DODELIJK VERWONDERD

De ervaring van het sublieme in *Zwerm* van Peter Verhelst

Een masterscriptie ten behoeve van de opleiding Literatuur- en Cultuurkritiek aan de Universiteit Utrecht.

Leonie Wolterink, 3042553

Augustus 2013

Utrecht

Begeleider: dr. Sven Vitse (Moderne letterkunde)

Tweede lezer: dr. Wilbert Smulders (Moderne letterkunde)

Toch is het de wereld niet die duizelt maar het beeld
dat duizelt van een zogenaamde wereld.

(Uit: *Verhemelte* (1996), Peter Verhelst)

Voorwoord

Tijdens de cursus *Visions of the self* behandelden we het sublieme van Edmund Burke en Immanuel Kant. Het triggerde mij om mijn masterscriptie over het sublieme in de literatuur te schrijven. Voornamelijk het ongrijpbare element van het sublieme sprak mij aan. Bovendien klonk het als een ervaring die iedereen wil meemaken. Tijdens de cursus werd de vraag gesteld of je een dergelijke sublieme ervaring had meegemaakt. Ik moest meteen denken aan de Iguazu Falls in Argentinië, waar ik in 2010 ben geweest. Een enorme hoeveelheid watervallen met een kant in Brazilië en één in Argentinië. Ik denk aan één punt in het bijzonder dat 'Devil's throat' heet (zie de foto op de voorkant door mijzelf genomen). De naam, 'keel van de duivel', zegt het al: daar staan, gaat gepaard met een gevoel van angst. Het kan niet anders dan dat de enorme watermassa die naar beneden dendert, het geraas van het water en de enorme hoeveelheden stoom die opstijgen, je een gevoel van ontzag inboezemen. Ik geloof dat dat het gevoel is dat Kant bedoelde bij de omschrijving van het dynamisch verhevene met: 'je eigen nietigheid in relatie tot de grootsheid van de natuur' ervaren. Het gevoel van lust ontstond bij mij door de enorme kracht die van de watervallen uitgaat. Daar staan is werkelijk een onbeschrijfelijke ervaring. Ik raad iedereen die het sublieme wil ervaren dan ook aan daar naartoe te gaan.

De titel van mijn scriptie 'dodelijk verwonderd' drukt voor mij iets uit van de interne dualiteit in de ervaring van het sublieme bij Lyotard, waarin lust en onlust naast elkaar bestaan. De woorden komen in de roman *Zwerm* voor. De context is het verhaal van twee personages die hun eerste liefdesnacht beleven. Ook dat kan je opvatten als een sublieme ervaring, waarbij twee lichamen een geheel vormen en toch geen eenheid zijn. Na deze ervaring staat er (Verhelst 2005: p442): 'Als liggen ze dodelijk verwonderd te kijken naar de sterrenhemel die vertraagd boven een onmetelijke woestijn ontploft'.

Ik wil als laatste mijn familie en vrienden ontzettend bedanken voor hun enorme steun. Tijdens de momenten dat ik het even niet meer zag zitten, waren zij er om mij weer de nodige peptalk te geven. Bovendien hebben zij mij geholpen in de vorm van afleiding. Ook bij mij moest soms even 'leegte' gecreëerd worden om weer verder te kunnen.

Een woord van dank gaat ook uit naar mijn werk. Ik waardeer de flexibiliteit die ze mij gaven om, wanneer het nodig was, meer tijd aan mijn scriptie te kunnen besteden.

Ik bedank Sven Vitse voor zijn begeleiding. De gesprekken hielpen mij om meer lijn in mijn tekst te krijgen. Door zijn kritische blik en tips kon ik steeds weer verder.

Inhoudsopgave

#1 Inleiding..... p5

#2 Het Sublieme..... p7

2.1 Inleiding..... p7

2.2 Edmund Burke – Existentieel sublieme..... p9

2.3 Immanuel Kant – Mathematisch en dynamisch verhevene..... p13

2.4 Jean-François Lyotard – Postmodern sublieme..... p21

#3 Methode en Werkwijze..... p29

3.1 Zwerm: een postmoderne roman?..... p29

3.2 Motieven..... p30

3.3 Postmodernisme..... p32

3.4 Werkwijze..... p34

#4 Het Sublieme in Zwerm..... p36

4.1 Inleiding..... p36

4.2 Zwerm..... p38

4.3 Dingen..... p42

4.4 Incorporatie..... p50

4.5 Virus..... p53

4.6 Apocalyps..... p57

4.7 Metabeschouwingen in de roman..... p61

4.8 Interpretatie..... p63

#5 Besluit..... p78

Bibliografie..... p80

1. Inleiding

Het sublieme aanwijzen in een tekst is eigenlijk een *contradictio in terminis*. Het sublieme is immers bij uitstek ongrijpbaar, juist datgene wat we *niet* kunnen bevatten. Toch boeit het schrijvers al eeuwenlang om enige grip te krijgen op deze term. Vooral in de periode van de Verlichting ontstaat een hernieuwde aandacht voor dit onderwerp. De drang naar het onverklaarbare lijkt juist in een tijd waarin alles verklaarbaar lijkt steeds groter te worden. Edmund Burke is van grote invloed geweest op het debat over het schone en het sublieme. De definitie die Burke (2004: p92) aan het sublieme geeft, is: 'Alle dingen die, op welke manier dan ook, gedachten aan pijn en gevaar kunnen wekken, met andere woorden, alle dingen die op de een of andere manier angstaanjagend zijn, of verband houden met iets verschrikkelijks, of een vergelijkbare uitwerking hebben als angst en afschuw, zijn een bron van het *sublieme*'. Immanuel Kant, een tijdgenoot van Burke, verbond het verhevene met het oneindige (tegenover het schone als verbonden met het eindige). In zijn definitie is het verhevene: 'datgene, in vergelijking waarmee al het andere klein is' (Kant 2009: p142). Het gevoel van lust in de ervaring van het sublieme bij Kant ontstaat doordat de rede uiteindelijk wint van de natuur. Oneindigheid kunnen we immers wel denken, ook al kunnen we ons er geen voorstelling van maken. Het verhevene bij Lyotard is wanneer het verbeeldingsvermogen er niet in slaagt zelfs maar in principe een voorwerp te presenteren dat kan overeenstemmen met een begrip. Het gevoel van lust ontstaat door de ontdekking van de affiniteit in deze disharmonie (Lyotard 1992: p73). Het gevoel van verheffing in de ervaring van het sublieme bij Kant ontbreekt in de definitie van Lyotard over het sublieme. Kiene Brillenburg Wurth (2002: p333) legt uit dat het sublieme bij Lyotard verstrikt blijft in haar eigen interne dualiteit: 'Lust en onlust zijn hier niet binair tegenover elkaar gedacht als twee onafhankelijke 'principes', maar als schijnbaar conflicterende intensiteiten die altijd in elkaar zijn ingeschreven. Juist door deze verstrengeling kan een overgang van de een naar de ander, een oplossing van de een in de ander, niet worden gearticuleerd in een gevoeld moment van verheffing of ontlading'. In het postmodernisme neemt de belangstelling voor het sublieme weer toe. Kants voorstelling van het sublieme is sinds 1980 in de kunsttheorie opnieuw ontdekt als een belangrijk aanknopingspunt bij alle pogingen om het vormeloze, onbestemde, onbepaalbare en traumatische weer te geven. In het postmoderne sublieme speelt onbepaaldheid weer een rol: (p338): 'niet zozeer, of niet alleen, als een semantische onbepaaldheid, maar meer als een leegmaken van de geest, een suspensie of *passibiliteit*, waarin iets, het nog niet gegevene of gedachte, kan gebeuren – of niet.' De ervaring van het sublieme kan alleen komen als er leegte gecreëerd wordt. Het sublieme is de onbepaaldheid die ruimte laat voor wat kan komen.

Deze onbepaaldheid, die in het postmoderne sublieme te zien is, is ook aanwezig in *Zwerm*. De betekenisdrang van de mens wordt gethematiseerd in de roman. Het wordt duidelijk dat je niet dichter tot een betekeniskern komt. Beelden wisselen elkaar snel af en worden van veel betekenissen voorzien. 'Het gevolg van dit overdadige gebruik van kernbeelden is, dat ze hun vaste vorm verliezen en uiteindelijk volledig vervluchtigen' (Vervaeck 1999: p45). Dat is wat Bart Vervaeck aanduidt met de term 'dechiffrering'. Aan de hand van deze term en de motievenstructuur laat ik zien hoe de ervaring van het sublieme in *Zwerm* schuilt. De hoofdvraag van deze scriptie luidt:

Welke elementen van het sublieme zijn terug te vinden in de roman Zwerm van Peter Verhelst?

Om een antwoord te vinden op de hoofdvraag behandel ik het sublieme vanuit filosofisch oogpunt. Ik bestudeer de theorieën van Edmund Burke, Immanuel Kant en Jean-François Lyotard over het sublieme, of het verhevene zoals Kant het noemt. Deze drie theorieën gebruik ik om de vertaalslag te maken naar de literatuur. In hoofdstuk drie beschrijf ik de methode die ik hanteer en beschrijf ik hoe ik te werk ga. Hoofdstuk vier beslaat de analyse en interpretatie van het sublieme in *Zwerm*. In het besluit (hoofdstuk vijf) geef ik een antwoord op de hoofdvraag.

2. HET SUBLIEME

2.1 Inleiding

Het denken over het sublieme vindt zijn oorsprong in zowel de christelijke religie als de retorica. In de christelijke religie verwijst de term 'het sublieme' vooral naar het 'natuurlijk sublieme', wat betekent dat het sublieme tot uiting komt in de natuurervaring. Op deze religieuze oorsprong kom ik later terug. Het denken over het sublieme is begonnen in de retorica. In de retorica is het de taak van de redenaar om sublieme passages te produceren 'die de toehoorder boven zichzelf uittillen' (Sicking 2000: p11). Later is het denken over het sublieme vooral terug te zien in de esthetica. Dat heeft te maken met een omslag in het denken binnen de kunsttheorie. Voordat ik verder inga op de oorsprong van het denken over het sublieme in de retorica, leg ik kort het verschil uit tussen retorica en esthetica.

De retorica is gericht op de zender. Het gaat vooral om richtlijnen voor auteurs, hoe ze moeten spreken in het openbaar en hoe ze een tekst moeten opbouwen. De retorica staat ook wel bekend als de kunst van het overtuigen. In de periode van de Verlichting en de vroege Romantiek, aan het einde van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw, is de reflectie van kunst zich gaan richten op de ontvanger in plaats van op de zender. Deze periode is van cruciaal belang geweest voor de ontwikkeling van de esthetica van het sublieme. De esthetica analyseert de gevoelens van de kunstliefhebber en is gericht op de ontvanger. Het wordt gebruikelijk te analyseren hoe de ontvanger wordt geraakt, de wijze waarop hij de werken opneemt, ondergaat en beoordeelt. Het gaat om de vraag 'wat is kunst ervaren?' (Lyotard 1992: p103).

De eerste tekst over het sublieme, *Peri hupsous*, stamt vermoedelijk uit de eerste eeuw na Christus. Dat deze tekst tot de retorica gerekend kan worden, blijkt al uit de eerste pagina waar de auteur twee voorwaarden schetst waar elk technisch traktaat aan moet voldoen. De tekst is dus gericht op de zender (de redenaar of auteur). De auteur van *Peri hupsous* is onbekend, maar het is gebruikelijk geworden deze anonieme auteur 'Longinus' of pseudo-Longinus te noemen (Sicking 2000: p8). Longinus geeft in zijn tekst niet een duidelijke definitie van wat hij verstaat onder het sublieme. Wat het dichtst bij een definitie in de buurt komt, is: 'waar iedereen altijd behagen in schept, dat zijn de goede voorbeelden van verhevenheid' (Longinus 2000: p29). Hij legt uit dat wanneer het oordeel van verschillende mensen over dezelfde literaire werken unaniem is, deze werken wel verheven moeten zijn. Longinus is van mening dat de redenaar niet beoogt te overtuigen, maar de lezer in vervoering wil meenemen. Het verhevene staat bij Longinus gelijk aan 'vervoering'. Zo zegt hij (p22):

‘de combinatie van bewondering en verbijstering wint het altijd van wat enkel overtuigend en bekoorlijk is’. Verder geeft hij in zijn traktaat vijf bronnen van het sublieme, te weten: het vermogen om grote gedachten te ontwerpen, de felle en bezielde emotie, de juiste vorming van figuren, de voorname stijl en de waardige en verheven compositie (p30). Bij de uitleg over de juiste vorming van figuren geeft Longinus verschillende voorbeelden van figuren die grootheid verlenen aan de stijl, zoals het retorisch gebruik van vragen, het gebruik van asyndeta (weglaten van verbindingen), anafora (herhalingen), hyperbatons (afwijkende woordvolgordes) en metaforen. Uit bovenstaande blijkt dat hij een ruime opvatting hanteert van het sublieme: ‘naast de relatie met de verheven stijl bestaat het sublieme voor hem ook als kwaliteit van een auteur, blijkende uit diens artistieke genialiteit en persoonlijkheid, vervolgens als effect bij het publiek, dat niet alleen overtuigd maar ook gegrepen en geënthousiasmeerd wordt en een bijna extatische ervaring beleeft en tenslotte als eigenschap van een tekstpassage, die ook als afzonderlijk deel dit effect kan sorteren, los van het geheel van het werk waaruit de passage genomen is’ (Bons 2000: p94). Opvallend is dat Longinus niet alleen gericht is op de auteur, maar ook op het bereikte effect bij het publiek, wat meer tot de esthetica behoort. Hij beschouwt ‘het sublieme’ dus in het omvattende kader van de drieslag auteur, tekst en publiek.

