

DE TAAL SCHETTERT EN SCHREEUWT IN DE GRAUWZONE.
TAAL- EN MAATSCHAPPIJKRITIEK IN HET WERK VAN
J.M.H. BERCKMANS

Hans DEMEYER

Abstract – This article investigates the literary work of J.M.H. Berckmans from the viewpoint of the philosophy of Gilles Deleuze, who correlates marginality and madness with an ethical literary creation that breaks through *les mots d'ordre* and representative thinking. Berckmans' *Grauwzone* is the marginal biotope used to record daily life. Its description is not mimetic, but expresses an existential fear and forms a critique of society and language. Berckmans' linguistic experiments increasingly look like jazz-improvisations. Stylistically, his work evolves from bop (*Bericht uit Klein Konstantinopel*) to free jazz (*Ontbijt in het vilbeluik; Slecht nieuws voor Doctor Paf de Pierennaaiër, Pandemonium in de Grauwzone*).

Het werk van J.M.H. Berckmans (1953-2008) wordt vaak tegen een autobiografische achtergrond gelezen. Daar nodigde de auteur zelf toe uit door zichzelf in zijn werk steeds meer als hoofdpersonage op te voeren en door veelvuldig te verwijzen naar zijn onmiddellijke omgeving. Berckmans' leven van drank en drugs, zijn steeds grotere armoede en de hem levenslang achtervolgende psychische ziektes lijken echter ook tot enkele betwistbare clichés te hebben geleid in de receptie van zijn werk.

Een eerste is dat Berckmans' literair universum te 'beperkt en eenzijdig' zou zijn (Weverbergh 1992, 91); een plek waarin hij zichzelf steeds meer zou opsluiten (Osstyn 1996). Dat universum is de zelfkant van de maatschappij, een plaats vol zwervers, dronkenmannen en andere maatschappelijk verstotenen die door een te grote inname van alcohol van hun stoel vallen, als ze zich al niet liggen te wentelen in de viezigheid van de goot. Een tweede misvatting is dat de steeds verder doorgevoerde taalontregeling wordt gekoppeld aan de psychische kwalen van de auteur. De taal wordt veroordeeld als 'regelrecht gebral' (Warren 1996) en 'woorddiarree' (Hellemans 2001, 421). Ze zou slechts uiting geven aan Berckmans' psychologische 'uitzichtloosheid' (Jacobs 1997). Voor de poëtica die deze teksten uitdragen is er geen aandacht. Van hetzelfde laken een pak zijn de kritieken die zijn werk als authentiek bestempelen: 'verhalen over de afgrond en de teloorgang, genadeloos eerlijk en vol bittere humor en paranoia' (Leyman e.a. 2008). Ook hier wordt dwars door de literaire vorm heen gekeken. De recensenten 'concentreren zich blijkbaar

* De auteur is als FWO-aspirant verbonden aan de UGent.

meer op de emoties van walging en afkeer [...] dan op de bouwstenen, de partituur van de verhalenbundels' (De Vos 2004, 9).

In dit stuk wil ik aantonen dat de taalbehandeling van Berckmans verbonden is met het probleem om de werkelijkheid te representeren. De auteur wil namelijk een chroniqueur zijn van de zelfkant van de samenleving. Maar steeds meer ervaart hij het gangbare taalgebruik als te beperkt om de gruwel en ellende van zijn existentie en omgeving te beschrijven. Wil de schrijver of ik-figuur aan zijn taak van chroniqueur blijven voldoen, dan moet hij de taal ontregelen. Deze poëtische reflecties hebben ook een maatschappelijke implicatie. Het taalexperiment legt immers de verborgen ideologieën in de taal bloot. De taal is geen onschuldig instrument dat zonder problemen overal toepasbaar is, maar een middel tot conditionering en codering van de mens. Uiteindelijk zal Berckmans uitkomen bij een taalbehandeling die de chaos van het bestaan zowel omvat als uitdaagt.

Om dit aan te tonen gebruik ik een primair corpus van drie representatieve verhalenbundels: *Bericht uit Klein Konstantinopel* (1996, KK), *Ontbijt in het vilbeluik* (1997, OV) en *Slecht nieuws voor Doctor Paf de Pierennaaijer, Pandemonium in de Grauwzone* (1998, SN). Deze illustreren de evolutie in het werk van J.M.H. Berckmans. Met die eerste bundel komt Berckmans op het eindpunt van de stilistische weg die hij tot dan toe had gevolgd. Dit wordt duidelijk in de laatste sectie van de bundel, 'De vespers van de man van staal'. De taal die zich daar aankondigt, zet zich in *Vilbeluik* radicaal door. *Pandemonium* en de daaropvolgende werken vormen een uitwerking en perfectionering van wat zich toen, in al zijn extremiteit, manifesteerde.

Om de relatie tussen het individu, de maatschappij, de taal en het poëtische te bestuderen, maak ik gebruik van de filosofie van Gilles Deleuze (en Félix Guattari). Zijn filosofie knoopt aan bij de inhoudelijke problematiek en vormelijk weinig narratieve, herhalende en excessieve schriftuur van Berckmans doordat Deleuze een creatief denken voorstaat – 'une sorte d'expérimentation tâtonnante' (Deleuze e.a. 1991, 44). Veeleer dan het denken via rationaliteit en redelijkheid, maakt Deleuze gebruik van 'des moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'excès' (idem, 44). Dit blijkt ook uit Deleuzes literatuurbeschouwingen. In *Critique et clinique* (1993) bespreekt Deleuze de literatuur vanuit het oogpunt van krankzinnigheid. In het met Guattari geschreven *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), vertrekt Deleuze vanuit de literatuur van kwalitatieve minderheden. In de lijn van zijn filosofie van multipliciteit huldigt hij in beide boeken een literatuuropvatting waarin de creatieve taaldaad de grenzen van het representatieve denken en taalgebruik overschrijdt. In die doorbreking van geconditioneerde levensmodellen zit voor Deleuze de ethische kracht van de literatuur.

Via zijn filosofie moet het mogelijk zijn om Berckmans te bevrijden uit het kader van de belijdenislyriek of van een maatschappelijk apathische beweging als de Nix-generatie (Brems 2006, 564). Zowel het wereld- en mensbeeld als het taalexperiment bevatten een duidelijk ethische dimensie.

De filosofie van Deleuze (en Guattari) werk ik uit in een eerste deel. Ik streef hierbij geen volledigheid na, maar bespreek die concepten, zoals multipliciteit en kwalitatieve minderheden, die een kader kunnen bieden voor de analyse van de drie verhalenbundels. Ik ga in op de literatuur- en taaltheorie, nadat ik eerst enkele grote lijnen van Deleuzes denken heb geschetst. De eigenlijke analyse van de drie bundels begin ik met de bespreking van Berckmans' wereld- en mensbeeld, en met de literaire vormgeving daarvan in zijn beschrijving van de Grauwzone. De Antwerpse cult-auteur representeert de zelfkant niet, maar verbeeldt hem zodanig dat hij een aftasting van de gehele maatschappij vormt. In het laatste deel ga ik in op de taalbehandeling, en de noodzakelijke rol die de muziek daarin speelt. Doordat Berckmans de mimetische taal en de traditionele verhaalstructuren failliet verklaart, moet hij zijn verhalen op een andere manier vormgeven. Dit gebeurt via muziek en dan vooral via jazz. Die muziekvorm maakt het niet enkel mogelijk de radicale stijlevolutie tussen *Konstantinopel* en *Vilbeluik* te verklaren en inzichtelijk te maken, maar sluit ook aan bij de inhoudelijke verbeelding van de Grauwzone.

Deleuze en literatuur

In *Pourparlers* (1990) zet Deleuze zich af van een traditionele leeshouding door een boek te beschouwen als 'une petite machine a-signifiante' (Deleuze 1990, 17). In plaats van een boek te interpreteren, de betekenis te achterhalen, of aan te tonen wat het representeert, stelt Deleuze zich alleen deze vraag: 'est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne?' (idem, 17). Zo'n benadering van literatuur ligt in de lijn van het wereldbeeld dat hij samen met Félix Guattari opzette in *L'Anti-Oedipe* (1972). In dit eerste deel van het tweeluik *Capitalisme et Schizofrénie* poneren ze dat alles in de wereld, dus ook de mens, bestaat uit machines: 'Tout fait machine' (Deleuze e.a. 1972, 8). In tegenstelling tot industriële machines hebben die van Deleuze en Guattari geen duidelijke plaats in een productieproces, noch leiden ze tot een duidelijk afgebakend product. Hun machines zijn ingebed in een voortdurend proces van productie: '*productions de productions*' (idem, 10). Dit proces noemen Deleuze en Guattari immanent omdat het zichzelf herhaalt als '*un système de coupures*' (idem, 43). De machines plaatsen zich op een stroom, onderbreken die en vormen door een nieuwe koppeling met andere

machines een andere stroom: ‘toute machine est coupure de flux par rapport à celle à laquelle elle est connectée, mais flux elle-même ou production de flux par rapport à celle qui lui est connectée. Telle est la loi de production de production’ (idem, 44). Wanneer Deleuze zich dus afvraagt hoe een boek functioneert, dan stelt hij de vraag hoe een boek een koppeling vormt met de andere fluxen van het bestaan: ‘flux de merde, de sperme, de parole, d’action, d’erotisme, de monnaie, de politique, etc.’ (Deleuze 1990, 17-18).

Deze ‘lecture en intensité’ onderzoekt hoe het boek zich verbindt met het ‘Dehors’ (idem, 17). Dit *dehors* is niet onze empirische werkelijkheid, maar veeleer de door machines gecreëerde en niet-representeerbare multipliciteit. Deleuze en Guattari spreken over deze voortdurende productie als over het verlangen: ‘la production désirante est production de production’ (Deleuze e.a. 1972, 12). De filosofen gebruiken het verlangen niet in zijn traditionele betekenis van een tekort, of als een telos naar een bepaald ‘fantasme’ (idem, 33), maar beschouwen het als een ongebreidelde, ‘alomtegenwoordige productieve kracht [...], de voortdurende inspanning [...] van het leven om door te gaan en zich te affirmeren’ (Laermans 2009, 239). Deze constante affirmatie van het leven veronderstelt in de filosofie van Deleuze vanaf *Différence et répétition* (1968) een constante creatie van differentie. Daarmee bedoelt hij niet ‘la différence spécifique’ die ‘répond à toutes les exigences d’un concept harmonieux ou d’une représentation organique’ (Deleuze 1968, 46). Het verschil staat bij Deleuze niet in verhouding tot een concept, maar is absoluut en niet-reduceerbaar. Hij beschouwt het als *une synthèse disjonctive*. Dit tegenstrijdige begrip doelt op ‘[u]ne disjonction qui reste disjonctive, et qui pourtant affirme les termes disjoints, les affirme à travers toute leur distance, sans limiter l’un par l’autre ni exclure l’autre de l’un’ (Deleuze e.a. 1972, 90). Het verschil wordt als verschil bevestigd en niet ingevuld of overbrugd (Vitse 2008, 107). Het onderscheid tussen binnen en buiten, man en vrouw, burger en marginaal, ‘moi et non-moi’ (Deleuze e.a. 1972, 8) verliest zijn zeggingskracht.

