



---

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Ewoud Waerniers

*De expliciete linguïstische metafiction in 'De alfa-cyclus'  
van Ivo Michiels en 'Zwerm' van Peter Verhelst*

Promotor: prof. dr. Bart Vervaeck

Masterproef voorgedragen tot het bekomen van de graad van  
Master in de taal- en letterkunde: twee talen

---

2009-2010

# 1. Inhoudstafel

<b>1. INHOUDSTAFEL</b> .....	<b>2</b>
<b>2. INLEIDING</b> .....	<b>3</b>
<b>3. DE ALFA-CYCLUS VAN IVO MICHIELS</b> .....	<b>7</b>
3.1. HET BOEK ALFA.....	7
3.1.1. Taal en mensbeeld.....	8
3.1.2. Taal en werkelijkheid.....	10
3.1.3. Taal en ideologie.....	12
3.1.4. De materialiteit van de taal.....	15
3.2. ORCHIS MILITARIS.....	16
3.2.1. Taal en mensbeeld.....	17
3.2.2. Taal en werkelijkheid.....	18
3.2.3. Taal en ideologie.....	19
3.2.4. De materialiteit van de taal.....	21
3.3. EXIT.....	22
3.3.1. Taal en werkelijkheid.....	22
3.3.2. De materialiteit van de taal.....	30
3.3.3. Taal en mensbeeld.....	31
3.3.4. Taal en ideologie.....	31
3.4. SAMUEL, O SAMUEL.....	32
3.4.1. Taal en werkelijkheid.....	33
3.4.2. De materialiteit van de taal.....	34
3.4.3. Taal en mensbeeld.....	34
3.4.4. Taal en ideologie.....	35
3.5. DIXI(T).....	36
3.5.1. Taal en werkelijkheid.....	37
3.5.2. Taal en mensbeeld.....	38
3.5.3. Taal en ideologie.....	39
3.5.4. De materialiteit van de taal.....	40
3.6. DE IMPLICIETE POËTICA VAN DE ALFA-CYCLUS.....	41
<b>4. ZWERM – GESCHIEDENIS VAN DE WERELD VAN PETER VERHELST</b> .....	<b>43</b>
4.1. TAAL EN WERKELIJKHEID.....	44
4.2. DE MATERIALITEIT VAN DE TAAL.....	48
4.3. TAAL EN MENSBEELD.....	54
4.4. TAAL EN IDEOLOGIE.....	58
4.5. DE IMPLICIETE POËTICA VAN ZWERM.....	64
<b>5. TAALOPVATTINGEN IN DE ALFA-CYCLUS EN ZWERM: EEN VERGELIJKING</b> .....	<b>67</b>
5.1. TAAL EN WERKELIJKHEID.....	67
5.2. DE MATERIALITEIT VAN DE TAAL.....	68
5.3. TAAL EN MENSBEELD.....	69
5.4. TAAL EN IDEOLOGIE.....	70
5.5. TWEE IMPLICIETE POËTICA'S.....	71
<b>6. CONCLUSIE</b> .....	<b>73</b>
6.1. DE ALFA-CYCLUS.....	73
6.2. ZWERM.....	74
6.3. GELIJKENISSEN EN VERSCHILLEN TUSSEN DE ALFA-CYCLUS EN ZWERM.....	75
6.4. BESLUIT.....	76
<b>7. LITERATUUR</b> .....	<b>77</b>

## 2. Inleiding

In deze scriptie onderzoek ik de expliciete linguïstische metafiction in *De alfa-cyclus* (1980) van Ivo Michiels en *Zwerm* (2005) van Peter Verhelst. Mijn keuze is op deze werken gevallen, omdat het twee belangrijke experimentele romans zijn in de Vlaamse naoorlogse literatuur. Daarnaast belichamen deze romans verschillende fasen in het Nederlandse experimentele proza. *De alfa-cyclus* is in de jaren '60 en '70 geschreven. Op dat moment was Ivo Michiels één van de spilfiguren in de Vlaamse romanvernieuwing, die vaak met de Franse nouveau roman geassocieerd wordt (Brems 2006, 195). Met *Zwerm* bevinden we ons in het eerste decennium van de 21<sup>ste</sup> eeuw. In 'De kleine Postmodernsky' onderscheidt Bart Vervaeck drie fasen in de ontwikkeling van het postmodernisme in Nederland en Vlaanderen. *Zwerm* wordt tot de laatste fase gerekend en is een vertegenwoordiger van de pynchoniaanse, encyclopedische variant van het 21<sup>ste</sup> eeuwse postmodernisme in Vlaanderen (Vervaeck 2007, 162).

Verhelst verwijst zelf naar het werk van Michiels. Hij noemt *Zwerm* 'zijn *alfa-cyclus*' (Rogiers 2005, 99). Het voorwoord in de recentste uitgave van *De alfa-cyclus* is geschreven door Verhelst. Wanneer hij zijn bewondering voor de romancyclus uit, heeft Verhelst het vooral over Michiels' taal:

Taal als rite. Taal die je aan je haren boven de realiteit uit sleurt. Taal die een nieuwe realiteit schept – je hangt verbijsterd aan je haren de woorden te ontcijferen, maar je hersens kennen de betekenis al vóór je die zelf weet – deze teksten kraken je hersens. Taal die tekst na tekst almaar kaler wordt, naakter. Maar ook: taal die je tot tranen toe ontroert. En zeker: taal die je opwindt. De erotiek van het zintuiglijke woord, gevangen in het genadeloze harnas van de structuur. *De alfa-cyclus* is een taalfeest (Verhelst 2007, 9).

Taal is het onderwerp van deze scriptie. Ik vergelijk de taalopvatting in beide werken door de expliciete linguïstische metafiction te analyseren. Linda Hutcheon onderscheidt in *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* vier verschillende soorten metafiction:

The typology developed in Chapter One is based on the observation that some of these texts are diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language. But there seem to be two possible varieties of each of these modes, and these will simply be referred to as the overt and the covert forms. Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious (Hutcheon 1980, 7).

Hutcheon maakt dus enerzijds een onderscheid tussen linguïstische en diëgetische metafiction en anderzijds tussen ‘overt’ en ‘covert metafiction’ (Hutcheon 1980, 7). Vervaeck hanteert voor deze laatste twee termen de begrippen expliciete en impliciete metafiction (Vervaeck 1999, 137). In het vervolg van deze scriptie gebruik ik dit laatste begrippenpaar.

Ik focus me op de expliciete, linguïstische metafiction in *De alfa-cyclus* en *Zwerm*. In deze scriptie ga ik dus na wat er expliciet over taal verteld wordt in deze romans. Ik beperk me echter niet tot de expliciete metafiction, maar geef hier en daar voorbeelden van impliciete metafiction, wanneer blijkt dat, wat expliciet over taal gezegd wordt, ook impliciet wordt toegepast. Vervaeck stelt dat het onderscheid tussen de expliciete en impliciete metafiction in de postmoderne roman vervaagt:

het typische van de postmoderne roman is, dat er zelfs geen onderscheid kan gemaakt worden tussen de twee vormen, want wat de “explicit thematization” thematiseert, is juist het proces van belichaming en opvoering, “this process (which) would be structuralized, internalized, actualized” (Vervaeck 1999, 137).

Zoals het vervolg van mijn scriptie zal aantonen, geldt dit voor *De alfa-cyclus* en *Zwerm*.

Aangezien linguïstische en diëgetische metafiction bij Michiels en Verhelst dicht bij elkaar aanleunen, zal ik het af en toe eveneens over de diëgetische metafiction in beide romans hebben. Ook het onderscheid tussen linguïstische en diëgetische metafiction is volgens Vervaeck in postmoderne romans te verwaarlozen: ‘Maar in de postmoderne roman wordt taal juist beschouwd als een poel van verhalen en vertellingen, waardoor het verschil tussen linguïstische en diëgetische metafiction niet gehandhaafd kan worden’ (Vervaeck 1999, 137).

Tijdens mijn analyse van de taalopvatting in beide romans, zal ik geregeld gebruik maken van de methode die Vervaeck schetst in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Voor *Zwerm* is dat aannemelijk, aangezien deze roman heel veel postmoderne kenmerken heeft, maar voor *De alfa-cyclus* is dat minder het geval. Toch is dit mijns inziens geen probleem: Vervaeck legt in zijn inleiding uit dat de term *postmodern* geen inherent kenmerk is van sommige teksten, maar een leesstrategie (Vervaeck 1999, 7-10). Op het gebied van de taalopvatting is de leesstrategie die Vervaeck aanreikt nuttig voor beide romans.

Het begrippenapparaat dat ik in mijn scriptie hanteer is grotendeels gebaseerd op het structuralisme van Ferdinand de Saussure. Zo speelt het onderscheid tussen betekenaar en betekenis een belangrijke rol in de analyse van beide romans. Volgens Hutcheon zijn er twee belangrijke methodologieën om de metafiction te bestuderen:

However two particular methodologies have been drawn no more than the others- Saussurian structuralism and Iserian hermeneutics. This choice is dictated largely by the fact that metafiction has two major focuses: the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader. In the first case, the basic structuralist terminology of the “code,” of the “sign”’s “signifier” and “signified,” and of the “referent” of language proves useful, indeed necessary (Hutcheon 1980, 6).

Aangezien mijn analyse niet gericht is op de rol van de lezer, maar op de taal en in mindere mate op de vertelling, zal ik gebruik maken van de structuralistische terminologie.

Mijn scriptie bestaat uit drie grote delen. In het eerste en tweede deel analyseer ik de taalopvatting in respectievelijk *De alfa-cyclus* en *Zwerm*. In het derde deel vergelijk ik de taalopvatting in beide romans. *De alfa-cyclus* bestaat uit vijf boeken. Ik bespreek de expliciete linguïstische metafiction van elk boek apart. De taalopvattingen in *Het boek Alfa* en *Orchis militaris* liggen in dezelfde lijn en hetzelfde kan gezegd worden over *Exit* en *Samuel, o Samuel*. Ik bespreek *Het boek alfa* en *Exit* uitvoeriger dan *Orchis militaris* en *Samuel, o Samuel*. Enerzijds ga ik wegens plaatsgebrek niet even diep in op elk deel van *De alfa-cyclus* en anderzijds voorkom ik zo dat ik voortdurend dezelfde analyses poneer.

De analyse van elk deel van *De alfa-cyclus* en van *Zwerm* is onderverdeeld in vier verschillende hoofdstukken. Ten eerste ga ik na hoe taal en werkelijkheid zich tot elkaar verhouden in deze romans. De volgende vragen staan daarbij centraal: overlappen taal en werkelijkheid elkaar in de romans en creëert de taal de werkelijkheid of ligt de werkelijkheid aan de basis van de taal? Ten tweede bespreek ik de relatie tussen de mens en de taal. Ik ga na of de mens zijn gevoelens en gedachten met taal kan uitdrukken en of de mens de taal onder controle heeft of omgekeerd. Ten derde heb ik het over de materialiteit van de taal. Ik onderzoek in hoeverre het materiële aspect van de taal belangrijk is in de romans. Speelt de vorm en de muzikaliteit van de woorden een grote rol of niet? Ten vierde onderzoek ik hoe de mens via taal andere mensen onderdrukt en overheerst. Het ideologisch taalgebruik wordt in dit hoofdstuk besproken. Deze vier hoofdstukken komen niet steeds in dezelfde volgorde aan bod. Per roman volgen de hoofdstukken elkaar in dusdanige volgorde op dat ze een logisch geheel vormen.

Aan de hand van de taalopvattingen die ik afleid uit de romans, stel ik een impliciete poëtica op van zowel *De alfa-cyclus* als *Zwerm*. De literatuuropvatting is gestructureerd volgens de vier poëtica’s die Abrams onderscheidt in *The Mirror and the Lamp* (Pieters 2007, 46). Als eerste belicht ik de expressieve poëtica. Is een roman volgens *De alfa-cyclus* en *Zwerm* de weergave van de gedachten en gevoelens van de auteur? Ten tweede onderzoek ik

of proza een afspiegeling van de werkelijkheid moet zijn. Dit is het mimetische aspect. Daarna ga ik na of uit *De alfa-cyclus* en *Zwerm* blijkt dat Michiels en Verhelst de roman als een autonoom kunstwerk beschouwen. Ten slotte is er de pragmatische poëtica. Bij zo'n literatuuropvatting staat de relatie tussen het boek en de lezer centraal (Pieters 2007, 46).

In het derde deel van deze scriptie vergelijk ik de taalopvattingen van beide werken. Ik doe dat volgens de vaste thema's waarmee ik de boeken apart heb vergeleken: taal en werkelijkheid, taal en mensbeeld, de materialiteit van de taal en taal en ideologie. Ten slotte maak ik een vergelijking tussen de impliciete poëtica's van *De alfa-cyclus* en *Zwerm*.

Op het einde van mijn scriptie volgt er een conclusie waarin ik de belangrijkste bevindingen van mijn onderzoek bondig samenvat.

### **3. De alfa-cyclus van Ivo Michiels**

#### **3.1. *Het boek alfa***

Het eerste deel van *De alfa-cyclus* van Ivo Michiels, *Het boek alfa* is een bewustzijnsroman. In een interior monologue krijgt de lezer de ervaringen en gevoelens van het hoofdpersonage, een soldaat op wacht, voorgeschoteld. Wanneer een tekst beoogt de mentale ervaringswereld van een personage weer te geven, spelen de zintuigen een belangrijke rol. Het produceren en ontvangen van geluiden en dus onder andere van taal neemt in *Het boek alfa* naast het kijken en voelen een prominente plaats in. Dit proces wordt niet alleen getoond, het wordt ook op enkele plaatsen onderwerp van de vertelling. In dat geval spreekt literatuur over taal. De meest voorkomende metafiction in *Het boek alfa* is dus linguïstische metafiction. In *Het boek alfa* wordt er veel minder over literatuur als literair object gesproken. De diëgetische metafiction die men eventueel wel in *Het boek alfa* kan lezen, gaat slechts onrechtstreeks over literatuur. Wat er te lezen staat over gezangen, gebeden kan toegepast worden op literatuur.

Laten we beginnen bij de titel. Een metafictionele lezing van *Het boek alfa* ligt voor de hand. Deze titel bestaat uit twee componenten. Het eerste deel, ‘Het boek’, geeft meteen aan dat deze tekst zich zeer bewust is van zijn bestaansvorm en dat het in eerste plaats een boek is, wat eventueel de lading fictie of roman kan dekken. Het maakt de lezer er op z’n minst attent op dat het slechts een verhaal, een gecomponeerde realiteit is. De tweede component van de titel, ‘alfa’, is de eerste letter van het Griekse alfabet. Hier hangen twee belangrijke specificaties aan vast. Omdat het de eerste letter is, staat het voor een begin (zoals in de zegswijze ‘de alfa en omega’). Daarnaast verwijst het als eerste letter ook naar het alfabet in zijn geheel en dus naar de taal. Deze twee componenten samen wijzen erop dat taal het begin is (in den beginne was het woord). We kunnen concluderen dat er in deze titel al een belangrijke metafictionele leidraad voor de lezer zit: Het boek is, als literaire en artificiële compositie, in de eerste plaats een talig object. Om het verhaal te begrijpen moet men zich door de taal laten leiden. Dit heeft belangrijke implicaties voor de metafictionele lezing die volgt. De titel *Het boek alfa* verbindt verhaal en taal, dus alles wat over taal gezegd wordt, kunnen we uitbreiden naar wat over het verhaal gezegd wordt. In die zin vallen linguïstische en diëgetische metafiction in *Het boek alfa* samen.

### 3.1.1. Taal en mensbeeld

Dit ene ogenblik, dit ene ondeelbare lange ogenblik kromp de wereld, de niet-wereld, de niet-meer-wereld samen binnen het smalle vierkant van zijn gezichtsveld: toen triomfeerde het kleine huilen van het jongetje in het grote huilen van de straat, van de stad, van de wegen naar de stad en uit de stad en naar de steden verderop, het kleine huilen in het grote huilen van de trams die immer nog voorbijschokten, van de legercamions die toeterend op elkaar inreden, van de kinderwagens en fietsen en handkarren en onder de karren de honden en aan gene zijde van de honden de roffel van ergens een instortende muur, het grote huilen van de sirenes waar niemand nog naar luisterde en die ook wanneer ze zwegen voortdurend verder gilden, gilden door de keel van het jongetje; en in de blakende zon de koude onpersoonlijke stem uit de radio, de miljoenen stemmen (ook de hese, de dappere, de nooit vermoeide God-en-vaderland-stemmen) uit miljoenen radio's waarmee de ether was gevuld - en de lucht gevuld met het *links-rechts links-rechts links-rechts* binnen de muren achter zijn rug en ook nog, ver weg maar megedragen door het stof van aftocht en opmars, het jammeren voor de altaren en het geweeklaag in de bedden der immobielen, en in de parken en tuinen het krijsen van opgeschrikte vogels en het piepen van uit hun nest gevallen jongen en geen geluid dat afwezig bleef, ook het zingen niet (Michiels 1980, 19).

De beginpassage van *Het boek alfa* maakt duidelijk hoe de wereld, die door de soldaat gepercipieerd wordt, overvol is van stemmen. Het hoofdpersonage wordt gedomineerd door flarden van woorden, uitroepen, bevelen, gezangen en andere straatgeluiden, die hem dwingen te observeren en te associëren. Taal is niet weg te denken. Zelfs wanneer het in de werkelijkheid stil is, maken de geluiden toch deel uit van de mentale werkelijkheid van de observant en dus ook van de literaire werkelijkheid van het boek: ‘het grote huilen van de sirenes waar niemand nog naar luisterde en die ook wanneer ze zwegen voortdurend verder gilden, gilden door de keel van het jongetje’ (Michiels 1980, 19).

Taal is in *Het boek alfa* meer dan het gesproken woord. Alle geluiden en zelfs handelingen zijn een vorm van taal. Het zijn tekens die een betekenis met zich meedragen en de luisteraar dwingen verbanden te leggen, te handelen en te spreken. Volgende citaten tonen hoe lichaamstaal letterlijk taal wordt in de ogen van de het personage:

met een “ja” in de ogen en van boven tot onder “ja”, ja en daarop dus niettemin in beweging kwam, een stap zette en nog een en al stappend rechtdoor koos zonder waarom of daarom, tot de modder plotseling toehapte (Michiels 1980, 16)

hem ondervroeg zonder te vragen, zoals hij op zijn beurt hen ondervroeg zonder te vragen wanneer hij af en toe opkeek naar de hemel en weer wegkeek over de vlakke en luisterde naar de stemmen die van alle zijden en dus van nergens kwamen (Michiels 1980, 15-16).



*Het boek alfa* probeert al die verschillende stemmen weer te geven. Het is meer een verhaal of samenspel van stemmen dan van personages. De personages worden dan ook dikwijls als stemmen of monden beschreven. De taal wordt, in de hoedanigheid van een stem, belangrijker dan het individu en overmeestert de persoonlijkheid van het personage. De mens lijkt in de eerste plaats een talig object. Het menselijk wezen wordt gereduceerd tot zijn stem:

Stemmen daartussen vervuld van boosheid en onrust en vrees, in het halfduister samengetroept rond de kachel met de nog half gevulde eetketels op en vandaar weer uitzwermend in de richting van het venster [...] en op dat ogenblik daar, daar tussen venster en tafel, een opeenhoping van schrille en doffe en bijna fluisterende stemmen die een na een stil vielen, een poos lang zwegen, opnieuw opschoten en uitstroonden naar de deur hier en ginds en voor en achter het erf opliepen, tot het één van de stemmen te machtig werd, een fiets greep en het dorp in reed. Ja en vermengd met deze stem ook een stemmen ook de stemmen die op hem afkwamen van diep uit de aarde en van laag uit de wind en van overal rond hem uit de grijze stilte (Michiels 1980, 16).

De stem wordt niet alleen als metoniem gebruikt voor de mens. Woorden, stemmen of gezangen worden soms materieel en tastbaar, zoals in het volgende fragment: ‘en tussen dit donker van de ochtend en het donker van de avond uren van lopen, kilometers van zang, een kabeltouw van liedjes dwars door het dorp gespannen’ (Michiels 1980, 15). Taal wordt hier geobjectiveerd en op die manier voelbaar voor het subject. Deze vergelijking wordt ver doorgetrokken: taal is niet als een object, maar wordt een object. Hiervan wordt veelvuldig gebruik gemaakt om de onderwerping van het individu door de taal metaforisch te expliciteren:

voor even verdwenen ook de bevelen en al direct waren ze daar terug, kwamen uit de openstaande ramen de speelplaats over, drongen bij hem binnen, stapelden zich op in het weeceetje waar hij volkomen vergeten zat neergehurkt en hoewel hij slechts zijn broekje had laten zakken voelde hij zich als het ware in zijn blote lijfje zitten, bloot onder de bevelen die op hem neerkwamen en het leek wel of hij op de wereld was gezet om voortdurend in zijn blootje te staan en voortdurend bevelen te aanhoren en hoe harder en hoe harder hij de oren dichtkneep hoe veelvuldiger ze werden; ze stroomden op hem toe uit de vensters van de klassen (Michiels 1980, 27).

Taal, onder andere in de vorm van bevelen, is blijkbaar een machtig onderdrukkingsmechanisme, maar daar zal ik verder nog uitgebreid op terugkomen. Ik wil er ten slotte nog op wijzen dat een stem niet enkel metonymisch voor de mens staat, maar dat de stem soms zelfs het onderwerp is van personificatie en zo menselijke eigenschappen krijgt. De stem van God wordt een subject dat slaapt en rijdt:

hoog boven het dak daarboven sliep de stem van God en op een dag zou de stem van God over hen heen rijden, het zou ontzettend donker worden en ze zou komen als een ratelende donderslag, zonder bliksem en zonder verwittiging, ineens en verschrikkelijk, en over de tafel zouden hun stemmen stilvallen, niet eerder, pas wanneer de stem van God kwam en de muren beefden en de ruiten trilden in de ramen en het ganse huis trilde (Michiels 1980, 40).

### 3.1.2. Taal en werkelijkheid

Taal is in eerste instantie een communicatiemiddel. Een systeem waarvan de mens gebruikmaakt om gevoelens, ervaringen, praktische gegevens en dergelijke meer uit te wisselen. Dit zien we onder andere in de twee à drie dialogen die het boek rijk is. Heel vaak in *Het boek alfa* faalt taal echter als medium en slaagt er niet in een brug te zijn tussen mensen. Dit zien we onder andere in de fragmenten waar de dorpsbewoners (zoals Schram en Pacco) geciteerd worden. Zij drukken zich uit in lege woorden. Het is vorm zonder inhoud. Taal is op die momenten een masker geworden dat enkel gebruikt wordt om de leegte op te vullen en het zwijgen te doorbreken:

en de vrouw van Pacco zei: ‘Zenuwen, daar heb ik mijn eczema van,’ en Haling zei: ‘Later misschien, als Liesje lukt in haar examen, anders gaat het niet door,’ en Schram zei: ‘Dat zie je zo,’ en de vrouw van Schram zei: ‘Altijd nog beter dan vis,’ en de vrouw van Haling zei: ‘Mijn man is veel te streng, het kind gaat er gewoon kapot aan,’ en Schram zei: ‘Dat zie je zo,’ en Pacco zei: ‘Wedden?’ en Schram zei: ‘Dat zie je zo,’ en de vrouw van Pacco zei: ‘Het is de duivel verzoeken wat jullie doen,’ en Schram zei *dat zie je zo dat zie je zo dat zie je zo* (Michiels 1980, 79-80).

De dorpingen praten niet tegen elkaar, maar babbelen door elkaar zonder echt te luisteren en te antwoorden. Ze drukken zich uit in vastgeroeste zinnen die niets te betekenen hebben. Hetzelfde fenomeen doet zich voor aan het sterfbed van de vader van het hoofdpersonage. De stilte die hier gevuld moet worden, is echter een veel pijnlijkere dan die van het dorp: het is de stilte van de dood. De vier personages die aanwezig zijn (Ann, het hoofdpersonage, zijn vader en zijn moeder), vinden de juiste woorden niet om de doodse sfeer te verdrijven. Het hoofdpersonage geeft dat gevoel treffend weer:

zijn moeder zei: ‘Zie je wel,’ en zijn vader zei en zijn moeder zei en aldoor dacht hij: monden, ik heb geen ouders maar monden, andere jongens hebben een vader en een moeder maar ik heb een vader die een mond is en een moeder die een mond is, ja en dat was het wat hij bezat, een mondma en een mondpa die niet ophielden met praten tot elkaar, zo maar en nergens over, en eindeloos ermee doorgingen (Michiels 1980, 39).

In een extreme situatie, zoals aan een sterfbed, is de behoefte aan een gesprek over de kern van het leven heel groot. Dit streven naar het onder woorden brengen van leven, dood, liefde en geborgenheid is in het volgende fragment heel goed verwoord:

En het liefst nog had hij luidop gezwegen, met de lippen op elkaar geklemd alles gezegd waarvan zijn gedachten waren vervuld en al de woorden bovengehaald die diep in hem aanwezig waren en er toch niet waren om er luidop mee te praten en er ineens niet meer waren zodra hij eraan dacht hoe ze nu allen zaten te wachten op hem. En omdat het zijn beurt was om te praten en niemand wat zei, zei hij: ‘Ze hebben nu fietsen met twee versnellingen.’ Om ermee tegen de wind in te rijden, zei hij, en glimlachte, en praatte maar, en zijn lippen werden droog en al gauw sloeg hij de ogen neer voor de ogen die aan zijn lippen hingen en niet weken en niets vroegen, niet keken, luisterden, ginds in de zetel aan het raam waarin zijn vader zat die luisterde naar hem met zijn hele lichaam (Michiels 1980, 38).