Na *Peri hupsous* verschijnen er nauwelijks teksten met verwijzingen naar deze tekst van Longinus. Pas in de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw herleeft, eerst in Italië, later in de rest van Europa, de belangstelling voor de retorica als zelfstandige discipline (p102). In 1644 is er een toenemende literaire belangstelling voor Longinus, wanneer Jean Louis Guez de Balzac (1595-1654) serieus aandacht schenkt aan het traktaat. Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711) zorgt er in 1674 voor dat Longinus weer sterk in de belangstelling staat. Een drietal concepten uit Longinus’ traktaat is van invloed geweest op deze latere auteurs, namelijk: ‘[...] het primaat van het genie, de essentiële rol van de emoties voor het bereiken van het sublieme, en het belang van intuïtieve goede smaak als literair-kritisch criterium, die samen een nieuwe methode van literatuurbeschouwing konden uitmaken waarin voor individualiteit en persoonlijke smaak meer ruimte dan voorheen bestond’ (p116). Elementen die terug te zien zijn in de Romantiek. Longinus’ tekst benadrukt een aspect dat beslissend is voor de moderne ontwikkeling van het sublieme: ‘de mens dient zich het overweldigende en oneindige voor te stellen, en zich zo boven het alledaagse en het puur nuttige van zijn bestaan te verheffen’ (Von der Thüsen 1997: p16). Longinus’ tekst blijft in het literaire debat van West-Europa een rol spelen tot aan het eind van de achttiende eeuw.

Aan het eind van de zeventiende eeuw ontstaan gedachten over het natuurlijk sublieme. Dit denken vindt zijn oorsprong in de christelijke religie. Tot die tijd bestond de opvatting dat bijvoorbeeld stranden en bergen onheilige plekken waren. ‘Een van de belangrijkste gebeurtenissen in de geschiedenis van de natuurwaarneming is de spectaculaire omslag in de perceptie van het hooggebergte die zich in de achttiende eeuw voltrekt. Voor 1730 overheersen de uitingen van afschuw’ (p11). Volgens deze religieuze opvatting was de wereld voor de zondvloed mooi, zonder

onregelmatigheden. Na de zondvloed werden sommige natuurelementen als overblijfselen van de zondvloed gezien, bijvoorbeeld de plek in de bergen boven de boomgrens, waar stenen los en rommelig liggen. Een dergelijke plek werd gezien als het verdomhoekje van de aarde. Pas later worden bergen ook gezien in relatie tot positieve gevoelens.

Eén van de eersten die bijdraagt aan deze opvatting, is Thomas Burnet (1635-1715). Hij gaat bergen beklimmen en ontdekt dat hij niet alleen angst voelt, maar ook plezier: 'Het gaat om het gelijktijdig gevoel van afgrijzen en betovering zoals reizigers van die periode dat bijvoorbeeld ervoeren bij de aanblik van de Alpen of andere indrukwekkende en spectaculaire manifestaties van de natuur' (Bons 2000: p117). Deze omslag gaat gepaard met diepgaande veranderingen in de kunsttheorie. 'De eisen van overzichtelijkheid, harmonie en ordening – de eisen van het classicisme – worden in het nauw gedreven door nieuwe, 'romantische' principes als onpeilbaarheid, onregelmatigheid en nieuwheid' (Von der Thüsen 1997: p11). Met dit inzicht ontstaat een nieuwe esthetica, waarin het onderscheid tussen 'het schone' en 'het verhevene' uitgangspunt gaat worden. Edmund Burke is één van de eersten die hierover schrijft. In *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) legt hij het verschil uit tussen het schone en het sublieme. Daarmee is hij van grote invloed geweest op het debat over het schone en het sublieme. In de volgende paragraaf vertel ik meer over zijn esthetica van het sublieme.

2.2 Edmund Burke - Existentieel sublieme

Inleiding

In tegenstelling tot Longinus' tekst, die tot de retorica behoort, heeft Edmund Burke (1729-1797) een bijdrage geleverd aan de esthetica van het sublieme, wat impliceert dat zijn analyse focust op de ontvanger. In het debat over smaak en schoonheid introduceerde Edmund Burke twee grote vernieuwingen. Vóór die tijd werd het sublieme gezien als een verlenging van de ervaring van het schone. Burke onderscheidde stelselmatig het schone van het sublieme. Hij zag het sublieme juist als het tegenovergestelde van het schone in plaats van als een overtreffende trap ervan. Burke (2004: p31) verklaart: 'Het sublieme ontstaat door andere objecten dan het schone, het wekt andere reacties in het menselijk lichaam, en daardoor gaat het samen met andere emoties'. Burke plaatst het sublieme in het teken van schrik en pijn. Dat is het tweede inzicht dat hij introduceerde: 'de meeste soorten pijn en schrik willen wij vermijden, maar de pijn van het sublieme zoeken wij juist voortdurend op. Zij is de bron van een intens genot' (p32). Bij Burke is de ervaring van het sublieme dus een gevoel van lust, dat ontstaat uit een gevoel van onlust.

Gemeenschap en zelfbehoud

Volgens Burke kunnen vrijwel alle denkbeelden die op ons een krachtige indruk maken onder twee noemers worden gerangschikt: **gemeenschap** en **zelfbehoud** (*eros* en *thanatos*) (p91). *Gemeenschap* (vermeerdering van de soort) wordt in verband gebracht met onze gevoelens van genoegen, van het schone. Genoegen is het gevoel dat Burke tegenover pijn plaatst. *Zelfbehoud* hangt samen met gevoelens van pijn, van het sublieme (p147). De sterkste van deze gevoelens zijn volgens Burke de hartstochten die gepaard gaan met pijn en gevaar en dus samenhangen met zelfbehoud. Deze hartstochten verschaffen een gevoel van lust, op voorwaarde dat we niet echt in gevaar zijn. Dat laatste is erg belangrijk, want als de mens in gevaar is, ervaart hij geen lust uit de gevoelens van onlust. De gevoelens van pijn en genoegen bestaan volgens Burke onafhankelijk van elkaar. Hij legt uit dat pijn niet per definitie de afwezigheid van genoegen is, en omgekeerd genoegen niet de afwezigheid van pijn. Het gevoel dat ontstaat bij het verdwijnen van pijn of gevaar noemt Burke *genot*. Genot is dus niet hetzelfde als genoegen. De toestand waarin geen pijn en geen genoegen wordt ervaren, definieert hij als *onverschilligheid* (p85). Burke (p86) beweert dat 'in werkelijkheid, het verdwijnen of afnemen van genoegen niet de uitwerking heeft van positieve pijn, en het verdwijnen of verminderen van pijn in zijn uitwerking heel weinig verwantschap heeft met positief genoegen'. Hij bedoelt daarmee dat wanneer gevoelens van genoegen afnemen, dat niet hoeft te betekenen dat iemand pijn ervaart en andersom. Het afnemen van genoegen kan ook onverschilligheid betekenen. Dat is immers de toestand waarin geen genoegen of pijn wordt ervaren.

De ervaring van het sublieme is niet alleen een ervaring van de geest, ook het lichaam speelt een rol. Lichaam en geest kunnen los van elkaar geen pijn of genoegen beleven en hangen dus nauw met elkaar samen. Burke verklaart dat de schrik die het sublieme veroorzaakt, gepaard gaat met een onnatuurlijke spanning en bepaalde heftige bewegingen in de zenuwen van het lichaam. Schrik, zo zegt Burke (p113), is een voorgevoel van pijn of van de dood. Alle voorwerpen van verschrikking wekken gedachten aan het sublieme op, omdat we over iets gevaarlijks nooit geringschattend kunnen doen. Burke noemt als voorbeeld van dingen die verschrikking kunnen veroorzaken: slangen, en alle overige giftige dieren, maar ook de oceaan omdat deze een niet geringe schrik opwekt. De schrik zorgt ervoor dat de spieren in het lichaam worden samengetrokken. Het sublieme gaat gepaard met een dergelijke spanning, zoals schoonheid samengaat met ontspanning. Beide kunnen dus niet samengaan. Bovendien zou het schone verbleken als het in aanraking komt met het ruwe en ongepolijste van het sublieme.

Het schone

Burke is van mening dat smaak universeel is en er dus niet over te twisten valt. Als smaak niet universeel zou zijn, zouden we het niet eens zijn over wat zoet is of wat bitter. Zo is in zijn ogen ook smaak over kunst universeel. Volgens Burke zijn onze oordelen over het schone in de kunst dus even

universeel als onze smaakoordelen: 'Het is bekend dat de smaak (wat dit dan ook is) zich ontwikkelt op precies dezelfde manier als wij ons oordeel scherpen, namelijk door onze kennis te vergroten, door een doelgerichte aandacht voor het onderwerp, en door veelvuldige oefening' (p81). Het oordelen over kunst kan je dus oefenen, *moet* je oefenen volgens Burke.

De definitie van 'het schone' die Burke (p148) geeft, luidt: 'Met schoonheid bedoel ik die eigenschap of eigenschappen die maken dat wij liefde voor een object voelen, of een soortgelijke emotie'. Hij legt uit dat we liefde voelen voor de dingen die zich aan ons onderwerpen. We worden door deze mooie dingen verleid deze liefde te voelen. Zo onderwerpen wij ons aan de dingen die we bewonderen. Burke legt uit dat de bewondering in dit laatste geval maakt dat we gedwongen worden om ons te onderwerpen (p174). Schoonheid is volgens Burke niet afhankelijk van proportie, nuttigheid of volmaaktheid. Schoonheid ontroert ons en hangt samen met positieve eigenschappen. Mooie dingen zijn volgens Burke klein en aangenaam, hebben een glad oppervlak, wisselen geleidelijk van vorm, wekken een indruk van fijngevoeligheid, zelfs van kwetsbaarheid en hun kleuren zijn duidelijk en helder. Met onze zintuigen kunnen we mooie voorwerpen ervaren. Voor onze tastzin geldt dat voorwerpen die slechts weinig weerstand oproepen en waarbij steeds iets nieuws te voelen is op een geleidelijke manier, als mooi worden ervaren. Hetzelfde geldt voor geluiden: geluiden die zacht en verfijnd klinken, kunnen mooi zijn (p184). In de smaak en reuk treffen we ook algemene overeenstemming aan en gaat het om zachte smaken en geuren.

Het sublieme

Zoals ik eerder al zei, was één van de vernieuwende gedachten in Burkes filosofie, het idee dat **schrik** en **pijn** vooraf gaan aan de ervaring van het sublieme. Burke (p92) zegt: 'Alle dingen die, op welke manier dan ook, gedachten aan pijn en gevaar kunnen wekken, met andere woorden, alle dingen die op de een of andere manier angstaanjagend zijn, of verband houden met iets verschrikkelijks, of een vergelijkbare uitwerking hebben als angst en afschuw, zijn een bron van het *sublieme*'. De hartstocht die ons mensen het meest berooft van het nog nuchter kunnen nadenken, is de angst. Even later zegt hij (p113): 'Dingen die vreselijk zijn om te zien, zijn altijd ook subliem, of zij nu angst aanjagen door hun enorme afmetingen of niet; want iets gevaarlijks kunnen we nooit geringschatten of als onbeduidend beschouwen'.

De kern van Burkes filosofie is dat het sublieme altijd gepaard gaat met een bepaalde mate van wat hij noemt 'horror', gevoelens van angst en verschrikking. Angst gaat altijd vooraf aan de ervaring van het sublieme. Als oorzaken voor het gevoel van deze angst noemt hij: duisternis, macht, verschrikking, grootheid van omvang, oneindigheid en pracht. **Duisternis** is een oorzaak, omdat in het duister alles angstaanjagender lijkt. Licht, in samenhang met duisternis, kan ook een rol spelen. Al is duisternis een grotere bron voor het sublieme dan het licht. In complete duisternis weten we namelijk niet hoe het met onze veiligheid is gesteld. Lichaam en geest hangen nauw samen in de

ervaring van het sublieme. Zo ook wanneer duisternis er de oorzaak van is. In het duister trekken spieren van het oog samen om licht te kunnen zien. Deze samentrekking is een bron van pijn en volgens Burke gaat het sublieme altijd gepaard met pijn.

Bij het sublieme hoort ook een of andere vorm van **macht**. Mensen zijn niet bang voor een kracht die voor hen nuttig is, want die is aan hen onderworpen, maar heeft de kracht een zekere macht over hen, dan is zij angstaanjagend. Aangezien mensen zich niet vrijwillig onderwerpen aan pijn, zo verklaart Burke, wordt pijn hen altijd opgelegd door een soort macht. De mens wil deelgenoot zijn van het machtige. Alleen de ervaring van het sublieme kan dit veroorzaken. 'De fascinatie die van het sublieme uitgaat, ontstaat niet door de glans van het goede voorbeeld, maar door de belofte het individu uit zijn onmacht [tot het machtige te behoren] te verlossen' (Von der Thüsen 1997: p23). Deze ervaring staat in het teken van zelfbehoud. Een andere oorzaak is **verschrikking**: 'Alle *algemene* ontberingen zijn groot, want zij zijn zonder uitzondering verschrikkelijk: *leegte, duisternis, eenzaamheid* en *stilte*' (Burke 2004: p129).