Dat deze vaststaande concepten en identiteiten toch bepalend zijn voor onze omgang met de werkelijkheid, is het gevolg van onderdrukking: ‘il n’y a de sujet fixe que par la répression’ (idem, 34). Hierbij is niet langer sprake van een constante productie, maar van representeerbare concepten die het leven en denken volgens Deleuze in vastgeroeste banen leiden. Alles wordt namelijk ondergeschikt aan ‘l’opposition, à l’analogie, à la ressemblance, tous les aspects de la médiation’ (Deleuze 1968, 48). Dit is niet het werk van verlangenmachines, maar van sociale machines.

Het sociale proces is een variant van het verlangenproces waarbij het verschil zich situeert ‘à la fin, non pas au début’ (Deleuze e.a. 1972, 43). Het verlangen leidt uiteindelijk tot een nomadisch subject: een ‘intermina-

ble becoming without being' (Roberts 2007, 16). Het eindresultaat van het sociale proces daarentegen is een vast subject. De sociale machines zoeken immers standvastigheid en stabiliteit, in tegenstelling tot de verlangenmachines die slechts kunnen functioneren als ze ineestorten. Het sociale leidt tot een 'exclusive, restrictive and negative use of the disjunctive synthesis' (Bogue 1989, 94-95). Het verlangenproces bestaat niet langer uit een flux, maar wordt gecodeerd in een vaste structuur: 'coder les flux du désir, les inscrire, les enregistrer, faire qu'aucun flux ne coule qui ne soit tamponné, canalisé, réglé' (Deleuze e.a. 1972, 40). Dit leidt tot het bestaan van welomlijnde identiteiten en betekenissen waaruit een hiërarchisch systeem van onderdrukking spreekt. Het subject kan niet langer a en b zijn, maar wordt één van beide: een burger of een marginaal, gezond of psychotisch.

Deleuze wil niet representeren, maar creëren, dit is: de oude vormen van denken en leven doorbreken. Dit past hij toe op de literatuur. In 'La littérature et la vie', de openingstekst van zijn verzameling literaire beschouwingen *Critique et clinique*, stelt Deleuze dat hij schrijven niet ziet als 'imposer une forme (d'expression) à une matière vécue' (Deleuze 1993, 11). Vorm definieert Deleuze hier als 'identification, imitation, Mimésis' (idem, 11). Literatuur wordt bij zulke vormen teruggebracht tot herkenbare categoriën zoals 'ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes' (idem, 12). Dat beschouwt Deleuze als een 'conception infantile de la littérature' (idem, 12). Literatuur mag dan slechts het leven representeren in de vorm van 'gemeenschappelijke opvattingen, wetten en regeltjes die de chaos op een afstand moeten houden' (Posman 2009, 302).

Voor Deleuze moet de literatuur (net als andere kunstvormen) zulke gemeenschappelijke representaties juist doorbreken, en de lezer opnieuw doen aanknopen bij de oncontroleerbare multipliciteit van het leven: 'Dans l'acte d'écrire, il y a tentative [...] de libérer de vie de ce qui l'emprisonne' (Deleuze 1990, 196). Die bevrijding ziet Deleuze in navolging van Nietzsche als een geneeskundige ingreep: 'Le monde est ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé' (Deleuze 1993, 14). Het gaat er echter niet om deze ziekte te representeren en te bekritisieren. Zoals Deleuze samen met Guattari schrijft in *Kafka* is een sociale kritiek nog steeds ingebed in een structuur van representatie. Zo blijft de literatuur 'codée et territoriale' (Deleuze e.a. 1975, 89), terwijl ze nu juist moet leiden tot een decodering of een deterritorialisering: de doorbreking van territoriale grenzen en beperkingen die het leven in hun greep houden. De manier waarop de literatuur kan deterritorialiseren, ligt in de bewerking van de taal. Alvorens ik kan uitleggen wat dit precies inhoudt, moet ik de taal filosofie van Deleuze en Guattari toelichten.

Taal

In *Mille plateaux* (1980), het tweede deel van *Capitalisme et schizophrénie*, stellen Deleuze en Guattari dat de taal niet in de eerste plaats communicatief of informatief is, maar een ‘transmission des mots d’ordre’ (Deleuze e.a. 1980, 100). *Mots d’ordre* moet hier letterlijk genomen worden als woorden van orde die het subject bevelen en commanderen:

La maîtresse d’école ne s’informe pas quand elle interroge un élève, pas plus qu’elle n’informe quand elle enseigne une règle de grammaire ou de calcul. Elle ‘enseigne’, elle donne des ordres, elle commande [...] impose à l’enfant des coordonnées sémiotiques avec toutes les bases duelles de la grammaire (masculin-féminin, singulier-pluriel, substantif-verbe, sujet d’énoncé - sujet d’énonciation, etc.). L’unité élémentaire du langage – l’énoncé –, c’est le mot d’ordre (idem, 95).

Mots d’ordre zijn voor Deleuze en Guattari geen bepaald type uitingen (zoals een imperatief), maar komen voor in ‘tous les actes qui sont liés à des énoncés par une “obligation sociale”. Il n’y a pas d’énoncé qui ne présente ce lien, directement ou indirectement. Une question, une promesse, sont des mots d’ordre’ (idem, 100). Niet enkel het subject, maar ook het leven is ondergeschikt aan de taal: ‘Le langage n’est pas la vie, il donne des ordres à la vie, la vie ne parle pas, elle écoute et attend’ (idem, 96). Elke taaluiting is dus een uiting van macht. Informatie komt zo op de tweede plaats te staan en vormt een minimale conditie voor het overdragen van *des mots d’ordre*.

Hoe dit proces van overdracht van *mots d’ordre* precies functioneert, verduidelijken de auteurs door te stellen dat taal een immateriële dimensie (*dimension incorporelle*) bevat die een impact heeft op de ‘lichamen’¹ waarnaar ze verwijzen. De transformatie van die dimensie is de primaire functie van *mots d’ordre* en de fundamentele functie van de taal. Een voorbeeld van een *transformation incorporelle* is “‘Tu n’es plus un enfant...’” (idem, 102). De uitspraak zorgt ervoor dat het lichaam gecodeerd wordt en zich niet langer als een kind mag gedragen.

Deze coderende taaluitingen zijn sociaal van aard en vormen ‘un régime de signes ou machine sémiotique’ (idem, 106). Dit régime is een ‘ensemble des transformations incorporelles ayant cours dans une société donnée, et qui s’attribuent aux corps de cette société’ (idem, 102). Een maatschappij bezit echter verschillende régimes of verschillende discoursen: ‘[d]ans une même journée, un indi-

¹ Lichamen worden hier zeer breed gedefinieerd: ‘Nous pouvons donner au mot “corps” le sens le plus général (il y a des corps moraux, les âmes sont des corps, etc.)’ (Deleuze e.a. 1980, 102).

vidu passe constamment d'une langue à une autre. Successivement, il parlera comme "un père doit le faire", puis comme un patron; à l'aimée, il parlera une langue puérilisée' (idem, 119). Deze variaties zijn niet extrinsiek, maar eigen aan de taal. Die is een systeem van variatie en heterogeniteit: 'la variation elle-même est systématique' (idem, 118). Een uitspraak als 'ik zweer het!' verandert van betekenis wanneer ze uitgesproken wordt door een kind tot zijn vader, door een verliefd persoon tot een geliefde of door een getuige in de rechtszaal (idem, 119). De uitspraak is geen vast semantisch blok met een eenduidige betekenis, maar een variabele waardoorheen een flux van variatie loopt.

Betekenis vormt zich bij Deleuze en Guattari niet via een relatie tussen betekenaar en betekende. Zij spreken over *contenu* en *expression*. Tussen beide bestaat geen relatie van beschrijving, representatie of verwijzing: 'il n'y a pas de correspondance, ni conformité. Les deux formalisations ne sont pas de même nature, et sont indépendantes hétérogènes' (idem, 109). De relatie tussen beide is er een van interventie. Beide kunnen worden voorgesteld als twee constante fluxen, die soms in elkaar overlopen en elkaar zo mede creëren. Pas bij *mots d'ordre* en *régimes des signes* worden die fluxen vastgelegd in constanten. Taal is dus niet een homogeen systeem dat pragmatisch kan worden toegepast, maar een voortdurende uiting van pragmatiek: '[l]a linguistique n'est rien en dehors de la pragmatique (sémiotique ou politique) qui définit l'effectuation de la langage et l'usage des éléments de la langue' (idem, 109).

Dit maakt dat '[l]'unité d'une langue est d'abord politique' (idem, 128). Een homogeen, gecentraliseerd en gestandaardiseerd taalgebruik noemen Deleuze en Guattari *majeur* taalgebruik. Die term slaat niet op kwantiteit, maar wijst op een 'état de pouvoir et de domination' (idem, 133). Daartegenover staat een *mineur* taalgebruik. Daarbij wordt de taal gedeterritorialiseerd tot een 'état de variation continue' (idem, 125). Is elk teken bij *une langue majeure* in de eerste plaats een 'marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique' (idem, 127), dan decodeert *une langue mineur* deze via *des expressions atypiques* of *des tenseurs* zoals een *agrammaticalité*. Die *tenseurs* zorgen ervoor dat de taal 'tend vers une limite de ses éléments, formes ou notions, vers un en-déçà ou un au-delà de la langue' (idem, 126).

Het onderscheid tussen *majeur* en *mineur* wijst niet op twee verschillende talen, 'mais deux usages ou fonctions de la langue' (idem, 131). Evenmin vallen *langues mineures* samen met regionale talen. Ook die bevatten immers een homogeen taalgebruik, en kunnen als aparte taal naast de standaardtaal bestaan. *Une langue mineure* ontwikkelt binnen het dominante taalgebruik 'une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte' (Deleuze 1993, 9). Daar ziet Deleuze een uitgelezen mogelijkheid voor de literatuur.

Literatuur: krankzinnig en mineur

In *Kafka. Pour une littérature mineure* stellen Deleuze en Guattari dat een vreemde taal bereikt kan worden door een doorgedreven deterritorialisering van de *langue majeure*. Er zijn twee manieren om een dergelijke beweging te maken. Een eerste is de taal artificieel te verrijken zoals Max Brod of James Joyce dat deden. Een tweede bestaat erin de taal te verarmen zoals Kafka of Beckett. 'Door de taal via deze bewegingen tot *ses extrêmes ou ses limites*' (Deleuze e.a. 1975, 42) te brengen, worden de representatieve functies van de taal doorbroken. Op die manier wordt de lezer bewust gemaakt van 'tout ce qui écrase et emprisonne' (Deleuze 1993, 15), en kan hij proberen om zich daar anders toe te verhouden.

'La littérature est déliré' (Deleuze 1993, 15), beweert Deleuze. De waanzin geldt dan als een maatstaf voor gezondheid. Zij verzet zich tegen datgene wat een volk domineert, en ruimt baan voor een schizofreen volk. De schizofreen is immers degene die 'brouille tous les codes' (Deleuze e.a. 1972, 21). Hij vormt een uitdaging voor de vaste maatschappelijke codes doordat hij 'reste dans la disjonction [...] Il n'identifie pas deux contraires au même, mais affirme leur distance' (idem, 91).