Taal slaagt er niet in om de werkelijkheid en de ernst van de situatie weer te geven en zo de kloof tussen mens en medemens, mens en wereld te dichten. Integendeel, ook het hoofdpersonage moet terugvallen op de uiterst banale uitspraak: ‘Ze hebben nu fietsen met twee versnellingen’ (Michiels 1980, 38). Soms heeft taal zelfs tot gevolg dat de kloof tussen de mens en de rest van de wereld vergroot wordt en dat het individu zich de uitgesloten derde voelt ten opzichte van de medemens en wereld: ‘Hij kneep zijn hele lichaampje dicht, luisterde naar het joelen aan gene zijde van het deurtje, naar de kinderen waar hij niet bij hoorde, de juffrouwen en de heren waar hij niet bij hoorde, de school waar hij niet bij hoorde’ (Michiels 1980, 22). Het woordspel met luisteren en (bij)horen zet benadrukt dat de afstand tussen het personage en de wereld vooral auditief gecreëerd wordt.

De taal schiet tekort als uitdrukkingmiddel. Dit wordt onder andere geïllustreerd wanneer het hoofdpersonage gedwongen wordt ‘ja’ dan wel ‘nee’ te antwoorden:

nog eens zijn vader die zei: ‘Zeg het’, en hij die neen zei, en eerst niets zei maar hardnekkig het hoofd schudde, neen met het hoofd naar het ja uit het rode hoofd dat nu dicht bij hem was en niet ophield met ja zeggen zodat hij niet ophield met neen schudden en dan was er niets meer dat telde dan dit ja van zijn vader en dit neen van hem en hij begreep dat niet eens meer telde wat hij gedaan had of niet gedaan nu alleen nog telde dat hij neen zei wanneer ze wilden dat hij ja zei, en hij bleef maar schudden met het hoofd en neen zeggen, hoewel het misschien toch ja was, een ander ja dan hun ja, en dus was het neen, wijl ze nooit zouden begrijpen dat het ja van zijn vader een ander ja was dan zijn ja wanneer hij eenmaal bekende en ja zei (Michiels 1980, 41).

In dit binaire taalgebruik – de keuze tussen ja of nee, links of rechts – zien we dat taal nog veel meer tekort schiet om de werkelijkheid in al zijn specificaties uit te drukken. De afstand

tussen de realiteit en de taal wordt in bovenstaand fragment zelfs zo groot ‘dat niet eens meer telde wat hij gedaan had of niet gedaan nu alleen nog telde dat hij neen zei wanneer ze wilden dat hij ja zei’ (Michiels 1980, 41). Hier overstijgt taal dus de werkelijkheid. De talige werkelijkheid ‘dat hij neen zei’, wordt belangrijker dan de daden van het personage (Michiels 1980, 41). Hetzelfde gebeurt ook bij de biecht: Het hoofdpersonage biecht dingen op die hij nooit gedaan heeft, maar door die uit te spreken, gaat hij er zo in op dat ‘hij tenslotte vergat dat hij loog’ (Michiels 1980, 17). Taal wordt hier werkelijkheid en is voor het personage echter dan reële werkelijkheid.

### 3.1.3. Taal en ideologie

Tot nu toe heb ik de functies van taal in negatieve zin besproken. Taal faalt als communicatiemiddel en uitdrukkingsmiddel en is niet in staat de kloof met de medemens en de werkelijkheid te overbruggen. In wat volgt, wil ik het hebben of wat taal wel kan verwezenlijken. Taal wordt in *Het boek alfa* voorgesteld als een medium dat de mens aan alle kanten omringt en hem zodoende in een bepaald keurslijf, een gedachtepatroon dwingt. Overall dringen zich stemmen op aan het hoofdpersonage. Deze stemmen vernietigen de illusie dat de mens een vrij denkend en handelend subject is. De stem van god, van de staat, van de school, van zijn vader en moeder... overheersen het denken en het handelen van de mens:

alles was leeggehaald waar mensen waren samengekomen en samen de ritens hadden volbracht, knielend of liggend de ritens hadden volbracht, luisterend of biddend, joelend of zingend de ritens hadden volbracht, gehoorzaamend aan de stemmen op het podium, achter de katheders, onder de lakens, op de kansels, uit de luidsprekers, luisterend naar de woorden die neerdaalden over hun hoofden en die woorden waren van recht, van wet, van wetenschap, van geweld, van liefde, van haat, van eer, van trouw, van bezit, van macht, van triomf, van waarheid, van leugen, van solidariteit, van hemelvaart, van verdoemenis, woorden van geloof en van heil en dus woorden van eendracht en tweedracht (Michiels 1980, 75).

Taal wordt hier getoond als medium waarmee de sterke de zwakke onderwerpt en zwak houdt. De godsdienstige taal, die angst creëert bij het volk en zo het volk dwingt de bestaande orde te respecteren, wordt dikwijls gethematiseerd als schoolvoorbeeld van het ideologisch taalgebruik. Eerder citeerde ik al een fragment waarin de stem van god als een trein over de stem van de ouders bulderde, maar in *Het boek alfa* zijn talloze fragmenten te vinden waarin dit goddiscours nagebootst wordt, dikwijls in de vorm van een litanie. Ook in andere situaties

wordt het kerkelijke discours gebruikt om de onderwerping van de zwakke door de sterke partij te benadrukken. Zo zal een onbekende vrouw, wanneer de koster in de herberg uitgelachen en gepest wordt, haar 'preek' starten met de woorden 'bemide parochianen' (Michiels 1980, 46). Ook de pedofiel die het hoofdpersonage misbruikt, legitimeert zijn machtsmisbruik met een godsdienstig discours:

het leven is heilig zei de man, je weet toch dat het leven heilig is?, dat het lichaam heilig is?, dit hier is ook heilig zei de man en weer harder kneep de hand, achter in zijn hoofd, en in zijn keel [...] dit hier is van God zei de man, we moeten God dienen met heel ons lichaam, met heel ons hart en met heel ons lichaam, altijd zei de man, hoor je me?, altijd (Michiels 1980, 61-62).

Dit fragment gaat naadloos over in een scene van een processie waarin onder ander een litanie ter ere van Maria beschreven wordt om dan weer naar het pedofielfragment over te gaan. Het hoofdpersonage komt tenslotte tot volgende conclusie:

Mijn God laat hem nooit meer God zeggen, laat hij zijn lippen op mijn navel drukken nu hij de handdoek van mijn lichaam heeft weg genomen maar laat hem nooit meer God zeggen, laat hij met zijn kin over mijn buik aaien zodat de haartjes van zijn baard als kleine scherpe spelden in mijn vlees prikken en laat hem nog eens en nog eens doen wat hij vanavond heeft gedaan en laat hem nog eens smeken dat ik bij hem zou doen wat hij bij mij heeft gedaan maar laat hem nooit meer God zeggen, laat er nu nooit meer iemand God zeggen, laat ze zot zeggen of luiaard of leugenaar of lafaard en laat ze alles zeggen wat pijn doet en alles wat waar is misschien of niet waar maar laat ze nooit meer God zeggen [...] (Michiels 1980, 68).

Het misbruik op zich is hier niet het ergste, maar het uitspreken van het woord God is de zwaarste kwelling. Woorden winnen het hier klaarblijkelijk van daden. Het zijn de stemmen, de woorden van de Kerk, staat en opvoeding die hem voortdurend dwingen mee te doen met de maatschappij, die het hoofdpersonage voor keuzes stellen (links of rechts, ja of nee) en die hem straffen wanneer hij niet luistert of de verkeerde keuzes maakt.

Dit is de centrale problematiek van *Het boek alfa*: meedoen of weigeren, ja of nee, actief of passief, bewegen of stilstaan, spreken of zwijgen. Het hoofdpersonage hunkert naar een situatie van stilstand, van zwijgen, van niets zijn en niets willen, een nulpunt: "Neen" zei hij, "ik wil niet meer" en aldoor, de tanden op elkaar geklemd, herhaalde hij *ik wil niet ik wil niet ik wil niet* (Michiels 1980, 27). Dit blijkt echter een illusie te zijn. Aan de geluiden die hem omringen kan hij niet echt ontsnappen. Wanneer hij tijdens een soort doopritueel met zijn hoofd in een emmer vol lijm op zoek moet gaan naar een muntstuk op de bodem van de

emmer, belandt hij in een soort baarmoedertoestand, waarbij hij verlost wordt van alle ervaringen van de buitenwereld:

Ergens werd nog geroepen, gejuich klonk op en verstomde meteen toen de vloeistof zijn oren vulde en hij voorgoed alleen was met de donkere, eindeloos diepe schoot die ontvankelijk voor hem openging en hem opnam, teder bijna [...] Broeders hoorde hij, verworpenen hoorde hij, arbeiders hoorde hij, burgers! Hosanna zongen de scharen, Hosanna tegen de gevels, over de daken, boven de straten waar de gelovigen waren samengedromd, rode en blauwe en gele gelovigen dicht op elkaar geperst, de vaandels wapperend boven hun hoofden, boven de menigte, de duizendkoppige, kleuren en leuzen boven de koppen van de burgers, de soldaten, de arbeiders, de priesters, de hoeren, de knapen, de maagden, de devoten die riepen dat ze van alle devoten de broeders en de zusters waren. Luid hamerden de kreten door zijn hoofd terwijl zijn lippen en zijn neus zoekend over de bodem schoven, nieuwe kruisen tekenend diep in de warme vochtige schoot (Michiels 1980, 44-45).

Zoals blijkt uit bovenstaand citaat kan men slechts voor een korte tijd aan de impressies van de buitenwereld ontsnappen. Het hoofdpersonage wordt gedwongen te luisteren naar de vele stemmen van de wereld, zelfs als de stemmen op dat moment slechts een mentale en geen empirische realiteit zijn. Het enige wat hij kan doen is passief alles over zich heen laten gaan, zoals volgend fragment uit de eindpassage van *Het boek alfa* aantoont:

*Ja. Kwam en toch niet kwam? Ja. Bewoog en toch niet bewoog? Ja. Sprak en toch niets zei? Ja. En bang was? Ja. Bang voor de stemmen? Ja. Voor de stemmen die te horen waren en voor de stemmen die niemand hoorde? Ja. Zoals ik van kind af bang ben geweest voor het orgel in de kerk? Ja. Voor de bevelen op school? Ja. Voor de bevelen thuis? Ja. En later voor de bevelen in de kazerne? Ja. Voor het mes dat in de nacht voor me uitstapte? Ja. Voor het bom-bom-bom van de trom? (...) Voor allen die God zegden met de zweep in de hand? Ja. En laf was? Ja. Roerloos onder hun handen lag en niet vocht? Ja. Maar het juist daardoor won, de stemmen over me heen liet gaan en het lachen over me heen liet gaan en hun vuisten en al wat ze deden of zeiden over me heen liet gaan en niets daarbij zag en niets daarbij hoorde en het juist daardoor won? Ja (Michiels 1980, 97-98).*

Er is nog een ander fragment waar hij dat nulpunt lijkt te bereiken en alle binaire opposities van zich af kan werpen. Om dit ter bereiken moeten de letters, die de bouwstenen van de taal zijn, vernietigd worden:

en niet meer man waren of vrouw en niet meer kind of ouderling en niet meer A of B of C of D nu alle onderscheid tussen A of B of C of D was opgeheven want alles opgeheven wat hartstocht en dus wat eendracht en tweedracht was geweest, alle namen opgeheven en daardoor datgene opgeheven wat eenmaal ja en neen was geweest en links en rechts en zwart en wit en wat eenmaal leven en dood was geweest en dus ook

dood en leven opgeheven en dat was het wat hij zag, deze adempauze lang (Michiels 1980, 76).

De enige manier waarop het individu zich kan losmaken van de harde en onderdrukkende buitenwereld, blijkt gelegen in het buitensluiten of vernietigen van de taal. Het einde van bovenstaand citaat geeft echter opnieuw aan dat dit uitsluiten van ervaringen slechts van korte duur is.

Hierboven heb ik er meermaals op gewezen dat de taal de kloof tussen de barre werkelijkheid en de mens niet kan dichten. Bij de gebeden, de gezangen en dergelijke lijkt taal wel aan de werkelijkheid te beantwoorden. Bart Vervaeck omschrijft dit als ideologisch taalgebruik in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*: ‘Sociale en politieke macht bestaat erin jouw taal op te leggen als de werkelijkheid. Dan vallen taal en werkelijkheid schijnbaar wel samen en zit je in het domein van de ideologie’ (Vervaeck 1999, 97). Voor diegene die in dit ideologisch taalgebruik meegaan, waarbij de sterke de zwakke onder het juk houdt, stelt er zich geen probleem. In hun gebeden en gezangen krijgt alles een plaats. Door te zingen of te bidden en op die manier mee de ander te onderdrukken, maakt het gevoel van euforie zich van de individu meester. Dit zien we in de passage waarin het hoofdpersonage gedoopt wordt. De toehoorders zingen ‘*Je hoofd gaat de lijm in de lijm in de lijm in*’ (Michiels 1980, 42-43). In dit gezang vinden de zangers elkaar en is taal wel degelijk het medium dat hen dichterbij elkaar brengt. Daarenboven zijn de gezangen een bevestiging, een weergave van de realiteit. De zangers bevestigen hun hogere sociale positie ten opzichte van de dopeling, die zich nog moet bewijzen en door werkelijk zijn hoofd in de lijm te steken ook nog eens bevestigt onderdanig te zijn aan de bevelen van de zangers.

Door de wrijving tussen taal en werkelijkheid weer te geven en de talige werkelijkheid van de ideologieën te thematiseren geeft Michiels kritiek op het conventionele taalgebruik en op de onderdrukkingsmechanisme dat hiervan uitgaat. De lange meanderende zinnen en het ontbreken van een echte plot helpen mee de ideologische taal te ondermijnen en ook het hoofdpersonage zegt heel duidelijk ‘nee’ tegen de gewoonten en de stereotiepe taalpatronen.

#### 3.1.4. De materialiteit van de taal

Taal mag dan wel door machthebbers gebruikt worden om de mens te onderdrukken, toch heeft taal in de vorm van een lied of een verhaal in *Het boek alfa* nog een andere, meer mysterieuze macht. Het meisje viel voor het hoofdpersonage net omdat die zo mooi kon zingen (Michiels 1980, 57-59) en datzelfde talent wordt bij hem geprezen door de pedofiele

oudere man: ‘je hebt een mooie stem wanneer je leest zei de man, misschien wordt je zelfs nog een dichter, of een toneelspeler, later zei de man, wanneer je alles van het leven weet’ (Michiels 1980, 61).

Het hoofdpersonage zelf lijkt ook onder de indruk te komen van kunstig taalgebruik. Zo brengt het zingen van zijn grootvader een melancholisch gevoel bij hem teweeg (Michiels 1980, 32). Wanneer hij de gezangen van de processie hoort, komt hij zelfs door die gezangen tot inzicht in zijn eigen toestand:

Hij luisterde naar het zingen dat plechtig over de velden klonk en naar het zingen uit de andere dorpen dat samenkwam in de hemel boven zijn hoofd en de tranen liepen over zijn kaken om alles wat hij niet had gezegd en niet had gedaan en om alles wat hij had gezegd en gedaan dat ze niet had gehoord of gevoeld en heel lang huilde hij, om zichzelf en om haar maar het meest nog om zichzelf, wijl hij zo dwaas was geweest en niets had gezegd en niets had gedaan (Michiels 1980, 67-68).

Het is door het vertellen van verhalen dat het hoofdpersonage zijn jongere broer kan troosten en gerust stellen net voor het slapengaan (Michiels 1980, 94). De oudste broer in het inleidende stuk – voor we de momentopname krijgen van de wachtende soldaat – spoort zijn jongere broers aan te zingen. Zo geven ze zichzelf moed en krijgt hun leven zin. In hetzelfde fragment worden de woorden ontdaan van hun betekenis: ‘Hij zei het luid en onbedacht en proefde de warmte van het woord en voelde hoe nu en hier woorden slechts nodig waren om de warmte die ze gaven en nauwelijks om wat ze zeiden’ (Michiels 1980, 17). Het is dus blijkbaar niet de betekenis, de boodschap van de woorden die troost biedt. De vorm, de klank biedt soelaas en geeft kracht aan de vier broers.

### **3.2. *Orchis militaris***

*Orchis militaris* is het tweede deel van *De alfa-cyclus* van Ivo Michiels. Over het algemeen lijken de eerste twee delen goed op elkaar. Net als in *Het boek alfa* speelt het verhaal zich af in een oorlogssetting. Opnieuw staan de ervaringen van een soldaat centraal. Ook qua stijl zijn er veel gelijkenissen. Beide delen bestaan grotendeels uit lange meanderende zinnen met veel herhalingen en af en toe duikt er een dialoog op. De linguïstische metafiction ligt in dezelfde lijn als in *Het boek alfa*.

Er zijn echter ook heel wat verschillen tussen de twee boeken. In *Het boek alfa* kan men gemakkelijk de soldaat op wacht als hoogste ervaringslaag nemen, waaruit alle andere ervaringen, emoties en gedachten voortvloeien. In *Orchis militaris* is het veel moeilijker om een beginpunt te vinden. De samenhang tussen de verschillende fragmenten is niet zo voor de



hand liggend. Het is ook moeilijker om een vastomlijnd subject als hoofdpersonage aan te duiden. In *Het boek alfa* is er op z'n minst de illusie dat één en hetzelfde personage aan de basis ligt van alle ervaringen. Het ik – nu, op wacht – valt uiteen in de vele verschillende ikken van zijn herinneringen. Het is bijna onmogelijk die illusie te behouden in *Orchis militaris*. Je kan de verschillende personages niet reduceren tot één subjeet. Het lijken allemaal verschillende ikken die in de oorlog participeren, maar die ondanks al hun verschillen wel fundamenteel gelijk zijn: een menselijk wezen in oorlog.

### 3.2.1. Taal en mensbeeld

In *Het boek Alfa* werd het hoofdpersonage langs alle kanten door taal omringd en bepaald. Dezelfde alomtegenwoordigheid van stemmen vinden we ook in *Orchis militaris*, zij het minder expliciet. De stemmen zijn misschien niet zo nadrukkelijk aanwezig, maar het is wel net als in *Het boek alfa* door de taal – dus door de communicatie tussen het hoofdpersonage en zijn medemens en tussen het hoofdpersonage en de wereld – dat de mens zichzelf kan zijn. Net als in het eerste deel van de cyclus wordt ook hier de spreker losgekoppeld van de stem en is deze belangrijker dan de spreker. Dit zien we bijvoorbeeld in volgend fragment:

Stil nu. Hoor je de stemmen door de kamers gaan?

Stil. Ik hoor de stemmen door de kamers gaan.

De stemmen van de moeders gaan door de kamers.

Ik hoor de stemmen van de vaders door de kamers gaan.

De stemmen van de zonen gaan door de kamers.

Ik hoor de stemmen van de dochters door de kamers gaan.

[...]

Nu is het alsof uit onze stad alle stemmen zijn weggegaan.

Haast is onze stad een stad zonder stemmen (Michiels 1980, 135).

De wereld is overvol van stemmen en de mens is een stem geworden. Dit wordt in het extreme doorgetrokken, zodat een stem zelfs geen spreker meer nodig heeft, maar dat bijvoorbeeld ook de stilte kan spreken: ‘en misschien, hoopte hij, nu de leegte wijd en sprekend tussen de betegelde wanden hing, misschien was nu ook praten niet meer nodig’

(Michiels 1980, 115). Praten lijkt niet meer nodig als de wereld zo vol is van stemmen. Taal is in *Orchis militaris* – net zoals in *Het boek alfa* – veel meer dan het orale, linguïstische taalgebruik. Een belangrijke vorm van taalgebruik die gethematiseerd wordt, is de lichaamstaal, die er misschien beter dan het orale taalgebruik in slaagt de kloof tussen twee mensen te dichten:

zwijgend terugkwam en aldoor zwaarder naar hem overhelde, de dij weer hard tegen zijn dij gedrukt, warm en vragend, gebiedend bijna. Zo krachtig en gebiedend nu dat hij ineens het duwen beantwoordde, kort en heftig tegenduwde, terugtrok en zijn knieën tegen elkaar perste maar niettemin opnieuw antwoordde, terugtrok en antwoordde en wilde dat hij haar gezicht zou zien, heel erg wilde dat hij het gezicht zou zien van de vrouw aan zijn rechterkant die duwde met haar dij, haar arm haar hele lichaam tegen hem aan drong en vroeg en antwoordde wanneer hij vroeg, of niet vroeg, alleen gehoorzaamde, ergens aan (Michiels 1980, 105).

Dus de verhouding tussen taal en mens is grosso modo dezelfde als die in *Het boek alfa*: taal omringt de mens op alle mogelijke manieren, taal overheerst het subject en taal is meer dan het orale taalgebruik. Ik sluit af met een citaat waarin deze drie aspecten samenkomen: de geluiden – taal is meer dan woorden – worden opgestapeld tot ze exploderen en zo de mens volledig omgeven en overweldigen:

ladingen geluiden die op elkaar werden getast, zonder verpozen, seconden als ladingen geluiden op elkaar getast, uren, dagen, maanden en jaren gestapeld uit niets dan geluiden, tot op een keer die ontzaglijke voorraad uit elkaar zou barsten, neerkomen over hen allen om hen allen te bedelven onder de oorverdovende galm van de eeuwen (Michiels 1980, 128).

### 3.2.2. Taal en werkelijkheid

Ook op dit vlak sluit *Orchis militaris* nauw aan bij *Het boek alfa*: taal slaagt er niet in de werkelijkheid weer te geven en faalt daardoor als communicatiemiddel: ‘en zie je, gewoon daarom: omdat ik een weinig versta van jouw taal en jij een vreemdeling bent die blind is en ik een vreemdeling die niet blind is’ (Michiels 1980, 153). Doordat men met taal de werkelijkheid niet kan uitdrukken, kan er geen communicatie plaatsvinden en is men blind voor elkaar.

Het enige wat wel lukt, is onzin uitkramen. Bij de dood van een soldaat speelt er zich een onbenullige dialoog af tussen de soldaten over wat de dode soldaat al dan niet gezegd zou hebben de uren voor zijn dood, waarop de korporaal het gepaste commentaar geeft: ‘*wat voor godverdommese onzin*’ (Michiels 1980, 128). De onmacht van taal in kritieke situaties wordt

nog op een andere manier behandeld. Mensen die in nood zijn ‘roepen de woorden die kinderen roepen. Ze roepen vader, ze roepen moeder, ze roepen meisje, ze roepen jongen, ze roepen ai, ze roepen help, ze roepen Jezus. Ze roepen de woorden die kinderen roepen’ (Michiels 1980, 174). Het blijft echter bij deze woorden, echte hulp blijkt niet mogelijk.

Taal en werkelijkheid ontglippen elkaar altijd. Dit wordt heel duidelijk in het volgende citaat waarin de taal de werkelijk niet kan vatten, net omdat er aan elk woord te veel betekenissen, te veel mogelijke werkelijkheden vast hangen:

Onder het knijpen en kneden door zei hij: ja generaal, spaarzaam en oplettend sedert hij het zich had aangewend spaarzaam en oplettend te zijn met woorden en met antwoorden op de woorden die uit de baden en de bedden en van de tafels naar hem opstegen en vanuit de hoogte op hem neerkwamen en waarvan hij verwachte voelde, wel doorhad dat ze zorgvuldig waren gekozen en verborgen wat niet was uitgesproken, nog niet. En de hemel wist hoeveel er achter een woord kon schuilgaan dat niet was uitgesproken, hoeveel onveilig er achter een woord kon schuilgaan, hoeveel dreiging, hoeveel list en leugen er achter kon schuilgaan, tenzij het vooral vertwijfeling verborg en vrees of gewoon voorzichtigheid zoals ook zijn woorden een en al voorzichtigheid waren, en omdat vaak nauwelijks was uit te maken of een woord het ene verborg ofwel het ander zei hij: ja generaal, zei: ja dokter, zei ja mevrouw de barones (Michiels 1980, 112-113).

Doordat er nooit een één op één relatie tussen taal en werkelijkheid kan zijn, ziet het personage zich gedwongen om zich in zo eenduidig mogelijke woorden uit te drukken, zodat hij zich toch verstaanbaar kan maken.

### 3.2.3. Taal en ideologie

Zoals ik hierboven al zei, bestaat de taal van de ideologie eruit dat de machthebber doet alsof de taal samenvalt met zijn werkelijkheid. Hierdoor krijgt hij macht en gezag. Dit zien we gebeuren in bovenstaand fragment: het personage beseft dat de taal en de werkelijkheid elkaar nooit perfect kunnen overlappen, dus vervalt hij in een bevestigend ‘ja’ tegenover zijn medemens. Hij doet alsof taal en realiteit samenvallen en tracht onvoorziene betekenissen uit te sluiten. Het personage beperkt de multidimensionele realiteit tot de enge, beperkte werkelijkheid die hem door de gezagshebbende persoon aangereikt wordt (de generaal, de dokter of de barones). Hij gaat uit angst voor wat achter de taal kan schuilgaan, mee in de ideologie van de machthebber en antwoordt daarom slechts ‘ja’. Één van de polaire keuzes waar het hoofdpersoonage van *Het boek alfa* zich nog zo hard tegen verzette.