Grootheid van omvang is ook een machtige oorzaak van het sublieme, evenals een uiterst kleine omvang. Voor de grootheid van omvang geeft Burke geen voorbeelden. Volgens hem is het zo vanzelfsprekend dat iets uiterst groot een oorzaak van het sublieme kan zijn, dat hij er geen voorbeelden van noemt. Over het uiterst kleine als oorzaak noemt hij de oneindige deelbaarheid van materie. Burke legt uit dat wanneer we nadenken over de kleinste materie deze niet meer te onderscheiden is van de uitgestrektheid zelf (p130). Met uitgestrektheid hangt **oneindigheid** samen, eveneens een bron van het sublieme bij Burke. Bij het idee aan oneindigheid verschijnen gevoelens van afschuw en genot. Zowel kunstmatige als natuurlijke oneindigheid zijn een bron van het sublieme. Kunstmatige oneindigheid kan worden bereikt door opeenvolging en eenvormigheid. Burke noemt als voorbeeld van voorwerpen die eenvormig zijn ronde vormen, waarin we nergens een grens kunnen aanwijzen. 'Waarheen u zich ook keert, hetzelfde object lijkt steeds voort te gaan, en het voorstellingsvermogen krijgt geen rust' (p133). Natuurlijke oneindigheid hangt bijvoorbeeld samen met gedachten over het einde van het heelal. Als laatste benoemt Burke (p136) **pracht** als bron van angst: '*Pracht* is evenzeer een bron van het sublieme. Een overvloed van dingen die ieder op zichzelf schitterend of waardevol zijn, is *luisterrijk*'. Burke noemt als voorbeeld de sterrenhemel. Hij legt uit dat de pracht niet het gevolg is van de eigenschap van iedere ster afzonderlijk, maar van hun grote aantal (p136). Zo kunnen teksten volgens Burke ook luisterrijk zijn door een rijkdom en overvloed aan beelden. Dat dit laatste ook het geval is in *Zwerm* zal blijken uit mijn analyse.

Wat betreft de zintuigen, zijn donkere kleuren eerder een bron van het sublieme dan vrolijke, lichte kleuren. De kleur zwart is gedeeltelijk duister en zoals ik hierboven al gezegd heb, is duisternis een bron van het sublieme. Klanken en geluiden dragen ook bij aan de ervaring van het sublieme, het geluid van een denderende waterval bijvoorbeeld. Ten slotte dragen het reuk- en het smaakorgaan ook bij aan de ervaring van het sublieme. Door reuk en smaak kunnen ook gevoelens

van grootheid ontstaan. Alle zintuigen kunnen dus de ervaring van het sublieme opwekken, maar het krachtigste zintuig is het gevoel, een gevoel van pijn, in alle vormen van inspanning, moeite, zorg en kwelling. Daarbij komt dat een veelheid aan prikkels sterker werkt dan de indruk van één prikkel.

Het sublieme in teksten

In zijn filosofie zegt Burke dat **woorden** meer impact op ons hebben dan beelden. Hij beweert dan ook dat de poëzie en de redenaarskunst veel meer invloed hebben dan de schilderkunst. Woorden sorteren meer effect: 'Woorden die over hun volle kracht beschikken, veroorzaken drie effecten in de geest van de toehoorder. Het eerste is het *geluid*; het tweede is het *beeld*, of de representatie van het ding dat door het geluid wordt aangeduid; en het derde is de *gemoedsaandoening*, die door een van deze twee of door beide tegelijk wordt veroorzaakt' (p230). Burke legt uit dat we ons vaak geen voorstelling maken van wat we horen, maar dat de kracht van woorden schuilt in het samenvoegen van woorden, waardoor iets groots en verbazends ontstaat dat ons begrip te boven gaat. Hij is van mening dat een relatie met visuele voorstellingen niet nodig is, 'want er ontstaat geen werkelijk beeld, en dit doet volstrekt niets af aan het effect van de beschrijving' (p236). Het gaat om medeleven en om de uitwerking op de geest van de spreker, eerder dan om nabootsing en het geven van een duidelijk beeld van de dingen. Volgens Burke zijn de gevoelens die ontstaan door medeleven sterker dan die ontstaan door nabootsing. Burke ziet woorden als krachtige tolk van onze hartstochten, die weer ten grondslag liggen aan het sublieme. Woorden kunnen de ervaring van het sublieme dus opwekken bij de lezer. Hij doet geen uitspraken over wanneer poëzie subliem genoemd kan worden. Burke legt vooral uit dat de poëzie eerder een bron van het sublieme is dan de schilderkunst.

2.3 Immanuel Kant – Mathematisch en dynamisch verhevene

Inleiding

Immanuel Kant (1724-1804) richt zich in tegenstelling tot zijn tijdgenoot Burke op de ethische dimensie van het sublieme. Daar kom ik later op terug. Met zijn theorie kwam er een definitieve vestiging van de waardigheid van de mens. Kant bedoelt daarmee: 'zijn waardigheid [van de mens] als zelfstandig wetenschapsbeoefenaar, niet meer volgzaam t.a.v. de natuur, maar constructief en regelgevend; en vooral ook zijn waardigheid als zedelijk handelend wezen, geen speelbal van instincten en driften, maar zeker ook niet meer afhankelijk van hogere autoriteit en daardoor gegeven voorschriften [...]' (Van der Hoeven 1991: p91). De mens als autonoom wezen dus. De rede geeft de mens die mogelijkheid tot autonomie. Daarmee kan de mens logisch denken en in vrijheid keuzes maken, zodat hij geen gewoontedier wordt, wat volgens Kant beneden de menselijke waardigheid is.

Een ander verschil met Burke is dat Kant twee soorten onderscheidt in het verhevene, zoals Kant het sublieme noemt, namelijk het mathematisch en het dynamisch verhevene. Bij beide soorten is de gewaarwording van het verhevene een bevestiging van de grootheid van de menselijke rede. Ik leg eerst de voornaamste begrippen uit Kants kentheorie uit om beter uit te kunnen leggen wat hij verstaat onder het sublieme.

Kant onderscheidt drie kennisvermogens, te weten: zintuiglijkheid, verstand en rede. De **zintuiglijkheid** is het vermogen om objecten waar te nemen. Die indrukken worden geordend door het verstand. Het **verstand** is het vermogen van de regels: 'Het brengt met behulp van de ‹‹categorieën›› regels voort die erop gericht zijn de veelheid van de zintuiglijke gegevens in oordelen te systematiseren' (Oger 1994: p58). Het hoogste kenvermogen is volgens Kant de rede. De **rede** in enge zin is het vermogen van de principes: 'Ze brengt met behulp van de ‹‹ideeën›› principes voort die erop gericht zijn de veelheid van de oordelen van het verstand te systematiseren' (p58). Volgens Kant presenteren 'ideeën': '*a priori* modes of knowledge that "so far transcend the bounds of experience that no given empirical object could ever coincide with them'" (Dudley & Engelhard 2011: p70). Ideeën zijn dus vormen van kennis die niet uit de ervaring stammen. Het systematiseren van oordelen van het verstand gebeurt door middel van syllogismen. 'Om deze reden kan gezegd worden dat het verstand volgens bepaalde regels oordeelt, terwijl de rede volgens bepaalde (logische) principes redeneert' (Oger 1994: p58). Oger legt uit dat de rede niet op de empirische werkelijkheid zelf is gericht, maar alleen op het verstand met de bedoeling de veelheid van oordelen tot een laatste eenheid te brengen. De rede ordent dus de oordelen van het verstand. Als ik het verder over de rede heb, bedoel ik de rede in deze betekenis. De rede in ruime zin zijn de kennisvermogens verstand en rede samen. Als ik het heb over de rede in deze betekenis zal ik het erbij vermelden. Samenvattend: 'al ons kennen vertrekt van de zintuigen, gaat naar het verstand over en eindigt met de rede' (p58). De zintuiglijkheid brengt indrukken samen, die worden geordend door het verstand en die oordelen worden vervolgens weer geordend door de rede.

Volgens Kant is de menselijke kennis tweeledig: 'kennis kan pas tot stand komen wanneer zintuiglijkheid (het vermogen om objecten waar te nemen) en verstand (het vermogen om objecten a priori te denken) samenwerken' (Van Eekert 1994: p40). Kant kwam hierop, omdat hij zag dat de menselijke rede (in brede zin) over een reeks begrippen en principes beschikt 'die onmogelijk uit de ervaring kunnen stammen (gelet op hun strenge algemeenheid en de noodzakelijkheid waarmee ze gedacht worden)' (p32). Van Eekert geeft als voorbeeld van een dergelijk principe een vraag: 'Hoe is het mogelijk dat bijvoorbeeld in het oordeel ‹‹elke verandering heeft een oorzaak›› niet alleen iets gezegd wordt over de wijze waarop wij, mensen, denken, maar ook de feitelijke structuur van de objectieve werkelijkheid wordt onthuld?' (p32). Voor Kant is een empiristische oplossing van dit probleem uitgesloten. De zintuigelijke ervaring is immers subjectief. Bovendien dient de ervaring door de zintuigen zich aan als veelheid en daarom zullen principes van ordening in het subject zelf

gevonden worden. Het verstand is er om die ordening aan te brengen. De zintuiglijkheid en de ordening die het verstand in de indrukken aanbrengt, hangen samen met de natuur. Wat gegeven is in de natuur wordt ervaren door onze zintuigen en geordend door ons verstand. Tegenover de natuur stelt Kant de vrijheid. De rede hangt samen met vrijheid. Zoals gezegd is de mens een vrij mens door zijn rede. Doen en handelen staan voor Kant in het teken van vrijheid. Vrijheid is het vermogen jezelf te bepalen. Om natuur en vrijheid samen te laten gaan (en dus te komen tot kennis) is een vermogen nodig dat als specifieke taak verbinden heeft. Dat is het oordeelsvermogen, waarvoor in de esthetica van Kant een belangrijke rol is weggelegd. De taak van het oordeelsvermogen is verbinden tussen het verstand en de rede.

Het oordeelsvermogen

Kant onderscheidt in *Kritiek van het oordeelsvermogen* (2009) het oordeelsvermogen als derde categorie binnen de filosofie. Het oordeelsvermogen is de overgang van het verstand (het gebied van de natuurbegrippen) naar de rede (het gebied van het vrijheidsbegrip). Waarom moet die overgang tussen natuur en vrijheid gemaakt worden? Volgens Kant moet het mogelijk zijn de doeleinden die men zichzelf in vrijheid stelt, te laten overeenstemmen met de doelmatigheid die zich in de natuur manifesteert. De overgangsfunctie van het oordeelsvermogen 'zal er dus in bestaan een zekere gelijkvormigheid aan te wijzen tussen natuur en vrijheid' (Raymaekers 1989: p14). De definitie die Kant (2009: p67) geeft aan het oordeelsvermogen luidt: 'In het algemeen is het oordeelsvermogen het vermogen om het bijzondere als vallend onder het algemene te denken'. Het oordeelsvermogen heeft als taak om uit het bijzondere in de natuur het algemene te filteren. Het verstand is daarentegen het vermogen tot kennis van het algemene (de regels) en de rede is het vermogen ter *bepaling* van het bijzondere door het algemene (de afleiding van principes) (Raymaekers 1989: p28). Kant is van mening dat het oordeelsvermogen ons in staat stelt om de zintuiglijke wereld voor te stellen *alsof* die op een zedelijk ontwerp berust. Dat is de ethische dimensie van Kant in zijn esthetica. Volgens hem creëert de mens zo een zinvol aards perspectief voor zijn zedelijk handelen, in de hoop dat zijn vrijheid in de natuur wordt verwerkelijkt (p25).

Het oordeelsvermogen is in Kants optiek reflexief. Er is een gegeven, terwijl de regel waaronder dit gerangschikt moet worden nog gevonden moet worden. Het oordeelsvermogen moet dus verschillende regels in overweging nemen om te zien welke van toepassing is. Het vermogen is dus op zichzelf teruggeworpen en daarom wordt wel gesproken van het reflexieve oordeelsvermogen.

Voordat ik uitleg wat Kant verstaat onder het schone, leg ik eerst uit hoe in Kants optiek het oordeel over het schone tot stand komt. Het vermogen tot beoordeling van het schone is de smaak. De definitie van smaak volgens Kant (2009: p99): '*Smaak* is het vermogen om *zonder enig belang* een object of een wijze van voorstellen door middel van welgevallen of misnoegen te beoordelen. Het

object van zo'n welgevallen heet *mooi*'. Een oordeel over schoonheid is volgens Kant belangeloos. Dat betekent dat iemand een kunstwerk niet mooi vindt, omdat hij of zij er een zeker belang bij heeft. Het smaakoordeel dat iemand velt, is overigens geen kennisoordeel. Het is niet logisch, maar esthetisch. Het oordeel is esthetisch en heeft alleen betrekking op de voorstelling die het subject heeft van het object. Niet het object is mooi, maar wat het subject ervaart. Smaak is het vermogen om een object te beoordelen met betrekking tot de *vrije wetmatigheid* van de verbeeldingskracht (p132). Dat betekent dat het erom gaat wat de verbeelding van het subject in relatie met het object doet. 'Vrije wetmatigheid' betekent dat de verbeeldingskracht niet reproductief opgevat moet worden, 'als onderworpen aan de associatiewetten, maar als productief en zelfwerkend (als schepper van willekeurige vormen van mogelijke aanschouwingen)' (p132).

Hoewel het oordeel subjectief is in de betekenis dat het in het subject ervaren wordt, is er volgens Kant wel een aanspraak op geldigheid voor iedereen mee verbonden. In de redenering van Kant zal de kunst die ik als mooi ervaar, door een ander ook als mooi worden ervaren. Het oordeel was immers belangeloos en dus voelt de persoon zich vrij ten aanzien van zijn oordeel. Hij is er niet bij gebaat. Daarom kan hij geen persoonlijke voorwaarden aanwijzen als grond voor het welgevallen. Volgens Kant impliceert dat, dat het oordeel voor iedereen zal gelden: 'Hij zal dus over het schone spreken alsof schoonheid een eigenschap van het object, en het oordeel logisch is [...]' (p100). Het oordeel is enkel esthetisch, maar lijkt logisch omdat we de geldigheid ervan voor iedereen kunnen veronderstellen.