Deleuze en Guattari spreken over *une littérature mineure*² als deterritorialiserende en bewustmakende literatuur. Zij moet niet verward worden met een literatuur die zich beperkt tot niches of bijvoorbeeld allochtone minderheden. Mineur 'ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)' (Deleuze e.a. 1975, 33). In tegenstelling tot de "grandes" littératures' die zich slechts bezighouden met de fantasieën en dromen van het individu, hebben deze literaturen een politiek en collectief karakter – respectievelijk het tweede en derde kenmerk van *une littérature mineure*. Ze dienen het '[b]ut ultime de la littérature': 'invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie' (Deleuze 1993, 15).³

Dit houdt niet de representatie van een utopie in, van een nieuwe mens met andere morele codes, 'but rather the expression of a specific world-view' (O'Sullivan 2006, 55). De *littérature mineure* van Deleuze en Guattari is

² Een term die ze ontleen aan de dagboeknotities van Kafka op 25 december 1911 (Kafka 1974, 143-46).

³ Deleuzes nadruk op een steeds wordende lectuur van literatuur enerzijds, en zijn vaste, bijna opdrachtmatige opvattingen over literatuur anderzijds vormt een paradox die in het geheel van zijn werk terug te vinden is. Die is het nadrukkelijkst besproken door Alain Badiou. In *Deleuze. Het geroep van het zijn* (2006) stelt hij dat het 'fundamentele probleem bij Deleuze' niet is 'het veelvoudige te bevrijden, maar het denken te plooiën naar een hernieuwd begrip van het Ene' (20). De crux in dit dispuut is een andere visie op het verschil. Is die voor Deleuze reëel en onoverbrugbaar, dan ziet Badiou er slechts simulacra's in van een onderliggend concept. Hij vindt dan ook dat wat onder Deleuzes vele nieuwe 'conceptuele creaties (...) gedacht wordt wezenlijk hetzelfde blijft' (27).

dan ook nooit beschrijvend. Er is geen een-op-een-verhouding tussen vorm en inhoud: de uitdrukking moet de inhoud meeslepen (Deleuze e.a. 1975, 106). De tot de grenzen reikende taalbehandeling moet de innerlijke variatie van het teken en de inhoud weer laten fluctueren zodat zij kan ontsnappen aan de dominante taal en maatschappelijke orde. Er ontstaat op die manier geen nieuw *zijn*, maar een voortdurend *worden*. Deleuze en Guattari spreken over een minoritair worden: *devenir-femme*, *devenir-enfant* of *devenir-animal*.

Deze verschillende wordingen zijn geen metaforisch taalgebruik. Er is geen letterlijke of figuurlijke betekenis, maar een 'distribution d'états dans l'éventail du mot' (idem, 40). De mens moet ook niet de vorm van een dier aannemen, want dan blijft hij representatief denken. Beide termen verdwijnen doordat 'chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible' (idem, 40). Literatuur kan zo'n proces op gang brengen wanneer zij het leven niet onderdrukt in een te conceptualiseren literaire vorm. Het schrijven is 'un processus, c'est à dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu' (Deleuze 1993, 11).

De Grauwzone: existentie, mythe en afgang

Alvorens in te gaan op de beschrijving van het leven in de Grauwzone, is het belangrijk eerst te omschrijven wat de Grauwzone is, en welk genre en type verteller Berckmans hanteert.

Genre en verteller

De verhalen van Berckmans willen in de eerste plaats een kroniek zijn. Al sinds het debuut *Geschiedenis van de revolutie* (1977)⁴ nemen Berckmans' ik-figuren (die steeds meer de naam van de auteur aannemen) de taak op zich om 'alles en elkeen te observeren, te registreren, te controleren, vervolgens te boekstaven' (KK 16). Tegelijk verstoort Berckmans de vorm van de traditionele kroniek door de verteller op de voorgrond te plaatsen. Heeft een kroniek een heterodiëgetische verteller die zich op de achtergrond houdt ten voordele van de gebeurtenissen in zijn omgeving, dan treedt de chroniqueur à la Berckmans op als ik-verteller die zijn functie thematiseert. Hij maakt de lezer telkens bewust van zijn eigen blik: 'Ik kan dit schrijven omdat ik het weet. Omdat ik altijd ben in hulpkas kwadraat' (OV 9). Daarom is het

⁴ In 1994 verscheen een heruitgave van dit boek onder de titel *Brief aan een meisje in Hoboken. Geschiedenis van de Revolutie*.

misschien beter om te spreken over een kroniek van de ik-figuur. Een vorm van autobiografie, of zoals Berckmans het zelf noemt: ‘een grafie van mijn leven’ (Jacobs 2000).

De traditionele autobiografie heeft een autodiëgetische verteller (Herman e.a. 2005, 89). Op het eerste gezicht lijkt Berckmans dit over te nemen: er is sprake van een extra- en autodiëgetische verteller. Maar conform het genre van de kroniek is er ook sprake van een allodiëgetische verteller die gebeurtenissen beschrijft waarvan hij niet het centrum, maar slechts de getuige is. Het onderscheid tussen auto- en allodiëgetisch is echter vaak moeilijk te maken bij Berckmans, net zoals het verschil tussen centrum (auto) en marge (allo) niet altijd duidelijk is. Zeker als de ik-figuur zichzelf als een andere figuur beschrijft: ‘Pafke’ in *Konstantinopel* en *Vilbeluik*, en diens afgeleide ‘Doctor Paf de Pierennaaiër’ in *Pandemonium*. Een passage als ‘Doctor Paf de Pierennaaiër belt het onheilspellende nieuws door’ (SN 71) is niet eenduidig auto- of allodiëgetisch, maar beide: een autodiëgetische observatie verpakt als een allodiëgetische. Dit wekt de suggestie als zou de ik-figuur zichzelf op deze manier objectiveren. Maar dat wordt tegengesproken in passages waarin zowel het ik als het alter ego in dezelfde zin voorkomen zonder een duidelijk aanwijsbaar verschil: ‘We zullen zien, Pafke en ik’ (KK 9). Dit doet denken aan Deleuzes definitie van de schizofreen: tussen het ik en Pafke bestaat een reëel verschil dat zich niet laat mediëren tot een tegenstelling tussen een ik en zijn alter ego.

Men kan de ik-figuur slechts als schizofreen zien zolang de verteller niet de gedaante aanneemt van de schrijversfiguur. Deze poëtische blik vormt namelijk een stabiel centrum dat via metafictionele passages wijst op de onmogelijkheid om een gepaste vorm te vinden voor de chaotische werkelijkheid van het mensonterende bestaan:

steeds maar weer te blijven weten en nog eens te blijven weten dat datgene wat beschreven dient te worden uiteindelijk onbeschrijfelijk is, zo lelijk is het en zo zum kockhalsen stemt het, dat het aantal verhalen dat erover kan worden verteld [...] tegelijkertijd oneindig is, paradox der paradoxen van dit mijn en dit Pafkes bestaan, deze mijn en Pafkes klerebaan (KK 18).

Dergelijke bespiegelingen vormen een laatste doorbreking van de genreconventies van de kroniek en de autobiografie: de representativiteit wordt hier ter discussie gesteld. Net als Deleuze lijkt Berckmans zich dus te verzetten tegen de wetten van imitatie en mimesis die deze genres vooropstellen.

Dit alles problematiseert de eenduidige gelijkschakeling tussen de ik-figuur en de auteur Berckmans. Daarom zal ik in dit artikel enkel over Berckmans spreken als auteur, en niet als verteller, ik-figuur of alter ego.

Setting

Ook inzake de setting is er geen eenduidige representatie waarin de auteur zich met zijn verhalen steeds meer in terug zou trekken. In de eerste verhalenbundels van Berckmans worden de verhalen nog gesitueerd in Italië, waar Berckmans enige tijd een succesvol schoenenverkoper was. Er worden treinreizen ondernomen en verschillende delen van Antwerpen bezocht. Sinds de bundel *Café De Raaf nog steeds gesloten* (1991) krijgt deze stad de naam Barakstad. Maar door een steeds verder oplopende schuldenlast en marginalisering, geraakt Berckmans steeds meer verzeild aan de zelfkant van de samenleving. Die noemt hij in zijn verhalen de Grauwzone, en beslaat concreet 'de wijk tussen het ouderlijke huis in de Lemméstraat en Café De Raaf in de Lange Lozanastraat, twee straten verder' (De Vos 2004, 3).

Op het eerste gezicht lijkt Berckmans' buurt een moderne versie van de topos van de uithoek of marginale anti-ruimte, zoals die in het werk van diverse auteurs als Buysse, Walschap en Boon voorkomt (Van de Schoor e.a. 2010). De Grauwzone is een 'reservaat van onmaatschappelijken' (Van de Schoor e.a. 2010, 76) dat zich bevindt op de grenzen van de beschaving. Die grens ligt nu echter niet meer tussen natuur en cultuur zoals dat bij Buysse het geval was, maar in een stedelijke context. Hoewel Berckmans soms expliciet refereert aan deze traditie,⁵ is het problematisch de Grauwzone te interpreteren volgens het zo opgeroepen naturalistische kader. Veel eerder is er sprake van een re-representatie waarbij deze topos slechts een van de vele intertekstuele referenties is die de Grauwzone oproept.

Van een gedetailleerde beschrijving van de Grauwzone is dan ook geen sprake. Berckmans deterritorialiseert ze letterlijk door ze in verband te brengen met andere geografische gebieden en codes. Dat blijkt het duidelijkst uit 'De legende van de Grauwzone' (SN 41-46). De legende en het bijgevoegde kaartje wijzen op de taak van de chroniqueur, maar in de beschrijving van de verschillende genummerde locaties verdwijnt de referentiële waarde:

1. Het spetserke, eertijds Hoofdkwartier van de Pirrotteknie, nu Hoofdkwartier van de Grauwzone (GZ), hart van Laos, gal van Cambodja, pisblaas van Vietnam, oh Francis Ford Coppola, Pandemonium Now (SN 41).

Het spetserke, in werkelijkheid Café De Raaf, krijgt hier allesbehalve een accurate omschrijving; meer zelfs: dat het om een café gaat is niet duidelijk. De plaats wordt begraven onder een excès van referenties die echter op geen

⁵ In sommige verhalen verwijst Berckmans expliciet naar bijvoorbeeld de voorstad of de vergeten straat van Louis Paul Boon: 'boontje komt om zijn loontje, vergeten straten worden beroemder' (Berckmans 2009, 40).

enkele manier een getrouwe weergave vormen. Eerder dan de denotatieve functie van de taal, staat hier de conatieve voorop. Laos, Cambodja en Vietnam zijn alle drie gebieden waar een oorlog woedde, en Francis Ford Coppola maakte een film over de Vietnam-oorlog, *Apocalyps Now!*. Met deze vervorming van de werkelijkheid drukt Berckmans uit dat zijn omgeving zo ‘afschuwelijk’ en ‘monsterachtig’ is ‘dat je willens nillens smoelen moet gaan vertekenen en iedereen een andere naam geven’ (KK 14).