Net als in *Het boek alfa* wordt taal als machtsmiddel gethematiseerd en bekritiseerd: ‘hoe ze me de keel dichtsnoerde met haar woorden, me terugdrong, me met haar woorden

terug in de kamer drong' (Michiels 1980, 145). Het is opnieuw vooral het godsdienstige, politieke en militaire taalgebruik dat onder handen wordt genomen. Net zoals in *Het boek alfa* wordt ook hier het taalgebruik van de ideologische verdrukker verbonden met seksuele ongelijkheid. Nog meer dan in het eerste deel van de cyclus wordt het banale en inhoudsloze van deze ideologische taal aangeduid door eindeloze herhalingen van zinnen zoals in een litanie. De combinatie van militaire en seksuele onderdrukking en repetitief taalgebruik vindt men exemplarisch in volgend citaat terug:

[...] Je kreunt zachtjes terwijl ik je neem. Ja generaal. Je neem met jouw hand die mijn hand is. Ja generaal. Je neem en beveel. Ja generaal. Je neem en beveel en onderwerp. Ja generaal. Je onderwerp met mijn hand die jouw hand is. Ja generaal. Zoals altijd en overal mijn hand neemt en beveelt en onderwerpt. Ja generaal. Zoals ze allen kreunen die door mijn hand wordt genomen. Ja generaal. Mijn hand die ook hun hand is. Ja generaal. In het oosten ook. Ja generaal. In het westen ook. Ja generaal. Overal is hun hand die mijn hand is de hand die neemt en beveelt en onderwerpt. [...] (Michiels 1980, 119).

Volgens hetzelfde stramien behandelt Ivo Michiels het nationalistische taalgebruik:

[...] Ik zweer. Ik zweer iedereen te verachten die niet de huid heeft van mijn volk dat het uitverkoren volk is. Ik zweer. Ik zweer iedereen te verachten die niet het bloed heeft van mijn volk dat het uitverkoren volk is. Ik zweer. Ik zweer iedereen te verachten die niet die niet de taal spreekt van mijn volk dat uitverkoren is [...] (Michiels 1980, 163).

Geloven of ja-zeggen betekent dat men zich zonder vragen te stellen achter de woorden en dus de werkelijkheidopvatting schaaft van de heersende partij. Ook het werkwoord zweren krijgt doordat het zo vaak herhaald wordt deze lading in bovenstaande passages. Spreker, taal, volk en werkelijkheid worden in deze beweging één en het lijkt alsof deze zich zonder problemen tot elkaar verhouden. Voor het volk is het gevoel één te zijn met medemens en de wereld blijkbaar essentieel. Dit gevoel is het meest nadrukkelijk aanwezig als de hele menigte hetzelfde scandeert. In *Het boek alfa* kwam dit tot uiting bij het doopritueel, waar de menigte 'Je hoofd gaat de lijm in de lijm in de lijm in' scandeerde (Michiels 1980, 42-43). Iets dergelijks vinden we terug in de frase 'komt zien komt zien', die heel vaak herhaald wordt in *Orchis militaris* (Michiels 1980, 139):

Links: *komt zien komt zien*, rechts: *komt zien komt zien*, dat gebeurde. Maar al gauw vormden ze een dichte kring om je heen. Als een koor. Ja, dat was het: een koor, een zoemende wand om je heen en het deed je goed, allen die zonder verwijl gekomen waren om te kijken zo dicht om je heen te hebben, de nieuwsgierigen zo dicht om je heen, de geamuseerden zo dicht om je heen, hun gezichten, heldere vlekken, hun

lijven, een donkere wand, hun stemmen en dit wil dus zeggen de stem van het volk zo dicht om je heen te hebben en al onderscheidde je niet zo scherp meer, omdat je ene oog was dichtgeslagen, alvast het refrein bleef je voortdurend in de oren klinken, tussen de klappen door, op het ritme van de klappen. *Komt zien komt zien* (Michiels 1980, 140).

#### 3.2.4. De materialiteit van de taal

Een spreker maakt onder andere gebruik van de materialiteit van de taal, wanneer hij het volk wil laten geloven dat taal en werkelijkheid samenvallen. Dit blijkt uit volgende weergave van een politieke redevoering:

Een man beklimt het podium en spreekt het volk toe dat op het plein is verzameld. Hij spreekt luid tot het volk, tot de kinderen tussen het volk, tot de vaandels tussen het volk en de kinderen. Zijn woorden weerkaatsen tegen de gevels aan de overkant van het plein.

Zijn stem galmt over de hoofden. De mensen luisteren aandachtig. Ze vinden dat hij mooie woorden kent. Ze fluisteren onder elkaar: die man kent mooie woorden.

Hij roept: nergens in het oosten vind je zulke doden.

Hij roept: nergens in het westen vind je zulke doden (Michiels 1980, 126-127).

Het is de schoonheid van de taal die overtuigt en de mensen misleidt. In dit fragment wordt de illusie van het samenvallen van taal en werkelijkheid doorgeprikt. Het is een weergave van twee redevoerders. Iemand die een pleidooi geeft voor de doden uit het oosten en iemand anders voor die uit het westen. Beiden stellen ze dat hun doden de beste zijn en het volk gaat daarin mee. In de realiteit kunnen echter enkel de doden van het oosten of die van het westen de beste zijn. Dus de twee werkelijkheidsvoorstellingen die de sprekers creëren zijn tegengesteld aan elkaar. Dit bewijst dat het samenvallen van taal en werkelijkheid slechts een illusie is op één plaats en op één bepaald moment. De waarheid spreekt men echter niet.

Woorden als materiële schoonheidsobjecten, maken de utopie zichtbaar en het afwezige voelbaar en zo wordt wat afwezig was werkelijkheid. Het onbestaande bestaat, al is het slechts als talige werkelijkheid. Een voorbeeld hiervan is het babbelen van de achtergebleven vrouwen. Ze beantwoorden het gemis van hun mannen door ze in de taal aanwezig te maken. Ook voor de blinde vrouw wordt het zichtbaar afwezig aanwezig door het gehoor:

Wanneer je blind bent kan je ook alles horen, alles wat je niet zien kunt en zelfs veel duidelijker nog, zodat je op de keeper beschouwd niet eens hoeft te zien. Hoor je hoe

ik je zie, hoe ik je wil, hoe ik wil dat je ook zelf wilt, lacht, wacht, je beweegt, je beweegt alsof je heel hard op me wacht en heel erg naar me vraagt? Voel je't? Hoor je't? (Michiels 1980, 156).

### **3.3. *Exit***

In *Exit* schotelt Ivo Michiels de lezer een vijftiental fragmenten voor waarin de spanning tussen taal en de werkelijkheid tot het uiterste wordt gedreven. Het Latijnse 'exit' betekent 'hij gaat weg' en in het Engels staat datzelfde woord voor 'uitgang'. In het boek *Exit* lijkt de taal zich te verwijderen van de werkelijkheid.

In *Exit* wijkt Michiels nog meer dan in de vorige boeken af van het klassiek verhaal. Handeling, tijd, ruimte en hoofdpersonage zijn concepten waarmee men dit boek nauwelijks te lijf kan gaan. De verschillende fragmenten worden niet door één van bovenstaande concepten met elkaar verbonden, zodat ze op het eerste gezicht volledig los staan van elkaar. Toch zijn er een aantal elementen die voor een rode draad zorgen. Zo zijn er onder andere vele intratekstuele verwijzingen en verschillende metafictionele passages waarin het schrijven en de schrijver gethematiseerd worden. Wat echter deze fragmenten bovenal verbindt, is de spanning die gecreëerd wordt tussen taal en de werkelijkheid om zo een nieuwe talige werkelijkheid te doen ontstaan. Serge Govaert noemt in zijn beschouwing van het boek *Exit* dit centrale thema de 'Spel(ing)' (Govaert 1975, 5-7). Deze term verwijst ten eerste naar de speling of de kloof tussen vorm en inhoud, ten tweede naar het taalspel van Michiels en ten derde naar de vele spelstructuren waarop de fragmenten zijn gebaseerd. In mijn bespreking van *Exit* vertrek ik vanuit deze speling tussen taal en werkelijkheid om de materialiteit van de taal, de taal van de ideologie en de relatie tussen taal en het mensbeeld te bespreken.

#### 3.3.1. Taal en werkelijkheid

Hoewel in *Het boek alfa* en *Orchis militaris* de problematische verhouding tussen taal en werkelijkheid een belangrijk onderwerp is, wordt het pas in het derde deel van Michiels' cyclus een centraal thema. Doordat het subject, de spreker, als persoon nog meer naar de achtergrond verdrongen wordt, komt de taal veel nadrukkelijker naar voren.

In het tweede fragment van *Exit* wordt de kloof tussen taal en werkelijkheid voor het eerst uitgediept. De problematische verhouding tussen de vorm en de inhoud van het woord wordt gethematiseerd. De verteller van dit stuk tracht een alfabetische lijst op te stellen van dingen die al dan niet van papier gemaakt kunnen worden (Michiels 1980, 184-191). Dat het

opstellen van zo'n lijst problematisch is, wordt snel duidelijk. Het oorspronkelijke doel blijkt niet haalbaar. De talige tegenstelling tussen ja of nee is niet gedetailleerd genoeg om de werkelijkheid adequaat weer te geven. De verteller kan niet eenduidig bij elk ding zeggen of het uit papier gemaakt kan worden of niet. Dus gebruikt hij voor sommige dingen de vage beoordelingen 'ja misschien nee' en 'nee misschien ja' in plaats van 'ja' of 'nee'. Een stukje van de lijst onder de letter d: 'D dagscheer ja misschien nee, dakgoot nee misschien ja, dambord ja, das ja' (Michiels 1980, 187). Bij de letter f komt het personage tot de conclusie dat hij nooit een foutloze lijst zal kunnen produceren. Hij beseft immers dat hij twee synoniemen – twee verschillende taaltekens die naar hetzelfde object in de werkelijkheid refereren – niet altijd onder dezelfde categorie plaatst. Als hij bij één synoniem een fout maakt, kan hij eigenlijk gelijk welke vorm verkeerd benoemd hebben. Ik geef het fragment volledig weer:

ja ik zal later mijn lijst nog eens goed moeten nazien zie ik, voor de synoniemen en zo want mogelijk staat er wel hier of daar hetzelfde woord maar op een ander plaats omdat het bij manier van spreken niet hetzelfde woord is en het menselijk is dat ik dan al eens iets anders zeg, de ene keer ja en de andere keer neen of neen misschien ja of ja misschien neen want nu ik ermee bezig ben is het nog veel ingewikkelder dan ik verwacht had en ik weet wat je denkt, bij jezelf denk je, je zult nog zot worden met dat papier maar het is dat papier niet, het is mijn lijst, of met andere woorden de woorden die op mijn lijst staan als je de puntjes op de i wil zetten en zie eens goed, zie je niets, mijn lijst is ook van papier en daarom is het zo'n moeilijk werk denk ik, omdat papier en woorden eigenlijk twee keer hetzelfde zijn als j' er diep over na denkt want zet eens woorden op papier en wat krijg je, juist, papier op papier en daarmee sta je even ver als met zonder lijst als je begrijpt wat ik bedoel en natuurlijk zou je op het nieuw papier, ik bedoel op het papier met de woorden van mijn lijst erop, een nieuwe lijst kunnen beginnen en zodoende krijg je nog eens papier op papier en daarop dan weer een nieuwe lijst en zo altijd voort papier op papier op papier op papier en dat wil dus zeggen woorden bovenop woorden bovenop woorden bovenop woorden (Michiels 1980, 187).

In dit bovenstaand citaat wordt er een wig gedreven tussen de betekenaar ('signifiant', de vorm en in zekere zin de taal op zich) en de betekenis ('signifié', de inhoud en dus in zekere zin de buitentalige werkelijkheid), zoals ook Serge Govaert opmerkt (Govaert 1975, 6). Bij elk woord onderzoekt het personage of het van papier gemaakt kan worden. Indien dit het geval is, geeft hij de betekenaar een nieuwe betekenis: 'appel' verwijst in dat geval niet enkel naar de vrucht, maar ook naar een papieren kopie van die vrucht.

Het probleem gaat natuurlijk nog een stuk dieper doordat papier metonymisch voor een boek kan staan. Het feit dat hij elk woord op papier opschrijft, maakt de lijst in feite overbodig, want zo krijgt elk woord een papieren vorm, die louter talig is (Govaert 1975, 6).

Hierdoor wordt de traditionele betekenis buitenspel gezet en komt de taal an sich, als vormelijk, materieel element op de voorgrond. Het woord wordt voor een groot deel losgemaakt van zijn traditionele betekenissen en de woordvorm wordt het belangrijkste. Aangezien alle woorden van papier kunnen zijn, komt het personage tot de conclusie dat hij slechts ‘papier op papier’ aan het schrijven is of ‘woorden bovenop woorden’ (Govaert 1975, 6). Dat brengt ons tot het centrale probleem van de talige metafiction: men kan taal enkel kritisch behandelen door gebruik te maken van taal, waardoor men zelf meedoet aan het systeem dat men zagezegd wil bekritisieren. We krijgen met andere woorden opnieuw ‘woorden bovenop woorden bovenop woorden bovenop woorden’ (Michiels 1980, 187).

Na dit intermezzo gaat het personage verder met het opstellen van zijn lijst. Bij het catalogiseren van de letter z slaat de taal volledig op hol:

X ja Y ja Z ja neen ja neen ja neen neen ja [...] neen misschien ja hopla nopla jopla A  
B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z et zit zot ons moeder heeft een  
kous gebreid, ze heeft het spek in het zout geleid wat heb je daar gezeid  
hollekenbollekeriebesolleke A ja B ja C ja [...] Z ja A neen B neen [...] Z neen A ja  
misschien nee B ja misschien nee [...] Z ja misschien nee A nee misschien ja B nee  
misschien ja [...] Z neen misschien ja A ja aja haja a aaaa a a a  
a (Michiels 1980, 190-191).

De betekenaar lijkt zich hier te ontdoen van de betekenis. De tekst refereert niet meer naar de buitentalige werkelijkheid en de vorm primeert op de inhoud. Het is een destructie van taal als communicatiemiddel dat in staat is om de werkelijkheid weer te geven. Er resten enkel woorden en letters op papier, dus ‘papier op papier’ of ‘woorden bovenop woorden’.

Niet alleen de betekenis van letters, maar ook het tekensysteem van getallen wordt losgemaakt van de verwijzing naar de realiteit. Dit gebeurt in de vierde taalsituatie waar twee personen het tegen elkaar opnemen in een soort getallenstrijd. De hoofdpersonages zijn hier gereduceerd tot cijfer- en lettercodes. In dit geval neemt E 1045 het op tegen E 1047. De mens wordt een teken. Deze redetwist wordt weergegeven door een interne focalisator, die zelf een getal onder de getallen is. De twee tegenstanders bekampen elkaar niet met woorden, maar met getallen. Aanvankelijk lijkt het nog alsof er echt sprake is van een spannende strijd en de woorden naar meer verwijzen dan naar zichzelf. Dit is vooral te danken aan de vertelinstantie die voor een verhaaltje, een spanningsboog zorgt. Na een tijdje vervallen de opponenten echter in zuiver formalisme. Ze tellen samen op en af tot vijftig. Dit cijferspel dat uitloopt op onzinnige reeksen, doet denken aan het papierlijstje dat ook al op zo’n onzinnige opsomming van tekens uitliep. Wat begon als een discussie waarbij de cijfers nog de schijn ophielden naar een of andere werkelijkheid te verwijzen, eindigt in een hol formalisme zonder enige



betekenis (Govaert 1975, 6). De verteller concludeert dan ook: ‘Het is voorbij. Er is niets gebeurd, niets van enige betekenis’ (Michiels 1980, 205). Toch is dat betekenisloos opsommen van getallenreeksen voor de verteller belangrijk, zoals blijkt uit volgend citaat:

Ik geloof niet dat slapen belangrijk is, tellen is belangrijk, dat wel. Tellen is in leven blijven, iets dergelijks. Daarmee heb ik een gemeenplaats geschreven, alweer, ik ben me daarvan bewust. Dat is het jammere aan gemeenplaatsen, dat ze zo waar zijn soms, dikwijls, meestal. Het is vanzelf ook het jammere aan waarheden, te weten dat het gemeenplaatsen zijn, soms, dikwijls, meestal. Een twee drie vier (Michiels 1980, 206).

Tellen is louter formeel omgaan met tekens. De eigen logica van het tekensysteem produceert nieuwe tekens en nieuwe gegevens, zonder dat er daarom een betekenis aan vast hangt (Govaert 1975, 6). Dat is volgens de verteller van levensbelang. Ook het schrijven van waarheden en gemeenplaatsen voegt geen nieuwe betekenis toe en is dus in zekere zin een louter formeel spel, net als tellen.

De weergave van het cijferdispuut tussen E 1045 en E 1047 heeft trouwens dezelfde structuur als het fragment waarin de papieren woordenlijst wordt opgesteld. Het opstellen van de lijst en het weergeven van de discussie beginnen allebei verhalend en lopen uit op een complete formele chaos. Tussendoor komen er beschouwende stukken voor, waarbij op een metaniveau de vertellers tot hetzelfde besluit komen dat ze slechts woorden op woorden aan het schrijven zijn:

Wat ik schrijf is onleesbaar maar het doet er ook niet toe, het is niet bestemd om gelezen te worden, het is bestemd om te schrijven, de dingen die ik hoor of niet hoor, gewoon weet, meen te weten, zomaar. Wanneer je aldoor ligt te luisteren moet je wel schrijven in het eind, denk ik, ook al komen de woorden bovenop elkaar te liggen, de potloodwoorden bovenop de inktwoorden van het stuk krant dat al maanden of jaren oud is en waarvan de mededeling reeds lang elke betekenis heeft verloren, het ene woord dat aldus het andere bedekt, de letters die om zo te zeggen elkaar onleesbaar maken; ook al schrijf je avond aan avond hetzelfde, of nagenoeg over de rijen, de nummers boven en onder, hoe ze rond je bewegen op hun strozak, tot elkaar fluisteren soms, ademen in het donker. Meer gebeurt er niet. Mogelijk is dit nog een reden, schrijven omdat er niks gebeurt, niets van betekenis en zodoende niets laten gebeuren, het is niet uitgesloten, ofwel het weinige dat gebeurt steeds blijven herhalen, al schrijvend, avond aan avond, van herhaling en dus ook van dit schrijven, dit potlood, de stroken pakpapier, de stukken krant, een gebeurtenis maken door ze nog eens te herhalen, extra, en nog eens en nog eens, altijd opnieuw. Het is niet veel, niet iets van betekenis (Michiels 1980, 201).

De verteller komt hier tot dezelfde conclusie, die hij later in hetzelfde fragment nogmaals herhaalt: schrijven heeft geen betekenis. Er is geen reden om te schrijven en geen doel. Van een romantische weergave van de diepste ziel van het subject is er geen sprake, noch van een

naturalistische weergave van de werkelijkheid. Het enige doel van dit schrijven lijkt louter vormelijk taal creëren en recreëren. Taal wordt vanzelfsprekend en schept zelf verder taal zonder betekenis. Dit zorgt ervoor dat de tekst ‘onleesbaar’ wordt, zoals de verteller beseft. Er valt immers niets te reconstrueren. De lezer of de luisteraar moet beseffen dat de tekst ‘bestemd is om te schrijven’ (Michiels 1980, 201). De lezer wordt een schrijver die zich door de taal laat leiden en zo meegaat in het zichzelf regulerende scheppingsproces van de taal. Deze vanzelfsprekendheid noemt Bart Vervaeck het eerste heideggeriaanse aspect van de taal (Vervaeck 1999, 99). Op deze manier loop ik echter vooruit op het volgende hoofdstuk, waar ik de materialiteit van de taal bespreek.

In het volgende fragment komt het tweede heideggeriaanse aspect van de taal tot uiting: ‘Taal is eindeloze benadering, ze bereikt nooit de kern en de stilstand’ (Vervaeck 1999, 103). Als men iets probeert te duiden kan men dat enkel doen door er een talige uitleg aan te geven, die op zijn beurt weer een nieuwe uitleg nodig heeft. Het eindpunt wordt niet bereikt. In dialoogvorm proberen twee gevangen het precieze uur van hun vrijlating te beschrijven. Ze slagen er echter niet in dat precieze uur talig vast te leggen en kunnen dat moment slechts benaderen. Hier ontsnapt de werkelijkheid dus aan de taal.

Ook in de uiteenzetting over uiteenzettingen, komt deze heideggeriaanse eindeloze benadering van de taal zonder de kern te kunnen omschrijven heel duidelijk tot uiting. Men kan een uiteenzetting slechts uiteenzetten door middel van een uiteenzetting, die op zijn beurt opnieuw uiteengezet moet worden. Zo wordt er eindeloos uiteengezet zonder dat er een eindpunt bereikt wordt:

Aan een uiteenzetting in verband met het houden van een uiteenzetting kan worden begonnen zodra is uitgemaakt waar de uiteenzetting begint en waar ze ophoudt. Met uit te maken waar de uiteenzetting begint en waar ze ophoudt kan worden begonnen zodra is uiteengezet welke de werkwijze is die bij het houden van een uiteenzetting wordt gevolgd. Waarschijnlijk zullen we niet meer voldoende tijd bij elkaar zijn om na deze uiteenzetting in verband met de werkwijze van een uiteenzetting ook nog een omstandige uiteenzetting te houden (Michiels 1980, 219).

Dit korte fragment geeft goed weer hoe Michiels in dit onderdeel van *Exit* te werk gaat. Het doel van de uiteenzetting is duidelijk: men wil met taal beschrijven hoe een uiteenzetting in de werkelijkheid in elkaar zit. Dat blijkt echter een onmogelijke opdracht. Er wordt de hele tijd iets uiteengezet, dat op zijn beurt weer wordt uiteengezet enzovoort. Het is een eindeloze benadering die nooit het eindpunt, de kern bereikt. Taal slaagt er niet in samen te vallen met

de werkelijkheid. Integendeel, de tekst blijft heel oppervlakkig en formeel. Het zijn wederom slechts woorden bovenop woorden (Govaert 1975, 9).

Dat taal de hoofdrol speelt in *Exit* wordt nogmaals duidelijk wanneer Michiels een gymnastische oefening weergeeft. De werkelijkheid van de turnbewegingen verdwijnt naar de achtergrond, doordat elke zin volledig vervoegd wordt. Een fragment: ‘Ik adem diep in, jij ademt diep in, hij ademt diep in, wij ademen diep in, jullie ademen diep in, zij ademen diep in’ (Michiels 1980, 232). Het is dan ook in de eerste plaats een gymnastische oefening van de taal die haar eigen grammatica stretcht.

In de tekstsituatie die op deze gymnastieoefening volgt, gaat Michiels nog een stap verder in dit formalisme en verdwijnt de werkelijkheid verder van het voorplan. Bij de vraag ‘Waarop?’ volgt een hele reeks waarbij het vraagwoord ‘waar’ wordt gecombineerd met alle mogelijke voorzetsels. Het antwoord ‘Daarop’ brengt ons in de werkelijkheid geen stap verder, maar wordt wel gevolgd door een combinatie van ‘daar’ met dezelfde reeks voorzetsels als in de vorige alinea en zo gaat het nog een tijdje verder (Michiels 1980, 235).

Na deze systematische uiteenzetting van de mogelijkheden van taal en grammatica, volgt een dialoog. In deze dialoog lijkt taal dan weer tekort te schieten. Elke zinsnede van de dialoog blijft onafgewerkt en laat zo de vrije interpretatie aan de lezer over. De lezer mag de talige werkelijkheid zelf verder invullen (Michiels 1980, 236-241). Hoewel taal hier niet in de traditionele zin gebruikt wordt, zorgt ze voor een meerwaarde, net door de onmogelijkheid om de werkelijkheid weer te geven in taal. Deze dialoog ontspoord echter helemaal. Op het einde weten de gesprekspartners niets anders meer uit te brengen dan ‘Mm’ (Michiels 1980, 241). De werkelijkheid overstijgt blijkbaar toch de taal. Dat is in het fragment dat erop volgt dan weer het omgekeerde. Uit bovenstaand gemompel en uit hele reeks klankassociaties ontstaan traag maar zeker woorden, bijvoorbeeld ‘sss sss sst tt tte ttsj tsji tsjip tsjiptsjip o oo o bb bbe bba ba bal’. Taal creëert hier woorden en bijgevolg ook betekenis en werkelijkheid (Govaert 1975, 11).

In de onvolmaakte dialoog die ik hierboven beschreef, wordt een hele reeks van zinnen ingevoegd waarbij twee naamwoorden door middel van een werkwoord met elkaar in verband worden gebracht, die je niet op die manier met elkaar zou verbinden:

Best: Het water is rood  
Rood drupt op het ijs  
Ijs smelt op steen  
Steen wordt gekneet tot brood  
Brood is voedsel voor het gras (Michiels 1980, 239).

Door het woord los te maken van de normale talige omgeving waarin het vertoeft, wordt de traditionele betekenis en dus de achterliggende werkelijkheid van het woord onderuit gehaald. Zo creëert de taal nieuwe beelden en een nieuwe betekenisrijkdom.