Het smaakoordeel over het schone streeft naar universele regels. Een **zuiver** smaakoordeel is volgens Kant (p112): 'Een smaakoordeel waarop bekoring of ontroering geen invloed hebben (ook al laten die zich met het welgevallen in het schone verbinden), dat dus uitsluitend de doelmatigheid van de vorm als bepalingsgrond heeft [...]'. Doelmatigheid wordt door Kant op twee gebieden beschouwd: 'de wetmatige ordening van de natuur als geheel en tevens de doelmatige ordening in de natuurobjecten zelf (innerlijke doelmatigheid)' (Raymaekers 1989: p48). Kant (1989: p49) verstaat onder een doelmatigheid van de natuurvormen: 'die uiterlijke gestalte of ook wel innerlijke bouw ervan die zodanig is, dat voor hun mogelijkheid een idee in ons oordeelsvermogen aan de basis moet gelegd worden'. Kant bedoelt in zijn definitie over een zuiver smaakoordeel dat het oordeel zowel subjectief als normatief is. Zoals ik hierboven beschreven heb is het enerzijds subjectief, omdat het criterium in het subject is en niet in het object dat beoordeeld wordt, en anderzijds normatief, omdat er een geldigheid voor iedereen mee verbonden is. Bij het oordeel over het schone treedt in het subject een harmonie op tussen de zintuiglijkheid en het verstand. Hoe dat zit, leg ik in de volgende paragraaf uit.

Het schone

Kant (2009: p119) onderscheidt twee soorten schoonheid: de **vrije schoonheid** en de louter **afhankelijke schoonheid**. De eerste schoonheid vooronderstelt geen begrip van wat het object moet zijn; de tweede doet dat wel en vooronderstelt verder de volmaaktheid van het object volgens dat begrip. Bij de beoordeling van vrije schoonheid (louter op grond van de vorm) is het smaakoordeel zuiver. De schoonheid die ik hier bespreek, betreft de vrije schoonheid. Het schone is een lustgevoel dat wordt opgewekt door vrije harmonie tussen de zintuiglijkheid en het verstand.

Kant onderzocht de vraag of bij het smaakoordeel, de beoordeling van het schone, het gevoel van lust aan de beoordeling van het object voorafgaat, dan wel die beoordeling aan het gevoel van lust. Hij legt uit dat het laatste het geval is. In het eerste geval zou lust niets anders zijn dat het aangename in de zintuiglijke gewaarwording en dus een privéaangelegenheid zijn. Terwijl met het smaakoordeel een geldigheid voor iedereen gepaard gaat. 'En dus moet de algemene mededeelbaarheid van de gemoedstoestand in de gegeven voorstelling ten grondslag liggen aan het smaakoordeel, als de subjectieve voorwaarde ervan, en de lust in het object daarvan het gevolg zijn' (p106). Volgens Kant kan echter niets anders algemeen worden meegedeeld dan kennis, en voorstellingen voor zover die tot de kennis behoren. De bepalingsgrond van het oordeel over deze algemene mededeelbaarheid van de voorstelling moet subjectief worden gedacht, want zoals ik eerder uitlegde, in het subject aanwezig en zonder begrip van het object. Die grond kan alleen maar de gemoedstoestand zijn 'die we in de onderlinge verhouding van de voorstellingsvermogens aantreffen voor zover die een gegeven voorstelling op *kennis in het algemeen* betrekken' (p106). Zoals ik in de paragraaf over het oordeelsvermogen uitgelegd heb, is het verstand het vermogen tot kennis van het algemene. De verbeeldingskracht en het verstand verkeren in een vrij spel, 'omdat geen enkel bepaald begrip die vermogens tot een specifieke kennisregel beperkt' (p106).

Datgene is mooi dat zonder begrip algemeen bevalt (p108). Met begrip wordt in deze definitie begrip van het object bedoeld. Het gaat om universele regels. Zoals ik al genoemd heb in de uitleg over het oordeelsvermogen is het smaakoordeel over het schone belangeloos. Mooi is dan 'wat louter in de beoordeling (dus niet door middel van de zintuiglijke gewaarwording volgens een verstandsbegrip) behaagt' (p160). Als het smaakoordeel zuiver is, verbindt het gevoel (het welgevallen of mishagen) direct met louter de *beschouwing* van het object. Dat betekent dat het niet om het gebruik of doel van het object gaat, maar om de (belangeloze) *beoordeling* ervan. Kant definieert (p127): '*Schoonheid* is de vorm van de *doelmatigheid* van een object, voor zover die *zonder de voorstelling van een doel* in het object wordt waargenomen´. Kant redeneert dat als de bijzondere natuurwetten inderdaad onder een algemeenheid verenigd zouden kunnen worden, de natuur doelmatig zou zijn voor het oordeelsvermogen. Daarom is Kant voortdurend op zoek naar doelmatigheid. Het gaat dus om een subjectieve (want in het subject), esthetische beoordeling van

een object, of van de voorstelling waardoor dat object gegeven wordt. Deze beoordeling vormt de basis voor het lustgevoel van het schone dat ontstaat door de harmonie van de kenvermogens.

Het verhevene

De ervaring van het verhevene is een gevoel van **lust**, dat ontstaat uit een gevoel van **onlust**, zoals bij het sublieme in de theorie van Burke. Deze lust ontstaat dus indirect: 'Die wordt namelijk voortgebracht door het gevoel van een kortstondige remming van de levenskrachten, en een meteen daaropvolgende uitbarsting ervan die des te heftiger is, en dus lijkt hij als aandoening geen spel, maar een ernstige activiteit van de verbeeldingskracht te zijn' (p137). Er is eerst een gevoel van onlust, dat ontstaat doordat de rede en de verbeelding op elkaar betrokken worden. De verbeeldingskracht is het 'vermogen van *a priori*-aanschouwingen' (p78). De rede wordt op de verbeelding betrokken volgens Kant, want: 'reeds in onze perceptie op zich (dit is los van het denken) van objecten zijn elementen in het spel die men niet kan afleiden uit wat wordt gepercipieerd' (Van Eekert 1994: p41). De rede is dus nodig om deze elementen te verklaren.

Waarnemingen ontstaan dan wel wanneer we van objecten indrukken opdoen, maar wat we waarnemen is meer dan wat we gewaarworden. Wat we waarnemen heeft namelijk ook 'een specifieke vorm of structuur, die altijd van temporele en (in het geval van gewaarwordingen van dingen buiten ons) ook van spatiale aard is' (p41). Tijd en ruimte kunnen onmogelijk via inductie uit de gewaarwording worden afgeleid. De rede en de verbeelding kunnen in het geval van het verhevene niet tot harmonie komen, omdat de verbeelding niet een volledig adequate, dat wil zeggen directe, presentatie van de ideeën van de rede kan leveren, bijvoorbeeld van de Idee 'oneindigheid'. Daar kunnen we ons geen voorstelling van maken. De verbeelding ervaart zijn eigen beperking. In het subject ontstaat de bewustwording van het gat tussen zijn rede en zijn verbeelding. Het gevoel van lust ontstaat door de vreugde dat de rede iedere presentatie te boven gaat. Oneindigheid kunnen we namelijk wel denken. Zoals Lyotard (1991: p21) het zegt: 'het sublieme betekent de pijn dat de verbeelding niet harmonieert met de Idee, maar ook de vreugde dat de rede iedere presentatie te boven gaat'. De ervaring van het verhevene bij Kant is dus de overwinning van de rede op de verbeelding.

Volgens Kant (2009: p138) is de kans op die ervaring het sterkst aanwezig in de natuur: de natuur wekt de ideeën van het verhevene het sterkst op '[...] in haar meest tomeloze, regelloze wanorde en verwoesting, wanneer ze alleen haar grootsheid en macht laat zien [...]'. Samenvattend: eerst domineert het onbehagen. De mens beleeft de natuur als buitenproportioneel groot. De verbeeldingskracht kan de indrukken waaraan ze wordt blootgesteld niet verwerken. Daarom schiet de rede de verbeeldingskracht 'te hulp'. Het subject ontwikkelt het idee dat zijn rede de machtige natuur kleiner maakt, doordat hij haar daarmee kan rangschikken. Het gevoel van lust ontstaat door de overtuiging dat de rede overwint. Het sublieme veronderstelt dat de mens zich bevrijd heeft van

zijn oude afhankelijkheid van de natuur (Von der Thüsen 1997: p19). Ook bij Kant is het verhevene dus geen aspect van een object, maar vindt het plaats in het subject en is het in dat opzicht subjectief.

Kant onderscheidt het *mathematisch-* en het *dynamisch* verhevene. Bij het mathematisch verhevene zal de verbeeldingskracht het verhevene op het verstand betrekken, terwijl bij het dynamisch verheven dit op de rede gebeurt (Kant 2009: p139). Het mathematisch verhevene gaat om het grootse en immense in de natuur, terwijl het dynamisch verhevene een ervaring van angst is (zoals bij het sublieme van Burke).

Het mathematisch verhevene

Zoals gezegd kent Kant het oordeelsvermogen een belangrijke rol toe, zo ook bij de ervaring van het mathematisch verhevene. *Verheven* is wat *in absolute zin groot* is (p140). De bepaling van grootte bij het mathematisch verhevene is een begrip van het oordeelsvermogen en geen principe van kennis. De groottebepaling door middel van getalsbegrippen is mathematisch, het gaat hier om een kwantitatieve beoordeling, de schatting van grootte met het oog is esthetisch, dit is een kwalitatieve beoordeling. Bij een absolute, kwantitatieve, meting van wat groot is, heb je voor de grootte van de eenheid (van de maat) altijd weer een andere maat nodig. Om te weten wat een meter is, heb je een maat nodig die aangeeft wat een meter is. Bij de ervaring van het verhevene gaat het om wat *vergeleken* met al het andere groot is. De definitie van het verhevene luidt dan: 'verheven is datgene, in vergelijking waarmee al het andere klein is' (p142), of anders geformuleerd: 'verheven is datgene, waarvan alleen al de mogelijkheid het te denken wijst op een vermogen van de geest [het verstand] dat elke maatstaf van de zintuiglijkheid overtreft' (p142).

Kant noemt dit verhevene mathematisch, omdat de bepaling van grootte door middel van getalsbegrippen mathematisch is. De schatting van grootte, de kwalitatieve beoordeling, louter door de zintuigen is echter esthetisch. Om iets als groot te definiëren heb je een basismaat nodig. Die basismaat moet met één blik te vatten zijn zodat zij door middel van de verbeeldingskracht voor de weergave van getalsbegrippen gebruikt kan worden. Daarom zegt Kant dat elke beoordeling van grootte van natuurobjecten uiteindelijk esthetisch is. Aan de mathematische bepaling van grootte is geen maximum verbonden, dat gaat door tot in het oneindige. Voor de esthetische beoordeling van grootte bestaat wel een maximum en dat gaat gepaard met het verhevene. Door het verhevene zijn we in staat oneindigheid te denken, terwijl we er ons geen voorstelling van kunnen maken.

Kant zegt dat dit gevoel van het verhevene alleen in de wilde natuur ervaren kan worden, en zelfs daar alleen zonder dat we werkelijk in gevaar zijn. Het gaat om een gevoel van oneindigheid: 'De natuur is dus verheven in de verschijning waarvan de aanschouwing de idee van haar oneindigheid met zich meebrengt' (p147). Daarbij gaat het om de ervaring in onszelf. Niet het object is verheven, maar de gemoedstoestand bij de schatting van de grootte moet als verheven worden beoordeeld: 'hierbij wordt ook duidelijk dat de ware verhevenheid alleen in de geest van de oordelende te vinden

is, en niet in het natuurobject waarvan de beoordeling deze stemming teweegbrengt' (p148). Zoals ik eerder al zei, wordt het gevoel van het verhevene veroorzaakt door een gevoel van onlust. Bij het mathematisch verhevene ontstaat die onlust door de inadequaatheid van de verbeeldingskracht bij de esthetische grootteschatting ten aanzien van die bepaling door het verstand (p150). De verbeeldingskracht schiet te kort als het gaat om een kwalitatieve beoordeling (van grootheid), maar ook het verstand lukt het niet de indrukken die de zintuigen waarnemen te ordenen. De rede schiet 'te hulp' wat leidt tot een gevoel van lust. De zintuiglijke vermogens schieten te kort en de rede overwint, omdat oneindigheid wel gedacht kan worden.

Het dynamisch verhevene

Het dynamisch verhevene van Kant kan vergeleken worden met het existentieel sublieme van Burke. De mens wordt in de ervaring van het verhevene bewust van zijn eigen nietigheid in relatie tot de grootsheid in de natuur. Kant (p154) zegt:

> Aldus wordt de natuur in ons esthetisch oordeel niet als verheven beoordeeld voor zover ze vreeswekkend is, maar omdat ze de kracht (die geen natuur is) in ons oproept om alles waarover we ons zorgen maken (bezit, gezondheid en leven) als klein te beschouwen, en daardoor haar macht (waaraan we op deze punten hoe dan ook onderworpen zijn) niet als een zodanige macht over ons en onze persoonlijkheid te zien, dat we voor haar zouden moeten buigen wanneer het gaat om onze hoogste grondbeginselen en het al dan niet handhaven daarvan.

