giesen, P., 'Westerse revolutie is intifada van consumenten'. In: *de Volkskrant*, 13-08-2011: 4.

Groen, J., 'Narcist in een decadente wereld. Biografie schetst SM-fotograaf Robert Mapplethorpe als tijdgebonden fenomeen'. 1995.
<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/408533/1995/09/08/Narcist-in-een-decadente-wereld-Biografie-schetst-SM-fotograaf-Robert-Mapplethorpe-als-tijdgebonden-fenomeen.dhtml> [10 augustus 2011].

Herman, L. & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, 3^e herz. dr., Antwerpen 2005 [2001].

Heumakers, A., 'Maurice Blanchot vertaald en geduid; Schrijven is sterven'. 1997.

<http://www.nrcboeken.nl/recensie/maurice-blanchot-vertaald-en-geduid-schrijven-is-sterven>
[11 mei 2011].

Middelaar, L. van, *Politicide. De moord op de politiek in de Franse filosofie*, 3^e dr., Amsterdam 2002 [1999].

Moormann, E. & W. Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, 6^e herz. dr., Nijmegen 1999 [1987].

Nijs, de & W. Broens, 'Dichter op de huid. De beeldenmachine van Peter Verhelst'. In: *Bzzlletin*, 31 (2001), nr. 279: 31-53.

Pleij, S., "'Op engagement zul je mij niet betrappen". Peter Verhelst'. 1996.
<http://www.groene.nl/1996/47/op-engagement-zul-je-mij-niet-betrappen-peter-verhelst>
[10 augustus 2011].

Porter Abbott, H., *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2^e dr., Cambridge 2008 [2002].

Raemdonck, B. van, 'Ik ben een homo met het virus'. 2005.
http://www.rektoverso.be/index2.php?option=com_content&task=emailform&id=165&itemid=1
[6 augustus 2011].

Reugebrink, M., 'De intensiteit van de ervaring. Een bevangen lezing van het werk van Peter Verhelst'. In: *Bzzlletin*, 31 (2001), nr. 279: 14-30.

Schuermans, G., 'Peter Verhelst, "Zwerm" (2005)'. 2005.
<http://www.cuttingedge.nl/books/reviews/1804-zwerm> [7 augustus 2011].

Schulte Nordholt, A., 'Het schuwe denken'. In: A. Schulte Nordholt e.a., *Het wakende woord. Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*, Nijmegen 1997.

Smulders, W., 'Spiegel aan de wand. Inleiding in de analyse en interpretatie van verhalen'. 2001. <http://www.let.uu.nl/~wilbert.smulders/personal/reve/termenlijst.htm>
[8 augustus 2011].

Tiekstra, J., 'Peter Verhelst lezen blijft een uiterst opwindende bezigheid'. 2005.
<http://www.8weekly.nl/artikel/3031/peter-verhelst-lezen-blijft-een-uiterst-opwindende-bezigheid.html> [7 augustus 2011].

Theunissen, J., 'Een stem zegt: "We hebben zin." Over Zwerm van Peter Verhelst'. 2006.
<http://www.ny-web.be/long-hard-looks/een-stem-zegt-we-hebben-zin-over-zwerm-van-peter-v.html> [8 augustus 2011].

Vaessens, T., 'Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter Verhelst. 2001.
http://www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000036/article_print.html [7 augustus 2011].

Verhelst, P., *Vloeibaar harnas*, Amsterdam 1993.

Verhelst, P., *Tongkat. Een verhalenbordeel*, 4^e dr., Amsterdam 2000 [1999].

Verhelst, P., *Zwerm. Geschiedenis van de wereld*, 2^e dr., Amsterdam 2005.

Vervaeck, B., 'Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst'. 1997. http://www.dbnl.org/tekst/_ons003199701_01/_ons003199701_01_0158.php [8 augustus 2011].

Vervaeck, B., 'Literatuur en geweld: postmodern verteld. Over de zaak Jongstra en Verhelst'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, vol. 149 (2004), afl. 6: 818-831.

Vervaeck, B., 'Het verdriet van de wereld: "Zwerm" van Peter Verhelst'. In: *Ons Erfdeel*, vol. 49 (2006), afl. 1: 57-66.

Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, 4^e dr., Mechelen/Nijmegen 2007 (1999).

Vitse, S., 'Loutering door exces? Economie en literatuur in Zwerm van Peter Verhelst'. In: *Parmentier*, 18 (2009), nr. 3: 45-54.

Žižek, S., *Geweld. Zes zijdelingse bespiegelingen*, Amsterdam 2009.

Informatie in noten:

Baruch Goldstein:

http://nl.wikipedia.org/wiki/Baruch_Goldstein
[8 augustus 2011].

Conclaaf:

http://nl.wikipedia.org/wiki/Conclaaf_van_2005
[10 augustus 2011].

Internationale:

[http://nl.wikipedia.org/wiki/Internationale_\(lied\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Internationale_(lied))
<http://www.marxists.org/nederlands/thema/internationale/internationale.htm>.
[4 augustus 2011].

Japetos:

[http://nl.wikipedia.org/wiki/Iapetus_\(mythologie\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Iapetus_(mythologie))
[5 augustus 2011].

Mengele:

<http://www.go2war2.nl/artikel/821/4>
[4 augustus 2011].

My Lai:

<http://www.strijdbewijs.nl/oradour/massacre2.htm>
[5 augustus 2011].

Panopticon:

<http://www.rug.nl/let/voorzieningen/alfasteunpunt/onderwerpen/filosofie/filosofen>
[10 augustus 2011].

Phan Thi Kim Phúc:

http://nl.wikipedia.org/wiki/Phan_Thi_Kim_Phúc
http://digitaljournalist.org/issue0008/ng_intro.htm
[3 augustus 2011].

Rotee Armeefraktion:

http://nl.wikipedia.org/wiki/Rote_Armeefraktion
[6 augustus 2011].

Stijlonderzoek:

<http://www.narcis.nl/research/RecordID/OND1325434/Language/en>
[9 augustus 2011].

Sisyphusarbeid:

<http://historiek.net/Begrippen/Sisyphus.html>
[4 augustus 2011].

Vanunu:

http://www.uitpers.be/artikel_view.php?id=741
[2 augustus 2011].

Wafa Idriss:

Informatie via <http://www.scriptiebank.be/?print=true&id=196>
[2 augustus 2011].