In een ander fragment – op de pagina's 217 en 218 – gebeurt het omgekeerde: in plaats van woorden naast elkaar te plaatsten die niets met elkaar te maken hebben, springt men van het ene naar het andere woord door inhoudelijke of formele overeenkomsten en verbanden. We krijgen een reeks van woorden en woordgroepen, waarbij het ene woord het andere voortbrengt. Taal is hier de werkelijkheid te snel af. Er is geen algemeen werkelijkheidsbeeld aan deze taalsituatie vast te hangen. Toch speelt de werkelijkheid mee in de reeks. De associaties tussen de woorden zijn immers deels inhoudelijk. Een voorbeeld: 'Spanje / Sinterklaas / sinaasappels / jam / buikloop / plee / krant' (Michiels 1980, 217). De betekenis van de woorden en niet de betekenaar bepaalt de relaties tussen de woorden in deze associatiereeks. Dus de inhoud, de band met de buitentalige werkelijkheid is belangrijker dan het formele element van de woorden. Andere delen van de woordenreeks worden dan weer volledig bepaald door de betekenaar en niet door de betekenis. Hier komt de materialiteit van de taal op het voorplan: 'hemorroïden / hemo / homo / home' (Michiels 1980, 218).

Toch is deze reeks meer dan zomaar een ongestructureerde associatiereeks van woorden, er zitten immers een hoop verwijzingen in naar de andere fragmenten uit het boek (onder andere 'pas als ik weer vrijkom' en 'blauw geschilderd' (Michiels 1980, 218)) en naar de andere boeken van de cyclus. 'Links-rechts links-rechts', 'hop-hop' en 'verworpenen der / aardewerk' verwijzen bijvoorbeeld naar *Het boek alfa* en 'oost west thuis best' naar *Orchis Militaris* (Govaert 1975, 10). Daarnaast zijn er een aantal termen die veel voorkomen en duidelijk metafictioneel van aard zijn, zoals 'woordenboek' en 'bibliotheek' (Govaert 1975, 10).

In *Exit* worden ook twee gezelschapsspelen gerepresenteerd. Eerst wordt er getracht de werkelijkheid van een soort oxo-spel weer te geven, wat uiteraard zinloos is. Zonder ruimtelijke weergave of lange omschrijving, maar enkel aan de hand van de dialoog tussen de spelers kan men geen goede impressie van oxo bieden. Het enige wat de lezer te zien krijgt is een eindeloze reeks letters x en o zonder enige logica. X en o zijn niet toevallig de twee letters waarmee men speelt. De x is de meest kenmerkende letter van de titel *Exit* en staat voor het einde, ergens een kruis door trekken. Daarnaast kan de x verwijzen naar een kruispunt, een thema dat geregeld terugkeert in *De alfa-cyclus*, die begint met een scène waarbij de jongen met zijn kleinere broers op een modderig kruispunt staat. De o daarentegen is de letter waar alles in de laatste delen van *Exit* om draait. Het is het nulpunt en het middelpunt van de

cyclus, waar zowel de lezer als de schrijver door moeten (Michiels 1980, 266). De o is het punt zero waar de taal en betekenis vernietigd worden.

Naast een spelletje oxo wordt een spel zeeslag weergegeven. Dit spel is beter te volgen, aangezien je de posities van de schepen kan achterhalen door hun coördinaten (Govaert 1975, 5). Toch is het nog altijd niet voor de hand liggend om de taal te laten rijmen met de werkelijkheid van het spel. Wel belangrijk is dat bij het spel zeeslag uiteindelijk alle schepen zinken. De materie wordt vernietigd en laat kringen achter op het wateroppervlak. De link met het centrale stuk proza van *Exit* is dan ook snel gelegd:

Het rimpelt, het maakt kringen, en kringen rond de kringen, zonder eind, zonder geluid, kringen die kringen voortbrengen, van het kleine kringende middelpunt uit naar buiten stuwend telkens een steen uit het oog drupt. Aldus dit kijken: kringen voortbrengen over het oppervlak. Aldus dit luisteren, dit zoeken, pogen, boren, peilen, persen. Aldus dit opstel, deze opdracht, dit schrift in opdracht. Wat anders mee te delen dan voortdurend kringen over het oppervlak? Bekennen dat niets naar boven komt, geen woord, geen schijn van een beeld, alles daarbeneden afgegrensd, voortaan onzichtbaar, niet meer te horen, door de kringen op het oppervlak. Aldus de eerste dood. Aldus dit opstel, deze opdracht, dit schrift in opdracht (Michiels 1980, 244).

Hier wordt de poëtica van *Exit* het meest nadrukkelijk verwoord. De taal, het schrijven creëert slechts kringen in het wateroppervlak, die andere kringen veroorzaken. Die 'kringen rond de kringen' doen uiteraard denken aan de 'woorden bovenop woorden', 'papier op papier' en het uiteenzetten van een uiteenzetting. De mens luistert, zoekt en boort naar de kern, naar inhoud en betekenis, maar geraakt daar niet. Het verband tussen woord en beeld is 'afgegrensd'. De eerste dood is in dit opzicht de traditionele band tussen taal en werkelijkheid die gebroken wordt (Govaert 1975, 20-21). Niet toevallig is dit stuk de vijftiende taalsituatie van het boek, is de o de vijftiende letter van het alfabet en vormen de kringen allemaal o's op het wateroppervlak.

De laatste taalsituatie, een fragment waarin allerlei zaken 'vermaakt' worden, is geconstrueerd rond het getal 15 en staat in het teken van de letter o (Michiels 1980, 247-267). Dit fragment heeft de structuur van een testament. De verteller somt alles op dat hij achterlaat. Dikwijls wordt er afscheid genomen van dingen in reeksen van 15. Zo vermaakt men onder andere 15 geluiden, geuren, kleuren en bezittingen. Ook in die opsommingen loopt de relatie tussen de talige werkelijkheid en de realiteit mis. Vele van deze zaken zoals 'de tuin der lusten', 'de vrede van Münster' en 'de kroon op het werk' zijn dingen die enkel een talig of figuurlijk bestaan kennen, maar niet in de werkelijkheid te vinden zijn (Michiels 1980, 250). Wanneer de verteller talige objecten vermaakt zoals de 15 belangrijkste gesprekken, vragen,

antwoorden... somt hij enkel zaken op die nietszeggend zijn. Meestal hebben ze niets te betekenen doordat het vastgeroeste taaluitingen zijn zoals ‘ons Heer zal’t weten’, ‘wat je al niet hoort’ en ‘tussen haakjes’ (Michiels 1980, 252). Sommige betekenen niets omdat ze zo banaal zijn. Dit is het geval wanneer de verteller de 15 belangrijkste bevelen die hij ontvangen heeft, opsomt: ‘mijn pruik’, ‘mijn breukband’, ‘mijn sonde’ [...] (Michiels 1980, 253). De verteller neemt in dit testament afscheid van de conventionele taal. Verder somt hij ook de vijftien belangrijkste pre-Columbiaanse getallen op. Hier wordt het summum van vorm zonder inhoud bereikt, voor ons hebben die tekens immers geen enkele betekenis, behalve de vorm waarin deze pre-Columbiaanse tekens zich aan ons voor doen.

Uiteindelijk sluit hij de lijst af met de letter o die hij vermaakt. Bladzijde 266 is een witpagina met enkel in het midden een o erop. Het is de laatste kring op het wateroppervlak. De vorm, de taal overtreft de inhoud en de werkelijkheid. Het nulpunt wordt bereikt.

### 3.3.2. De materialiteit van de taal

Dat de materialiteit van de taal in *Exit* een grote rol speelt, is al gebleken in mijn bespreking van de relatie tussen taal en werkelijkheid. Deze relatie wordt verbroken en daardoor wordt de taal op zich als zuiver materiële instantie, dus als vorm veel belangrijker. Dit zien we onder andere in de fragmenten waarin taal of cijfers op hol slaan en bij de vormelijke associaties. In de vele gevallen die ik hierboven beschreef, primeert vorm op inhoud en betekenaar op betekenis. Dat een woord als iets louter materieels wordt gezien, blijkt onder meer uit de preek over schapen. Daar zegt de preker meermaals dat de zonde een deel van het schaap weggevreten heeft. Dat blijkt echter geen stuk schapenvlees te zijn, maar een letter van het woord schaap (Michiels 1980, 206).

Hoe relatief de betekenis van een woord is, wordt duidelijk bij het taalspel met het woord vrijheid, één van de meest beladen woorden van onze geschiedenis (Govaert 1975, 8):

Dat is waar, een ei hebben we niet meegenomen.  
In vrijheid zit een ei.  
Twee ei's, een korte en een lange.  
Welk ei zal je voor me koken?  
De korte, alleen de korte ei is een ei (Michiels 1980, 213-214).

De nadruk op de materialiteit van de taal hangt niet alleen samen met de werkelijkheid, maar ook met het beeld van de spreker of schrijver.

### 3.3.3. Taal en mensbeeld

De vorm wordt belangrijker dan de inhoud en uit de ene woordvorm komt het andere woord voort. Taal is dus productief op zichzelf en de rol van het scheppende subject wordt ondermijnd. Dit zien we onder andere in volgend fragment gebeuren:

Ik weet niet waarom ik dit opschrijf, maar alles wel beschouwd schrijf ik ook niet op, ik schrijf, beweeg in het donker het potlood over de stukken pakpapier, de stroken krant, de ene regel half of helemaal bovenop de andere, dat zal wel weer. Wat ik schrijf is onleesbaar maar het doet er ook niet toe, het is niet bestemd om gelezen te worden, het is bestemd om te schrijven, de dingen die ik hoor of niet hoor, gewoon weet, meen te weten, zomaar (Michiels 1980, 219).

De creatieve schrijfdaad is geen bewuste handeling. De schrijver wordt een passief wezen dat eerder door de taal gestuurd wordt dan omgekeerd.

Veel meer dan in de vorige boeken verdwijnt het menselijk subject dat rationeel en bewust handelt naar de achtergrond. In de delen van de cyclus was de wereld nog gevuld met stemmen die beschreven en dus indirect weergegeven werden. Deze stap wordt in *Exit* weggelaten. Dit boek is een directere weergave van de stemmen, waardoor taal de hoofdrol speelt. Dat tekensystemen de mens overheersen, wordt in enkele fragmenten duidelijk. In de preek over de kudde schapen wordt het volk gelijkgesteld met een kudde en de mens met een schaap. Dit is een typisch christelijke vergelijking. Het gaat echter verder: het volk en de kudde worden gelijkgesteld met het alfabet en de mens en het schaap met de letters. De mens wordt een letter en het volk het alfabet (Michiels 1980, 206-208). Bij de redetwist over cijfers wordt de mens een code van een letter en vier cijfers. De mens stelt als vrij subject niets meer voor, maar is inwisselbaar met een ander mens zolang de naam of de code dezelfde is:

/Kw. E/ 1056, afgekort E 1056, maar E 1056 is voorlopig afwezig, voor een paar dagen of weken, wie zal het zeggen? Misschien komt E 1056 niet meer terug, dat kan, dan komt er een ander, een nieuwe, die krijgt het nummer E 1056, rolnummer zo-en-zoveel /Kw. E/ 1056 en er is niets veranderd, niets van enige betekenis (Michiels 1980, 200).

### 3.3.4. Taal en ideologie

De relatie tussen taal en ideologie komt veel minder aan bod dan in *Het boek alfa* en *Orchis militaris*. Er is één van de zestien taalsituaties die een expliciet ideologisch aspect heeft. Van bladzijde 191 tot 199 speelt er zich een dialoog af tussen iemand van een hogere rang en een onderdanige. De hogergeplaatste legt duidelijk zijn werkelijkheid op aan de onderdanige door

middel van taal. Hij laat taal en wereldbeeld samenvallen. De onderdanige kan enkel knikken en ja antwoorden. Het fragment eindigt met een hele reeks van tegenstellingen. Alles komt volgens de machthebber immers neer op:

Op de pinken meneer.  
Op de rechtse en de op linkse pink.  
Op de rechtse en de op linkse pink.  
Op de rechterhand en op de linkerhand.  
Op de rechterhand en op de linkerhand.  
Op het ene en het andere.  
Op het ene en het andere  
Op goed en kwaad.  
Op goed en kwaad.  
Meneer!  
Meneer.  
Op deugd en ondeugd.  
Meneer (Michiels 1980, 195-196).

Zo gaat deze dialoog nog een aantal pagina's verder. De tegenstellingen zoals rechts en links, goed en kwaad doen denken aan *Het boek alfa*, net als het instemmend ja knikken van de verdruchte. Door taal laat de onderdrukker de wereld uiteenvallen in tegenstellingen, waarvan hij gebruikt maakt om macht uit te oefenen op de ander. Hij, 'meneer' de machthebber is 'goed' en moet een bevestigend 'ja' als antwoord krijgen. De wereld wordt hier voorgesteld als een verzameling contrasterende elementen. Dit is tegengesteld aan het einde van *Exit*. Daar wordt het nulpunt bereikt. Doordat er geen taal meer is, zijn er ook geen tegenstellingen meer.

### **3.4. *Samuel, o Samuel***

*Samuel, o Samuel* is deel 3 en een half van *De alfa-cyclus*. Oorspronkelijk was het niet de bedoeling van Michiels om dit boek te schrijven voor de cyclus (Michiels 1980, 376-377). Het boek bestaat uit verschillende stemmenspelen die in de lijn van *Exit* liggen en vanuit die gedachte ook in de cyclus zijn opgenomen. De dialoog en de stemmen komen nog meer op de voorgrond dan in *Exit* en het coherente verhaal is even afwezig. Taal wordt echter in *Samuel, o Samuel*, niet zo expliciet op de korrel genomen als in zijn voorganger. Aangezien dit boek in het verlengde ligt van *Exit*, zal ik slechts de hoofdzaken benoemen.



### 3.4.1. Taal en werkelijkheid

Verschillende fragmenten uit *Samuel, o Samuel* wijzen erop dat er van een één op één relatie tussen taal en werkelijkheid geen sprake is. In het openingsfragment maakt een van de gesprekspartners zich klaar om te schrijven. Hij plaatst een stoel en een tafel, neemt een pen en inkt en schrijft zijn naam: 'Ivo Michiels'. Uiteindelijk blijkt dat hij het uur opschrijft dat verschillende klokken aangeven om deze klokken gelijk te laten lopen. De tijd, een aspect van de werkelijkheid, probeert hij volledig onder controle te brengen door een tekensysteem, namelijk de klok. Het lijkt echter een zinloze en onmogelijke opdracht om al die klokken te laten samenlopen en zo de illusie op te wekken dat ze allemaal de juiste tijd weergeven. De tijd kan dus niet door een tekensysteem vastgelegd worden, net als de werkelijkheid niet door taal gevat kan worden.

De kloof tussen taal en werkelijkheid wordt gethematiseerd in de vele verschillende definities van het woord idee. De enige, echte en juiste betekenis van een woord blijkt onbestaande:

- Een idee is het onderstelde eeuwige en volmaakte grond- of voorbeeld van iets; een idee is iets dat men tracht te verwezenlijken, waaraan men vorm geeft; een idee is een voorstelling aangaande iets, een begrip; een idee is een gedachte over iets, een denkbeeld of een zienswijze; een idee is een gevoel, een mening; een idee is een ontwerp, een conceptie, een plan; een idee is een inbeelding, een waan; een idee is zin in iets hebben (Michiels 1980, 278).

Elk woord heeft te veel betekenissen, waardoor het de werkelijkheid overstijgt. Anderzijds heeft een woord nooit betekenis genoeg om de werkelijkheid precies te omvatten, waardoor men in een vastgeroeste, lege uitdrukkingen hervalt:

- Heb j' er zin in?  
- Waarin?  
- Dat we de dingen behoorlijk aanpakken / dat we de regels vastleggen / dat we een lijst opstellen / dat e de juiste methode volgen / dat we niets verwaarlozen / dat we de noodzaak inzien / dat we de keerzijde niet uit het oog verliezen / dat we het belangrijke van het onbelangrijke scheiden [...] (Michiels 1980, 283-284).

Ook wanneer men diepe gevoelens van geluk of verdriet moet beschrijven schieten woorden tekort:

1. Je bent zo stil ineens.
2. Van geluk, vrouw, van geluk... Nu ontbreekt ons niets meer. (Michiels 1980, 330)

Dezelfde stilte valt wanneer vader en zoon op weg zijn naar het graf van de overleden echtgenote en moeder, maar de vader wil die stilte koste wat het kost vermijden.

Net als in de vorige boeken van de *alfa-cyclus* wordt er gestreefd naar een nulpunt, een afwezig zijn van taal, zodat de mens en de werkelijkheid één kunnen worden. Het totale afsluiten van alle gevoelens en alle werkelijkheid, opdat men met zichzelf kan samenvallen, gebeurt bij het koppeltje op de bladzijden 294 en 295. Dit moment wordt echter verpest door de steeds terugkerende vraag ‘hoe laat is het?’. Taal zorgt ervoor dat de diepste ervaring van de werkelijkheid en van zichzelf onmogelijk is, omdat taal niet verder dan de oppervlakte doordringt.

#### 3.4.2. De materialiteit van de taal

Taal faalt als communicatiemiddel, maar hoe kunnen mensen elkaar dan wel vinden? In ‘Samuel, o Samuel’, het luisterspel dat dezelfde titel draagt als het boek, spreken de twee gesprekspartners met elkaar zonder elkaar te begrijpen. Hun eindeloze gebabbel zorgt niet voor overeenstemming. Uiteindelijk vinden ze elkaar echter wel in de muziek. Op het einde klinken ze harmonieus samen, doordat ze dezelfde muzieknoden denken. Ook in het onderdeel ‘De madeliefjes, liefje, de madeliefjes’ zien we twee mensen die simultaan handelen. De ene leest in een kamer die uitkijkt op een andere kamer, waarin de andere schrijft.

Zonder woorden lijken schrijver en lezer elkaar te vinden. Gebaren, dans en muziek zorgen ervoor dat ze elkaar begrijpen zonder elkaar te kennen. Als taal wil slagen, moet ze zijn als gebaren, dans en muziek. Dat betekent dat de achterliggende inhoud en betekenis van de taal niet het belangrijkste is, maar de vorm, de materie primeert.

#### 3.4.3. Taal en mensbeeld

De mens slaagt er in *Samuel, o Samuel* niet in zijn gevoelens en gedachten uit te drukken en te communiceren met zijn medemens. Op dit gebied is er geen groot verschil met *Het boek alfa*. In dat boek slaagde Michiels er echter wel in om de gevoelens en gedachten van het hoofdpersonage weer te geven in een soort stream of consciousness. In *Exit* en *Samuel, o Samuel* is hiervan helemaal geen sprake. Het individu en de weergave van de psyche van de personages verdwijnen helemaal naar de achtergrond ten opzichte van de verschillende stemmen en de taalproblematiek. We krijgen een amalgaam van stemmen die rechtstreeks tot ons spreken en de taal aan het woord laten.

Dat de taal de mens overweldigt, wordt onder andere duidelijk in het fragment waarin een flatgebouw niet door mensen, maar door letters wordt bewoond:

*Refrein*

- Hallo, ik ken je niet, wie ben je?
  - Ik ben Aatje, ik woon op de eerste verdieping.
  - Hallo, wie ben je, ik ken je niet?
  - Ik ben Beetje, ik woon op de tweede verdieping.
  - Hallo, ik ken je niet, wie ben je?
  - Ik ben Ceetje, ik woon op de derde verdieping.
  - Hallo, wie ben je, ik ken je niet?
  - Ik ben Deetje, ik woon op de vierde verdieping.
- [...] (Michiels 1980, 337-339)

#### 3.4.4. Taal en ideologie

Met de gepaste woorden kan de mens vat krijgen op de wereld en zo zijn medemens in bedwang houden. Hoe belangrijk het is om de juiste taal te gebruiken bij elke situatie, wordt duidelijk in de dialoog tussen vader en zoon op weg naar het kerkhof:

alleen maar om je sprakeloos te doen stààn, om het onmogelijke taaltje dat je gebruikt in overeenstemming te brengen met de werkelijkheid... Jaja, dat is het ongeluk met jullie soort, je gebruikt een taaltje waar geen mens wat aan heeft en dan willen jullie dat de werkelijkheid daar meteen op inhaakt in plaats van... (Michiels 1980, 339)

‘Taal in overeenstemming brengen met de werkelijkheid’, daar gaat het volgens de vader om. Dit zou een stukje zelfkritiek kunnen zijn van Michiels op zijn eigen werk, dat taal en realiteit net tracht uit elkaar te halen. In het vervolg van de dialoog doet de vader zijn uiterste best om zijn zoon de juiste woorden te laten zeggen tegen de juiste personen:

4. De dochter van de zuivelhandelaar gaf een teken van herkenning. Ze nam net een goudgele Edammer uit de etalage en ze gaf meteen een teken van herkenning.
3. Misschien was het een Emmentaler, geen Edammer. Met woorden die zo dicht bij elkaar liggen is het oppassen geblazen (Michiels 1980, 339-340).

Als je maar volhardt met luide stem te groeten, daar sta ik op... Beleefdheid, exacte woordkeus... Wat een vreugde op mijn oude dag, me te mogen verbeelden dat de mensen zeggen: heb je’t gehoord, dat waren vader en zoon, ze gebruiken dezelfde taal (Michiels 1980, 341).

‘Dezelfde taal’ spreken vader en zoon echter niet. Wanneer de vader niet goed oplet, kan de zoon het niet nalaten om te doen alsof hij beleefd is, terwijl hij in werkelijkheid de passanten belachelijk maakt. Hoe vals en oppervlakkig deze beleefdheidstaal is, blijkt ook uit de passage

waarin vader en zoon de bovenbuur ontmoeten. Deze laatste is volgens de vader te min om er een woord aan vuil te maken.

De mens moet de taal gebruiken volgens welbepaalde regels om zo de illusie te behouden dat taal en werkelijkheid samenvallen. Hierboven moesten de regels van de elementaire beleefdheid nagevolgd worden. Op de bladzijden 288-289 wordt de regel ‘wie a zegt moet b zeggen’ tot in het extreme gebruikt en herhaald. Taal is blijkbaar niet vrij, maar moet beantwoorden aan bepaalde wetten: men moet beleefd zijn, wie a zegt moet b zeggen... De machthebber dwingt in *Samuel, o Samuel* de spreker na de a de b te zeggen.

Op het terrein van de ideologie vallen taal en wereldbeeld samen. Geloof is in dit opzicht een heel belangrijk element. Zowel onderdrukker als onderdrukte moet geloven dat woord en inhoud perfect overeenstemmen, dat dé waarheid bestaat en dat zij die kennen. Dit blijkt uiteindelijk echter een leugen. Dit geloof en het besef dat het samenvallen van taal en werkelijkheid een leugen is, worden in het volgende fragment van *Samuel, o Samuel* gethematiseerd:

- Stel je voor dat we alle geloof hebben verloren.
- Stel je voor.
- In onszelf.
- In de anderen.
- In god.
- Stel je voor.
- Ik zeg wat en jij denkt al: hij staat daar te liegen, en jij zegt wat en ik denk al: hij staat daar te liegen, en op een dag zegt God wat en wij denken: die staat daar te liegen.
- Stel je voor.
- Daar houdt het niet mee op.
- We moesten er niet aan denken.
- Stel je voor, ik zeg wat en ik denk, nou sta ik daar te liegen terwijl ik heel goed weet dat ik helemaal niet lieg, dat ik alleen maar het geloof heb verloren.
- In jezelf (Michiels 1980, 285-286).

### **3.5. Dixi(t)**

Nadat in *Exit* de traditionele taal afscheid nam van de werkelijkheid, maakt de taal in *Dixi(t)* zijn rentree. Er is op z'n minst hoop op een nieuwe taal. De titel geeft al aan dat ook dit boek het spreken als onderwerp heeft. Het boek bestaat enerzijds uit fragmenten die in de eerste persoon enkelvoud verteld worden (dixi is Latijn voor ‘ik spreek’). Deze fragmenten vormen een vrij traditioneel en coherent verhaal over een man die afscheid neemt van zijn stervende moeder. Dit verhaal wordt afgewisseld met verschillende, meer experimentele fragmenten met minder samenhang. Hier is niet noodzakelijk een ik-verteller aan het woord vandaar dixit,

wat 'hij vertelt' betekent. In het begin staan de meer experimentele fragmenten tussen haakjes, vanaf de dood van de moeder zijn dat de traditionelere.

### 3.5.1. Taal en werkelijkheid

De evolutie die de relatie tussen taal en werkelijkheid in *De alfa-cyclus* maakt, wordt in *Dixi(t)* nogmaals herhaald. De onmogelijkheid van taal om de realiteit uit te drukken wordt expliciet weergegeven in de passage waarin de moeder sterft:

Want zie je, er was niet zoiets als een verhaal te doen, er was niet iets om te *vertellen*, geen waarheid om op hem los te laten. Niemand zou ik ooit deelgenoot kunnen maken, echt bevrijdend, zeker mijn broer niet. Er viel gewoon niet over te reppen, over zijn rol, over mijn, haar, ons aller rol in deze onbeschrijflijke dood (Michiels 1980, 426).

Het beseft dat er geen verhaal te vertellen is, hangt over de hele cyclus. In geen enkel boek wordt er echt een verhaal verteld, behalve op deze plaats. Net op het zwaartepunt van het meest traditionele verhaal uit *De alfa-cyclus* zegt de verteller het meest expliciet dat het onmogelijk is het verhaal, dat hij aan het vertellen is, te vertellen.