Het citaat onderstreept de autonomie van de mens en zijn positie ten opzichte van de natuur. De mens is niet onderdanig aan de natuur en dient, in Kants optiek, zijn grondbeginselen niet op te geven. Het gaat bij het dynamisch verhevene om de ervaring van de natuur in ons, zonder dat ze heersend over ons is. De natuur kan alleen als dynamisch verheven gelden, voor zover ze als object van vrees wordt beschouwd. Daarin is nog een overeenkomst met het sublieme bij Burke te zien. Ook bij Kant heeft de ervaring van het sublieme alleen kans wanneer we niet echt in gevaar zijn. Hij zegt (p154):

> Maar als we in veiligheid zijn, wordt hun aanblik [van dreigende rotsen in de natuur, onweerswolken of orkanen] aantrekkelijker naarmate hij vreeswekkender is; en we noemen deze objecten graag verheven, omdat ze onze zielskracht boven haar gewone middelmaat verheffen, en een vermogen tot tegenstand aan ons onthullen van geheel andere aard, een vermogen dat ons de moed geeft ons met de schijnbare almacht van de natuur te meten.

Ook bij deze ervaring van het verhevene geldt dat geen enkel ding in de natuur verheven is, maar dat het gaat om de ervaring in onze geest.

2.4 Jean-François Lyotard – Postmodern sublieme

Inleiding

Kants voorstelling van het sublieme is sinds 1980 in de kunsttheorie opnieuw ontdekt als een belangrijk aanknopingspunt bij alle pogingen om het vormeloze, onbestemde, onbepaalbare en traumatische weer te geven. Met deze nieuwe toepassing 'is de leer van het sublieme in het postmoderne tijdperk aan een derde leven begonnen' (Krul 2004: p50). Jean-François Lyotard (1924-1998) heeft zijn filosofie over het sublieme ook gebaseerd op Kant. In Kant ontdekt en herkent Lyotard een denker van de heterogeniteit. 'Sterk vereenvoudigd weergegeven berusten de Kritieken van Kant op de heterogeniteit tussen de kenbare werkelijkheid enerzijds en het denkvermogen anderzijds' (Van Peperstraten 1995: p92). Lyotard onderscheidt twee verschillende typen heterogeniteit, namelijk 'de heterogeniteit tussen de vele 'eilanden' in de taal onderling en de heterogeniteit tussen het 'gebeuren' van de taal en de taal als zijnde – op welk eiland dan ook' (p91). Daarmee is ook meteen een verschil met Kant duidelijk, namelijk dat Lyotard zijn filosofische overwegingen op de taal betrekt en dus niet op de doelmatigheid van de natuur (Lyotard 1991: p15). Bovendien houdt Kant volgens Lyotard nog teveel vast aan een eenheid. 'Denken voor Lyotard is denken in, met en door de taal' (Raymaekers 1994: p120). In de volgende paragraaf leg ik meer uit over Lyotards taalfilosofie, waarin ik terugkom op de metafoor van de archipel zoals ik die hierboven al heb aangehaald in het citaat over de verschillende typen heterogeniteit die Lyotard onderscheidt.

Daarna volgt een paragraaf over hoe Lyotard de ervaring van het sublieme ziet. De verschillen tussen Kant en Lyotard betreffen ook het sublieme. Waar Kant de structuur van de sublieme ervaring presenteert als een structuur van opeenvolging (er is eerst een gevoel van onlust waarna een gevoel van lust ontstaat), stelt Kiene Brillenburg Wurth (2002: p332) dat deze structuur bij Lyotard gelezen kan worden 'als een aporetische structuur van gelijktijdigheid, onbeslistheid en onoplosbaarheid'.

Het sublieme staat bij Lyotard in dienst van de samenleving. Daarom besteed ik in de derde paragraaf aandacht aan het politieke sublieme. Dit 'politieke sublieme' ontstaat als men in de late achttiende eeuw de ideeën van vrijheid en gerechtigheid op een grootse manier symbolisch begint te ensceneren. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Franse Revolutie. Lyotard beschrijft in *Het enthousiasme* (1991) het enthousiasme als geschiedteken aan de hand van de Franse Revolutie.

Als laatste sta ik stil bij enkele van Lyotards opvattingen over het postmodernisme, omdat voor Lyotard het denken zich heel duidelijk afspeelt in een tijd en zich niet opsluit 'in een dialoog met de 'groten' uit het verleden' (Raymaekers 1994: p120). Lyotard 'maakt de zaak van het denken eerbaar door in deze tijd te denken' (p120). Bij een beschrijving van Lyotards filosofie kan een deel over het postmodernisme dus niet ontbreken.

Lyotards taalfilosofie

De kern van Lyotards taalfilosofie is dat zinnen 'gebeuren', de **gebeurtenis** staat centraal. Onder 'gebeurtenis' verstaat hij 'datgene wat onze vaste denkkaders ontwricht en daarin niet kan worden gerepresenteerd' (Van Peperstraten1995: p23). Lyotard legt uit dat we de taal onvoldoende begrijpen wanneer we de diverse aspecten daarvan als een representatie van een discursief systeem zouden opvatten (p43). Iedere zin gebeurt dus als een gebeurtenis, het enige dat zonder twijfel 'gebeurt' is de zin (Lyotard 1987: p51). De inhoud ervan is nooit noodzakelijk. Een zin is niet noodzakelijkerwijs een volzin, maar kan bijvoorbeeld ook een kreet zijn (Van Peperstraten 1995: p100). Dat zinnen gebeuren is het uitgangspunt voor de ontologie van Lyotard, de ontologie van het taalgebeuren (Raymaekers 1994: p121):

> De zin is de kleinste entiteit van deze ontologie en van hieruit vertrekken alle bewegingen. Immers geen enkele zin staat op zichzelf, er is nooit een eerste zin, en evenmin een laatste. Er is enkel de openheid van elke zin die toelaat dat andere zinnen zich ermee verbinden, zich eraan vasthaken.

Taal kan dus gezien worden als een gebeurtenis van de ene zin na de andere (Lyotard 1991: p9). Hierachter schuilt de opvatting dat taal ons overkomt. Daarbij is de heterogeniteit van de taal erg belangrijk: 'het actuele teken kan niet meer ingeperkt worden door één einddoel aan te nemen en op rekening van de mens te schrijven' (p22). De vergelijking met de poststructuralistische semiotiek van Jacques Derrida kan hier gemaakt worden, waarbij het betekende eindeloos uitgesteld wordt. Derrida vat het teken op als 'uitgestelde, gediffereerde tegenwoordigheid' (Derrida 1989: p33). Hij legt uit dat het teken secundair en voorlopig is: 'secundair ten opzichte van een oorspronkelijke, maar teloor gegane tegenwoordigheid, waarvan het teken het uitvloeisel vormt; voorlopig ten aanzien van de uiteindelijke, nu nog uitblijvende tegenwoordigheid, ten behoeve waarvan het teken een bemiddelingsbeweging vormt' (p34).

Lyotard ziet het als de taak van de filosoof om op zoek te gaan naar de regels die de zinnen beheersen. Daarbij is heterogeniteit het uitgangspunt, er zijn namelijk vele soorten zinnen. Deze heterogeniteit speelt niet alleen tussen zinnen als dusdanig, maar ook tussen grotere gehelen van zinnen: 'dan is er sprake van *discours-genres* (*genres de discours*). Voorbeelden van dergelijke genres zijn de politiek, de ethiek, de wetenschap, de economie, het juridische, het esthetische' (Raymakers 1994: p122). Ook daarbinnen moet de filosoof op zoek naar de regels. 'De heterogeniteit wordt ten volle duidelijk doordat er een diepe kloof heerst tussen de genres' (p123). Dat is wat Lyotard 'het geschil' (*le différend*) noemt. Het geschil is te onderscheiden van een geding. 'Een geding is een conflict dat voor de rechter kan worden uitgevochten omdat beide partijen hetzelfde genre hanteren' (Van Peperstraten 1995: p105). Een geschil treedt echter op wanneer het gaat om verschillende genres. Volgens Lyotard bestaat er geen wetboek dat een conflict tussen genres kan beslechten. Het middel om te onderhandelen ontbreekt dus. Lyotard is van mening dat dit geschil niet op te lossen is, omdat

er geen hiërarchie aan te wijzen is tussen de genres. Het gaat dus om het accepteren dat er een geschil is. Daar zit het verschil met Kants opvattingen die in de ogen van Lyotard teveel op zoek was naar eenheid. Zoals we in de vorige paragraaf gezien hebben, ontdekte Kant een kloof tussen natuur en vrijheid. Die wordt in de filosofie van Kant overbrugd door het oordeelsvermogen.

> Met veel instemming begroet Lyotard deze kantiaanse kloof. De differentiatie van de zinsfamilies is er niet alleen erkend, maar wordt er gedramatiseerd tot het probleem een overgang te vinden. Hoe kunnen wij ons dit voorstellen? Welk object zou met een idee van verschillende vermogens (het cognitieve en het morele) overeenkomen? Dit object, aldus Lyotard, kan enkel een symbool zijn. En als symbool kiest hij voor de metafoor van de archipel. (p132)

Lyotard vervangt Kants 'begrippen' voor 'zinsfamilies'. De eilanden staan symbool voor discours-genres. Het oordeelsvermogen, dat als brug wordt gezien, is te vergelijken met een admiraal die expedities aflegt tussen de verschillende eilanden. Zo worden vondsten van het ene eiland overgebracht naar het andere. Dit gebeurt door oorlog of door handel. Bij Lyotard gaat het om de erkenning van deze voortdurende overgang(en) en dus om het accepteren van de heterogeniteit. In Lyotards taalfilosofie is de gebeurtenis de zin als gebeurtenis, in zijn opvattingen over het sublieme, de politieke gebeurtenis. In de volgende paragraaf ga ik in op het postmoderne sublieme bij Lyotard.

Het sublieme

Bij Lyotard is het sublieme, net als bij Kant, een ervaring van lust die voortkomt uit onlust. Het gevoel van onlust ontstaat door de onmacht om het object te presenteren, de kwestie van de presentatie. In de volgende paragraaf over het enthousiasme leg ik uit wat Lyotard bedoelt met presentatie. Het verhevene bij Lyotard is wanneer het verbeeldingsvermogen er niet in slaagt zelfs maar in principe een voorwerp te presenteren dat kan overeenstemmen met een begrip. Het gevoel van lust ontstaat door de ontdekking van de affiniteit in deze disharmonie (Lyotard 1992: p73). Het sublieme heeft dus altijd een tegenstrijdige inhoud: 'het duidt een fascinatie aan die wordt opgewekt door iets wat pijn doet, angst aanjaagt of onbegrip wekt. Er is iets immens, huiveringwekkends of onbegrijpelijks dat de eigen nietigheid, de eigen onmacht of het eigen onvermogen doet voelen, en desondanks, of juist daardoor, een intens gevoel van vreugde, kracht of inzicht geeft' (Van de Vall 1994: p215).

Kiene Brillenburg Wurth (2002: p333) legt in de Nederlandse samenvatting van haar proefschrift uit dat het sublieme bij Lyotard verstrikt blijft in zijn eigen interne dualiteit: 'lust en onlust zijn hier niet binair tegenover elkaar gedacht als twee onafhankelijke 'principes', maar als schijnbaar conflicterende intensiteiten die altijd in elkaar zijn ingeschreven. Juist door deze verstrengeling kan een overgang van de een naar de ander, een oplossing van de een in de ander, niet worden gearticuleerd in een gevoeld moment van verheffing of ontlading'. De verheffing, zoals dat in

de ervaring van het sublieme bij Kant gebeurt, blijft dus uit in de beschrijving van Lyotard. Wat wel overeenkomt, is dat het sublieme gepaard gaat met het vormeloze: juist wanneer de verbeelding het in haar presentatie van vormen af laat weten, komt een dergelijk gevoel op (Lyotard 1992: p122).

Het sublieme en de gebeurtenis zijn bij Lyotard met elkaar verbonden. Bij Lyotard is de ervaring van het sublieme 'het nog onbepaalde gevoel van verrassing, van opluchting ook, *dat* er iets gebeurt; het *quod* dat (logisch) vooraf gaat aan het *quid*, de wetenschap *wat* er gebeurt' (Van de Vall 1994: p340). Het sublieme is strikt genomen niet iets dat aangetoond en bewezen kan worden, maar is iets wonderbaarlijks dat aangrijpt, dat treft en de gevoelens aanspreekt (Lyotard 1992: p102). Het voorwerp van de sublieme ervaring is het **hier** en **nu**. De ervaring van het sublieme staat dus gelijk aan 'dat er iets gebeurt'. *Dat* er gebeurt, gaat altijd vooraf aan de vraag naar *wat* er gebeurt. Beter gezegd: de vraag zelf gaat eraan vooraf. Want 'dat er gebeurt' is de vraag als gebeurtenis (p94).

In de postmoderne roman betekent het sublieme (Brillenburg Wurth 2002: p338): 'een openheid of onbepaaldheid die ruimte laat voor de aankondiging van het andere en onvoorspelbare'. De leegte moet gecreëerd worden. Onbepaaldheid speelt op deze manier weer een centrale rol in het postmoderne sublieme (p338): 'niet zozeer, of niet alleen, als een semantische onbepaaldheid, maar meer als een leegmaken van de geest, een suspensie of *passibiliteit*, waarin iets, het nog niet gegevene of gedachte, kan gebeuren – of niet.' In de filosofie van Burke draait het sublieme om een geest die tijdelijk verlamd wordt door schrik of angst, bij Lyotard schort de geest zich vrijwillig op om het onbekende te verwelkomen. Brillenburg Wurth (p339) verklaart:

> Zo zou de 'inbreuk' of 'doorbraak' van het sublieme gerepresenteerd kunnen worden als een gevoelde, onoverbrugbare breuk tussen twee momenten, posities, of affecten. Twee affecten – bijvoorbeeld hoop en wanhoop, lust en onlust – staan naast elkaar zonder geïntegreerd te kunnen worden tot een eenduidige, harmonieuze ervaring.