In de termen van Deleuze is de Grauwzone een creatie waaruit een wereld- en mensbeeld spreekt. Ze is niet de representatie van de werkelijkheid, maar ook niet, zoals sommige critici beweren, van een dystopie. De Vos spreekt over een ‘onderwereld’ of ‘tegenwereld’ (2004, 11) en Van Elzen stelt dat de Grauwzone ‘wel raakpunten heeft met de concreet bestaande wereld – een stad, straten, cafés, het OCMW [...] – maar er in feite los van staat’ (Van Elzen 2001). Deze recensenten plaatsen Berckmans’ verhalen op een afstand van onze werkelijkheid. Ik wil echter aantonen hoe deze literatuur als een *machine littéraire* juist een aftasting van de gehele maatschappij vormt. Kenmerkend voor Berckmans’ schriftuur is immers dat hij existentiële situaties altijd een universele en mythische bijklank geeft. Personages lijden aan een ‘aktuele eksistentiële, universele verveling’ (SN 60), en hoewel de Grauwzone slechts drie straten beslaat, is ze ‘oneindig in ruimte en tijd’ (OV 9). Dit leidt niet tot een avontuurlijke ‘odyssee’ (OV 52), maar tot een oneindige herhaling waarin het scatologische en de dood een belangrijke rol spelen. Ik wil tonen dat die herhaling niet zorgt voor een eenduidige betekenis, maar dat ze de betekenis tot een *worden* brengt.

De herhaling van de existentie

In de Grauwzone wordt het menselijk bestaan van al zijn schijn ontdaan. De ‘allergrootste levensvragen’ over ‘wie ze zijn, waar ze vandaan gekomen zijn’ beschouwen de inwoners van de Grauwzone als ‘allemaal larie en apekool’ (KK 42). De existentie dwingt hen de ‘kleine levensvragen’ te stellen, die alle draaien om ‘Terneis en Appelspeis’ (SN 111). De hoofdletters tonen het kapitale belang aan van de levensnoodzakelijke basisvereisten geld en voedsel. Vereisten waarvoor de inwoners van de Grauwzone veelal zelf moeten instaan. Van ‘hogerhand’ zijn deze figuren namelijk ‘beschetten en vergeten’ (SN 24). De Belgische staatsinstellingen die hun hulp kunnen aanbieden, zijn voor hen een raadsel: ‘is dit het OCMW, is dit de VDAB, is dit de CVP’ (SN 17);⁶ ‘Leonski Leon zegt dat Szukalski klacht moet gaan neerleggen, niemand weet waar’ (SN 66). De Grauw-

⁶ Vergelijk Kregting 2001, 590.

zone is niet een plek die je voorbereidt op een wederopname in de maatschappij. De sociale machines hebben deze bewoners van de zelfkant letterlijk geterritorialiseerd. Door hun armoede zijn de inwoners van de Grauwzone aangewezen op 'hulpkas kwadraat waar zitten in de stront bleek en liggen op sterven' (OV 7).

Het gesloten karakter van de Grauwzone confronteert haar bewoners steevast met de eindigheid van hun existentie. Er heerst een 'doodse stilte, dat wil zeggen een stilte als die van de dood, wier schaduw door de Grauwzone waart' (SN 60). Ze kunnen deze schaduw niet ontvluchten, want ze zijn gedwongen om telkens in cirkels te lopen: 'straten komen, straten gaan en komen dan weer terug, steeds dezelfde, net of je in cirkels doolt, soms verdwaal je mordikus' (OV 16). De vorm bevestigt dit circulaire karakter van de Grauwzone. Een verhaal opent met de grieven van de ik-figuur: 'In het kot kan ik niet zijn. In hulpkas kwadraat kan ik niet meer zijn' (OV 21) en eindigt met de verzuchting: 'We zitten [...]n het kot. In hulpkas tot de tweede macht. In hulpkas kwadraat' (OV 25). De titel van het verhaal luidt dan wel 'Met Swa van Beethoven onderweg naar het Faboert en de Dam', maar onderweg is de ik-figuur niet geweest.

Het leven in de Grauwzone voltrekt zich als een herhaling met een moordend effect: 'gelijk koppen afkappen zowel hier als daar als elders altijd hetzelfde altijd identiek hetzelfde' (SN 120). Met uitzondering van sommige verhalen in *Konstantinopel* zijn Berckmans' teksten geen dragers van een narratieve ontwikkeling of plot. Ze bestaan veeleer uit een opeenvolging van parafrazen (OV 54). Terugblikkend of gelijktijdig beschrijft de chroniqueur alledaagse gebeurtenissen in zijn omgeving: 'André was bezopen en Andrea was toen al zo zot als een achterdeur en toch hingen ze nog van alles te vertellen [...] en André was bezopen en Andrea toen al zot en zo hingen die twee daar desalniettemin nog van alles te vertellen' (KK 15).

De circulaire vorm van deze parafrazen toont aan dat de beschrijvingen op zichzelf en zonder enige hiërarchie naast elkaar bestaan. Berckmans' literaire machines zijn niet gericht op een weergave van de sociale werkelijkheid; ze vervallen steeds opnieuw tot verlangenmachines. De daaruitvolgende fragmentatie systematiseert Berckmans, zoals het een chroniqueur betaamt, aan de hand van de tijd. In *Pandemonium* geeft hij een groot aantal alinea's een tijds aanduiding mee, zoals '200398123246' (20 maart 1998, 12u32min46sec) (SN 34), maar ook dit systeem stort in. Hoe langer hoe meer krijgt de lezer onmogelijke combinaties als '036778' (SN 51) of 'Dertien nul 59004512' (SN 86) voorgeschoteld. De verteller geeft zijn onmacht toe:

Het verschil tussen vorige week en deze week en volgende week en het precieze, gedetailleerde verschil tussen eergisteren en gisteren en vandaag

en morgen en overmorgen begint Doctor Paf de Pierennaaiër langzaam maar steeds sneller te ongaan (SN 31-32).

Doordat alles telkens hetzelfde is, vervagen de grenzen tussen het ene moment en het andere, tussen verleden, heden en toekomst. De herhaling maakt het nu 'onverdeelbaar, in wat dan ook' (SN 118). Hoewel de tekst ons in eerste instantie de indruk wil geven dat elk 'nu' een duidelijk afgebakend moment is, hoort de lezer steeds sporen van vorige en komende fragmenten. Het nu wordt met andere woorden opgeslorpt in de herhaling. Deze herhaling leidt echter niet tot een identiteit; er ontstaat geen welomlijnd concept dat zich laat representeren en herhalen. Doordat Berckmans gelijksoortige gebeurtenissen telkens op een andere manier verwoordt, laat hij ons iets voelen van Deleuzes multipliciteit.

Dit heeft als gevolg dat de lezer zich voortdurend bewust is van de tijd. Die wordt niet ondergeschikt gemaakt aan plotwendingen of aan de psychologische ontwikkeling van de personages. Hij toont zich in zijn volle karakter. De personages leiden de tijd niet, maar lijden eraan:

Mikroseconde voor mikroseconde sleept de tijd die nu nog is je hele hebben en je hele houden moedeloos achter zich aan [...] de tijd wil het zo, hij die smalend vadertje wordt genoemd en menseneet [sic] met zijn laatste rotte tand (OV 16).

Zoals de tijd de mens inslikt, zo is er een implosie op het vlak van de setting:

In het diepst van mijn diepst is het zottenkasteel van hulpkas kwadraat. Daar is de bosmens gekerkerd in de vergeetput van het kot van hulpkas tot de tweede macht (OV 29).

Hoewel dit fragment zich bedient van inbeddende structuren, valt het binnenste toch weer samen met het buitenste. Om een zogenaamd dieper niveau aan te geven (de vergeetput), wordt immers weer een beroep gedaan op het hoogste niveau (hulpkas kwadraat). Het diepste zit met andere woorden vervat in het hoogste, en daarin kan het personage zich slechts gevangen voelen. Het verschil tussen de niveaus vervalt doordat ze alle zijn belichaamd door de 'bosmens'. De setting is dan ook telkens een uiting van de existentiële kreet van Berckmans: 'Huizen en buildings schreeuwen en brullen' (SN 23). Omgekeerd krijgen existentiële parameters vorm als een geografische categorie: 'De isobaar van de manische depressie ligt op dieper dan diepmenselijk vlak' (SN 130).

Alles is afgang

De cirkelstructuren en de implosies maken duidelijk dat er bij Berckmans geen sprake is van enige suprastructuur. Alles is plat: 'De misselijkmakende platheid. / De perfekt rechthoekige sinusoiden. Het elektroencefalogram zo

plat als een vijg' (KK 135). Dit ontbreken van hiërarchie drukt Berckmans uit via de scatologische beeldspraak: 'Kak, stront en pis, omdat alles in het leven afgang is' (Peeters 2008). Het leven is beschetten. Net als bij stront stort in het wereldbeeld van Berckmans dan ook elke structuur, hiërarchie of distinctie in: iemand 'knalde en loeide dat hemel en hel verzoelden' (OV 73).

De ontelbare verwijzingen naar stront maken het werk van Berckmans verwant met het groteske. Deze literaire traditie vertegenwoordigt een reactie tegen allerlei vormen van maatschappelijke (en literaire) codering (Van Buuren 1982). Berckmans en zijn personages overtreden voortdurend de regels van het fatsoen. Ze zuipen, lullen, schijten en neuken mateloos: 'en ik duw meteen m'n stijve lul in haar droge kut, en nog eens en nog eens en nog eens. Zonder kondoom, aids alla, tralalala' (KK 120). Aan de hand van de beschrijving van de personages wil ik laten zien dat het groteske bij Berckmans elke literaire en maatschappelijke hiërarchie deterritorialiseert.

In eerste instantie lijkt Berckmans een hiërarchie aan te brengen in zijn personagebestand door een wij versus zij te scheppen: de marginalen versus de burgers. De ik-verteller in deze verhalen spreekt de burgers vaak aan met een verwijtend klinkend 'gijlie': 'Gijlie weet dat niet maar wacht maar eens tot gijlie daar zelf zult zitten' (SN 64). Deze oppositie komt het sterkst tot uiting in de laatste hoofdstukken van *Vilbeluik*. Er wordt een dialoog opgezet: 'The People versus [een personage uit de Grauwzone]'. De impliciete verwijzing naar de film *The People versus Larry Flynt* (1996) wordt expliciet gemaakt door te refereren aan regisseur Milos Forman (OV 58). The People zijn in die prent de zelfverklaarde morele en conservatieve Amerikaanse burgers die *Hustler*-oprichter en pornogigant Larry Flynt juridisch bestrijden. Vertaald naar Berckmans' Grauwzone stellen The People vragen bij de handel en wandel van sommige personages: 'Pafke, [...] het schijnt dat gij al veel op straat en in uw broek hebt gescheten' (OV 73).