Het is niet toevallig dat er in *Dixi(t)* afscheid genomen wordt van de moeder. De moeder kan immers voor de moedertaal staan (Coene & Vos 1982, 25). Net als in *Exit* wil de verteller het traditionele, moederlijke taalgebruik en dus ook de oude, conventionele band tussen taal en werkelijkheid loslaten. In het *Exit* werd het nulpunt van taal en werkelijkheid bereikt. Na de vernietiging van *Exit* is er in *Dixi(t)* de hoop dat er uit het puin een nieuwe taal en een nieuwe werkelijkheid voortkomt. De taal en werkelijkheid van *Dixi(t)* lijken echter goed op de conventionele taal en werkelijkheid (Coene & Vos 1982, 23).

In verschillende passages wordt aangetoond hoe leeg en betekenisloos het traditionele taalgebruik is. Over de woorden van troost van de priester bij de begrafenis zegt de verteller bijvoorbeeld het volgende:

Woorden die iedereen verwachtte [...] en dus gemakkelijk waren. O God, hoe gemakkelijk waren deze woorden. Ik dacht: hij zegt precies wat ik in zijn plaats zou zeggen, precies deze gemakkelijke, ontwijkende, door iedereen (en dus ook door mijn broer) verwachtte woorden van troost. Zo arm zijn we, zo begrensd in onze mogelijkheden. Zo moeilijk is het dieper te formuleren dan de oppervlakte, de goede woorden bij de hand te hebben en voor het goede woord het goede oor (Michiels 1980, 434).

Net als de woorden bovenop woorden uit *Exit* zijn de woorden van de priester slechts oppervlakkig en dringen ze niet door tot de kern van de zaak. Diezelfde afkeer voor

betekenisloze taal beschrijft de verteller wanneer hij de inhoudsloze gesprekken aan de koffietafel weergeeft op bladzijde 435. Van bladzijde 456 tot 459 worden er stukken opsommingen gegeven van wat mensen allemaal zeggen zonder dat het iets van betekenis heeft. De verschillende stukken worden omgeven door de zin: ‘LATEN WE PRATEN’ (Michiels 1980, 456). De oppervlakkigheid van het praten van alle dag wordt extra benadrukt doordat het om een kale opsomming gaat.

### 3.5.2. Taal en mensbeeld

Niet alleen taal en werkelijkheid verhouden zich problematisch ten opzichte van elkaar, maar ook taal en mens. Dat wordt exemplarisch weergegeven in het verhaal van de toren van Babel dat in *Dixi(t)* verteld wordt. Het grootste probleem is echter niet de Babylonische spraakverwarring tussen de verschillende talen, maar de moeilijke relatie tussen taal en werkelijkheid die ervoor zorgt dat zelfs mensen die dezelfde taal spreken elkaar niet begrijpen:

de Heer heeft de spraak van de hele aarde in verwarring gebracht, maar niet minder groot is de verwarring die heerst onder de schepselen die eenzelfde taal gebruiken, daarom: komt allen samen en laten we praten. En aldus kon het geschieden dat in de loop der tijden de vader aan het woord kwam die zei tot zijn zoon: kom toch, laten we praten. Dat in de loop der tijden de vrouw aan het woord kwam die zei tot de man: kom, laten we praten (Michiels 1980, 462).

Toch vinden we in dit citaat ook hoop en geloof in geslaagde communicatie. De verteller roept op om elkaar te ontmoeten en te spreken. In wat volgt zijn er twee personages, een man en een vrouw, die naar elkaar op zoek gaan en elkaar willen begrijpen. Wanneer ze elkaar ontmoeten, schiet aanvankelijk de taal tekort. Ze zwijgen alle twee. Ze kunnen zichzelf niet uitdrukken en slagen er zelfs niet in hun eigen naam uit te spreken. Na een tijdje beginnen ze toch te spreken, maar vervallen ze in ruzie. Het lijkt erop alsof samenspraak en dialoog onmogelijk zijn. Toch vinden ze elkaar uiteindelijk:

Zo is gebeurd, zeg je, ik heb jou gezegd, jij hebt mij gezegd.  
Zo is gebeurd, zeg ik, jij hebt mij gezegd, ik heb jou gezegd.  
We hebben gepraat, zeg je, woord voor woord.  
Aldus is gezegd, zeg ik.  
Daardoor zijn we, zeg je, de een, de ander. Daardoor.  
Laten we nu voor altijd samenblijven, zeg ik (Michiels 1980, 478).

Op het einde van *De alfa-cyclus* vinden de woorden en de mensen elkaar. Taal is geen onderdrukkingsmechanisme meer, maar een geslaagd communicatiemiddel. Dit hoopvolle einde gelooft in een wereld waarin de kloof tussen mensen onderling enerzijds en tussen de mens en de wereld anderzijds door taal kan gedicht worden.

### 3.5.3 Taal en ideologie

Complete samenspraak is echter gevaarlijk. In dat geval is er immers geen sprake meer van dialoog, maar van een monoloog. Dat besef zit onder andere in de hierboven geciteerde passage. De nadruk ligt op het samenvallen van de stemmen van twee personen zonder hun eigenheid te verliezen. In het gesprek dat aan de eindpassus van *Dixi(t)* voorafgaat, laten de gesprekspartners daarentegen hun taal compleet samenvallen. In plaats van twee stemmen is er nog slechts van één stem sprake:

Jij zegt: als we onze stemmen laten samenvallen, ik bedoel, als ik mijn stem leg op die van jou, of jij legt jouw stem op die van mij, dan houden we voortdurend samenspraak en toch is er maar één stem te horen.

Ik zeg: het is nergens goed voor dat stemmen zomaar samenvallen en dat woorden op elkaar komen te liggen zodat niemand nog zal weten welk woord door de ene en welk woord door de andere mond is gesproken. Neen het zou nergens goed voor zijn dat bij een samenspraak maar één stem te horen is (Michiels 1980, 475).

Samenspraak met één stem is niet goed. Goede communicatie bestaat uit stem en tegenstem, uit dialoog en niet uit monoloog. Door een tegenstem is er kritiek mogelijk en kan men ingaan tegen onderdrukking. Dit is ook de kern van de theaterscene die Ivo Michiels op pagina 407-409 beschrijft. Op het toneel zijn enkel een stoel, een tafel en het personage ‘het woord’ aanwezig. In het begin zwijgt het woord. Na een tijdje zegt het woord: ‘wie (Wacht, kijkt rond) wenst het woord?’ (Michiels 1980, 408). Wanneer niemand het woord neemt, becommentarieert het woord dit als volgt:

Dit is een gevaarlijke klip voor de democratie. Wanneer in een democratie niemand bereid wordt gevonden het woord te nemen dat hem verleend is, en derhalve slechts één man aan het woord blijft, is er eigenlijk geen democratie (Michiels 1980, 408).

Wanneer alle stemmen samenvallen met de machtigste stem en er geen tegenstem is, begeven we ons op het domein van de ideologie. Dit is onder andere zo in het geloof. In *Dixi(t)* wil de mens met de Heer in dialoog treden. De Heer zegt dat hij dat al altijd doet, waarop de mens antwoordt: ‘eenrichtingsverkeer’ (Michiels 1980, 463). Als de mens vraagt aan de Heer om

samen te bidden, weigert die, omdat hij zich dan ondergeschikt moet maken aan de mens. De Heer en de mens willen wel tegen elkaar praten, maar uiteindelijk praten ze langs elkaar heen. Dat de Heer de onderdrukker van de mens is dankzij het woord, wordt extra benadrukt: 'ik ben het woord het woord ben ik' (Michiels 1980, 464).

Het gevaar van een politiek leider die zijn taal als de enige juiste oplegt, wordt ook in *Dixi(t)* gethematiseerd:

de ritens die gekend de taal ook het jargon Heil Heil – zei de man komt hij stapt de rijen langs de duizenden de tienduizenden de honderdduizenden [...] Hij beklimt het podium vangt te spreken aan terwijl de vrouwen opengaan de benen gespreid Heil Heil – ze hurken niet neer o een weinig doorbuigen slechts wiegen het lichaam op de maat van de woorden over hun hoofden de vaandels de steden continenten ze laten het water uit hun buik langs de dijnen naar de aarde vloeien gillend juichend – *onze god onze god* (Michiels 1980, 385).

Religieuze, politieke en seksuele overheersing komen hier net als in de eerste boeken van de cyclus samen.

Een andere taal die op de korrel wordt genomen is die van de consumptiemaatschappij. Op pagina 402 en 403 somt Michiels een hele reeks artikelen op waartussen hij weer het woord 'kassa' herhaalt. De vlakke, eendimensionele consumptietaal en -wereld worden zo gethematiseerd.

#### 3.5.4. De materialiteit van de taal

In *Exit* wou de verteller afscheid nemen van het traditionele taalgebruik. Dit keert terug in *Dixi(t)*. Ik wees er al eerder op dat de dood van de moeder kan staan voor het verlaten van het vertrouwde terrein van de moedertaal. In *Exit* en *Dixi(t)* zoekt men naar het nulpunt van de taal om van daaruit opnieuw te starten en nieuwe, betere taal te creëren:

Gaan, zegt spriet, en weerkeren, hop hop. Het vat ledigen tot op de bodem, doorstoten tot aan het punt zero, zoals lang geleden een geslacht van schilders heeft gedaan, dan van vooraf aan opnieuw beginnen. O steen als we er maar eenmaal in konden slagen, het zou al een hele stap vooruit zijn (Michiels 1980, 432).

Steen staat, zoals het volgende fragment aangeeft, voor het woord. Het woord is dus in de eerst plaats materie. Het woord is iets onverwoestbaars, zo blijkt uit de beschrijving:

In den beginne was het Woord en het Woord was Steen, rots. Het woord onverwoestbaar ongenaakbaar, verweerd, gepolijst – weet je nog? -, niet te kneden niet te verdoezelen niet te verloederen. Misschien te verpulveren, hooguit. Aldoor steen op



steen en dit wil dus zeggen woord op woord slaan zodat de vonken opspatten, gensters die ontspringen aan de raakvlakken telkens wanneer een woordsteen hard aan een woordsteen raakt, taal maakt. Steentaal. Rotstaal ruimtetaal, dat hoor je toch. Solide, dat zal wel, zonder pardon, zonder tierlantijnen, zonder foefjes, recht op de steen af, eerlijk als steen (Michiels 1980, 424).

Hoewel men het niet kan vernietigen, moet men het woord toch op z'n minst proberen verpulveren om het nulpunt te zoeken. Dit doet men door de woorden met elkaar te laten botsen. Het lijkt een herhaling van wat er in *Exit* gebeurde. Woorden met woorden laten botsen om zo dankzij destructie tot een nieuwe, betere schepping te komen. Hoe moet die nieuwe taal er dan uit zien?

De geuren nemen een lichaam aan, geven woorden door. Woorden als lavendel, tijm eucalyptus. Onder de geuren huizen de geluiden, de krekels bijvoorbeeld, huist de stilte, de adder bijvoorbeeld, de schorpioen ook. Het gesteente is hun bed. Wit en gepolijst is de rots waarop geluid en stilte hun woning hebben gebouwd. Tot het einde der tijden prijsgegeven aan het licht (Michiels 1980, 423).

Woorden moeten als geuren en lichamen zijn. Geuren hebben geen betekenis, maar zijn belangrijk omwille van de manier waarop ze zich aan de mensen voordoen. De vorm primeert op de inhoud. Woorden moeten ook lichamelijk zijn. Het moeten gebaren zijn. Taal moet een soort lichaamstaal zijn, waarbij de vorm en de beweging meer zeggen dan de eigenlijke betekenis van de woorden. Het ene woord moet het andere aanraken en zo een nieuw woord voortbrengen:

kom mijn duifje kom taal van de passen de poespas de spieren de gebaren de houding van de armen de polsen de vingers de tenen van het ooglid de wenkbrauw haar ten slotte na zoveel tijds taal speelt taal aanraken optillen zoals verwacht ach hoe minder zichtbaar ze is hoe zwaarder ze weegt en daarom alle krachten samengebald (Michiels 1980, 437).

### **3.6. De impliciete poëtica van *De alfa-cyclus***

Aan de expressieve dimensie wordt in *De alfa-cyclus* het minst aandacht gewijd. Het individu, de spreker lijkt een instantie met een verwaarloosbare macht. Hij slaagt er niet in om met taal zichzelf uit te drukken en te communiceren met anderen. Het omgekeerde lijkt eerder het geval: het is de taal die de spreker overweldigt. Dit zien we bijvoorbeeld in de fragmenten waarbij het individu gereduceerd wordt tot zijn stem of tot zijn mond. Een ander element dat dit argument staft, is dat stemmen niet noodzakelijk een spreker nodig hebben, maar dat alles een stem kan hebben. Hoe verder we in de cyclus vorderen, hoe meer de mens en zijn psychologie op de achtergrond verdwijnen en hoe meer de stemmen los van hun spreker

komen te staan. De vanzelfsprekendheid van taal komt in de cyclus steeds meer tot uitdrukking, waardoor de spreker minder belangrijk wordt. In *Dixi(t)* zegt de spreker heel expliciet dat hij zich niet in taal kan uitdrukken, maar anderzijds is dit de enige plaats in de cyclus waar de verteller er in slaagt zijn gevoelens weer te geven.

Taal faalt niet alleen als ze tracht de gevoelens en gedachten van een individu uit te drukken, maar ook wanneer ze de werkelijkheid wil weergeven. Taal is dus niet mimetisch. Er blijft een kloof tussen taal en de werkelijkheid, tenzij we ons op het domein van de ideologie begeven. *Het boek alfa* tracht net dit ideologisch mimetisch taalgebruik van godsdienst, staat en opvoeding te deconstrueren. Wel is het zo dat taal deel uit maakt van de werkelijkheid. Taal schept zelf een talige werkelijkheid die even echt is als de andere buitentalige werkelijkheid en zelfs tot in die buitentalige werkelijkheid kan doordringen. De macht van de taal om zelf een eigen werkelijkheid te scheppen komt het best tot uitdrukking in *Exit* en *Dixi(t)*, die alle twee tonen of vertellen hoe de relatie tussen taal en werkelijkheid kapot gemaakt wordt om van daaruit een nieuwe talige werkelijkheid te laten verrijzen.

De autonome dimensie van *De alfa-cyclus* is belangrijk. Taal en bijgevolg literatuur koppelen zich los van de spreker (schrijver) en de buitentalige werkelijkheid. Hierdoor lijkt taal op zichzelf aangewezen. *De alfa-cyclus* wil als een lied zijn, een amalgaam van stemmen die nu eens in harmonie dan weer in disharmonie klinken. Het woord moet zich van zijn betekenis ontdoen en zo de klank, de vorm laten spreken.

De pragmatische functie van taal wordt in *De alfa-cyclus* gethematiseerd en geproblematiseerd. De ideologische functie van taal wordt gedeconstrueerd. Het doel van de literatuur lijkt hier te tonen hoe machtige instanties zoals godsdienst, staat en opvoeding, via het medium taal, de mens dwingen de wereld te percipiëren zoals het hen uitkomt. Daarnaast wil *De alfa-cyclus* de lezer taal laten zien als vorm, als stem zonder inhoud, als een gezongen lied, los van elk ander doel dan de taal zelf onder de aandacht te brengen. Het middel wordt het doel.

#### **4. *Zwerm* – geschiedenis van de wereld van Peter Verhelst**

*Zwerm* van Peter Verhelst verscheen in 2005. De ondertitel suggereert dat *Zwerm* de geschiedenis van de wereld vertelt. Het is echter moeilijk om een label op deze roman te plakken. Bart Vervaeck spreekt van een ‘encyclopedische en postmoderne historische roman [...] met de flitsende montage van een thriller en de suspense van een alles onthullende detective’ (Vervaeck 2010, 7). Het boek is zowel inhoudelijk als vormelijk een zwerm (Vervaeck 2010, 4). Het is een onuitputtelijke poel van verhalen, teksten, filmscenario’s, woorden, codes, personages en ruimtes, die door het centrale mechanisme, het Virus, met elkaar verweven worden. Zoals de middelste pagina’s aangeven, bestaat het Virus uit drie principes: herhaling, metamorfose en mutatie (Verhelst 2005, 228). Hierdoor ontstaat de paradox dat alles tegelijkertijd verandert en hetzelfde blijft. Zijn en worden versmelten. Het Virus uit zich op alle mogelijke niveaus. Op het hoogste niveau zien we dit weerspiegeld in de algemene verhaalstructuur van *Zwerm*. Enerzijds is er de teleologisch afwikkeling naar het eindpunt (van pagina 666 naar pagina 0). Dit houdt in dat de wereld veranderlijk is. Anderzijds gaat het boek door tot pagina -6 en eindigt het met de zin ‘Dit is het begin’ (Verhelst 2005, -6). Dit suggereert een cyclisch tijdsverloop en bijgevolg herhaling en stilstand (Vervaeck 2010, 5).

*Zwerm* is een zwart gat. De veelheid aan verhalen, personages en mogelijke betekenissen creëert een leegte (Vervaeck 2009, 37): ‘Zwarte gaten zien *zwart* van de informatie. Overvol zijn ze. Tot barstens toe gevuld’ (Verhelst 2005, 125). Beeld, klank, taal, verhaallijnen en personages versmelten op het einde van *Zwerm* in een rave die de totale vernietiging tot gevolg heeft (Vervaeck 2009, 42). Overvloedige schepping zorgt voor destructie. Het zwarte gat waarin alles verdwijnt is de grote 0 op pagina 0. ‘We kunnen aanvoeren dat de extreme zwaartekracht in een zwart gat de informatie *weg kan pletten*. Alle materie in een zwart gat valt naar het midden, letterlijk naar het zerovolumepunt, het extreme punt van dichtheid’ (Vervaeck 2006, 127). Pagina 0 zuigt, net als een zwart gat, het hele boek naar zich toe en verdelgt het. Pagina 0<sup>2</sup> bestaat uit een grote witte (lege) V op een zwarte (volle) achtergrond. Dat geeft de centrale paradox weer. De V staat voor het virus dat de overvloed creëert, maar de vorm van de letter V zorgt voor een splitsing, een leegte. V maakt van *Zwerm* een zwart gat of een overvolle leegte.

## 4.1. Taal en werkelijkheid

De werkelijkheid in *Zwerm* bestaat uit meer dan de traditionele taal. De roman beschrijft een wereld waarin flarden van films, muziekstukken, literatuur, smsjes... werkelijkheid worden. De realiteit is zo vol van fictie en de fictie zo vol van de realiteit dat ze elkaar volledig doordringen en uitwissen met een zwart gat tot gevolg. Deze techniek noemt Vervaeck in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* de dialectiek van de uitwisseling:

De wisselwerking tussen twee domeinen (bijvoorbeeld mens en wereld) die daardoor tegelijkertijd ontstaan en opgeheven worden. De domeinen bestaan niet vooraf als afzonderlijke entiteiten, ze ontstaan in contact met elkaar, maar tegelijk worden ze daardoor ontdaan van hun afgegrensd en zelfstandig bestaan (Vervaeck 1999, 203).

Het personage Rimbaud illustreert dit. Hij is een dj die de traditionele taal, de filmtaal, de taal van de muziek en flarden werkelijkheid met elkaar vermengt en er zo voor zorgt dat fictie niet meer van de werkelijkheid te onderscheiden is. Rimbaud lijkt op de auteur. In het begin is hij almachtig en staat hij boven zijn eigen universum. Fictie en werkelijkheid zijn op dat moment nog van elkaar te onderscheiden. Gaandeweg vervaagt het onderscheid: 'Meneer J vraagt zich af hoe Rimbaud dit zo heeft kunnen monteren. Is het mogelijk een werkelijkheid te scheppen die echter is dan de werkelijkheid zelf?' (Verhelst 2005, 116). Op het einde van het boek versmelten fictie en realiteit volledig en heffen ze elkaar op. Op dat moment verliest Rimbaud alle controle over zijn eigen creatie: 'Rimbaud begeeft het, davert, klappertandt, een kwijldraad aan zijn kin' (Verhelst 2005, 39). In de rave komt alle informatie samen. Lichaamstaal, muziek, woorden en beelden versmelten tot er een zwart gat ontstaat: 'De muziek gaat nog een versnelling hoger. [...] Het woord wordt vlees, vlees wordt beeld, beeld snelheid en snelheid inhoud. Het zieden van het zwarte gat' (Verhelst 2005, 44). Door de overvloed vernietigen alle tekensystemen zichzelf. Na de vernietiging is er echter behoefte aan een nieuwe taal: 'verwoestingen waar nieuwe woorden voor moeten worden gevonden om ze ooit te kunnen bezweren – benoemen om te vergeten. Zelfs taal moet opnieuw zin krijgen' (Verhelst 2005, -2). Hier staat dat de vorm van de taal zich ontdaan heeft van de betekenis om zo opnieuw te beginnen. Het valt echter te betwijfelen of die nieuwe taal wel fundamenteel zal veranderen. De laatste zin van *Zwerm* suggereert immers dat het einde en het begin samenvallen en dat de geschiedenis zich steeds herhaalt. Er verandert met andere woorden niets.

De wereld van *Zwerm* is barstensvol van taal. Ten eerste is er natuurlijk het traditionele taalgebruik dat geschreven en gesproken wordt. *Zwerm* is een roman en bestaat

bijgevolg in de eerste plaats uit woorden en zinnen, die op hun beurt naar andere teksten verwijzen. De verwijzingen zijn zowel intra- als intertekstueel. Intratekstueel worden er hele stukken tekst herhaald en muteert de ene tekst in de andere. Dit gebeurt op alle niveaus. Er zijn letters of woorden die steeds herhaald worden en transformeren, bijvoorbeeld het spel met de anagrammen: ‘REPLDA ALPDER PERLADA LEDAPR’ (Verhelst 2005, 187). Op zinsniveau is er onder andere het steeds weerkerende smsberichtje ‘Je bent nooit alleen’. Er zijn zelfs hele scenario’s die keer op keer opgevoerd worden. Door de overvloedige hernemingen en verwijzingen naar vroegere fragmenten zal de tekst uiteindelijk zichzelf opsorpen. Hetzelfde gebeurt op intertekstueel gebied. Niet alleen andere literaire teksten spelen op de achtergrond mee (bijvoorbeeld Rimbaud (Verhelst 2005, 325) en Van Ostaïen (Verhelst 2005, 269), maar *Zwerm* lijkt het hele world wide web te integreren, waardoor er begin noch einde is aan intertekstuele verwijzingen. Ook op het gebied van genres is *Zwerm* een gevarieerd amalgaam van smstaal tot psalmen.

Ten tweede is er de filmtaal. Overal in *Zwerm* wordt er gefilmd. Je kan de roman lezen als een parallelmontage van filmbeelden, scenario’s en filmpersonages: ‘Op duizenden schermen in de stad verschijnen soortgelijke beelden, momentopnamen die, samengevoegd, misschien een film vormen’ (Verhelst 2005, 457). Vervaeck zegt dat de werkelijkheid in *Zwerm* beschreven wordt als een projectiescherm (Vervaeck 2006, 59). Op het einde komt alles samen in één eindshot, dat, zoals eerder vermeld, zo vol is van beelden dat het zichzelf opheft.

Ten derde is ook de muziek alomtegenwoordig: Pearl is een bezeten pianiste, het boek vangt aan met een citaat van The Chemical Brothers, de menigte zingt *You ‘ll never walk alone...* De wereld wordt in *Zwerm* ‘de Grote Symfonie’ genoemd. Dit sluit aan bij de theorie dat de wereld door drie principes wordt bepaald: herhaling, metamorfose en mutatie. Als de werkelijkheid één Grote Symfonie is, houdt dit immers in dat elke gebeurtenis resoneert in andere gebeurtenissen. Dezelfde melodie klinkt in heel de wereld door en varieert steeds verder. Het beeld van de wereld als een symfonie wordt in *Zwerm* verbonden met de snarentheorie (Vervaeck 2006, 64): ‘In de snarentheorie is het universum een symfonie van snaren die vibreren in tien dimensies, en de wijze waarop elke snaar trilt, bepaalt of het een elektron betreft, een quark, een foton of een ander *ding*’ (Verhelst 2005, 125).

Ten slotte zijn er een heleboel andere talen of tekensystemen aanwezig in *Zwerm*. Er zijn wetenschappelijke formules en allerlei codes. Alles is in de roman een mogelijk tekensysteem. Dit maakt de personages en de lezer paranoïde. Zij hebben het gevoel dat er overal betekenis schuilt en gaan bijgevolg zelfs in de meest zinloze dingen op zoek naar een

systeem en samenhang. De wil om betekenis te geven aan de wereld wordt in *Zwerm* vaak gethematiseerd: ‘Maar is er wel een patroon, of drukt dat woord alleen maar onze wil uit, onze behoefte aan geheel. Er is geen geheel’ (Verhelst 2005, 439). De mens creëert samenhang en betekenis pas achteraf: ‘Of misschien is het zelfs zo dat de *dingen* achteraf een betekenis krijgen die ze in de kern niet eens bezitten’ (Verhelst 2005, 540). Verhelst geeft meermaals aan dat hij het verlangen naar betekenis en samenhang wil ondermijnen. ‘Het komt erop aan al de details zo in het geheel te verwerken dat niemand nog zijn eigen detail herkent. Men heeft uiteindelijk zo’n sterke betekeniswil dat het brein niet eens meer in staat is de details afzonderlijk te zien’ (Verhelst 2005, 413).

De wereld van *Zwerm* zit vol met taal. Communicatiesystemen overheersen de werkelijkheid. Het is een netwerk zonder einde waarbij de informatie zich razendsnel verspreidt en aanpast:

Nog tijdens de evacuatie verschijnen foto’s en ooggetuigenverslagen op het Web, woorden en beelden die al een nieuw leven leiden, die zich al losmaken van de gebeurtenissen zelf. Ze haken zich in het geheugen vast, want waarom schrikken we weken later nog wakker? Dingen die we zien of lezen als we door het Web dwalen, besmetten ons. Vanaf nu is de virtuele wereld onlosmakelijk een deel van ons. Genetisch materiaal (Verhelst 2005, -2).