Zij legt uit dat het bij Lyotard niet gaat om een breuk, maar om een 'paradoxale en onontwarbare relatie, niet om een kloof met twee tegengestelden aan elke kant, maar om een interne dualiteit' (p339). In de bepaling van de schilderkunst is het onbepaalde de kleur of het schilderij. 'De kleur of het schilderij is als voorval, als gebeurtenis, niet omschrijfbaar, en precies hiervan heeft het te getuigen' (Van Peperstraten 1995: p83). Zo bekeken kan de esthetica van Lyotard opgevat worden als een esthetica van de oneindigheid door de figuur van de herhaling. Het sublieme is dan 'een eindeloos verschil en eindeloos uitstel tegelijkertijd': 'Lust en onlust staan hier niet tegenover elkaar, maar spelen steeds in elkaar over in een ritme van (eindeloze) opschorting en (eindeloze) beweging tegelijkertijd' (Brillenburg Wurth 2002: p339).

Juist in het onpresenteerbare, in de afwachting, in de mogelijkheid dat er niets gebeurt, schuilt de ervaring van het sublieme. Het sublieme wordt een manier om iets aan te geven dat buiten het bereik van de regels valt, als een soort teken in bijvoorbeeld een kunstwerk of een roman. Een teken, omdat aanschouwelijk bewijs voor het sublieme niet mogelijk is. Kant ging op zoek naar een

geschiedteken dat aan kon tonen of de mensheid in de geschiedenis een morele vooruitgang doormaakt. Hierover leg ik meer uit in de volgende paragraaf over het enthousiasme. In de literatuur uit zich dit zoeken naar 'iets dat buiten het bereik van de regel valt', doordat moderne schrijvers meer waarde hechten aan het zoeken naar de gebeurtenis. Zij plegen keer op keer inbreuk op de regels. Niet omdat het een schending is, maar omdat deze inbreuk het probleem van het niets en de gebeurtenis heropent. Vandaar dat het werk en de tekst de eigenschappen van een gebeurtenis hebben. Het is niet aan auteurs om werkelijkheid te verschaffen, maar om toespelingen te creëren op het denkbare dat niet gepresenteerd kan worden (Lyotard 1987: p24).

Zoals het sublieme om de gebeurtenis gaat, zo gaat kunst volgens Lyotard om het 'uitvinden' van een nieuwe gebeurtenis. Het gaat bij Lyotard niet om *r*epresentatie, kunst is geen nabootsing van de natuur, maar om het scheppen van een andere wereld 'waar het monsterlijke en het vormeloze (omdat ze subliem kunnen zijn) hun recht hebben' (Lyotard 1992: p102). Dergelijke kunst kan volgens Lyotard alleen tot stand komen dankzij leegte en gaat gepaard met lijden. Denken in de vorm van schrijven (of schilderen) is bijna niets anders dan het laten komen van dat wat gegeven kan worden. Hetgeen gegeven kan worden, is nog onbepaald. De schrijver zal dus eerst leegte moeten creëren, voordat kan komen wat 'noodzakelijk' is. Dat wat gegeven kan worden, is de ervaring van het sublieme. 'De pijn van het denken is het denken zelf in de mate waarin het besluit besluiteloos te zijn, beslist geduldig te zijn, kiest willoos te zijn, in zoverre het juist niets wil zeggen op de plaats van dat wat bekend *moet* worden' (p31). Het gaat om het opschorten van betekenis, van een eenduidige interpretatie. Het lijden van het denken, is daarmee een lijden aan de gebeurtenis (p32). Het gaat erom te 'werken op de grens van wat denkbaar of toonbaar of zegbaar is, opdat iets present gesteld wordt, dat nog niet present is, in de wetenschap dat dat nooit zal lukken' (Van de Vall 1994: p337). Zo vindt het sublieme alleen plaats als er nog niets ingevuld is. Er moet juist een leegte gecreëerd worden om op te kunnen vullen.

Meer nog dan een *ervaring* is het sublieme een **grenservaring**. Het speelt zich juist af buiten de regels om. Daarmee brengt het ons, als mensen, in een conflict, maar geeft het tegelijk ook zicht op herstel: 'op een nieuwe eenheid die op een andere manier, op een ander niveau plaatsvindt' (Van de Vall 1994: p331). Het sublieme gevoel van de huidige tijd is volgens Lyotard niet alleen de ervaring van een kloof tussen werkelijkheid en Idee, maar ook een gevoel van discrepantie tussen Ideeën onderling (Lyotard 1991: p22). Daarbij vervangt Lyotard Kants Ideëen voor discours-genres. Het sublieme roept het gevoel op dat het onmogelijke mogelijk is. Het is 'de grens, maar ook iets meer. Het is het momentane besef van een andere kant, van de mogelijkheid dat er een antwoord zou kunnen komen' (Van de Vall 1994: p433).

Het enthousiasme

De opzet van Lyotards kritische filosofie ligt besloten in de kwestie van de presentatie. Lyotard legt uit dat juist in de weergave van de geschiedenis een directe presentatie niet evident is. Bij Lyotard (1992: p120) gaat het dus niet om begrippen, zoals het vrijheidsbegrip en de natuurbegrippen bij Kant, maar om wijzen van presentatie. Het gaat dus ook niet om *r*epresentatie, want dan wordt de vraag naar het hier en nu verduisterd. Het sublieme is volgens Lyotard bij uitstek een ervaring van het hier en nu. De kwestie van de presentatie doet zich voor bij het geschil. De rechter beschikt niet over een wetboek dat een conflict tussen genres kan beslechten (Raymaekers 1994: p134):

> De rechter verwacht om te kunnen oordelen, dat hem iets wordt getoond dat de aanspraken geldig kan maken. Maar precies wanneer we te maken hebben met de geschiedenis blijkt een dergelijke directe presentatie absoluut niet evident. Lyotard (via Kant) toont dit aan via een centraal probleem uit de geschiedenis: namelijk de vraag of er van vooruitgang in de geschiedenis sprake zou kunnen zijn. Hier valt geen directe presentatie als antwoord te leveren.

Zoals ik in de paragraaf over Lyotards taalfilosofie heb gezegd, legt Lyotard representatie uit aan de hand van de onmogelijkheid taal te begrijpen als representatie van een discursief systeem. 'Het woord 'representatie' betekent echter ook 'voorstelling' en 'vertegenwoordiging' en raakt zodoende tevens aan de politiek. […] Als vormen van representatie noemt Lyotard de vakbond, de partij en de culturele institutie in de meest brede zin' (Van Peperstraten 1995: p43). De politieke gebeurtenis gaat gepaard met een **ervaring**, die bevindt zich buiten het presenteerbare. Lyotard (1991: p87) zegt: 'Maar het verhevene [...] constitueert een 'alsof'-presentatie van de Idee [in Kants betekenis] van een burgerlijke en zelfs wereldburgerlijke maatschappij, dus van de Idee van de moraliteit, daar waar zij niet gepresenteerd kan worden: in de ervaring'. Het gaat om wat er tussen de lijntjes gebeurt. Een handeling plaatst zich positief in de werkelijkheid, 'maar wat in een ieder wacht, hoopt en wanhoopt, laat zich niet grijpen en van een etiket voorzien' (Lyotard 1987: p105). Zo is het sublieme bij Lyotard ook een politiek sublieme, dat wordt opgeroepen door de dreiging, dat *er niets meer gebeurt* (p105). Lyotard verklaart dat het beangstigend is dat het 'er gebeurt' niet plaatsvindt, dat het ophoudt te gebeuren. Dat is een ander lustgevoel, 'verbonden met een passie die veel sterker is dan de bevrediging [het positieve lustgevoel dat ontstaat door het schone], namelijk het leed en de nadering van de dood' (p105). Zoals gezegd gaat het bij de gebeurtenis ook om de politieke gebeurtenis. Het spannende 'als er niets meer gebeurt' hangt dan samen met de angst dat dergelijke gebeurtenissen als de Franse Revolutie niet meer plaatsvinden. Dat zou betekenen dat de geschiedenis 'gewoon doorgaat', terwijl een dergelijke gebeurtenis openbreekt en losschudt. Zodat de mogelijkheid bestaat dat de geschiedenis een andere kant op gaat.

Lyotard legt in *Het enthousiasme* (1991) uit hoe Kant op zoek ging naar een antwoord op de vraag 'maakt de mensheid in de geschiedenis een morele vooruitgang door'? Aangezien

aanschouwelijk bewijs daarvoor niet mogelijk is, was Kant van mening dat hij op zoek moest naar een 'geschiedteken' (Van Peperstraten 1991: p19). Kant stelt allerlei voorwaarden aan dit teken. 'Aan deze voorwaarden voldoet volgens Kant het enthousiasme van het Europese publiek over de Franse Revolutie' (p20). Dit enthousiasme moet niet als bewijs gezien worden, maar als teken dat op symbolische wijze op een morele vooruitgang duidt. 'Het enthousiasme is volgens Kant een modaliteit van het gevoel dat bij het sublieme hoort' (p21). Zoals het sublieme een overgangsverschijnsel is van natuur naar vrijheid, zo is het enthousiasme dat ook. Het is een teken 'dat de mensen de discrepantie tussen aanschouwelijke of verbeelde werkelijkheid enerzijds en morele Ideeën anderzijds voelen' (p21). Het sublieme gevoel van de huidige tijd is volgens Lyotard gecompliceerder dan het enthousiasme over de Franse Revolutie. 'Terwijl dit enthousiasme alleen de kloof tussen werkelijkheid en Idee aanduidde, is het huidige gevoel in nóg een opzicht het gevoel van de discrepantie, namelijk ook tussen de Ideeën onderling. Dit laatste wil in Lyotards taalfilosofische optiek zeggen: tussen de zinsfamilies onderling' (p22). Voorbeelden van deze zinsfamilies zijn: 'de familie van de beschrijvende (descriptieve) zinnen, die van de voorschrijvende (prescriptieve) zinnen en die van de esthetische zinnen' (p10). Dat is wat Lyotard bedoelt met heterogeniteit en waarin hij verschilt van Kant, die nog teveel naar eenheid op zoek was. Lyotard legt uit dat het enthousiasme een verheven gevoel is, meer dan een gevoel van het verhevene, omdat niet het object verheven is, maar de geestestoestand die wordt opgewekt door een bepaalde voorstelling die het reflexieve oordeelsvermogen in beslag neemt (Lyotard 1991: p71). Vergelijk Kants theorie die ook verklaart dat het sublieme een ervaring in het subject is.

Postmodernisme

Voor Lyotard speelt het denken zich heel duidelijk af in een tijd. Het thema van Auschwitz komt steeds in zijn teksten terug. Het moderne project had verwezenlijking van de universaliteit tot doel. Door Auschwitz is dat kansloos geworden (Lyotard 1987: p27). Het moderne project is daarmee vernietigd. Het verval van het moderne project gaat ook gepaard met technowetenschappelijke, artistieke, economische en politieke ontwikkelingen (p94). Daarmee luidt Auschwitz de postmoderniteit in. Door Auschwitz ontstaat een nieuw soort verhevene, dat nog veel paradoxaler is. Er is namelijk ook afstand, een gapende kloof, tussen de diverse zinsfamilies en hun respectievelijke legitieme presentaties (Lyotard 1991: p117). De vraag is of we nog door kunnen gaan met de harde gebeurtenissen die vanuit de wereld op ons afkomen te ordenen door ze onder de Idee van een universele geschiedenis van de mensheid te plaatsen? (Lyotard 1987: p31). Wat zich met de vernietiging in het Westerse geweten nestelt, is het vermoeden dat de universele geschiedenis niet zeker 'naar het beste' leidt of eerder dat de geschiedenis niet noodzakelijkerwijs een universeel doel heeft (p62). Daarmee komt er een belangrijke rol voor de verbeelding. Kunst (o.a. literatuur) is dan bij uitstek een manier om vorm te geven aan deze verbeelding en zo te 'ontsnappen', al is het maar

voor even, aan het dreigende Idee dat de geschiedenis niet naar een betere tijd leidt. De verbeelding heeft als taak te reflecteren op de maatschappelijke en intellectuele problematische verscheidenheid van conflicterende vormen. 'Naast het denken zonder zekerheden van de reflecterende oordeelskracht, geeft zij de (virtuele) *ervaring* zonder zekerheden. En de kunst van het sublieme articuleert iets van de dynamiek daarvan: alle ambivalenties en angsten van de chaos en verlorenheid, maar ook het gevoel van vreugde als een nieuw inzicht daagt' (Van de Vall 1994: p432). Het zijn tegelijk gevoelens van lust en van onlust.

Met Auschwitz is er een einde gekomen aan de grote vertellingen, de meta-vertellingen en dus aan de moderniteit. 'Met een extreme simplificatie noemen we 'post-modern': het ongeloof aan meta-vertellingen. Kenmerkend voor de moderniteit is dat zij wordt geleid en dus ook haar eenheid vindt onder een groot project, een meta-vertelling' (Raymaekers 1994: p125). Zoals ik eerder heb laten zien, gelooft Lyotard niet in een dergelijke eenheid en pleit hij juist voor heterogeniteit. Postmoderniteit is het herschrijven van enkele kenmerken van moderniteit, 'in de eerste plaats van haar aanspraak om haar legitimiteit te funderen op de emancipatie van de hele mensheid door de wetenschap en de techniek' (Lyotard 1992: p51). Kunst die zich wijdt aan het presenteren van het onpresenteerbare is modern. Postmodern is wat in het moderne verwijst naar het onpresenteerbare in de presentatie zelf (Lyotard 1987: p23). De avant-gardes gaan werken aan voorwaarden van ruimte en tijd. De postmodernen zeggen: 'zelfs ruimte en tijd blijven ons niet meer over' (Lyotard 1992: p125). Zij zijn van mening dat de tijd onbeheerst blijft en zich niet laat bewerken (p89). De avant-garde vergeet de mogelijkheid dat er niets gebeurt. Dat staat juist centraal bij de postmodernisten.