Groteske toestanden doorbreken die oppositie. Zij, The People, gaan 'neuken in de keuken' (OV 68),⁷ en wij, de marginalen, zijn 'koningen en koningen' die desalniettemin komen 'gekropen uit onze hollen' (SN 96). De aandacht voor het open lichaam en het scatologische zorgt voor een vervaging van het onderscheid tussen wij en zij. Toch is er geen sprake van een consistente gelijkenschakeling. De nog steeds aanwezige verschillen zijn niet meer te herleiden tot een representatieve categorie, maar suggereren multipliciteit. Berckmans schrijft namelijk: 'The People gaan aan de overkant een smoske halen. Gijlie hebt The People natuurlijk niet zien vreten. Gijlie vreet natuurlijk ook

⁷ Deze omkering is ook intertekstueel gemotiveerd: deze regel is namelijk een verwijzing naar het platvloerse lied 'Joke' van de Leidse Sleutelgaten.

nooit geen smos. Gijlie hebt The People natuurlijk ook nooit zien krabben aan hun klos' (OV 66). Deze passage is ambigu. Bestaat er een onderscheid tussen The People en gijlie, of wijst deze passage erop dat The People elkaar (en zo ook zichzelf) goedpraten? Opnieuw is het verschil absoluut en onoverbrugbaar.

Ook het scatologische en groteske hebben bij Berckmans geen eenduidige betekenis. Ze zijn een teken van verlossing uit de maatschappelijke structuren, maar tevens een symbool van een nieuwe sociale territorialisering: 'Het lege glas, nolens volens het volle te bestellen, laveloos. De maskers aan de tapkast. De grimassen van de getekende en de ketens van de geketenden, de kluisters van de gekluisterden' (KK 110). Het zuipen belet immers ook deze personages niet om zelfingenomen te denken: 'De man die te veel wist geraakte straalbezopen en wist daardoor plots nog veel meer' (SN 33).

Niet enkel de burgers sluiten de marginalen uit. Berckmans' alter ego mag dan wel stellen dat hij en de 'kierewietsten onder de kierewieten' elkaar steunen als 'een soortement onderlinge ziekenkas' (KK 91), zij leggen elkaar ook bevelen op. 'De Brees zei tegen Doctor Paf de Pierennaaiër zuip niet zo veel, ge kwijlt en ge zevent en ge zabbert' (SN 29). Na een drievoudige herhaling van deze sequentie volgt een cryptische verzuchting van de ik-figuur:

Eigenlijk zijn zij het niet. Zij zijn het eigenlijk niet. Het is meer een soort van het, een soort van dazend en wazend en iedereen verdwazend het.

Het vermorzelt en verplettert je, het slaat je platter dan een pier en dan moet je [...] naar Doctor Paf de Pierennaaiër (SN 29).

De weergave van de personages, en bij uitbreiding de Grauwzone, doorbreekt de representeerbare dualiteit tussen wij en zij. In zijn werk creëert Berckmans namelijk een 'prolifération des séries' (Deleuze e.a. 1975, 97). Bepaalde tekens worden zo vaak herhaald in telkens andere contexten dat de inhoud los komt te staan van het taalteken. De normale inhoud van het teken ontsnapt zo aan *des mots d'ordre*. Wat op deze manier bloot komt te liggen, is de macht die in de woorden vervat zit. Die macht is dat onbepaalde 'het' dat ieder regeert en niet behoort tot een bepaalde bevolkingsgroep, maar vervat zit in de heersende taalnormen.

Dat een dergelijke proliferatie kan ontstaan, is deels te wijten aan 'l'absence de tout critère transcendant' (idem, 111). Wie teneergedrukt is, moet langsgaan bij Doctor Pafke, maar die is zelf evengoed slachtoffer van het bestaan en van de waanzin. De chroniqueur geeft daarenboven vaak toe dat hij geen absolute kennis heeft: 'Ik weet dat er iets gebeurt maar ik weet niet wat het is' (SN 49). Er valt geen ordening meer aan te brengen in het bestaan, aangezien de ik-figuur de 'puinhoop van z'n existentie niet eens meer kan overzien' (SN 104). Naast deze expliciete uitspraken, zijn er ook

impliciete aanwijzingen. Andere figuren nemen eigenschappen over van de chroniqueur, waardoor hij geen alleenrecht heeft op het vertelde: Leonski Leon boekstaaft (SN 53) en Szukalski observeert (SN 115). Tevens bevatten vele uitspraken van de ik-figuur een tegenstelling. Een situatie lijkt zowel te vertragen als explosief uiteen te spatten: ‘een verlangzaming van de gebeurtenissen en een complete verspetering van de toestand’ (SN 130).

De tegenstelling is volgens Deleuze een typische manier om verschil te mediëren. In het laatste citaat drukt Berckmans echter niet zozeer een tegenstelling uit, als wel een gebrek aan kennis of de onmogelijkheid tot representatie. Dat blijkt ook uit de voorgestelde tegenstelling tussen wij en zij. Berckmans toont dat dit patroon met zijn eenduidige betekenissen ineens stort wanneer het de werkelijkheid wil weergeven.

De profet: revolutie en apocalyps

Juist doordat de tekens zich kunnen onttrekken aan hun gewone betekenis, kunnen ze volgens Deleuze nieuwe betekenissen genereren: ‘L’expression doit entraîner le contenu’ (Deleuze e.a. 1975, 106). Literatuur moet geen ‘miroir’ zijn, maar ‘une montre qui avance’ (idem, 107). Een *littérature mineure* moet een revolutie teweegbrengen: een nieuw volk en een nieuwe wereld oproepen. Ondanks de overduidelijke existentiële thematiek, bezit Berckmans’ werk dit politieke en collectieve karakter. Als Doctor Pafke stelt hij, helemaal in overeenstemming met Deleuzes kijk op de literatuur, een diagnose van zijn tijd, en geeft hij aan zijn observeren een sociale taak: ‘Omdat Doctor Paf de Pierennaaiër nooit ofte nooit nog zal kunnen slapen zal hij altijd waken over al z’n medestanders’ (SN 30). Tevens is hij niet te beroerd om hun stem aan te nemen: ‘Over iets anders dan de last kunnen wij niet meer spreken’ (SN 24).⁸ In die taak wil hij hen ook oproepen tot revolutie. Hij ziet zichzelf als een ‘[p]rediker van deze grauwe tijd, apostel van deze onomkeerbare eenzaamheid’ (KK 78).

Berckmans mythologiseert dit leed. Hij verbindt de Grauwzone met allerlei betekenissen waardoor hij aan het existentiële leed een politieke toekomstvisie geeft. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het begin van *Ontbijt in het vilbeluik*:

In den beginne was de oerknal van Videozap.
 Prot zei z’n gat en z’n gat sprak Deutschland.
 Uit de oerknal van Videozap ontstonden de schetenfabrieken.
 Uit het afval van de schetenfabrieken ontstond hulpkas kwadraat, waarvan de Gangsters van de Grauwzone getuigenis hebben afgelegd, afleggen, afleggen zullen (OV 7).

⁸ Herman en Vervaeck noemen dit wij-perspectief ‘typisch voor marginale en onderdrukte groepen’ (Herman e.a. 2005, 142).

De Bijbel, de evolutietheorie, Nazi-Duitsland, de Grauwzone en haar bewoners worden hier op één lijn geplaatst, waarbij ze het scatologische als gemeenschappelijke noemer hebben. In de eerste drie systemen is de mens telkens slechts een uitwerpsel van een hoger ideaal. De Grauwzone is daar de hedendaagse erfgenaam van. De inwoners vrezden dan ook verdreven te worden naar de ‘reservaten’ (KK 41), of naar het ‘Getto’, waar zelfs geen hulpkas meer is (KK 119). Het ‘Ausgangverbod van 00.00 Uhr bis 00.00 Uhr’ (SN 35) en de aanwezigheid van de ‘Zuiveringsmilitie’ en ‘The Return of the Gestapo’ onderstrepen verder het gesloten karakter van de Grauwzone, nu niet langer vanuit een existentieel, maar vanuit een universeel perspectief. Het zou een misverstand zijn deze referenties te beschouwen als louter de representatie van een actuele toestand.⁹ In eerste instantie is Berckmans’ mythologisering te begrijpen als een erkenning van het bestaan van kampen in de westerse maatschappij. Lieven De Cauter definieert een kamp in *De capsulaire beschaving* (2004) als ‘een extraterritoriale enclave in het nationale territorium, een plaats van uitsluiting en concentratie’ (De Cauter 2004, 89). Deze ‘duale maatschappij’ waarin de ‘tweede, derde en vierde wereld [...] meer en meer op hardhandige wijze buiten de wereld worden gehouden’ (idem, 45), ontstaat enerzijds door angst voor mensen die niet voldoen aan de norm (idem, 85), anderzijds door het kapitalisme dat werkt vanuit een ‘centre à la périphérie’ (Deleuze e.a. 1972, 274). Ook het centrum heeft ‘ses enclaves organisées de sous-développement, ses réserves et bidonvilles comme des périphéries intérieures’ (idem, 275). De Grauwzone zoals Berckmans die ontwikkelt, kan gemakkelijk daarmee verbonden worden. Zij vormt het afval van het ideaal van een controleerbare en welvarende maatschappij.

In tweede instantie draagt deze uitvergroting van de setting en de levensomstandigheden een toekomstvisie uit. Zolang onze wereld geregeerd wordt door angst en bezitsdrang, zal de uitsluiting van allen die niet aan de norm voldoen leiden tot ‘de op handen zijnde holocaust. Want die is onderweg, die komt eraan, en dan hangen we allemaal’ (KK 110). Pafke predikt een nieuwe apocalyps:

Doem doem doem Dodeskaden zal het einde betekenen van al onze miezigheid, al onze kleinheid, al onze vuiligheid, al onze vunzigheid, al onze plattigheid.

Vuur zal alles verschroeien, midden oktober komt er een gloeiende vuurrode bol uit de hemel (KK 78).

⁹ Vergelijk Jacobs 1997: ‘(Berckmans gaat overigens een paar keer echt uit de bocht door zonder meer de namen Auschwitz, Mauthausen, Treblinka te laten vallen - enig verschil met de moderne zelfkant, hoe erg, vernederend, mensonterend ook, was er toch nog wel?)’.

Ook in de verbeelding van de tijd klinkt voortdurend de toon van het einde door: ‘Heden ten dage (Belle Époque, fin de millennium)’ (OV 34). Pas in de volledige vernietiging is er de bevrijding van ‘honger en dorst, van kleine gemeubelde kamertjes in duistere achterafstraatjes’ (KK 77). Maar een dergelijke bevrijding blijkt ‘een utopie, een droom van slechts nog een handjevol opstandelingen. Die heel, heel binnenkort, *ook* gehangen zullen worden’ (KK 81).

De verwerping van elke vorm van hiërarchie geldt ook voor de relatie tussen leven en dood. Tussen het begin en het einde heerst er slechts spraakverwarring: ‘Aldaar heeft hij gemeend de oerknal te horen, al weet hij nu nog niet dat het slechts z’n trommelviezen waren die scheurden bij het vernemen van de final scream’ (SN 90). Dit idee zit ook vevat in de vaak terugkerende topos van de dood van het kind: ‘Onze kinderen zullen gaan en zich vermenigvuldigen, blaren in de wind, humus, net zo, stof en as’ (KK 74). Leven en dood vormen een zich telkens herhalende en in cirkels lopende cyclus. Er is dan ook geen sprake van een destructie die tot een totale verlossing leidt: er verandert ‘na de apocalyps niets maar dan ook zo goed als niets’ (KK 46).