Taal wordt een virus dat op alle mogelijke manieren informatie overbrengt. De wereld is een web. Alles wat je doet, is bekend en wordt gefilmd of staat op het internet. Bijgevolg leven de personages in een Big Brothermaatschappij, waar geen plaats is voor een privéleven. Ontsnappen uit dat web lijkt onmogelijk. Luitenant Calley wil zich terugtrekken uit de werkelijkheid en de taal. Hij leeft daarom afgezonderd in een tropisch woud ‘zonder een woord te spreken’ (Verhelst 2005, 131). Toch blijkt dit kluzenaarsbestaan een utopie. Calley blijft deel uitmaken van de werkelijkheid:

Zelfs op deze hoogte is het kauwen te horen, het verslepen van kleine weke dieren door grotere of scherpere dieren, het geslurp, het ritselen door gebladerte, het tikken van schild op schild, het wrijven van slijmvlies over slijmvlies, het kleine en grote sterven, een gil in een natte pels gesmoord, het knagen. De Symfonie (Verhelst 2005, 111).

De Grote Symfonie dringt zelfs door tot in de jungle. Ook Abel wil weg van de Grote Symfonie: ‘Hij wil er zich aan onttrekken, de klok terugdraaien en drie willekeurige woorden zien opflitsen die daarna als geconcentreerde mist in zijn achterhoofd blijven hangen, betekenisloos’ (Verhelst 2005, 307). Weg van de Symfonie, betekent weg van de

communicatie en de werkelijkheid, op zoek naar een wereld waarin je niet achter alles een betekenis hoeft te vinden.

De netwerken sluiten zich niet helemaal en vallen niet volledig samen met de werkelijkheid. Enerzijds zijn er de zwarte gaten, waar zowel de werkelijkheid als de communicatiesystemen in verdwijnen. Anderzijds ontsnapt de werkelijkheid soms aan de netwerken. ‘Hoe complex de netwerken ook zijn, altijd is er een zwakke plek’ (Verhelst 2005, 496). Angel slaagt erin om zich van zijn achtervolgers te ontdoen door deze zwakke plekken te gebruiken:

‘Jeezes, waar is hij?’ Mannen en vrouwen, met hun neus tegen de schermen gedrukt, bekijken op de videobeelden auto na auto. Er zijn defecte camera’s, blinde vlekken in het beveiligingssysteem, veroorzaakt door besparingen en politieke onwil (Verhelst 2005, 566).

Ook taal is zo’n communicatiesysteem met blinde vlekken. Het woord ‘*ding*’ wordt in *Zwerm* erg veel gebruikt en het staat cursief. De personages en de verteller gebruiken dit woord om dingen te benoemen die ze niet onder woorden kunnen brengen. De mens is niet bij machte de werkelijkheid via taal perfect te beschrijven. Hij moet zich met het gebruik van zeer veralgemenende termen tevreden stellen om het onnoembare te benoemen. De verteller geeft vaak toe dat hij en zijn personages niet in staat zijn om gevoelens en geuren adequaat weer te geven: ‘Achterovergeblazen door een hitte en een stank die ze alleen kunnen beschrijven met onhandige termen: *als gekookte vis en te lang in de zon gelegen en een walging die meer is dan lichamelijk*’ (Verhelst 2005, 333).

Hoewel de werkelijkheid soms de communicatie te slim af is, vindt ook het omgekeerde plaats. Enkel wanneer iets gezien, gehoord of gevoeld wordt, is het werkelijkheid: ‘Geen enkele opname bestaat er van wat er echt in de flat gebeurde – en misschien bestaat het dan ook niet echt’ (Verhelst 2005, 333). Wat aan onze ervaringen ontsnapt, is er niet. De folteraars van meneer V maken hiervan gebruik om hem klein te krijgen:

*Ik kreeg geen berichten uit de buitenwereld. Er was geen buitenwereld meer. Toen die toch mijn cel binnenviel – als een lichtstraal door een scheur – werd het me bijna fataal. Iemand ging vermoedelijk buiten zijn boekje – ik zag die arm nooit meer terug – maar het zal wel deel uitgemaakt hebben van de strategie* (Verhelst 2005, 228).

Doordat meneer V volledig afgesneden is van het netwerk en bijgevolg van alle informatie, is er geen buitenwereld meer. Het resultaat is dat het kleinste beetje informatie hem helemaal ondersteboven haalt. De afwezigheid van informatie is blijkbaar onmenselijk. Meneer V

creëert als reactie hierop zijn eigen werkelijkheid. Fictie wordt even echt als de realiteit. Droom wordt werkelijkheid:

*Het ging goed met me. Grote stukken van de dag voerde ik gesprekken of verplaatste ik me in andere lichamen en leerde zo mijn cel te ontvluchten. Ik reisde van de Chinese Muur naar New York. Ik lag onder palmbomen op een zinderend strand. Maar dat bleef niet duren. De prikkels die ik mezelf toediende, konden me niet langer opwinden. Dus kruigde ik mijn verbeelding met standjes die ik nooit had uitgevoerd, met mensen die ik nooit op die manier had gekend. Tot ook die medicijn was uitgewerkt. Geen vergetelheid meer (Verhelst 2005, 229).*

Uiteindelijk moet die gefingeerde realiteit het toch afleggen tegenover de echte werkelijkheid.

In *Zwerm* worden verhalen, dromen en mythes vaak realiteit. Dit wordt het meest expliciet verwoord wanneer een volkstam in de jungle luitenant Calley tegenkomt. Op dat moment is Calley in een slangenmens getransformeerd:

Hij bestaat echt. De verhalen zijn echt. Dit is het moment waarop zij hun eigen verhalen, hun eigen overlevering, hun eigen geschiedenis binnenstappen (Verhelst 2005, 111).

De mythe is vlees geworden: de striemen groeien niet dicht en blijven als etterende letters achter en vormen een onontcijferbaar verhaal (Verhelst 2005, 71).

Dat is het moment waarop de mythe met de werkelijkheid samenvalt. Het overgeleverde woord dat eindelijk in vervulling gaat. De Langverwachte. [...] hij weet het, hij kent het verhaal, natuurlijk kent hij het verhaal, hij *is* het verhaal (Verhelst 2005, 68).

Ook letters en woorden genereren in *Zwerm* betekenis en werkelijkheid. Uit de vorm ontstaat de inhoud. Dit aspect van *Zwerm* doe ik uitgebreid uit de doeken in het volgende deel van mijn scriptie, waar ik de materialiteit van de taal bespreek. Werkelijkheid en taal verhouden zich niet op een conventionele manier in *Zwerm*: de werkelijkheid gaat niet aan de taal vooraf, maar de letters, woorden en verhalen creëren de werkelijkheid.

## **4.2. De materialiteit van de taal**

Taal is in *Zwerm* in de eerste plaats materie. Cassandra, een meisje dat in metaforen en anagrammen spreekt, overkomt het volgende:

Het woord dat ze uitsprak, *leopard*, valt haar opnieuw te binnen, maar voor het eerst vallen de letters op de juiste plaats. PARDEL. Waar haalt ze dat soort woorden vandaan? [...] Alles liever dan die kolossale letters die, uit massief marmer gehouwen, voor haar voeten neerploffen. PARDEL (Verhelst 2005, 238).





Het spelen met lettertypes, witruimte, zwarte bladzijden, vette, gecursiveerde, doorstreepte of onderstreepte woorden geeft eens te meer het belang van de vorm aan. Het zijn allemaal middelen waarmee de vorm betekenis oproept. Op bepaalde bladzijden nemen de woorden of zinnen zelfs een beeldende vorm aan. Zo wordt er in het volgende fragment een pijl gevormd:

Calley zegt:

‘Ik  
heb  
*dingen*  
g  
e  
z  
i  
e  
n  
.  
,

(Verhelst 2005, 83)

Taal is in *Zwerm* zeer lichamelijk. Woorden maken deel uit van het lichaam. Het verlangen van Abel om zijn vader te zien, is zo diep verankerd dat het één wordt met zijn lichaam: ‘Maar iemand is *nu* bezig die letters met rood garen op Abels vel te borduren’ (Verhelst 2005, 396). Aidspatiënten dragen tatoeages. Op hun buik ‘staat in gotische letters: **R U HAPPY NOW?** Op zijn lid staat: **I AM+**’ (Verhelst 2005, 11). Doordat taal deel uit maakt van het lichaam, worden woorden tastbaar en werkelijk. Een woord uitspreken, is een daad die de mens en zijn wereld beïnvloedt. Ten slotte uit de band tussen taal en lichaam zich in de lichaamstaal. Dit is het duidelijkste voorbeeld dat de vorm en niet de betekenis van woorden informatie overbrengt. Lichaamstaal is volledig gebaseerd op het vormelijke. Op veel plaatsen in *Zwerm* zijn woorden overbodig en zeggen lichaamsbewegingen meer. In het volgende fragment spreken niet de woorden, maar het lichaam:

De vrouw spuwt naar de camera. Misschien zijn het woorden – maar wat uit haar keel komt, is onverstaaanbaar, primair. Prehistorischee *dingen* die tussen haar vingers door over de camera gulpen. We zitten voor het scherm en krijgen de volle lading over ons heen; druipend, verlamd blijven we kijken, omdat we met onze ingewanden begrijpen wat ze zegt. Omdat ons reptielenbrein perfect herkent wat deze vrouw niet kan ophouden, wat haar handen en knieën dwingt. Het *ding* dat zich dwars door haar keel naar buiten vecht en met een plof op onze knieën valt. Bijtend naar ons geslacht. Een opengespalkt gebit. En het gebit blijft open- en dichtgaan, klik klak, open dicht enz... Het vreet zich door ons heen (Verhelst 2005, 163).

Taal wordt hier van zijn inhoudelijke betekenis ontdaan en wordt materie, een *ding*.

Taal is muzikaal. Als de vorm van taal primeert, betekent dit dat klank heel belangrijk wordt. Muziek en taal worden in *Zwerm* één. Wanneer Pearl de naam van haar geliefde uitspreekt, vermengen taal, lichaam en muzikaliteit zich. Ze speelt piano op een lichaam met de letters van Abels naam:

‘Abel,’ fluistert ze, ‘A en B en E en L.’ Blindelings vindt ze de juiste vingerzetting op het juiste lichaamsdeel. Verbaasd dat ze op elke plek waar ze haar vingers plaatst zijn hart voelt slaan, zijn bloed voelt stuwten (Verhelst 2005, 444).

Verder in *Zwerm* vindt Pearl een zin die haar gevoelens en werkelijkheid perfect belichaamt. Als muzikante is ze in staat die zin in muziek om te zetten:

Pearl ziet de vaas in stukken liggen. Pearl ziet het gezicht van Abel. Een zin valt haar te binnen, zoals het woord ‘kokosnoot’ je op een zomeravond te binnen kan schieten, zo haarscherp dat je het gewicht ervan in je handpalm voelt en je het vruchtvlees proeft. De zin ligt op het puntje van haar tong. *Kun je een vaas haar breekbaarheid verwijten of een hand het breken?* Verwonderd zuigt ze de woordensliert naar binnen en laat die heen en weer gaan. Vormt een akkoord. Voegt daar een nieuw akkoord aan toe, een web van muzieknoden die zich om de woorden spint (Verhelst 2005, 298).

Taal wordt in dit fragment materie. Woorden hebben gewicht en je kan hun vruchtvlees proeven. Enkele pagina’s verder zullen de letters van Abels naam muzieknoden of akkoorden vormen waarmee Pearl muziek maakt. Ze kan die eindeloos combineren:

Pearl herhaalt die zinnen, tot ze op eigen kracht in de buik van de piano resoneren. In het heelal begint een snaar te zingen, een lont waar vuur knisperend doorheen jaagt, lichtjaren lang. Een minuscuul onderdeel van de Symfonie. Pearl sluit haar ogen. Haar vingers vinden telkens opnieuw varianten, ABEL, ELAB, LBEA, en daarmee schrijft ze telkens opnieuw Abels naam in muzieknoden neer, *zijn* anagrammen, voegt er nieuwe letters aan toe, manieren waarop *hij* onder haar handen van gedaante kon veranderen (Verhelst 2005, 294).

De muziek die Pearl creëert op basis van woorden, maakt deel uit van de Grote Symfonie en zal de mens uiteindelijk overweldigen. Er is geen manier om aan de muziek te ontsnappen:

Gezangen rollen over ons heen, gooien ons op de grond [...] Het heeft geen zin ogen en oren dicht te stoppen, zoals het ook geen zin heeft je te verbergen. Op een dag vindt het je toch en pakt het je, keer op keer op keer (Verhelst 2005, 657).

Het is in het zingen dat muziek en taal versmelten. Vorm (muziek) en inhoud (woorden) worden één. De combinatie is een sterker middel dan een van de twee afzonderlijk. Ze is in staat een gevoel van samenhang bij de massa te creëren. De klanken van het gezang

maken emoties en krachten los die de traditionele betekenis van de woorden overstijgen. ‘You never walk alone’ wordt werkelijkheid doordat de menigte massaal deze klanken produceert.

Het geloof in de macht van de muziek manifesteert zich het duidelijkst in de gemeenschap waarvan Trinity en Carlo deel uitmaken. Zij geloven dat ze met de kracht van gezangen de wereld kunnen veranderen:

Ze willen door hun gezang en alleen door hun gezang *dingen* verplaatsen. Telekinese door stemgeluid. Ze omhelzen elkaar en zingen uit volle borst, voelen hoe ze inwendig worden gestreeld door die tonen. Als iemand ziek is, knielen ze rond het lichaam neer, de handpalmen onder het lichaam, sluiten de ogen en zingen, zingen ze tot dat lichaam zich verheft, tot het trillend boven de hoofden hangt, vlak boven de uitgestrekte vingertoppen, en de ziektekiemen verlaten het lichaam [...] Ze hebben een plicht. Ze vormen een kring, ze zingen en ze dansen. Op een afstand gezien vormen ze een zeepbel, door zonlicht beschenen, kleuren lopen in elkaar over. Ze lachen naar je. Je betrapt jezelf op een glimlach.

Trinity maakt deel uit van een geheel. Haar voeten raken nauwelijks nog de grond. Als ze zingt, voelt ze muziek uit haar tenen omhoogkomen en elke noot is doorbloed, blozend, warmtegevend. Ze heeft nooit eerder zoiets gevoeld. Zoiets kun je maar één keer in je leven voelen. Doorstraald van geluk (Verhelst 2005, 101-100).

Door het materiële aspect van de taal te laten spreken, worden de betekenis en de betekenaar van elkaar losgemaakt. Het resultaat is veelzijdig. Ten eerste heeft het spel met de vorm en klank van woorden tot gevolg dat de voor de hand liggende betekenis van een woord of een zin benadrukt wordt:

Zo snel mogelijk  
Het duurt e  
e  
u  
w  
e  
n (Verhelst 2005, 379).

Door het woord eeuwen te rekken, krijgt het lange wachten meer nadruk. Een tweede effect van het vormspel kan zijn dat een woord nieuwe betekenissen creëert. De vorm van de uitroep ‘HELp me’ (Verhelst 2005, 231) voegt dimensies toe aan de inhoud van de woorden op zichzelf. In dit geval is dat een verwijzing naar het dopplereffect. Ten derde kan de traditionele betekenis gewist worden, zoals ik in de fragmenten hierboven illustreerde. Ten slotte toont de materialiteit van de taal dat een woord of een zin oneindig veel interpretaties





mensenleven krijgt slechts zin doordat de mens zelf tekensystemen creëert waarin hij betekenis zoekt. Zoals ik in het hoofdstuk over de relatie tussen de werkelijkheid en de taal beschreef, wordt in *Zwerm* uitvoerig aangetoond dat het de mens is die deze tekensystemen creëert door patronen te ontdekken in de werkelijkheid. De mens ziet dat bepaalde elementen zich herhalen en andere elementen veranderen, waardoor hij een tekensysteem ontdekt. Ik toonde eerder al aan dat de betekenis van die tekensystemen niet voorafgaat aan de vorm, maar dat de mens zelf betekenis in de vorm legt. Mensen doen niets anders dan patronen onderscheiden en daar betekenis uit afleiden.

Via taal kunnen mensen greep krijgen op de werkelijkheid en hun medemensen. Op die manier kunnen ze een eigen plek in het universum verwerven. Zo heeft meneer H zijn woorden en zinnen zorgvuldig voorbereid om precies datgene te zeggen waardoor hij vat krijgt op Pearl (Verhelst 2005, 332). Vanaf pagina 340 tot 334 vertelt Verhelst over een interventie van de special forces in het Zilverkleurig Complex, met verschillende gewonden tot gevolg. De journaliste die de live verslaggeving verzorgt, is ervan overtuigd dat ze met de juiste woorden troost zal kunnen brengen: 'De vrouw met de microfoon voelt al die ogen op haar gericht, al die smekende blikken die ze zal laven. Een baken van hoop zal ze zijn. Haar woorden zullen de wonden wassen en zalven' (Verhelst 2005, 336). De regisseur beslist echter om haar commentaar niet te tonen en de beelden van het gebeuren voor zich te laten spreken. De verslaggeefster is niet in staat haar ontgoocheling te communiceren en snijdt in haar polsen (Verhelst 2005, 334). Dit is de algemene teneur in *Zwerm*: de mens slaagt er niet in om via taal zijn gevoelens en ervaringen weer te geven of om anderen te helpen. Ook Angel kan zijn problemen niet communiceren en kropt alles op, tot de woorden letterlijk deel uitmaken van zijn lichaam:

Ik ben opgehouden erover te praten. Zwijgen, slikken, opkroppen. Tot het uit mijn poriën walmt en iedereen in mijn buurt de andere kant opkijkt, en ikzelf bijna stik door de stank die elke ruimte opvult waar ik ben (Verhelst 2005, 547).

De mensen slagen er niet in door middel van woorden goede communicatie tot stand te brengen. Door gebruik te maken van de lichaamstaal en van de stilte kan dit echter wel:

Een vrouw neemt het hoofd van een man in haar armen. Zo eenvoudig is het gebaar, zo helend zo oeroud. De man stort zijn verdriet uit in de armen van een vrouw. Meer is niet nodig, geen woorden. Het is goed zo, het is vanzelfsprekend, schaamteloos, rauw, teder (Verhelst 2005, 150).

Ook meneer H is ervan overtuigd dat er meer te leren valt over Pearl uit de stiltes die ze laat vallen en haar pianospel dan uit haar woorden:

Hij hoort haar op de partituur zwoegen. Hij hoort lange stiltes. Hij hoopt haar te doorgronden. Niet wat ze zegt is belangrijk, maar waar ze niet op antwoordt, waar ze over twijfelt, kortom, de gevoelige plekken die ze blootgeeft als ze alleen is met de piano (Verhelst 2005, 310).

De mens slaagt er meestal niet in met taal vat te krijgen op de wereld. Vaak doet het omgekeerde zich voor: de taal is meester over het reilen en zeilen van de mens. De naam van de personages bepaalt in *Zwerm* wie ze zijn en wat ze doen. Zo komt het personage Justin Time altijd juist op tijd. Angel is een ‘engel van Mengele’. Mengele, de beruchte Duitse arts die in Auschwitz actief was, draagt de bijnaam ‘de engel van de dood’. De naam Angel verwijst anderzijds naar de engel van een bij of wesp en alludeert op het feit dat Angel het virus verspreidt en bij andere personen injecteert (Vervaeck 2006, 57; 2009, 32 en 2010, 2). De naam van zijn tweelingbroer Abel herinnert aan het oudtestamentische verhaal van de tweelingbroers Kaïn en Abel. Max en Lassie zijn de twee bodyguards van de burgemeester. Ze hebben namen die typisch zijn voor honden, omdat ze de burgemeester als twee hondjes volgen. Over Max en Lassie wordt verder gezegd dat ze ‘hondsmoe’ zijn. Meneer H is in staat om op basis van fotoreeksen en namen het leven van personen te reconstrueren:

Bij elke fotoreeks hoort een reeks namen die op zich even banaal is als elke namenreeks, maar hier zijn de namen gedaanteverwisselingen, vel dat de slang om de zo veel weken afgooit. Het is mogelijk een psychologisch profiel op te stellen aan de hand van naamsverwijzingen (Verhelst 2005, 288).

Namen zijn gedaanteverwisselingen. Als men verandert van naam wordt men iemand anders. Wafa Idriss was de eerste vrouwelijke Palestijnse zelfmoordterroriste in Israël. Deze rol speelt ze ook in *Zwerm* tot ze verandert van naam (Vervaeck 2010, 3). Ze trekt naar Duitsland en door haar nieuwe naam Dina Nasser wordt ze iemand anders. Als ze later naar de Verenigde Staten trekt, heet ze Trinity, waardoor haar persoonlijkheid opnieuw een nieuwe invulling krijgt. Trinity verwijst naar de atoombom, naar een personage uit de Matrix en betekent in het Engels ‘drie-eenheid’. Als Palestijnse zelfmoordterroriste is ze de antagonist van de drie Israëlische terroristen: Goldstein, majoor Hanin en Rode Wolk. Zij worden in de roman ook wel de ‘Heilige Drievuldigheid’ genoemd (Verhelst 2005, 107). Bijna elke naam in *Zwerm* verwijst naar reële of fictieve figuren die aan de basis liggen van de rollen die de personages spelen.



De personages worden niet enkel gereduceerd tot een naam, maar bijvoorbeeld ook tot een boek. Een vrouw in de luchthaven ‘wordt gefouilleerd. Men *doorbladert* haar haren, men trekt latex handschoenen aan, men stelt haar vragen terwijl ze voorovergebogen staat, maar ze lijkt geen taal te kennen’ (Verhelst 2005, 575). Wanneer dokter Goldstein gevangen genomen wordt, is hij geen mens meer, maar een code: ‘Goldstein is nu niet langer Dokter Goldstein. Hij heet nu A8450, een hergeboorte, een symbool in een complexe bewerking die tot de formule moet leiden’ (Verhelst 2005, 206). Luitenant Calley ten slotte verandert in de jungle in een slangenmens en wanneer de inboorlingen hem tegenkomen is hij de verwezenlijking van hun mythe: ‘hij *is* het verhaal’ (Verhelst 2005, 68).

Taal en verhaal bepalen en overrompelen de mens volledig:

Het zal geen week duren voor ze ijlen van de koortsen één na één verdwijnen in hun eigen mythe. Een onbekende koorts zal bezit nemen van hun lichaam en geest en ze zullen het gevoel hebben weg te zakken in de muil van de slang (Verhelst 2005, 67).

De taal heeft evenveel macht over de spreker/schrijver als de spreker/schrijver heeft over de taal. Ook bij Rimbaud is het niet duidelijk of hij controle heeft over zijn schepping of omgekeerd:

Rimbaud, *het medium*, verbonden met de computer. Het is onduidelijk of hij het is die met de klanken de lichamen manipuleert of omgekeerd. Hoe kan hij zien wat hij doet? Met gesloten ogen, half staand, half zittend, de organist in deze kathedraal die tegen zijn orgel oprijdt, almaar hoger, dichterbij die bron. Het is onvervalst religieus (Verhelst 2005, 34).

Op het eind verliest Rimbaud alle controle en begeeft hij het onder zijn eigen schepping. Meneer J geeft Rimbaud de opdracht om de allesverwoestende rave te creëren en is dus in zekere zin medeschepper. Ook hij wordt overweldigd door zijn schepping en richt uit wanhoop een wapen op zijn creatie:

een storing in het beeld, maar het is geen storing, *nee*, zegt Meneer J, *nee*, en hij grijpt naar de holster in zijn jas, *genoeg*, roept Meneer J, hij haalt het wapen uit de holster, richt het wapen op het scherm, maar de camera zoomt ongenadig in, zoomt in op het oog van zijn zusje, op de kleurloze iris, op de pupil, de camera blijft inzoomen, de loop tussen de tanden van Meneer J, de vinger rond de trekker, nog dieper gaat de camera tot van de pupil alleen het zwart... *het is eindelijk voorbij*, denkt Meneer J, *eindelijk is het volbracht*... (Verhelst 2005, 34).

De maker heeft geen almachtige controle over zijn schepping. Tot diezelfde conclusie komt Vervaeck op basis van een analyse van de kافت van *Zwerm*. Doordat de foto van het hoofd van de auteur op de kافت staat en in het midden van het boek de vorm ‘HIV’ aanneemt, besluit

Vervaeck dat ‘de auteur zelf drager van het virus [wordt] waarover de roman gaat’ en ‘niet langer een god is die zich boven de door hem beschreven (en bekritiseerde) wereld verheft’ (Vervaeck 2010, 1).

#### 4.4. Taal en ideologie

Het doel van de ideologie is om met taal de werkelijkheid te bezweren en zo het onbekende uit te schakelen. Vervaeck beschrijft het ideologische aspect van *Zwerm* als volgt:

De ideologie vecht tegen de incontinentie. Zij wil de stroom kanaliseren. Zij wil het zwarte gat, dat de kern van het systeem vormt, buiten het systeem plaatsen: “Daardoor werd het een *ideologische* plek, in het leven geroepen door machthebbers: Waag u niet verder dan het bekende! Een bange, ontmoedigende negatie van kennis is macht.” Er is een vorm van kennis die oncomfortabel is omdat ze laat zien dat het systeem bestaat bij de gratie van haar eigen negatie, het zwarte gat, het onsystematische excès. Dat is de kennis die *Zwerm* bijbrengt (Vervaeck 2006, 61).