Het denken en doen van de negentiende en twintigste eeuw worden beheerst 'door een Idee [in de kantiaanse zin van het woord], namelijk de Idee van de Emancipatie' (Lyotard 1987: p32). De belofte van vrijheid is daarbij de horizon van de vooruitgang en de legitimatie daarvan (p93). Het eindpunt van de geschiedenis heet universele vrijheid, vrijmaking van de gehele mensheid. De gegevens voor deze metavertellingen, die op de lijn van een geschiedenis staan, worden door revolutionaire gebeurtenissen, als de Franse Revolutie, geleverd. Het zijn 'tekens' van de Idee van emancipatie. Geloven dat die emancipatie gerealiseerd wordt, kan niet meer, want we geloven niet meer in de grote verhalen. In de ervaring van het sublieme gaat het ook om een schouwspel 'waarin tot uitdrukking komt dat ons vermogen tot vrijheid superieur is aan het vermogen dat in het schouwspel zelf getoond wordt' (Lyotard 1992: p123). De vergelijking met Kant is dat die het oordeelsvermogen ziet als de overgang van het gebied van de natuurbegrippen naar het gebied van het vrijheidsbegrip. Daarom hebben we enkel het sublieme, maar nooit de echte presentatie of realisering ervan.

3. METHODE EN WERKWIJZE

3.1 Zwerm: een postmoderne roman?

Met deze scriptie wil ik onderzoeken hoe het sublieme in postmodern proza wordt vormgegeven. In het vorige hoofdstuk heb ik laten zien dat volgens Lyotard 'postmodernisme' geen goede term is. Dat neemt niet weg dat er wel degelijk kenmerken zijn aan te wijzen op grond waarvan proza postmodern is. Bart Vervaeck noemt deze kenmerken in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999).

Een belangrijk kenmerk is dat een postmoderne roman niet appelleert aan de wereld van alledag, 'maar aan de wereld van alle boeken en ruimer: aan de wereld van de fictie' (Vervaeck 1999: p17). Vervaeck legt uit dat je in een postmoderne roman de principes en de technieken van de fictie herkent en dus niet de dagelijkse psychologie of sociale realiteit. De opvatting die daarachter schuilt, is dat het leven voor de mens slechts toegankelijk is in de vorm van een verhaal. Door deze opvatting wordt de wereld ook voorgesteld als fictie: 'Het leven staat in dienst van de fictie, de mens in dienst van het scenario' (p23). Vervaeck legt uit dat het voortbouwen op een scenario eigenlijk betekent dat hetgeen zogenaamd vooraf bestaat, wordt uitgewist. Schrijven wordt dan uitwissen.

Dat het in een postmoderne roman draait om de fictie betekent niet dat de realiteit niet zichtbaar is. Sterker nog, die realiteit wordt juist in de wereld van de fictie binnengebracht, 'maar dan wel in de enige vorm waarin ze voor ons ooit aanwezig is, namelijk die van het verhaal, de fictie' (p19). De realiteit wordt niet alleen weergegeven door tekstuele en literaire voorbeelden, maar ook door andere kunstvormen als schilderijen en muziek. Daarmee krijgt het begrip 'intertekstualiteit' een bredere betekenis. Het woord 'tekst' moet ruim geïnterpreteerd worden 'als gecodeerd systeem van tekens, zodat alle fictionele vormen (dus ook schilderijen, muziek en beeldhouwwerken) onder de definitie vallen' (p172).

Binnen de grenzen van deze scriptie is het niet mogelijk een omvattende analyse te geven van hoe het sublieme in postmodern proza eruit ziet. Ik beperk mij tot een analyse van *Zwerm* (2005) van Peter Verhelst, omdat deze roman als exemplarisch voor postmodern proza gezien kan worden. Bart Vervaeck toont dat onder andere aan in zijn artikel 'Het verdriet van de wereld. '*Zwerm*' *van Peter Verhelst*' (2006). Vervaeck (p60) legt uit dat de figuren in *Zwerm* 'vertrekken van een woekerende wereld vol signalen en tekens die de mens doen verzuipen in een oceaan van betekenissen'. Datzelfde zegt hij overigens ook in zijn bijdrage in *Achter de verhalen* (Vervaeck 2007: p162) als hij de ondertitel van de roman uitlegt, 'de geschiedenis van de wereld': 'als een zwerm van verhalen, films en foto's,

een cluster van beelden die elkaar overschrijven tot je alleen nog een zwarte plek ziet'. Vervaeck legt uit dat er een teveel aan betekenissen op je afkomt. 'Het is alsof je duizenden woorden boven elkaar zou schrijven, tot alles zwart geworden is' (p162).

Een tweede kenmerk is volgens Vervaeck dat je in een postmoderne roman 'de principes en de technieken van de fictie herkent'. Ook dat kenmerk is in *Zwerm* terug te zien. Vervaeck (2006) legt uit dat de wereld die Verhelst laat zien in de eerste plaats een 'communicatiesysteem' is. De hoogste vertelinstantie is nadrukkelijk aanwezig en zoekt naar 'een onverbiddelijk systeem' achter de chaos (Verhelst 2005: p413). Het nieuwe systeem waarnaar de verteller op zoek is, is echter even lek als het oude. Er ontstaat geen eenduidige betekenis door nieuwe beelden te zoeken. 'De implicatie van deze typisch postmoderne fictionalisering, is dat onze zogenaamde werkelijkheid in feite een opvoering of een projectie is van ficties, clichés, eeuwenoude verhalen en mythische scenario's' (Vervaeck 2010: p9).

Een ander kenmerk van de postmoderne roman is dat heden en verleden in het verhaal met elkaar vervlochten zijn. In *Zwerm* uit zich dat doordat oorlogen uit verschillende historische fasen met elkaar worden gecombineerd alsof ze zich in dezelfde periode afspeelden. Een voorbeeld daarvan is de Vietnamoorlog (1955-1975) en de instorting van de Twin Towers (11 september 2001). Kimpoek, het personage dat verwijst naar het meisje Kim Phuc dat beeld werd voor de Vietnamoorlog door een foto in de krant[1], loopt in de roman weg bij de instorting van het Zilverkleurig Complex (Verhelst 2005: p32), wat verwijst naar de instorting van de Twin Towers. 'Dat is een typisch procedé van de postmoderne roman, die wil duidelijk maken dat wij het verleden steeds zien vanuit onze kennis van het heden en onze toekomstverwachtingen' (Vervaeck 2010: p7)

Zwerm is ook een aanklacht tegen het kapitalisme. Tegelijk is er geen andere oplossing mogelijk. Vervaeck legt de betekenis van het virus in *Zwerm* op die manier uit (Vervaeck 2007: 162): 'Bovendien neemt het verhaal de vorm aan van een essay over de kapitalistische productie als een machine die drijft op het exces, het teveel. Het virus is het symbool par excellence van deze productie, die in het overbodige ook haar eigen parasieten en vernielers schept'. In de roman wordt dit gethematiseerd door incorporatie van de dingen. De mens wordt een ding omdat hij de dingen in zich opneemt.

3.2 Motieven

Voor de analyse van *Zwerm* gebruik ik het begrippenapparaat voor literaire analyse dat Erica van Boven en Gillis Dorleijn bepreken in *Literair Mechaniek* (2003). Van Boven en Dorleijn besteden zes

[1] http://www.kimfoundation.com/

hoofdstukken aan verhalende teksten. Deze hoofdstukken gaan over: vertellen; gedachten, gesprekken, gezichtspunten; tijd; motieven; ruimte en personages. Voor de analyse van het sublieme in *Zwerm* richt ik mij voornamelijk op de motieven, omdat motieven de betekenisdragende eenheden in het verhaal zijn. Het is echter mogelijk dat bijvoorbeeld de ruimte in het verhaal een motief vormt. Op die manier kunnen de andere elementen bij de analyse ook een rol spelen. Motieven krijgen dus vorm in de taalsituatie (de manier waarop de verteller de verhaalelementen heeft geordend), maar kunnen ook in de taaluitdrukking schuilen (Van Boven en Dorleijn 2003: p283). Beeldspraak, symboliek of stijlfiguren kunnen bijvoorbeeld mede gestalte geven aan de betekenis, aan de motievenstructuur. In deze scriptie richt ik mij op de verschillende motieven in de taalsituatie en hoe zij betekenis kunnen toekennen aan het verhaal. 'Het proces van betekenistoekenning berust erop dat we bij het lezen voortdurend, bewust of onbewust, verbanden leggen. Die zijn van tweeërlei aard: we *identificeren* en we *differentiëren*' (p271). Identificeren, zo leggen Van Boven en Dorleijn uit, doen we niet alleen door elementen aan elkaar gelijk te stellen, maar ook door semantische overeenkomsten vast te stellen tussen elementen die op zichzelf verschillend zijn. Dit betekenisgeven gebeurt door de lezer.

Van Boven en Dorleijn (p272) onderscheiden *tekstinterne* of *structurele* motieven van *tekstexterne* of *cultuur-* en *literair-historische* motieven. In het eerste geval gaat het om de betekenisdragende elementen binnen de structuur van een tekst. De lezer brengt de herhalingen en de tegenstellingen, die in de tekst aanwezig zijn, onder verschillende noemers. In het tweede geval gaat het om semantische eenheden 'uit het arsenaal van de cultuur- of literatuurgeschiedenis (bijbel, klassieke mythologie, geschiedenis, letterkunde) die steeds weer in een of andere vorm in teksten opduikt' (p272). De tekstinterne/structurele motieven kunnen onderverdeeld worden in **concrete** en **abstracte** motieven. Concrete motieven zijn 'motieven die we kunnen onderscheiden op het concrete verhaal- of tekstniveau' (p272). Deze motieven zijn weer onder te verdelen in verhaalmotieven (ofwel gebonden motieven) en vrije motieven. Als laatste vorm van concrete motieven bestaan de leidmotieven. Abstracte motieven verbinden 'naar het oordeel van de lezer verschillende verhaalmotieven met elkaar' (p277). Ik zal eerst iets meer uitleggen over de verschillende concrete motieven en daarna over de abstracte motieven.

Verhaalmotieven, zoals gezegd een vorm van concrete motieven, zijn onderdeel van de fabel. 'De *fabel* is dat 'wat er daadwerkelijk is gebeurd', ofwel: de logisch-chronologische loop der gebeurtenissen' (p241). Verhaalmotieven zijn 'betekeniselementen die de lezer onderscheidt in het verhaal, op het niveau van de vertelde gebeurtenissen' (p273). De lezer kan concrete betekenissen vaststellen van datgene wat hij als de essentie van de situatie beschouwt. Deze essenties vormen een verhaalmotief wanneer ze in andere situaties op de een of andere manier terugkeren. Deze motieven staan dus niet woordelijk in de tekst, maar zijn wel 'concreet' omdat ze worden geformuleerd in termen van de concrete gebeurtenissen die samen het verhaal uitmaken.

Vrije motieven, de andere vorm van concrete motieven, spelen geen rol in de fabel maar zijn wel onderdeel van het sujet en dus van de betekenisstructuur van de tekst. 'Onder *sujet* verstaan we de volgorde van de gebeurtenissen zoals die in het verhaal wordt gegeven, de ordening dus waarvan de lezer kennisneemt en die als gezegd lang niet altijd chronologisch is' (p241). Vrije motieven komen wel in het sujet voor, maar maken geen deel uit van de vertelde geschiedenis. Ze dragen niet bij aan de ontwikkeling van het verhaal. Het zijn concrete motieven die bijvoorbeeld voorkomen in uitweidingen, in beschrijvingen van de ruimte of in karaktertekeningen. Een voorbeeld van een vrij motief in *Zwerm* zijn de 'chemopakken' die verschillende keren terugkomen. Voor de ontwikkeling van het verhaal zijn ze niet van belang, maar ze dragen wel bij aan een sfeer van angst rondom het virus, het kiemvrije lichaam, besmetting en bescherming.

Als vorm van concrete motieven kijk ik ook naar de **leidmotieven**. Zij behoren tot de concrete motieven omdat ze letterlijk in de tekst vallen aan te wijzen. 'We spreken van een leidmotief wanneer bepaalde woorden of woordcombinaties (die vaak betrekking hebben op een personage) in de tekst geregeld worden herhaald' (p276). Niet iedere woordherhaling is een leidmotief. Het gaat om woorden of woordcombinaties die herhaald worden en gaan opvallen, zodat we ze gaan herkennen en er een bepaalde betekenis aan gaan hechten. Ik laat zien dat dit veel voorkomt in *Zwerm*. Een voorbeeld is het woord in de titel. Op vele tekstplaatsen komt het woord 'zwerm' terug. Welke betekenis er vervolgens aan gehecht kan worden, blijkt uit de analyse.

Concrete motieven zijn geen doel op zich, maar een middel om iets meer abstracts, een 'idee' of visie uit te drukken. De lezer zal bij het lezen op zoek gaan naar deze abstractere betekenis, de abstracte motieven in het verhaal. Hij zal de verschillende concrete motieven met elkaar in verband brengen en daar betekenis aan geven. Het is dus de lezer die deze verbinding maakt en betekenis toekent. Als meest abstracte motief geldt het ***hoofdmotief***, ook wel *grondmotief* genoemd. Het hoofdmotief is 'datgene waar het verhaal om draait, de betekenis die (naar onze mening, want het gaat als gezegd om betekenis*toekenning*) door de tekst als geheel wordt uitgedrukt' (p277). Een speciale vorm van het hoofdmotief is het grondmotief, daarvan spreken we 'wanneer deze notie op het hoogste abstractieniveau alle andere motieven als het ware in zich omvat' (p277). De vraag is of er in *Zwerm* een hoofdmotief is aan te wijzen.