Berckmans’ verbeelding van zijn onmiddellijke omgeving mag dan al ont-snappen aan de concepten van ‘identification, imitation, Mimésis’ (Deleuze 1993, 11), dat leidt niet naar de door Deleuze en Guattari vooropgestelde verlangenproductie. De ineenstorting leidt niet tot een nieuwe creatie. Dat is een gevaar dat beide Franse filosofen onderkennen bij het proces van deterritorialiseren. Naast een reterritorialisering in nieuwe morele codes en gedragspatronen, bestaat het gevaar dat de vlucht uit een machtsstructuur ‘au lieu de se connecter avec d’autres lignes et d’augmenter ses valences à chaque fois, *elle ne tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d’abolition*’ (Deleuze e.a. 1980, 280). De vlucht wordt omgezet in negatieve energie – er ontstaat geen *worden*. Pafke mag dan wel prediken, zijn woorden worden toch in de wind geslagen:

het zijn slechts woorden in de wind van een klein schraal mannetje dat het goed voor heeft met de mensheid, de mensheid wil verlossen, maar niet kan, niet kan, omdat hij alleen is, niemand naar hem wil luisteren, iedereen denkt dat hij besodemieterd is (KK 81).

De taal: *devenir-musique*

Berckmans’ verhalen staan vol metafictionele uitspraken over het schrijven en beschrijven van de werkelijkheid. In *Vilbeluik* roept hij verschillende malen uit: ‘ik niet spreken deze bizarre, kramakkelijke taal’ (OV 8). Deze omschrijving is ambigu. Ze kan wijzen op het in de vorige paragraaf besproken failliet

van de mimetische taal. Het normale taalgebruik blijkt immers steeds onmachtiger om de lelijkheid die zich in en rond de Grauwzone afspeelt te vatten: 'want woorden brullen niet, woorden janken niet, woorden schreeuwen niet, woorden zijn stom en zwijgen. En kruipen, zoals bekend trager dan traag over het witte vel papier' (KK 112). Berckmans wil zijn taal zover drijven dat het conatieve het denotatieve aspect overstijgt.

Dit esthetisch-poëtische probleem herbergt een ethische dimensie. De dagelijkse taal is niet overal bruikbaar. Zo is er 'de onuitspreekbaarheid van hulpkas kwadraat' (OV 11). In de woorden van Deleuze en Guattari: de taal wordt niet pragmatisch toegepast, maar is een uitdrukking van een politieke of semi-otische pragmatiek (*régime de signes*). De taalbehandeling kan volgens hen echter leiden tot een deterritorialisatie, een vlucht uit de gevestigde structuren. Wil Berckmans het onuitspreekbare toch gezegd krijgen, dan moet hij de taal vervormen. De 'bizarre kramakkelijke taal' kan een begin zijn van zo'n deterritorialiserende taalvervorming. Zij is namelijk de taal van de Grauwzone: 'hier onmiddellijk ter plekke is deze bizarre kramakkelijke taal' (OV 24). Zij is dan de taal die volgens de chroniqueur het best past bij zijn omgeving. Er is ene 'Swa die ze vooralsnog nauwlettend onderzoekt' (OV 24), maar enig uitsluitel over de status van deze taal brengt hij niet: 'zijn onderzoek leidde tot niets en z'n rapport besloeg een blanco velletje schijtpapier' (OV 19). Toch bevat deze taal 'een nieuwe gouden droom' (OV 24). In wat volgt onderzoek ik hoe de taal als afgang dankzij de vervorming verbonden wordt met de taal als utopie.

Mechanisch patroon versus overdaad

Meer dan bij traditioneel proza wordt de lezer van Berckmans geconfronteerd met de vorm van de tekst.¹⁰ Berckmans doet dit via zowel Joyce als Beckett: via zowel verrijking als verarming van de taal. In *Vilbeluik* wordt de lezer met de neus op het skelet van de taal gedrukt na een destructieproces van 'plot, logica, de allerlaatste gêne, en niet het minst: de woorden zelf' (Jacobs 1997). Sommige passages zijn niet meer dan een mechanische herhaling met kleine variaties:

Ze steken hem [Videozap, HD] daar een nieuwe lens, zodat hij beter over-
schouwen kan z'n vette pens.

Ze steken hem daar een nieuw lawijt, zodat hij beter horen kan z'n schijf.

Ze steken hem daar een nieuw Walhal, zodat hij beter controleren kan z'n knal.

¹⁰ Vergelijk Kregting (2001, 586): 'dat ik als lezer nauwelijks enige afstand van deze teksten hoeft te nemen om vooral vorm te zien'.

Ze steken hem daar een nieuwe sproeier, zodat hij beter spreiden kan z'n loeier.

Ze steken hem daar een nieuwe kont, zodat hij beter dozeren kan z'n stront (OV 71).

Gestript van elke betekenisvorming, lijkt de taal inderdaad niet meer te zijn dan *des mots d'ordre*: de mens (en bij uitbreiding het leven) wordt hier als inwisselbaar object in een keurslijf gegoten. Videozap krijgt nieuwe onderdelen zodat hij zijn leven kan leiden volgens de heersende normen – het scatologische moet worden ingeperkt. De taal wordt herleid tot een zich herhalend patroon dat een dreunend en onderdrukkend effect heeft.

Maar ook overdaad kenmerkt de vorm. Bijvoorbeeld in het gebruik van 'kinderlijk veel bijvoeglijke naamwoorden' (Kregting 2001, 589-590). Uit het volgende voorbeeld mag blijken dat dit niet tot een harmonieuze betekenis leidt: 'de smoel van de beul zit perfekt verscholen achter z'n kanariegele gifgroene ferrarirode elektrics blauwe zotskap' (KK 10). Deze kleurenvariatie toont dat het *niet* gezegd kan worden. Net dat onvatbare leidt tot een teveel aan karakterisering en beschrijvingen: 'dat is een omslachtige, complexe en vooral peperdure heekkundige ingreep en zoals bekend is Leonski Leon de meest notoire armoezaaier van de Grauwzone en omstreken, clochard de luxe, Leonski Leon' (SN 31).

Deze patronen van herhaling en variatie zijn typische kenmerken van muziek. In wat volgt wil ik aantonen dat Berckmans' taalbehandeling begrepen kan worden als een *devenir-musique*. Daarmee bedoel ik niet de incorporatie of representatie van een muzikale structuur, maar wel de talige creatie als muzikale structuur. Het gaat om 'la simultan  t   d'un double mouvement, l'un par lequel un terme (le sujet) se soustrait    la majorité, et l'autre, par lequel un terme (le m  dium ou l'agent) sort de la minorité' (Deleuze e.a. 1980, 357).¹¹

Histoire: Berckmans en muziek

Muziek is een van de weinige lichtpunten in het bestaan van de ik-figuur: 'als de muziek sterft wil ik ook meteen mee dood' (SN 84). Op het vlak van de *histoire* en het vertelde verhaal puilen de teksten van Berckmans uit van de muzikale referenties. Deze bestaan uit charmeliederen, maar evengoed uit het klassieke repertoire, alternatieve rock en jazz. Kregting merkte al op dat Berckmans een voorkeur heeft voor weerbarstige 'underground'-muziek

¹¹ Dit stemt overeen met tendensen in de interdisciplinaire studie naar literatuur en muziek. Werner Wolf stelt bijvoorbeeld dat literatuur nooit volledig, maar slechts 'in an indirect, implicit way' muziek kan zijn (Wolf 1999, 33).

(Kregting 2001, 587). Dat hangt samen met de thematiek. Zo is de naam Grauwzone ontleend aan de Duitse newwaveband Grauzone, en krijgt het negende onderdeel van het verhaal ‘Disconnected switch en de koppijn-ploeg’ het aan John Lennon ontleende onderschrift ‘*number 9 revolution*’ (SN 63). Maar net als elders in Berckmans’ geschriften wordt deze opgewekte hoop op revolutie niet ingelost.

Minder expliciet gaat Berckmans te werk wanneer hij songteksten zonder enige vorm van markering in zijn eigen tekst plaatst. Zo duikt ‘Mother’ van diezelfde John Lennon vertaald op in het thematisch nauw aansluitende ‘De menagerie van de schamele drie’: ‘Ma gij hebt mij gekregen maar ik heb u nooit bezeten’ (KK 151).¹² Dit leidt tot verrassende combinaties: paratekstueel verwijst het verhaal ‘Woorden met de sjamaan’ via titel en opdracht naar de ex-Japan frontman David Sylvian, die een gelijknamig album uitbracht. In de tekst zelf verweeft Berckmans echter evengoed fragmenten van Dana Winners’ ‘Zeven regenbogen’ (KK 52). De auteur ontdoet de teksten van hun culturele waarde en neemt ze op in zijn eigen tekst.¹³ Hij doorbreekt de transcendente stem van de traditionele chroniqueur, en verstoort de zuiverheid van de tekst en de eenduidigheid van betekenis.

Via muzikale termen suggereert Berckmans dat zijn vertellingen als muziekcomposities moeten worden gelezen. Dergelijke termen kunnen de dramatiek van de tekst verhogen: ‘in de Grauwzone. (Crescendo, volledige big band, steeds crescendo, Grauwzone, Grauwzone. Ad infinitum)’ (KK 17). Soms reflecteren ze ook op de structuur van de tekst: ‘(Total replay)’ (SN 122) wijst op de voortdurende herhaling in de teksten; ‘Shuffle. Random Play’ (KK 113) refereert aan het chaotische karakter.

Discours: de compositie van Berckmans

Voor Deleuze en Guattari is de muzikale stem een ideale manier om de taal te bevrijden: ‘La voix dans la musique n’a jamais cessé d’être un axe d’expérimentation privilégié, jouant à la fois du langage et du son’ (Deleuze e.a. 1980, 121). Door muziek onttrekt de taal zich bij Berckmans aan de mimesis, en slaagt ze erin het heterogene en chaotische materiaal op een nieuwe manier vorm te geven.

¹² Vergelijk: ‘Mother, you had me but I never had you’.

¹³ Dit betekent echter niet dat er geen enkele vorm van distinctie meer zou zijn. Zich basierend op Bourdieu stelt Bart Vervaeck: ‘De versmelting van genres en stijlen ondermijnt de strikte scheiding tussen canon en periferie, legitieme en marginale tekst’. Deze uitwissing is echter ook een manier om zich te onderscheiden. Ze ondermijnt de ‘goede smaak, die zich volgens Bourdieu altijd definieert als een distinctie, [...]’. Maar tegelijkertijd blijft de smaak als distinctief principe behouden. Dat zie je het beste in de verwijzingen naar muziek, [...] de burgerlijke distinctie bij uitstek’ (Vervaeck 2007, 185-86).