Het gevecht van de ideologie tegen het zwarte gat heeft veel met taal te maken. Wanneer de mens een naam kan plakken op iets dat hem overstijgt, heeft hij het gevoel dat hij dat fenomeen onder controle krijgt. Een docente die de ‘kern van het kapitalisme’ onder woorden tracht te brengen, beseft dit:

*ze denkt: 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 te laten uitmaken van het gewone leven, om er op een dag eindeloos achteloos aan voorbij te kunnen gaan. Pas dan is het echt versleten* (Verhelst 2005, 456).

Een naam geven, betekent het onbekende bekend maken, het gevaar uitschakelen. Dat is ook de reden waarom er na de verwoestende rave een nieuwe taal moet ontstaan:

Satellietcamera’s zoomen in en laten onherkenbare *dingen* zien, verwoestingen waar nieuwe woorden voor moeten worden gevonden om ze ooit te kunnen bezweren – benoemen om te vergeten. Zelfs taal moet opnieuw zin krijgen (Verhelst 2005, -2).

De kraters, de littekens die het zwarte gat nalaat, moeten geneutraliseerd worden. Op het moment van de destructie zijn het ‘*dingen*’. Om deze bedreigende ‘*dingen*’ uit de werkelijkheid te bannen en alles weer vertrouwd en gewoon te maken, moet het gevaar een naam krijgen.

Aangezien het doel van ideologieën het uitschakelen van het onbekende en duistere is, mag dat onbekende zich niet in de taal zelf manifesteren. Taal moet de illusie opwekken probleemloos de werkelijkheid te weerspiegelen. Vorm en inhoud moeten elkaar vlekkeloos overlappen. Dat betekent dat in een ideologie een woord of zin slechts één vaste betekenis mag hebben. Als de betekenis van een woord niet vastligt, is ze immers onbekend en bijgevolg gevaarlijk. Taal moet daarom transparant en eenvoudig zijn. Wanneer een jonge kunstcriticus zich hier niet aan houdt, wordt hij op de vingers getikt:

Wat later in de kunstcolumn beschreven zal staan als *een penetratie van het onderbewuste, zo zorgvuldig gecomponeerd dat we tegelijk deel uit lijken te maken van de binnendringende vinger in de prehistorische hersenlobben die we al zo lang lijken te zijn vergeten.* \* Einde citaat.

\* De journalist zal de volgende dag bij de hoofdredacteur worden ontboden. De bewust column ligt op tafel.

‘Lees me voor wat hier staat.’

De journalist begint zijn eigen stuk voor te lezen.

Na drie zinnen zegt de hoofdredacteur: ‘Je schrijft wel voor een krant jongen. Ik wil dat een artikel overzichtelijk is, to the point, in mensentaal geschreven. En ik wil dat je vanaf nu elke recensie samenvat in één zin. Die komt in een vakje onder je artikel. En je zult vanaf nu ook het product dat je beschrijft quoteren. Het maximum: vijf sterren. Het minimum: geen ster.’

‘Als in de *Guide Michelin*,’ stamelt de journalist.

‘Goed zo. De krant is de gids. We hebben tenslotte een maatschappelijke functie, jongen.’ (Verhelst 2005, 583).

Het is een stukje kritiek op de huidige journalistiek. De krant heeft ‘een maatschappelijke functie’ en dat houdt blijkbaar in dat de werkelijkheid moet worden weergegeven volgens een geïkt ideologisch kader. Heterogeen taalgebruik, dat een grote variatie aan betekenis met zich meebrengt, moet worden uitgeschakeld om zo de ene – door de heersende instellingen goedgekeurde – ideologie te laten overheersen.

De persoon bij uitstek die in *Zwerm* het ideologische denken vertolkt, is de burgemeester. Hij wil dat het volk zijn visie op de werkelijkheid als de enige correcte aanvaardt. Hierdoor heeft hij de touwtjes in handen. Zijn voorkomen en taal doen het tegengestelde gedachtegoed verwateren:

Elke kritische opmerking of vraag, hoe snedig ook, lijkt door die glimlach te worden geabsorbeerd. Zijn antwoorden bestaan uit transparante zinnen die stuk voor stuk beginnen met het woord ‘wij’ – met nadruk uitgesproken, zelfs als het niet wordt gesproken – wat hem tot een van de mannen heeft gemaakt die het altijd over zichzelf hebben in al hun spiegelingen (Verhelst 2005, 618).

Door consequent in de eerste persoon meervoud te spreken, lijkt het alsof de burgemeester niet alleen zijn eigen mening vertolkt, maar ook de mening van zijn toehoorders. Hierdoor versmelten zijn toehoorders met de figuur van de burgemeester en houdt hij hen onder controle. Op pagina 617 wordt de burgemeester echter in verlegenheid gebracht: een onbekende journaliste neemt in haar kritische vragen het wij-discours over en de burgemeester staat met zijn mond vol tanden.

Hoezeer het volk zich vereenzelvigd met de burgemeester, wordt pas duidelijk wanneer de burgemeester spoorloos is verdwenen:

Mensen slaan een arm om elkaar. Het zal niet lang meer duren voor de eerste gezangen ontstaan, een bundeling van alle angsten en onzekerheden die moeten worden uitgedreven. [...] een man opgetrokken uit oneliners en vlijmscherpe replieken [...] een man die altijd in de eerste persoon meervoud sprak en die de moonshot tot een politiek statement verhief, kortom: EEN VAN ONS. Hij die deed wat wij niet durfden, iemand die wij hadden willen zijn, maar we zijn zo bang. Iemand die zo expliciet een middelvinger naar het establishment opstak dat al onze middelvingers in hem konden opgaan (Verhelst 2005, 447).

Door het verdwijnen van de burgemeester wordt het volk één: één in de gezangen, één in de taal, één in het treuren en één tegenover het establishment.

De ideologische kloof ‘wij, de goeden’ tegenover ‘zij, de slechten’ is in *Zwerm* overal aanwezig. In de oorlog in Vietnam wordt de kloof tussen de Amerikanen en de inlandse bevolking als volgt weergegeven: ‘Gekakel (zij). Gebrul (wij)’ (Verhelst 2005, 518). Ook de Iraëlieten noemen zichzelf ‘wij’ en de Palestijnen ‘zij’:

Kinderen met opgeheven hoofd, alsof iemand hen sinds de conceptie influistert dat er twee soorten mensen bestaan, *wij* en *zij over wie we heen kijken*. [...] Het volk, *ons* volk, zal de overdadige vruchten plukken. Altijd zullen *wij* voor de oplossing zorgen (Verhelst 2005, 281).

De personen die in de eerste persoon meervoud spreken, denken steeds de waarheid in pacht te hebben ten opzichte van ‘zij’. Wanneer Angel na een zelfmoordpoging wakker wordt en een vrouw (een psychiater of verpleegster?) hem psychologische begeleiding probeert te geven, walgt hij van het ‘wijtaaltje’:

Toen ik opnieuw de ogen opendeed, zat een andere vrouw me aan te kijken: ‘We moeten praten.’ *We?* Ze liet een strategische pauze vallen waarin zich iets teders kon ontwikkelen. ‘Ik begrijp dat je nu niet wil praten. Je kunt me laten roepen als je daar klaar voor bent. Je hebt geluk gehad, je tijd was nog niet gekomen. We zijn daar blij om. *We...*’

*We, we, we.* Bloedsmaak, bloedsmaak, bloedsmaak (Verhelst 2005, 545).

Mensen die dezelfde ideeën hebben en dezelfde ideologie aanhangen, spreken dezelfde taal. Dokter Goldstein en majoor Hanin beseffen bij hun eerste ontmoeting meteen dat ze hetzelfde denken en willen. Ze bekijken de werkelijkheid op dezelfde manier en de woorden waarmee ze hun werkelijkheid vorm geven zijn dezelfde. Het is voor hen vanzelfsprekend dat hun wereldbeeld het enige juiste is:

Terwijl ze praten, ontwikkelen ze *hun* taal, *hun* gemeenschappelijke grammatica. In hun opwinding vergeten ze verbaasd te zijn daarover, het wonder dat ze elkaar blindelings hebben gevonden, twee magneten die alsmaar sneller rond elkaar cirkelen – hun woorden wrijven tegen elkaar, vonken en spatten, zuigen zich aan elkaar vast. Luister naar wat ze zeggen: ‘Als we het zo bekijken, kunnen we, zullen we.’ *We, we, we.* Zo vanzelfsprekend. Alsof het nooit anders is geweest (Verhelst 2005, 149).

Het uiterlijk van Wafa Idriss verraadt een Palestijnse afkomst. Wanneer ze in een bus stapt, wordt ze dan ook voortdurend argwanig bekeken door de Israëlieten. Het is echter door haar taal dat Wafa Idriss herkend wordt als één van de onze:

De soldaat komt dichterbij – een vinger op de trekker van de uzi – en met een schok herkent hij een taal die hij niet uit deze mond had verwacht, niet uit *zoiets* als deze vrouw, *excuses zuster, ik wist niet dat je een van ons was.* De oeroude taal die hem werd aangeleerd toen hij als kind onder een gebedsboek zat als betoverd door het Boek. De taal waarin het wapen dat hij voor zijn hart draagt werd ontworpen (Verhelst 2005, 271).

Door het herhaalde ‘wij versus zij’ discours in *Zwerm* wordt duidelijk dat taal de werkelijkheid verdeelt in twee kampen, de goeden en de slechten, de slachtoffers en de beulen, de onderdrukten en de verdrukkers, wij en zij. Verhelst laat echter niet toe dat één partij steeds goed of slecht wordt geportretteerd. Integendeel, de goeden transformeren altijd in slechten. Zij en wij veranderen voortdurend van rol, waardoor uiteindelijk het onderscheid vervaagt. Vervaeck zegt hier het volgende over:

In de wereld is er geen plaats voor een initieel continuüm van pool (wij) en tegenpool (zij), dat dan later genuanceerd zou worden. Bij hem [Verhelst] is alles vanaf het begin prille nuance [...] Verhelst laat deze grensvervaging zien, zowel direct als lijfelijk als indirect en abstract, aan de hand van een verhaal over een tweeling die niet te scheiden is (Vervaeck 2006, 57).

Het ideologisch taalgebruik manifesteert zich het sterkst wanneer de menigte samen zingt of scandeert. Op dat moment gaan ze volledig op in hun ideologische taalgebruik. Ze voelen zich één met de wereld en met elkaar. Het verdwijnen van de burgemeester brengt dat teweeg bij de bevolking van New York, maar ook het zingen van Carlo, Trinity en hun vrienden

illustreert deze ideologische eenwording. De menigte beseft dat ze samen de wereld betekenis kunnen geven en iets hebben om in te geloven, zoals volgende fragment aantoont:

In een vluchtelingenkamp staan tientallen jongemannen te springen. Ze tieren als bezetenen: ‘Jihad, jihad, jihad!’ Overall ter wereld wordt die schreeuw overgenomen, overall verschijnen donkere vlekken op landkaarten die tegen lichtbakken worden gehangen, en een arts die zegt: ‘Metastase,’ zegt hij. Hij spreekt het woord uit als was het de geheime naam van de wereld zelf (Verhelst 2005, 456).

Het vorige fragment illustreert hoe belangrijk het is om als machtsinstantie de communicatienetwerken onder controle te houden. Wanneer men macht heeft over de communicatie en taal, kan men zijn eigen waarheid efficiënt en snel verspreiden en ervoor zorgen dat de leer van vijandige ideologieën geen platform krijgt. Ook op dit gebied is de burgemeester een expert. Enerzijds zorgt hij ervoor dat hij alomtegenwoordig is in de pers:

Zij [de secretaresse] geeft hem [de burgemeester] het aantal *hits* van vandaag door, hoeveel keer hij die dag is geciteerd of vermeld, al dan niet met foto in kranten, nieuwsflashes of opgevangen gesprekken (Verhelst 2005, 618).

Anderzijds treedt hij genadeloos op tegen degenen die hem in een negatief daglicht stellen:

De verkoop van de krant die het ooit heeft gewaagd hem als zonnekoning uit te beelden, maakte een dusdanige duik dat de hoofdredacteur de burgemeester de volgende week elke dag op de voorpagina zette, met als ultieme wanhoopsdaad een centerfold. *The man we love* (Verhelst 2005, 617).

Om de wereld onder controle te houden is het juiste taalgebruik van uiterst groot belang. Wanneer het virus steeds meer slachtoffers eist, wordt de menigte in bedwang gehouden door met taal een veiligheidsgevoel te creëren:

Op het einde van de dag liggen twaalf mensen naar adem te happen in het Sinai Mountain Center. Het woord ‘epidemie’ wordt voorlopig niet in het openbaar uitgesproken. Er wordt besloten het woord ‘preventie’ te misbruiken (Verhelst 2005, 214).

Bij de aanslag in het begin van *Zwerm* slaagt ook de burgemeester erin met de juiste woorden de paniek te temperen en zo de touwtjes in handen te houden: ‘De burgemeester stapt uit de limousine, neemt glimlachend een microfoon en zegt: “Er is niets aan de hand. Echt niet. Geloof me.”’ (Verhelst 2005, 663).

Ik heb gezegd dat sommige dingen slechts bestaan doordat ze uitgesproken worden. Machthebbers maken hiervan gebruik. Door bepaalde zaken die tegen hun ideologie ingaan dood te zwijgen, beperken ze de wereld tot hun visie op de werkelijkheid. Wanneer mister V

verraad pleegt en het Israëliësche bezit van atoomwapens wereldkundig maakt aan de Britse pers, eist de Israëliësche overheid dat dit lek uit de nationale pers gehouden wordt:

De premier van het Beloofde Land roept enkele dagen voor de explosieve publicatie in *The Sunday Times* de redacteuren van alle kranten in zijn land samen. Hij bezweert hun ‘niets over te nemen van wat de komende dagen in Britse kranten zal verschijnen. In belang van ons volk’. De journalisten gehoorzamen. Het Beloofde Land is gered. Onder de grond komen nieuwe Bommen ongestoord tot rijping (Verhelst 2005, 249).

Censuur is onlosmakelijk verbonden met de communicatiewereld die in *Zwerm* beschreven wordt. Machthebbers leggen de vrije meningsuiting aan banden:

... regels gelden voor vrijheid van meningsuiting, die eveneens beperkt mag worden om veiligheidsredenen en ter wille van de openbare orde, indien er vermoedens rijzen dat het publiek belang gevaar loopt mocht de vrijheid van meningsuiting worden gerespecteerd (Verhelst 2005, 168).

Ogenschijnlijk is er vrije meningsuiting, maar in werkelijkheid bepalen de machthebbers in grote mate hoe de mensen de wereld ervaren.

*Zwerm* is niet alleen een kritiek op de censuur, maar ook op de pers die soms onder het mom van vrije meningsuiting te ver gaat:

Het is onmogelijk om een nieuwsstop te handhaven. De pers beroept zich op vrije meningsuiting en op het recht op informatie – de bevolking moet weten wat er gebeurt, recht op informatie is primair en het is deontologisch niet te verantwoorden om in een democratie geen... - sommige woorden spreiden zo gretig de benen (Verhelst 2005, 436).

De pers beweert het volk van de informatie te voorzien waarop het recht heeft. Dit is echter een illusie, de pers manipuleert en selecteert de informatie onder het motto ‘Geef het volk wat het volk *denkt* dat het wil’ (Verhelst 2005, 135). Wat er in de realiteit gebeurt, is niet van belang, maar wel het beeld dat bij de massa op het netvlies gebrand staat en de betekenis die het volk eraan geeft:

Maar... Heeft zij dat boeket echt neergelegd, is het beeld de waarheid of de handeling? *Who cares?* Terwijl de persen rollen, breekt de foto al binnen in de slaap van de miljoenen mensen [...] Dit alles schiet door het hoofd van de hoofdredacteur terwijl hij die ene foto uit de stapel pikt. Natuurlijk weet hij dat de vrouw de bloemen neerlegde om de handen vrij te hebben, vooroverbuigend om haar voeten enkele seconden wat meer vrijheid te gunnen in de martelende schoenen – dat kan hij opmaken uit de daaropvolgende negatieven – maar wat telt is het potentiële drama van die ene foto [...] zoals zo vele historische gebaren is ook dit gebaar niet bedoeld zoals men het leest, of zoals men het wil lezen. Zo veel revoluties barsten los door een misverstand dat mythische proporties aanneemt. Er is zoveel projectie. En welk

scherm is maagdelijker, smeekt zo hevig om projectie als een bruidsjurk (Verhelst 2005, 450-449).

Niet alleen door het onbekende weg te werken en de eigen werkelijkheidsvisie als de enige ware voor te stellen, krijgt men macht over het volk, maar ook door een soort zwart gat te creëren. Op dit principe is het terrorisme gestoeld. Door angst en onzekerheid te scheppen, verwerft men macht:

De SWAT rent van station naar metrostation, van locker naar locker. □(□□□(((((((((((((((((((((((( (Het Enigma-team, gespecialiseerd in het kraken van codes, probeert een systeem te ontwaren, maar vindt slechts verbindingen die geen logica eerbiedigen, en misschien is dat de logica: het verontrustende besef dat iemand je waanzin oplegt.  $\ddot{y} \blacktriangleleft \square \Gamma \square \gamma [\dots]$  Maar het is geen waanzin. Het is manipulatie, en manipulatie betekent macht.  $\ddot{y} a \vdash \Gamma \sqcup \sqcup [\dots]$  En je ingebouwde betekeniswil blijft toch alle parameters scannen. Alles wat je weet, breng je instelling, tegen beter weten in, en misschien is die beslissing zelfs metafysisch. De koppigheid om zin te willen vinden in iets wat zo manifest zin afwijst (Verhelst 2005, 64).

Een tekensysteem, taal of een code waarop de mens geen greep krijgt, maakt hem bang en afhankelijk van degene die het onbekende creëert. Die laatste lijkt het duistere wel te kunnen doorgronden en zo creëert hij het gevoel noodzakelijk te zijn om de werkelijkheid zin te geven.

In scènes die zich in de Vietnamoorlog afspelen, manifesteert de overheersing van de verdrukker zich zowel op het gebied van de taal als op seksueel en militair gebied. De Amerikaanse soldaten laten hun overwicht door middel van fysiek geweld gelden. Dit overwicht vindt zijn weerklank in de bevelen waarmee ze de plaatselijke bevolking afsnauwen en in de gewelddadige verkrachtingen.

#### **4.5. De impliciete poëtica van *Zwerm***

Zoals ik geïllustreerd heb, slaagt de mens er niet in zijn gevoelens en gedachten met behulp van taal te uiten en zo greep te krijgen op de werkelijkheid. Er zit altijd veel meer betekenis in wat men zegt dan wat de spreker bedoelde. In *Zwerm* wordt dit andere aan de hand van de personages Philoktetes en mister V geïllustreerd. Ze leven alle twee in ballingschap en hebben zoveel behoefte aan betekenis dat ze aan de minste hoeveelheid informatie ongelooflijk veel betekenis toekennen. De mythische held Philoktetes leest in zijn wonden de hele geschiedenis (Verhelst 2005, 120) en Mister V ‘probeert uit de kleur van de sokken van de bewakers boodschappen te distilleren, betekenissen, een teken van hoop, hoe vluchtig ook’ (Verhelst 2005, 276). Elk personage in *Zwerm* haalt uit taal wat hij er zelf in ziet. Wanneer we dit op



een metaniveau toepassen, leest iedereen *Zwerm* op zijn eigen manier en krijgt de roman voor elke lezer een andere inhoud. Een roman kan dan ook nooit een expressie zijn van de ideeën van de schrijver, maar is de expressie van de projectie van de ideeën van de lezer. Dat de schrijver niet almachtig is over zijn eigen schepping blijkt onder andere uit het personage Rimbaud. Hij wordt uiteindelijk door zijn eigen creatie overweldigd. Het expressieve element van de impliciete poëtica van *Zwerm* is dus niet het belangrijkste aspect.

De mimetische dimensie speelt in *Zwerm* een grote rol. De ondertitel verraad dat *Zwerm* de geschiedenis van de wereld vertelt. Het gaat echter niet om een logische en chronologische weergave van feiten die mens en wereld bepalen. Het is een amalgaam van verhalen en feiten, van fictieve en historische personages. De roman toont aan dat de werkelijkheid voor een groot deel uit fictie bestaat. In *Zwerm* versmelten verhaal en realiteit. De fictie ligt aan de basis van de werkelijkheid en vice versa. Uiteindelijk wissen realiteit en fictie elkaar uit en ontstaat er een zwart gat, boordevol aan informatie. Ook op dit gebied is *Zwerm* mimetisch. Het toont hoe de wereld overvol is van betekenis en informatie, zodat alles uiteindelijk niets betekent. *Zwerm* scheidt een beeld van de wereld als een oneindige herhaling en metamorfose. De roman beoogt de wereld van het verleden, het heden en de toekomst weer te geven.

*Zwerm* slurpt als een zwart gat de hele werkelijkheid op. Van een autonoom kunstwerk kan men moeilijk spreken. Toch is het autonome aspect van de taal niet onbelangrijk. Taal is in de roman in de eerste plaats vorm en klank: de lay-out, stijl en muziek zijn belangrijk in *Zwerm*. De taal is relatief zelfstandig, ze creëert zelf nieuwe vormen en betekenissen, bijvoorbeeld door het gebruik van anagrammen. Taal en literatuur zijn autonoom ten opzichte van de schrijver en de werkelijkheid, aangezien ze zonder hulp van buitenaf betekenis genereren. Ten opzichte van de lezer is de taal in *Zwerm* niet autonoom. De betekenis ligt immers niet opgesloten in de woorden zelf; het is in de relatie tussen lezer en kunstwerk dat betekenis geschapen wordt.

Zo zijn we bij het pragmatische aspect van de impliciete poëtica aangekomen. De lezer is het sluitstuk van de poëtica, aangezien hij bepaalt welke betekenis hij uit de taal en de roman wil distilleren. *Zwerm* laat overvloedig zien dat er geen vaste betekenis bestaat en dat taal geen eenduidige boodschap kan overbrengen. Wanneer taal in *Zwerm* toch eenduidig is en de toehoorders een bepaalde talige werkelijkheid wil opdringen, wordt dit als een ideologische techniek ontmaskerd van machthebbers, die er op uit zijn hun greep op de wereld te versterken. *Zwerm* heeft dus wel degelijk een pragmatische functie: het laat zien hoe ideologieën met behulp van de media en taalsystemen een beeld van de werkelijkheid

opdringen en hoe de mens door taal het onbekende en bedreigende wil uitschakelen. Men kan besluiten dat het één van de doelen van *Zwerm* is om taal en communicatie te ontdoen van hun functie en doel, namelijk de massa een beeld van de wereld voorhouden zonder beangstigende zwarte vlekken.

## 5. Taalopvattingen in *De alfa-cyclus* en *Zwerm*: een vergelijking

### 5.1. Taal en werkelijkheid

Zowel bij Michiels als bij Verhelst is de wereld vol van taal. Taal omringt de mens overal en altijd. De definitie van taal is bij Michiels enger dan bij Verhelst. In *De alfa-cyclus* verstaat men onder taal vooral *stemmen*. In *Het boek alfa* en *Orchis militaris* kan het hoofdpersonage niet ontkomen aan de stemmen die hem voortdurend bestoken. *Exit* en *Samuel, o Samuel* bestaan voor een deel uit stemmenspelen en uit verschillende tekensystemen zoals het alfabet, getallenreeksen en pre-Columbiaanse getallen. In *Zwerm* is de variatie aan tekensystemen nog groter. Verschillende taalregisters, filmtaal, muziek... vermengen zich met elkaar. In *Zwerm* en *De alfa-cyclus* wordt de wereld door taal beheerst. Dit heeft in beide romans hetzelfde gevolg: taal verdeelt de werkelijkheid in dualiteiten, zoals ja en nee, wij en zij, links en rechts, goed en slecht. Zowel Michiels als Verhelst leveren in hun werk kritiek op dit dualistisch systeem. Het hoofdpersonage van *Het boek alfa* zet zich af tegen de beperkende keuze tussen ja of nee. Hij weigert mee te gaan in het taalgebruik dat de werkelijkheid in twee kampen verdeelt. Dit doet Michiels impliciet ook door lange meanderende zinnen te schrijven en associatief in plaats van logisch te werk te gaan. In de meer experimentele, formalistische fragmenten van de laatste drie boeken van de cyclus worden betekenis en betekenaar van elkaar gescheiden. Dit gebeurt onder andere in de lijst die de verteller opstelt van dingen die van papier kunnen gemaakt worden in *Exit* (Michiels 1980, 184-191) en in de weergave van het alfabet in *Samuel, o Samuel* (Michiels 1980, 290-291). Op die manier maakt Michiels de woorden los van hun vastgeroeste betekenissen, zodat taal de wereld niet meer op een traditionele manier weergeeft. Verhelst laat in *Zwerm* de dualismen vervagen door herhaling en metamorfose. Alles herhaalt zich, maar het personage dat eerst de positieve pool belichaamde, speelt in de volgende scene de boosdoener. Slachtoffers worden beulen, waardoor het onderscheid tussen wij en zij, goed en slecht uitgewist wordt.