Volgens Deleuze en Guattari onderhoudt het lied een intrinsieke relatie met de chaos: ‘elle [een lied, HD] saute du chaos à un début d’ordre dans le chaos’ (idem, 382). Muziek vormt een stabiliserend centrum ten overstaan van de chaos van de angst: ‘Un enfant dans le noir, saisi par le peur, se rasure en chantonnant’ (idem, 382). Door te zingen bakent het kind een veilige omgeving af. Voor Deleuze en Guattari onderhoudt muziek dan ook altijd een relatie met haar omgeving: ‘l’oiseau qui chante marque ainsi son territoire’ (idem, 383). Een bepalende rol in dit alles speelt ‘la ritournelle’, dat is ‘le contenu proprement musical’ (idem, 368). Zij scheidt orde uit chaos en zorgt via herhaling en herkenbaarheid voor een geruststellende structuur: ‘elle est territoriale’ (idem, 383). Toch bestaat muziek voor Deleuze en Guattari pas in ‘l’opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle’ (idem, 369). Muziek is ‘mettant en variation continue toutes les composantes’ (idem, 121), inclusief een stabiel punt als *la ritournelle*.

Ook bij Berckmans is de muziek eerder een beweeglijke dan een stabiele vorm. Geert Buelens wees al op het gebruik van de ‘typische herhaling-en-variantie-opbouw van een bluesstrofe’ (Buelens 2005, 198; OV 44-45). De meest gebruikte muziekvorm is echter de jazz. Doordat zij zich kenmerkt door ‘een maximale concentratie op het bewegende nu’ (Korsten 2005, 172), sluit zij aan bij de taak van de chroniqueur: het bewegende nu proberen vast te leggen in een creatie even direct als een improvisatiesolo.

In zijn artikel ‘De kornetten en trompetten van Jericho’ stelt Marc Kregting dat Berckmans ‘jazz tot constructieprincipe’ verheven heeft (Kregting 2001, 591). Ik bouw hierop verder om de verandering toe te lichten die Berckmans’ stijl doormaakt tussen *Konstantinopel* en *Vilbeluik*. De doorbreking van de narratieve lijn en de ontbinding van de taal worden in die laatste bundel namelijk tot in het extreme toegepast. Deze evolutie hangt samen met een verschuiving in de jazzsoort: van de bop naar de free jazz (Auwelaert 2005, 229).

De bop: Bericht uit Klein Konstantinopel

In deze bundel zijn de verhalen nog duidelijk van elkaar te onderscheiden. Net als traditionele korte verhalen werken ze één gegeven uit. In de manier waarop ze dat doen omvat deze bundel een interne ontwikkeling. Het verhaal ‘Wat dat hier eigenlijk tegenwoordig voor een kot is’ kent nog enig narratief verloop in vergelijking met ‘Als plots aan ratata een einde is gekomen’. De vraag ‘wat dat hier eigenlijk tegenwoordig voor een kot is’ wordt enkele malen gesteld door verschillende personages. Tussendoor krijgen we de motivatie van de vraag. De ik-figuur beschrijft zijn kot en vertelt over de vrienden-daklozen die bij hem wonen. De setting is herkenbaar, en de tijd bestrijkt enkele dagen. Er wordt dus nog duidelijk *verteld* over het hoofdthema.

In 'Als plots aan Ratata een eind zal zijn gekomen', een aankondiging van de apocalyps, is er niet langer een narratieve uitwerking, maar is er veeleer sprake van een reeks variaties op een thema. Dat laatste geldt als een stabiliserende en geruststellende *ritournelle* in de schijnbaar arbitraire woordenchaos. De chaos kan de lezer conceptualiseren als een jazzimprovisatie. Centraal daarbij is het 'lineaire, opeenvolgende karakter': 'De structuur ervan is voornamelijk lokaal georiënteerd. De motivering voor wat volgt ligt in het direct voorafgaande' (Dorleijn 1999, 252). De opeenvolging van zinnen is niet inhoudelijk gemotiveerd, maar door de metonymie (Korsten 2005, 173) en door 'typische jazztechnieken: lokale herhalingsen en varianten' (Kregting 2001, 592). Een voorbeeld uit 'Ratata' maakt dit duidelijk:

Om nog maar te zwijgen van liefde en tederheid. Om daar maar niet over te hoeven spreken, want het spreken over liefde en tederheid doet verschrikkelijk pijn, hakt, kerft, snijdt, boort en slaat diepe, diepe wonden in het vlees dat sowieso al om de botten flodderd van het skelet van Ratata en alle anderen wier einde plots zal zijn gekomen (KK 118-19).

Belangrijk is dat er in dit type woordenstromen nog steeds enige vorm van harmonie is: de taal volgt met andere woorden een bepaalde logica. Zo is er hier duidelijk sprake van synonymie, waarbij de overdaad ervoor zorgt dat het conatieve de representatie overtreft. Tegelijk suggereert dit exces een verband tussen het spreken en de macht: sprekers zijn de lijdende en niet leidende instantie van een *régime de signes*.

Een ander *régime de signes* dat Berckmans voorafgaand aan deze passage verwerkt, is het christelijke. Dat sluit aan bij het thema van de apocalyps. De verteller spreekt over 'loutering, heiliging, ontluistering'. Dat laatste woord valt polyfoon op te vatten. Het draagt namelijk zowel 'ontluistering' als 'kluis' in zich. Het eerste lijkt op 'loutering', terwijl het laatste aan het gesloten karakter van de Grauwzone (waar de apocalyps zal plaatsvinden) refereert. De woordengroep roept echter ook de term 'kruis' op. Die valt te verbinden met het lot van de Messias en zodoende met het grondthema. Daaruit mag blijken dat de improvisator nooit vanuit een compleet nihil vertrekt (Roggeman 1996a, 92). Hij is telkens ingebed in culturele tradities. Deze *régimes de signes* verweeft en verwerkt Berckmans met zijn bekende thema's. Dat blijkt ook op het einde. De onmogelijke liefde is Berckmans-lezers niet onbekend en via dit thema keert de verteller terug naar het uitgangspunt van de apocalyps. Daarbij bewerkt hij tevens een bekende uitdrukking onder invloed van wat eraan voorafgaat: geen kleren die flodderen om het lichaam, maar vlees dat flodderd rond de botten. Via de muzikale stem is het dus mogelijk *des mots d'ordre* te verstoren en naar de hand te zetten.

Free jazz

Voor *Konstantinopel* geldt dat muziek dient om esthetische coherentie te geven aan het chaotische materiaal en dat er een interne, logische organisatie te ontwaren valt. Vanaf *Vilbeluik* wordt de chaos uitgedaagd. *La ritournelle* wordt dusdanig verregaand gedeterritorialiseerd dat ‘on ne voit ni l’origine, ni le bout’ (Deleuze e.a. 1980, 371). Er zijn niet langer thematisch afgebakende verhalen, het wordt één lange klacht over het mensonwaardige bestaan van de ik-figuur en zijn lotgenoten in de Grauwzone. Alle thema’s worden verweven totdat het thema zelf zoekraakt. De trompetten en bassen worden ontdaan van hun thematische beperkingen: de bop wordt ingeruild voor free jazz.

Het is enigszins merkwaardig dat Deleuze en Guattari amper melding maken van de free jazz. Die hanteert immers geen ‘vast patroon, waarvan de druk melodisch, ritmisch, harmonisch en architectonisch blijft nawerken tijdens de improvisatie’, maar schept een ‘emotioneel klimaat’ (Roggeman 1969, 30). Anders gezegd: ‘De frase vervalt als eenheid. In plaats ervan treedt het *veld*, de “halo”’ (Roggeman 1996b, 84). Bij de free jazz verdwijnt de harmonische motivatie en ontstaat een atonale compositie: de logica en het centrum van betekenis verdwijnen. Het thema verdrinkt als het ware in een vlotte reeks van associaties. Een voorbeeld, toegespitst op de taalthematiek:

De Gangsters van de Grauwzone waren onderweg in de Denderstreek. Zij zagen daar geen steek. Vanwege de mist. Baba Malade had daar gepist.

(Swa van Beethoven onderzoekt maar hangt voorlopig nog te masturberen tussen de pruimen en de peren.) (OV 36).

Dat Swa’s onderzoek niets oplevert blijkt uit de relatie tussen het masturberen en de vruchten. Swa verschiet namelijk zijn zaad, en werpt bijgevolg geen vruchten af. Het muzikaal worden van taal zorgt ervoor dat de akoestische kwaliteiten van taal mee betekenis creëren, een fenomeen bekend onder de term ‘word music’ (Scher 1968, 3). De woordmuziek die ontstaat tussen masturberen en peren suggereert een seksuele lezing van de vruchten. Zowel peren als pruimen wijzen in de volksmond op het vrouwelijk geslachtsorgaan. De Denderstreek valt daardoor als een vochtige streek te lezen, die echter niet nat is van seksuele opwinding, maar vanwege het urineren van Baba Malade. De urine heeft met de mist gemeen dat zij distinctie bemoeilijkt. Is de literaire taal normaal ‘zwanger van betekenis’, dan is ze hier afgang.

Die afgang geldt voor wie blijft zoeken naar logica. Die was in ‘Ratata’ nog te vinden, maar hier ontstaat betekenis louter via associatie en contigüïteit waarbij ‘zowel de klank als de culturele referentiewaarde’ een rol spelen (Buelens 2005, 198). Doordat de improvisatie de woorden op verschillende manieren lijkt te gebruiken, ontbloomt deze stijl de *mots d’ordre* en doet ze

teniet. Zo duidt de naam Baba Malade in de eerste plaats op een personage uit *Vilbeluik*, meer bepaald de vrouw naar wie de ik-figuur hartstochtelijk verlangt. Haar naam wordt hier niet enkel referentieel, maar ook functioneel gebruikt. Haar urineren wijst immers op het onvruchtbare van de taal, en haar naam verbergt een culturele referentie naar de figuur Ali Baba. Baba Malade heeft zich namelijk ‘voorgoed gesloten’ (OV 8), waardoor de magische woorden ‘Sesam open u’ worden opgeroepen. Van die magie blijft echter niet veel over wanneer zij zich niet opent om te ontvangen, maar om haar blaas te ledigen.

In tegenstelling tot de teksten in *Konstantinopel* verliezen die van *Vilbeluik* elk thematisch houvast. De lezer herkent met Baba Malade, Swa en de Gangsters wel enkele figuren, maar thematische constanten lijken afwezig. Ook volgt de taal geen duidelijke logica meer. Op paradigmatisch niveau doet zich een *synthèse disjunctive* voor: de verschillende betekenissen van een bepaald woord worden door de stijl gelijktijdig geactiveerd. Op syntagmatisch niveau vragen de teksten om een dynamisch en niet-dualistisch muzikaal begrip (MP 367-433). De tekst is niet op te delen in betekenisvolle onderdelen. Betekenisvol is slechts de opeenvolging en ontwikkeling van de klanken.

De muziek van Berckmans stelt niet meer gerust via een stabiliserend centrum. Centrum en periferie verdwijnen in een tekst die alle kanten lijkt op te kunnen. De constante variatie schept een ‘emotioneel klimaat’ van wanhoop, uitzichtloosheid en angst. In *Konstantinopel* valt nog te lezen: ‘Doem doem doem Dodeskaden zal de soundtrack zijn’ (KK 77) en ‘de hele wereld wordt een onbegrijpelijke hutsekluts’ (KK 80). Vanaf *Vilbeluik* vertaalt zich dit in de vorm, waarbij de lezer vaak, net als Swa, in eerste instantie slechts intellectueel kan masturberen. Tegelijk nodigt dit taalgebruik de lezer uit tot creatieve vrijheid.

Noise

Toch leidt ook deze creatieve taal opnieuw tot een destructie. Swa vindt op het einde van het boek nog slechts ‘pertotallen’¹⁴ (OV 72). Voor de lezer geldt een soortgelijke ervaring: ook hij geraakt naar het einde steeds meer afgestompt door Berckmans’ taal. Dit is te verklaren door de hoge mate van auto-referentie in deze bundels: de taal verwijst steeds meer naar zichzelf. Dat vloeit rechtstreeks voort uit de taak van de chroniqueur die de constante herhaling van zijn *territoire* moet vastleggen. Het leidt echter niet tot een patroon waardoor betekenis en orde kan ontstaan (Wolf 1999, 194). Berckmans verwoordt de herhaling immers telkens op een lichtjes andere manier, waardoor er geen essentie kan ontstaan.

¹⁴ Afgeleid van het Franse ‘perte totale’, een uitdrukking die gebruikt wordt wanneer een auto na een ongeluk economisch niet langer te herstellen valt.

De structuur die het rijm hierboven nog aanbracht, verdwijnt wanneer de naam Raimondo van Bedaf steeds afhankelijker wordt van zijn *talige* omgeving: ‘rot [...] Bedot’; ‘Bedoeg [...] vroeg’ (OV 62; 72). De herhalingen produceren een brok *noise*: ‘(Knettergekke ogenblikken en frakties van ogenblikken volgen elkaar op in razendsnel tempo. Niets betekent nog iets.)’ (SN 112).

De interpretatie van deze *noise* is tweevoudig. Enerzijds valt ze (net als bij de verbeelding van de Grauwzone) te lezen als de ultieme vernietiging van de vlucht uit de gevestigde taalpatronen. Ze is de basnoot, getoonzet op de dood, die elke andere klank in zich opneemt en vernietigt: ‘6/9 is het ten slotte geworden en niets, minder dan niets, is veranderd, nog steeds wordt de hedendaagse toon gezet op de allerlaagste noot van de kontrabas’ (KK 51). Anderzijds blijft de tekst ‘capable of resisting closure and objectification by acknowledging and engaging noise’ (Brown 2006, xxvi). Door *noise* te omarmen in zijn structuur, blijft Berckmans’ improvisatie een structuur die de mogelijkheid tot bevrijding en creatie behoudt. Nooit brengt de vorm een geruststellend en verklarend kader. Dat verwijst naar het bestaan in de Grauwzone, dat immers een leven vol onbegrip is.

Het is precies die chaos die de lezer dwingt het werk van Berckmans telkens anders te denken. In dit artikel heb ik gepoogd om Berckmans’ literatuur met behulp van de filosofie van Deleuze creatief te denken. Ik heb mij verzet tegen de gangbare interpretaties die dit oeuvre eenzijdig verbinden met Berckmans’ biografie en omgeving, en heb mij afgevraagd hoe het functioneert, dat wil zeggen hoe het verbindingen aangaat met maatschappelijke en muzikale processen. Het mag duidelijk zijn dat enige interpretatie hierbij onmogelijk uit te sluiten valt. Het creatieve denken wil die interpretaties echter niet fixeren of reduceren tot een zogenaamd wezenlijk gegeven als biografie; het wil integendeel interpretaties steeds verder affirmeren en dominante betekenissen steeds verder decoderen. Mijn lezing wil dan ook geen nieuwe metafysica van Berckmans’ oeuvre vormen. In het beste geval zet ze enkele vluchtlijnen uit om de lezer aan te sporen tot een open en dynamische verhouding met dit oeuvre.

Literatuur

AUWELAERT 2005

P. Auwelaert, “Ziel van onze kapotte tijd”. Jazz in de Vlaamse literatuur’, in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 54, 4, 2005, 222-229.

BADIOU 2006

A. Badiou, *Deleuze. Het geroep van het zijn*. Kampen, 2006 [1997].

BERCKMANS 1990

J.M.H. Berckmans, *Café De Raaf nog steeds gesloten*. Antwerpen, 1990.

- BERCKMANS 1994
J.M.H. Berckmans, *Brief aan een meisje in Hoboken. Geschiedenis van de Revolutie*. Amsterdam e.a., 1994.
- BERCKMANS 1996
J.M.H. Berckmans, *Bericht uit Klein Konstantinopel*. Amsterdam e.a., 1996.
- BERCKMANS 1997
J.M.H. Berckmans, *Ontbijt in het vilbeluik*. Antwerpen e.a., 1997.
- BERCKMANS 1998
J.M.H. Berckmans, *Slecht nieuws voor Doctor Paf de Pierenmaaijer, Pandemonium in de Grauwzone*. Antwerpen e.a., 1998.
- BERCKMANS 2009
J.M.H. Berckmans, *4 laatste verhalen en enige nagelaten brieven*. Antwerpen e.a., 2009.
- BOGUE 1989
R. Bogue, *Deleuze and Guattari*. London e.a., 1989.
- BREMS 2006
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, 2006.
- BROWN 2006
D.P. Brown, *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*. Minneapolis, 2006.
- BUELENS 2005
G. Buelens, “De natuur van mijn spel”. Over materialiteit van pop en literatuur bij Hornby, Mijlemans, Berckmans, Pfeijffer en Van Weelden’, in: M. Steenmeijer (ed.), *Pop in literatuur*. Utrecht, 2005, 193-205.
- VAN BUUREN 1982
M. van Buuren, *De boekenpoeper. Over het groteske in de literatuur*. Assen, 1982.
- DE CAUTER 2004
L. De Cauter, *De capsulaire beschaving: over de stad in het tijdperk van de angst*. Rotterdam, 2004.
- DELEUZE 1968
G. Deleuze, *Différence et répétition*. Paris, 1968.
- DELEUZE 1990
G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*. Paris, 1990.
- DELEUZE 1993
G. Deleuze, *Critique et clinique*. Paris, 1993.
- DELEUZE e.a. 1972
G. Deleuze & F. Guattari, *L’Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris, 1972.
- DELEUZE e.a. 1975
G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, 1975.
- DELEUZE e.a. 1980
G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, 1980.
- DELEUZE e.a. 1991
G. Deleuze & F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris, 1991.
- DORLEIJN 1999
G.J. Dorleijn, ‘Blower en Wailer. Over Jazz & Poetry’, in: H. Groenewegen (ed.), *Licht is de Wind der Duisternis. Over Lucebert*. Den Haag, 1999, 238-277.

- VAN ELZEN 2001
S. van Elzen, 'Beeldhouwer van spoken', in: *Knack*, 15-10-2001.
- HELLEMANS 2001
F. Hellemans, 'Burleske borderline-blues van J.M.H. Berckmans', in: *Ons Erfdeel*, 44, 3, 2001, 420-422.
- HERMAN e.a. 2005
L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verbaalanalyse*. Brussel e.a., 2005.
- JACOBS 1997
H. Jacobs, 'In den beginne was de oerknal', in: *De Morgen*, 2-10-1997.
- JACOBS 2000
H. Jacobs, 'Wachten op niets', in: *De Morgen*, 22-11-2000.
- KAFKA 1974
F. Kafka, *Dagboeken 1910-1913*. Amsterdam, 1974.
- KORSTEN 2005
F.-W. Korsten, 'Meditatie, (zelf)destructie en trance: het verschil tussen jazz en pop in de Nederlandse literatuur', in: M. Steenmeijer (ed.), *Pop in literatuur*. Utrecht, 2005, 167-184.
- KREGTING 2001
M. Kregting, 'De trompetten en cornetten van Jericho. Over het werk van J.M.H. Berckmans', in: *Yang – Flanders Language Valley revisited: over de Vlaamse literatuur zoals zij was, is en ooit nog zal zijn*, 37, 4, 2001, 585-594.
- LAERMANS 2009
R. Laermans, 'Verlangen', in: E. Romein e.a. (ed.), *Deleuze compendium*. Amsterdam, 2009, 237-251.
- LEYMAN e.a. 2008
D. Leyman & E. Rinckhout, 'Jean-Marie Berckmans (1953-2008): Chroniqueur van de zelfkant overleden', in: *De Morgen*, geraadpleegd 25/12/2010 op <http://www.demorgen.be/dm/nl/1006/Kunst-literatuur/article/detail/400881/2008/09/01/Jean-Marie-Berckmans-1953-2008-Chroniqueur-van-de-zelfkant-overleden.dhtml>
- OSSTYN 1996
K. Osstyn, 'Game over, no replay: Berckmans' zwerftocht door de Grauwzone', in: *De Standaard*, 19-9-1996.
- O'SULLIVAN 2006
S. O'Sullivan, *Art encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. Balingstoke, 2006.
- PEETERS 2008
K. Peeters, '54 jaar alleen op de wereld', in: *De Standaard*, 5-9-2008.
- POSMAN 2009
S. Posman, 'Literatuur', in: E. Romein e.a. (ed.), *Deleuze compendium*. Amsterdam, 2009, 299-312.
- ROBERTS 2007
M. Roberts, 'Capitalism, psychiatry, and schizophrenia: a critical introduction to Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus*', in: *Nursing Philosophy*, 8, 2, 2007, 114-127.
- ROGGEMAN 1969
W. Roggeman, *Free en andere jazz-essays*. 's-Gravenhage e.a., 1969.
- ROGGEMAN 1996a
W. Roggeman, 'Muzikale, mystieke e.a. ezelsbruggen bij Van Ostaijen', in: *Yang*, 32, 1, 1996, 87-101.

- ROGEMAN 1996b
 W. Roggeman, 'Coltrane (deel 2). N-Z. Punt en volume (een monomane orkestratie)', in: *Yang*, 32, 4, 1996, 84-89.
- SCHER 1968
 S.P. Scher, *Verbal Music in German Literature*. New Haven e.a., 1968.
- VAN DE SCHOOR e.a. 2010
 R. Van de Schoor & T. Sintobin, "Er zijn wetten, die het verbieden". Topoi in de moderne Vlaamse literatuur: de uithoek', in: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap*, deel XXVI. Gent, 2010, 75-95.
- VAN DER STRAETEN 2003
 B. van der Straeten, 'Chronisch Kromsky zijn. Het "Gestameld Kyrie" van J.M.H. Berckmans', in: *Ons Erfdeel*, 46, 2, 2003, 222-229.
- VERVAECK 2007
 B. Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen, 2007.
- VITSE 2008
 S. Vitse, *Een woestijn die de stad verpulvert. Marxisme, kritiek en representatie in poststructuralisme, Ander Proza en postmodern proza*. Brussel, 2008.
- DE VOS 2004
 L. de Vos, 'J.M.H. Berckmans', in: A. Zuiderent e.a. (ed.), *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, 92e aanvulling, februari 2004.
- WARREN 1996
 'Regelrecht gebral krijgt de overhand', in: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6-9-1996.
- WEVERBERGH 1992
 J. Weverbergh, *Hard tegen hart: het literaire klimaat in Vlaanderen*. Antwerpen, 1992.
- WOLF 1999
 W. Wolf. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam e.a., 1999.