Taal slaagt er bij beide auteurs niet in de werkelijkheid adequaat weer te geven. Zowel in *Zwerm* als *De alfa-cyclus* zegt het zwijgen of de lichaamstaal dikwijls meer dan woorden. Michiels benadrukt de onmacht van taal door veel vaste uitdrukkingen te gebruiken en door droge en eindeloze herhalingen en opsommingen te hanteren. Het illustreert de betekenisloosheid van dit eendimensionale taalgebruik. Er is nog een andere strategie die Michiels en vooral Verhelst gebruiken om de onmacht van taal aan de kaak te stellen: hun woorden of zinnen roepen zodanig veel betekenissen op, dat taal de werkelijkheid overstijgt en zelf nieuwe werkelijkheden creëert.

Taal en werkelijkheid overlappen elkaar niet. De woordvorm en de woordinhoud (de werkelijkheid die aan die woordvorm vast hangt) worden in *De alfa-cyclus* en *Zwerm* van elkaar losgekoppeld. Er ontstaat een scheiding tussen vorm en inhoud, betekenaar en betekenis, waardoor de vorm nieuwe betekenissen kan genereren. Bij Michiels gebeurt dit vooral in *Exit*. Het taalsysteem, maar ook het getalsysteem wordt volledig ontregeld en slaat op hol. Dit eindigt in een nulpunt. Een pagina waarop enkel een 0 of een 0 staat en die alle betekenis en vorm in zich opslorpt. Dezelfde bladspiegel vinden we in *Zwerm* terug op pagina 0. In beide boeken leidt het teveel aan betekenis en vorm tot destructie. De woorden bovenop woorden of de uiteenzetting over een uiteenzetting in *Exit* vinden hun spiegelbeeld in de rave op het einde van *Zwerm*. Dit leidt in beide gevallen tot de vernietiging van de traditionele taal en tot de hoop op het ontstaan van een nieuwe taal. Het geloof in een nieuwe en andere taal is bij Michiels mijns inziens groter. Na *Exit* en de dood van de moedertaal in *Dixi(t)* is er de oprechte overtuiging dat er een taal zal komen die niet ideologisch gekleurd is en de brug kan slaan tussen het ik enerzijds en de wereld en de medemensen anderzijds. Toch is de taal in *Dixi(t)* niet fundamenteel veranderd en is er zelfs voor het eerst in de cyclus plaats voor een traditioneel verhaal. De vernietiging in *Zwerm* is groter, ook de filmtaal, lichaamstaal en muziek verdwijnen in het nulpunt. De nieuwe taal die daaruit ontstaat, lijkt echter een herhaling te zijn van de oude taal. Het is opnieuw een taal die de zwarte gaten moet verdoezelen en zo een illusie als wereldbeeld voorhoudt.

Een groot verschil tussen *Zwerm* en *De alfa-cyclus* is ten slotte dat de wereld in *Zwerm* bestaat uit verschillende verhalen en plots, die dikwijls een talige oorsprong hebben of de taal als motor hebben, terwijl ingewikkelde verhalen in *De alfa-cyclus* vrijwel geen rol van betekenis spelen.

## **5.2. De materialiteit van de taal**

Door betekenis en betekenaar te scheiden treedt de vorm op de voorgrond. De vorm creëert zelf nieuwe betekenis. Uit het ene woord vloeit het andere voort. De vanzelfsprekendheid van de taal speelt in beide boeken een grote rol (bijvoorbeeld de associatiereeksen in *De alfa-cyclus* en het anagrammenspel in *Zwerm*). Het belang van de vorm manifesteert zich echter op verschillende wijze in de twee romans. In *Het boek alfa* en *Orchis militaris* zijn het vooral de lange meanderende zinnen en de litanieachtige opsommingen die de nadruk op de vorm leggen. Het vormspel is in *Exit*, *Samuel, o Samuel* en de meer experimentele fragmenten van *Dixi(t)* meer uitgesproken. Govaert noemt sommige fragmenten uit *Exit* zuiver formalistisch

(Govaert 1975, 6). Michiels bootst gezelschapspelen na zodat de band met de werkelijkheid vervaagt; hij maakt gebruik van associatiereeksen, pre-Columbiaanse getallenreeksen en schrijft louter formalistische opsommingen die ontaarden in chaotische klankuitingen zonder verwijzing naar de werkelijkheid. Verhelst hanteert een lyrischer taalgebruik, speelt meer met de lay-out, met de namen van de personages... Het taalspel bij Verhelst is meer gebonden aan de werkelijkheid. Het vormspel bij Michiels staat veel meer op zichzelf en is dus autonomer dan bij Verhelst.

Zowel in *De alfa-cyclus* als in *Zwerm* uit de materialiteit van de taal zich in het gebruik van de lichamelijke en de muzikaliteit van de taal. Taal moet zoals lichaamstaal en muziek zijn. De vorm moet overheersen en de inhoud bepalen. De vorm van de taal heeft een ideologische functie. Michiels en Verhelst tonen dat het niet de inhoud van de woorden is waardoor men de wereld in zijn greep houdt, maar de vorm. De beeldtaal en de muzikaliteit overtuigen de mensen evenveel als de betekenis van de woorden. Bovendien is de inhoud veranderlijk, want hij is afhankelijk van de vorm. De materialiteit van de taal is van groot belang om het volk te doen geloven dat taal en werkelijkheid samenvallen. Het is ook de vorm die troost brengt bij de mensen. Zij verenigen zich in gezangen of scanderen leuzen, waardoor ze zich thuis voelen in de wereld.

### **5.3. Taal en mensbeeld**

Het mensbeeld bij Michiels verschilt in grote mate van het mensbeeld dat Verhelst in *Zwerm* creëert. In *De alfa-cyclus* zijn er bijna geen personages te vinden. De karakters en de personen verdwijnen naar de achtergrond. De wereld bestaat uit stemmen, niet uit personages. Zeker in *Exit* en *Samuel, o Samuel* gaat het om een stemmenspel en niet om een plot die bestaat uit de onderlinge relaties tussen verschillende personages. Psychologische diepgang ruimt in *De alfa-cyclus* plaats voor de taal. Ook in *Zwerm* is er weinig karaktertekening, maar er zijn wel personages van wie de levens, handelingen, gevoelens en gedachten beschreven worden. De levens komen in *Zwerm* samen in een verschillende plots. In *Zwerm* zijn er heel veel personages en in *De alfa-cyclus* bitter weinig. Dit verschil uit zich ook in het gebruik van namen. Bij Michiels zijn er bijna geen te vinden, terwijl Verhelst grossiert in namen. Deze spelen in *Zwerm* zelfs een veel belangrijkere rol dan de karakters van de personages. De rol die de personages spelen is voor een groot deel afhankelijk van hun naam. De naam van het personage geeft weer welke fictie er aan de basis ligt van zijn rol in het verhaal. Een naamsverandering betekent dan ook een verandering van karakter.

Mensen hebben taal nodig om hun plaats in de wereld te vinden. Het is via taal dat de mensen vorm geven aan hun leven en hun relaties met anderen bepalen. Taal slaagt er echter niet in de gevoelens en gedachten adequaat weer te geven, waardoor het oorspronkelijke doel niet bereikt wordt en de mens vereenzaamt van zijn medemensen en de werkelijkheid. Dit wordt in zowel in *De alfa-cyclus* als in *Zwerm* gethematiseerd.

#### **5.4. Taal en ideologie**

Door taal in overeenstemming te brengen met de werkelijkheid, krijg men greep op de wereld en op de medemensen. Zowel in *De alfa cyclus* als in *Zwerm* trachten machthebbers hun visie op de wereld en hun waarheid als de enige echte op te dringen aan het volk. Ze doen dit door de schijn hoog te houden dat hun taal de werkelijkheid perfect weerspiegelt. Macht uitoefenen betekent de taal onder controle houden. Met behulp van de taal verdelen machthebbers de wereld in twee kampen: de goede en de slechte, wij en zij, oost en west, ja en nee.

Zowel Michiels als Verhelst stellen dit mechanisme aan de kaak. In *Het boek alfa* wordt het hoofdpersonage voortdurend door stemmen belaagd. Ze dringen hem een vast beeld van de werkelijkheid op. De stemmen dwingen hem te kiezen en straffen het hoofdpersonage wanneer hij de verkeerde keuze maakt. De stemmen van de Kerk, het onderwijs, het militaire apparaat, de ouders zorgen ervoor dat de mens geen vrij, denkend wezen is. Het hoofdpersonage rebelleert tegen deze dwang. Hij wil zich onttrekken aan het dualistische wereldbeeld en aan de stemmen die hem steeds voor keuzes stellen. Hij slaagt daar echter niet in. Er bestaat blijkbaar geen mogelijkheid om aan de stemmen van de verdrukkers te ontsnappen, tenzij door zelf de rol van verdrukker te spelen, zoals het hoofdpersonage van *Het boek alfa* doet, wanneer hij de koster uitlacht.

Ook bij Verhelst lukt het de personages niet om aan de alomtegenwoordigheid van taal, als deel van de Grote Symfonie, te ontsnappen en zijn er personages die de rol van verdrukker omruilen voor die van onderdrukte. *Zwerm* gaat net als *De alfa-cyclus* in tegen het taalgebruik van machthebbers dat de wereld in twee polen splitst. Door de materialiteit van taal te laten spreken, maken beide auteurs de traditionele en beklemmende betekenissen los van de woordvorm. Hun taalgebruik is een reactie op het eendimensionale, ideologische taalgebruik. Zowel in *De alfa-cyclus* als in *Zwerm* is er hoop op een nieuwe taal die niet ideologisch gekleurd is.

Taal is een medium om de zwakken klein te houden. De stem van god veroorzaakt angst in *De alfa-cyclus* en angst creëert macht. In *Zwerm* wordt op dezelfde manier macht

verworven, namelijk door angst te zaaien met terreur. Daarnaast tonen beide auteurs – Verhelst meer dan Michiels – hoe men door censuur en een goed afgewogen taalgebruik de massa onder controle kan houden. De auteurs nemen beiden het verankerde politieke en religieuze discours op de korrel. Michiels verbindt de talige onderdrukking meestal met seksuele, politieke en religieuze ongelijkheid. In *Zwerm* wordt dat verband – op een enkel fragment na – minder expliciet gelegd.

Taal dient ten slotte als een verbindingsmiddel dat mensen met eenzelfde ideologie samenbrengt en ervoor zorgt dat hun eigen onderlinge posities en de minderwaardige positie van anderen bevestigd wordt.

### **5.5. Twee impliciete poëtica's**

Het geloof in een almachtige auteur die de taal en zijn boek volledig onder controle heeft, is zowel in *De alfa-cyclus* als in *Zwerm* afwezig. De mens heeft geen controle over zijn schepping, maar wordt door zijn eigen creatie vernietigd. De vanzelfsprekendheid van taal is bij beide auteurs belangrijk. Het is niet alleen de auteur die taal en verhalen creëert, maar de taal zelf vormt nieuwe woorden en verhalen. Uit het ene woord vloeit het ander voort en uit het ene verhaal het andere. De vanzelfsprekendheid van taal op het niveau van woorden vinden we bij Michiels in de associatiereeksen en bij Verhelst in het anagrammenspel. Op het niveau van het verhaal bestaat *Zwerm* uit verhalen die zichzelf herhalen en transformeren en ook in *Het boek alfa* en *Orchis militaris* vloeit uit de ene herinnering de andere voort. De expressieve dimensie is dus in beide romans ver te zoeken. *De alfa-cyclus* en *Zwerm* zijn geen weergave van de levens van de auteurs.

Op het mimetische vlak is er een groot verschil tussen *Zwerm* en *De alfa-cyclus*. *Zwerm* slurpt allerlei informatie uit de werkelijkheid in zich op. Het boek gebruikt feiten en reële personages. De weergave van de werkelijkheid bij Verhelst is echter niet traditioneel. Fictie en feit worden vermengd en vormen zo de werkelijkheid. *De alfa-cyclus* daarentegen keert zich af van de werkelijkheid en verwijst veel minder naar reële feiten en personages.

Doordat *Zwerm* mimetischer is, is het ten opzichte van *De alfa-cyclus* veel minder autonoom. De rol van de werkelijkheid en van de lezer is in *Zwerm* zeer groot, waardoor het kunstwerk afhankelijker wordt van de buitenwereld. *De alfa-cyclus* is autonoom. Het is meer op zichzelf betrokken en verkent vooral de grenzen van de literatuur en de taal zonder naar feiten uit de werkelijkheid te verwijzen.

Beide romans hebben onmiskenbaar pragmatische functies. Ze willen het traditionele, ideologische taalgebruik doorbreken en taal van zijn vaste betekenis ontdoen om een nieuwe taal te scheppen. Ze willen de lezer ervan bewustmaken dat taalgebruik zelden of nooit neutraal is. De rol van de lezer is bij beide romans belangrijk. Toch wordt de lezer meer betrokken bij *Zwerm* dan bij *De alfa-cyclus*. Verschillende fragmenten wijzen er de lezer op, dat hij als mens altijd naar een systeem en een overkoepelende betekenis zoekt, maar dat dit bij *Zwerm* niet veel oplevert. De oproep, op het einde van *Zwerm*, waarin de lezer aangezet wordt om op Google informatie te zoeken over de personages, is een ander bewijs van het belang dat deze roman aan zijn lezers hecht. Ook in *De alfa-cyclus* wordt er een beroep gedaan op de lezer, maar in mindere mate en minder expliciet.



## 6. Conclusie

In deze scriptie onderzocht ik de expliciete linguïstische metafiction in *De alfa-cyclus* van Ivo Michiels en in *Zwerm* van Peter Verhelst om zo de taalopvattingen uit deze romans te distilleren. Tot slot herhaal ik kort de belangrijkste bevindingen:

### 6.1. *De alfa-cyclus*

De wereld in *De alfa-cyclus* wordt in grote mate door taal bepaald. Taal is in de cyclus alomtegenwoordig. Taal en werkelijkheid overlappen elkaar echter niet. Enerzijds schiet taal tekort om de werkelijkheid adequaat weer te geven. Taal is immers een eindeloze benadering die nooit zijn einddoel bereikt. Anderzijds kunnen klanken, woorden en zinnen zodanig veel betekenen dat ze de werkelijkheid overstijgen. In *Exit* en *Samuel, o Samuel* wordt de kloof tussen taal en werkelijkheid het meest uitgediept. Er wordt een wig gedreven tussen betekenis en betekenaar. De vorm van de taal ontspoord volledig zodat ze nauwelijks naar de buitentalige werkelijkheid refereert. Op het einde van *Exit* en ook in *Dixi(t)* wordt er naar een nulpunt, een vernietiging, van de taal gestreefd, zodat er een nieuwe taal en een nieuwe werkelijkheid kan geboren worden. De betekenaar ontdoet zich van zijn conventionele betekenis om nieuwe betekenissen te scheppen.

De mens verdwijnt in de loop van *De alfa-cyclus* steeds meer naar de achtergrond. In *Het boek alfa* is de wereld al overvol van stemmen, maar het is pas in *Exit* en *Samuel, o Samuel* dat de mens echt plaats ruimt voor stemmen en andere tekensystemen. Nadat taal de spreker/de schrijver in *Exit* achterliet, is er in *Dixi(t)* opnieuw plaats voor personages die vorm krijgen en een verteller die een verhaal vertelt. De mens blijkt in *De alfa-cyclus* niet in staat zijn gevoelens en gedachten in taal uit te drukken. Toch schept het einde van de cyclus de hoop dat de mens hiertoe wel in staat zal zijn, nadat de taal eerst verpulverd werd tot louter vorm. De mens heeft niet altijd controle over de taal. Integendeel, in vele passages in *De alfa-cyclus* overheerst de taal de mens.

De materialiteit van de taal wint in *De alfa-cyclus* aan belang, tot de klank en de vorm van de taal in *Exit* autonoom worden en uiteindelijk zichzelf vernietigen. Taal wordt in *De alfa-cyclus* gereduceerd tot steen, tot materie. De muzikaliteit en de vorm van de woorden spelen een grote rol. De kracht van de taal zit grotendeels in de vorm en niet in de inhoud.

In *Het boek alfa* en *Orchis militaris* wordt aangetoond hoe de taal van de Kerk, de staat, het leger en de opvoeding de mens controleren en een werkelijkheidsvisie opdringen.

Taal verdeelt de werkelijkheid: ja tegenover nee, links versus rechts. In *Het boek alfa* gaat het hoofdpersonage hiertegen in verzet. Ook de onconventionele vormen die de taal aanneemt in *De alfa-cyclus* is een manier om in te gaan tegen het vastgeroeste en ideologisch gekleurde taalgebruik. Betekenaar en betekenis worden van elkaar gescheiden om de woorden een nieuwe, onconventionele invulling te geven.

In de poëtica die ik uit *De alfa-cyclus* opmaakte, bleek dat de autonome en, in mindere mate, de pragmatische dimensie belangrijk zijn. Het expressieve en mimetische aspect spelen een kleinere rol.

## **6.2. Zwerm**

De wereld in *Zwerm* is zo vol van tekensystemen en ficties dat de grens tussen fictie en werkelijkheid vervaagt. Ficties bepalen de werkelijkheid en vice versa. Naast de traditionele taal bestaat de werkelijkheid in deze roman uit filmtaal, muziek, wetenschappelijke formules enzovoort. Hoewel de wereld overvol is van tekensystemen, zijn deze laatste niet in staat de werkelijkheid volledig te overlappen. Doordat deze talen of tekensystemen zoveel verschillende betekenissen voortbrengen, is er op het einde van *Zwerm* zoveel informatie aanwezig dat deze zichzelf opsloopt in een nulpunt, een zwart gat. Werkelijkheid en taal vernietigen zichzelf op pagina nul door de overvloed aan informatie die ze zelf creëren. Creatie leidt tot destructie. Na de vernietiging ontstaat een nieuwe taal en werkelijkheid, maar dat lijkt slechts een herhaling te zijn van de taal en werkelijkheid van voor de destructie.

De personages van *Zwerm* slagen er niet in met taal hun gevoelens en gedachten weer te geven. De mens heeft in *Zwerm* geen vat op alle betekenissen die hij met de taal creëert. Ook hij gaat ten onder aan zijn eigen creatie. De betekenis van woorden of zinnen is in *Zwerm* geen inherent kenmerk van de taal, maar het zijn de personages die zelf betekenis leggen in de taal. Het gevolg daarvan is dat de personages overal wanhopig op zoek gaan naar tekensystemen en betekenis. De wereld bestaat uit oneindig veel tekensystemen waar de mens niet aan kan ontsnappen. Taal bepaalt in grote mate de personages van *Zwerm*. Zo ligt de naam aan de basis van de rol die ze spelen in het verhaal. Wanneer men verandert van naam, verandert men ook van persoonlijkheid.

De materialiteit van de taal is in *Zwerm* erg belangrijk. De vorm van de taal primeert op de inhoud. Uit het ene woord komt het volgende woord voort. Elk woord of elke zin roept oneindig veel mogelijke betekenissen op. De taal is een zwerm die zich in heel het boek verspreidt. Taal als materie wordt in *Zwerm* verbonden met de muzikaliteit en de

lichamelijkheid van de taal. Bij muziek en lichaamstaal is het de vorm die de inhoud bepaalt en datzelfde doet de taal in *Zwerm*.

Door middel van taal wil de ideologie in *Zwerm* de werkelijkheid van het onbekende en beangstigende zuiveren. Wanneer men een fenomeen benoemt, heeft men immers het gevoel dat men er controle over heeft. De ideologie doet alsof de taal de werkelijkheid perfect overlapt. Machthebbers proberen de pers te controleren. Alleen hun werkelijkheidsvisie moet aandacht krijgen en andere, kritische ideeën worden gecensureerd. Het ideologische taalgebruik moet transparant zijn. Er wordt een één op één relatie tussen vorm en inhoud nagestreefd. Onzuivere taal die een veelheid aan betekenissen creëert, wordt geweerd. Het ideologisch taalgebruik verdeelt de wereld in twee polen: goed en slecht, wij en zij, west en oost. Mensen die dezelfde ideologie hebben, spreken dezelfde taal. In die taal voelen ze zich verbonden en krijgt de wereld zin.

In de impliciete poëtica van *Zwerm* is het expressieve aspect van minder belang. De mimetische, pragmatische en autonome dimensie spelen daarentegen wel een belangrijke rol.

### **6.3. Gelijkenissen en verschillen tussen *De alfa-cyclus* en *Zwerm***

In beide werken bepaalt de taal in grote mate de werkelijkheid en de mens. De wereld is vol van tekensystemen. In *Zwerm* zijn de tekensystemen diverser van aard dan in *De alfa-cyclus*: de filmtaal en de muziek worden er meer bij betrokken. Bovendien zijn de verhalen die *Zwerm* bepalen complexer dan die in *De alfa-cyclus*. De werkelijkheid is in beide romans zo vol van tekensystemen en betekenissen dat het systeem volledig ontspoot en zichzelf vernietigt. Na de vernietiging is er de hoop op een nieuwe taal en werkelijkheid. In *Zwerm* lijkt die hoop schijn en is het nieuwe slechts een herhaling van het oude. In *De alfa-cyclus* lijkt er zich na de destructie wel een echte nieuwe taal en werkelijkheid te ontpoppen.

De mens slaagt er echter in beide romans niet in om met taal de werkelijkheid weer te geven. Michiels thematiseert dit uitvoeriger door herhaaldelijk gebruik te maken van betekenisloze uitdrukkingen die de onmacht van de taal in de verf zetten. Taal heeft de mens meer onder controle dan omgekeerd. De verschillende tekensystemen overrompelen zowel in *De alfa-cyclus* als in *Zwerm* de mens. Als gevolg hiervan verdwijnen de personages in de loop van *De alfa-cyclus* naar de achtergrond. Bij Verhelst is dit niet het geval. De personages spelen een belangrijke rol, maar worden door taal gedomineerd.

Zowel in *De alfa-cyclus* als in *Zwerm* spreekt de taal vanzelf. Betekenaar en betekenis worden van elkaar gescheiden. Dit gebeurt het duidelijkst in *Exit*, waar de taal volledig

ontspoort. De vorm van de taal roept in beide romans nieuwe vormen en nieuwe werkelijkheden op. De materie, de vorm, overheerst de inhoud. Zowel Michiels als Verhelst leggen in dat opzicht de link naar de muziek en de lichaamstaal.

Een belangrijk thema in *De alfa-cyclus* en *Zwerm* is het ideologische taalgebruik. Door middel van transparant taalgebruik wekken de machthebbers de schijn dat taal en werkelijkheid elkaar vlekkeloos overlappen. Dit ideologische taalgebruik verdeelt zowel in de wereld van Verhelst als in die van Michiels de werkelijkheid in tegengestelde polen. Verhelst toont meer dan Michiels hoe het ideologisch taalgebruik werkt en Michiels probeert meer dan Verhelst met een ongebruikelijke taal het conventionele taalgebruik te verstoren.

Uit een vergelijking van de impliciete poëtica's blijkt dat een kunstwerk geen expressie is van de gedachten en gevoelens van de auteur. *De alfa-cyclus* is meer autonoom dan *Zwerm* en deze laatste is meer mimetisch. De pragmatische functie ten slotte is in beide boeken aanwezig, maar wordt meer geëxpliciteerd in *Zwerm*.

#### **6.4. Besluit**

Uit de expliciete linguïstische metafiction van *De alfa-cyclus* van Ivo Michiels en *Zwerm* van Peter Verhelst blijkt dat beide experimentele romans veel aandacht schenken aan de taal. Ze ondervragen hun eigen medium en benadrukken de sterktes, zwaktes en gevaren ervan.

## 7. Literatuur

### BREMS 2006

Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

### COENE & VOS 1982

Annemie Coene & Luk de Vos, “Dixi(t)” in twee tijden: dualistische ritualisering als ideologiebevestiging vanuit de onderliggende retoriek bij Ivo Michiels’, in: *De Vlaamse gids* 66, 2, 1982, 21-35.

### GOVAERT 1975

Serge Govaert, ‘Michiels’ “Exit”: spel(ing)’, in: *Spiegel der letteren* 17, 1, 1975, 1-22.

### HUTCHEON 1980

Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York, Methuen, 1980.

### MICHIELS 1980

Ivo Michiels, *De alfa-cyclus*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

### PIETERS 2007

Jürgen Pieters, *Beste lezer. Een inleiding in de algemene literatuurwetenschap*. Gent, Academia Press, 2007.

### ROGIERS 2005

Filip Rogiers, ‘Alles is besmet’ in: *De Morgen*, 31-8-2005.

### VERHELST 2005

Peter Verhelst, *Zwerm. Geschiedenis van de wereld*. Amsterdam, Prometheus, 2005.

### VERHELST 2007

Peter Verhelst, ‘Voorwoord’, in: *De alfa-cyclus*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2007, 7-9.

VERVAECK 1999

Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Vantilt, Nijmegen, 1999.

VERVAECK 2006

Bart Vervaeck, 'Het verdriet van de wereld: "Zwerm" van Peter Verhelst', in: *Ons Erfdeel* 49, 1, 2006, 57-66.

VERVAECK 2007

Bart Vervaeck, 'De kleine Postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman', in: Elke Brems e.a. (red.), *Achter de Verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven, Peeters, 2007, 133-166.

VERVAECK 2009

Bart Vervaeck, 'Werken aan de toekomst: De historische roman van onze tijd', in: *Nederlandse letterkunde* 14, 1, 2009, 20-45.

VERVAECK 2010

Bart Vervaeck, "'Zwerm" van Peter Verhels', in: *Lexicon van Literaire Werken*, 2010, september (te verschijnen).