3.3 Postmodernisme

In de vorige paragraaf heb ik uitgelegd wat motieven zijn. Er is echter een verschil tussen motieven zoals beschreven door Van Boven en Dorleijn en motieven in postmodern proza. Zo heb ik uitgelegd dat verhaalmotieven onderdeel zijn van de fabel en vrije motieven onderdeel van het sujet. In de postmoderne roman is het onderscheid tussen fabel en sujet echter niet houdbaar: 'de geschiedenis

ontstaat en wordt uitgewist in en door het vertellen' (Vervaeck 1999: p138). Er is niet echt sprake van een logisch-chronologisch te construeren verhaal. Dat past in het wereldbeeld van het postmodernisme waarin vroeger en nu, buiten en binnen, fabel en sujet weerspiegelingen zijn van elkaar en niet als losse entiteiten bestaan, 'maar worden verbonden én uitgewist in de combinatie' (p152). Daarom zal ik bij de analyse van *Zwerm* veeleer overkoepelend kijken naar motieven, dan het onderscheid te maken tussen de verschillende soorten. Bovendien is het onderscheid tussen concrete en abstracte motieven in een postmoderne roman moeilijk te maken. Een postmoderne roman kenmerkt zich juist door een aaneenschakeling van beelden en betekenissen. Deze betekenissen vind je niet alleen woordelijk in de tekst, maar kan je als lezer ook in de structuur en zelfs buiten de roman vinden.

Ik wil aan de hand van de term '**dechiffrering'**, die Vervaeck introduceert, uitleggen hoe die aaneenschakeling van beelden en betekenissen werkt. De aaneenkoppeling van beelden wordt in een postmoderne roman vaak zeer ver doorgevoerd en zeer nadrukkelijk opgevoerd (p38). 'Het gevolg van dit overdadige gebruik van kernbeelden is, dat ze hun vaste vorm verliezen en uiteindelijk volledig vervluchtigen' (p45). *De* kern van het netwerk als een vast centrum bestaat niet. Vervaeck gebruikt hiervoor de term 'dechiffrering': 'het traditionele chiffre, het sleutelsymbool, wordt met zovele en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt' (p46). Alleen de 'leegte' zou als kern gezien kunnen worden. 'Alles zit in het beeld en daardoor gonst het van de onvatbare en niet toegelichte betekenissen' (p136). Kortom: beelden worden aaneengeschakeld, verliezen daardoor hun oorspronkelijke betekenis, maar krijgen opnieuw betekenis door de opeenstapeling, juist in het ongrijpbare.

Dat surplus aan betekenis wordt ook veroorzaakt doordat het scenario van de postmoderne roman zich tot de opvoering verhoudt als een weerspiegeling. Zoals bij dechiffrering het verschil tussen de beelden blijft bestaan en er tegelijkertijd een eenheid ontstaat, zo blijft er tussen scenario en opvoering een verschil. De opvoering is geen directe afspiegeling van het scenario. Sterker nog, die weerspiegeling omvat iets 'wat niet te reduceren valt tot het ene of het andere domein' (p31). De domeinen blijven, ondanks hun vermenging, gescheiden. Vergelijk de metafoor van de 'archipel' die Lyotard gebruikt om de heterogeniteit tussen de zinsfamilies uit te drukken. Er is onderling verkeer mogelijk, maar de eilanden blijven op zichzelf staan. Lyotard zou zeggen 'er blijft een geschil' ('le différend'). De weerspiegeling waar Vervaeck het over heeft, bestaat 'als een transformatie die ervoor zorgt dat de gekoppelde domeinen nooit los van elkaar gezien kunnen worden, terwijl ze toch ook nooit identiek zijn. Ze worden verbonden en in hun verbinding ontstaat een surplus, iets onvatbaars' (p37). Dit is wat Vervaeck onder 'metafoor' verstaat en verwant aan wat Lyotard het geschil. Je zou kunnen zeggen dat dechiffrering Vervaecks 'vertaling' is van het begrip '*dissémination*' bij Derrida. Volgens Derrida bereiken metafoor en begrip een paradoxale status. Ze bereiken een grens waarachter niet meer te denken valt. 'Het is deze grens die het veld doortrekt, als een blijvende

herinnering aan de problematiek van metafoor en begrip, die nooit in een *heldere oplossing* of aanschouwing wordt opgelost' (Derrida 1989: p18). Het is wat ik in verband breng met Lyotards sublieme, waar het sublieme verwijst naar (Brillenburg Wurth 2002, p339):

> Twee ogenschijnlijk tegengestelde intensiteiten van lust en onlust die altijd al in elkaar aan het werk zijn, in elkaar zijn ingeschreven: naar een conflict dat verstrikt raakt in haar eigen tegenstrijdigheid. Het gaat hier niet om een breuk, maar om een paradoxale en onontwarbare relatie, niet om een kloof met twee tegengestelden aan elke kant, maar om een interne dualiteit.

Verschillende betekenissen worden in elkaar ingeschreven zonder vaste kern, verliezen betekenis, maar krijgen in het samenkomen opnieuw betekenis. In die nieuwe betekenis ga ik op zoek naar het sublieme. In de verbinding van beelden, die tegelijk breuk en versmelting voorstellen, ontstaat het onvatbare. De ervaring van het sublieme is bij uitstek een grenservaring (Vervaeck 1999: p27):

> Postmoderne romans stellen eerder het onvatbare centraal en het grensverkeer tussen tekst en context, fictie en realiteit. Ze verwerpen het metonymische redeneren dat een bepaald fenomeen (de wereld) wil terugvoeren tot een ander (de fictie die als scenario zou fungeren). Daarom gaan zulke romans vaak over de onmogelijke herhaling of kopie.

In de herhaling schuilt het onvatbare. Niet als directe kopie, maar als weerspiegeling met elke keer de mogelijkheid van de vervalsing en de transformatie. Daarmee toont de postmoderne roman dat het scenario niet 'echter' of 'fundamenteler' is dan de opvoering. Er is geen uiteindelijke grond, geen basis, omdat de echte wereld ook steeds een fictieve tekst is. Die herhaling van beelden is goed terug te zien in *Zwerm*, waarin vele motieven steeds terugkeren zonder dat er een eenduidige betekenis ontstaat. Daarom is *Zwerm* een goed voorbeeld van postmodern proza waarin het sublieme te zien is. Door de motieven te analyseren, wil ik laten zien *hoe* (elementen van) het sublieme te zien is (zijn) in deze roman van Peter Verhelst.

3.4 Werkwijze

Er valt veel meer over *Zwerm* te zeggen dan door alleen naar de motieven te kijken. Zelfs in het bestuderen van de motieven moet ik een keuze maken en kan ik niet volledig zijn. De roman is rijk aan beelden, die zowel tekstintern als tekstextern gevonden kunnen worden. Binnen het kader van deze scriptie heb ik gemeend vooral naar de motieven te moeten kijken om een antwoord te vinden op de hoofdvraag '*Hoe is (zijn elementen van) het sublieme te zien in postmodern proza?*'. Deze keuze heb ik in paragraaf 3.1 en 3.3 verantwoord. Daarin heb ik laten zien dat het onvatbare schuilt in de opeenstapeling van beelden. Abstracte motieven geven betekenis aan die aaneenschakeling. Om die betekenis te kunnen toekennen, moet eerst gekeken worden naar de concrete motieven in de tekst.

In *Zwerm* zal het onderscheid tussen concrete- en abstracte motieven niet altijd duidelijk te maken zijn, juist door de opeenstapeling van betekenissen.

Om te komen tot een analyse van de motieven zal ik mij eerst vooral richten op de leidmotieven, de motieven die woordelijk herhaald worden in de tekst. Daarna zal ik enkele van deze woorden nader bestuderen en analyseren welke betekenis aan deze motieven toegekend kan worden. Vanwege de omvang van deze scriptie beperk ik me daarbij tot de uitwerking van enkele van deze motieven. Aangezien vorm en inhoud één zijn in *Zwerm*, betrek ik bij de analyse van de motieven ook de vorm. In de argumentatie hoop ik duidelijk te maken waarom ik voor de verdere uitwerking van *deze* motieven heb gekozen. In de analyse van de motieven laat ik zien hoe (elementen van) het sublieme tot uiting komt (komen).

Met het sublieme bedoel ik het sublieme volgens de definitie van Lyotard, zoals ik die in hoofdstuk twee beschreven heb. Het gaat daarbij niet om een breuk, maar een 'paradoxale en onontwarbare relatie, niet om een kloof met twee tegengestelden aan elke kant, maar om een interne dualiteit' (Brillenburg Wurth 2002: p339). Ik zal laten zien dat de figuur van de herhaling daar een belangrijke rol in speelt en dat het sublieme als 'eindeloos verschil en eindeloos uitstel tegelijkertijd' ook in *Zwerm* ervaren kan worden. Juist in de transformatie van betekenissen, door veelvuldige herhaling van beelden, schuilt het sublieme.

4. HET SUBLIEME IN ZWERM

4.1 Inleiding

De ondertitel van *Zwerm* luidt: geschiedenis van de wereld. Het mag duidelijk zijn dat de roman geen allesomvattende beschrijving van de geschiedenis is. Wel komen er vele allusies op historische gebeurtenissen voorbij en zijn er vele verwijzingen naar de actualiteit. Zo begint en eindigt de roman met de instorting van het Zilverkleurig Complex. De aanslag van 11 september 2001 op de Twin Towers is hierin te herkennen. Het Complex staat symbool voor de macht van een Foundation. Ook dat is een historische allusie en verwijst naar de Rockefeller Foundation, een organisatie die werk steunt om de kansen en de veerkracht van mensen te vergroten op sociaal- economisch-, gezondheids- en milieugebied[2]. Er zijn verwijzingen naar het conflict in Israël en het beloofde land wordt als plaats van handeling opgevoerd. Bovendien zijn er verwijzingen naar de oorlog in Irak en de burgeroorlog in Rwanda. Ook zijn er verwijzingen naar de Vietnamoorlog. Eén van de personages uit de roman is een dakloze veteraan uit deze oorlog. Er is nog een verwijzing naar Vietnam, namelijk naar het negenjarige meisje Kim Phuc dat bekend werd door een foto die in 1972 is genomen. Zij werd het beeld voor de Vietnamoorlog. In de roman heet ze echter Kimpoek, draagt ze een bomberjack en heeft ze een tatoeage. Zo zijn er meerdere personages die verwijzen naar personen in de werkelijkheid, maar net op een andere manier worden beschreven in de roman. Het personage Goldstein bijvoorbeeld verwijst naar Baruch Goldstein, in de extratekstuele werkelijkheid een massamoordenaar die Palestijnse moslims heeft vermoord[3]. In de roman verzorgt hij in het Rainbow Hospital de slachtoffers van de aanslagen die hij zelf mee helpt uitvoeren. 'Het effect [dat personages net op een andere manier verwijzen naar personen in de werkelijkheid] is, dat de lezer achter elke romanfiguur iets en iemand anders gaat vermoeden, en daardoor ervaart de lezer aan den lijve de echo's die zo belangrijk zijn in de roman' (Vervaeck 2010: p8). Fictie en werkelijkheid worden op deze manier inwisselbaar. 'De implicatie van deze typisch postmoderne fictionalisering, is dat onze zogenaamde werkelijkheid in feite een opvoering of een projectie is van ficties, clichés, eeuwenoude verhalen en mythische scenario's' (p9). Elke aanspraak op absolute waarheid blijkt een fictie.

Er worden veel verschillende personages opgevoerd in het verhaal. Het hoofdpersonage in *Zwerm* is Angel, een oorlogsveteraan die in het verhaalheden als zwerver op straat leeft. Angel treedt op als beschermengel van Abel. In Angel kan je één van de engelen van de Duitse legerarts Josef

[2] www.rockefellerfoundation.org
[3] http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/february/25/newsid_4167000/4167929.stm

Mengele herkennen, die tijdens de Tweede Wereldoorlog medische experimenten uitvoerde in Auschwitz[4]. Op pagina 355 voeren twee mannen een gesprek waarbij ze afspreken dat ze elkaar niet ontmoet hebben. De ene man zegt tegen de andere: 'We weten beiden dat hij een van de engelen van Mengele is. Zoals we beiden weten dat hij de Kampen heeft overleefd. [...]' Mengele zelf wordt ook genoemd. Er staat vermeld (Verhelst 2005: p421) dat Josef Mengele op 30 mei in Auschwitz aankwam en in 1945 Duitsland verliet. Angels vriendin heet Jane. Op pagina 415 staat: 'Haar naam was Jane. Jane Doe'. Jane Doe is een synoniem voor 'echte naam onbekend'. Bovendien draagt zij zowel 'ja' als 'nee' in haar naam. In de roman is een pagina gevuld met 'JA' en een pagina met 'NEE'. De broer van Angel is Abel. Hij is een uitmuntend computerhacker. Abel wordt gezien als de zoon van Mengele; in *Zwerm* gaat hij op zoek naar zijn vader en zijn verdwenen geliefde Pearl. Pearl is pianiste en wordt in de roman steeds met een piano in verband gebracht. In een belangrijk subplot gaat dokter Goldstein in een geheim laboratorium op zoek naar de alle verklarende formule. Meneer J oftewel Meneer H, zoals hij afwisselend wordt genoemd, is een Holocaustoverlevende en spin in het web in het verhaal. Hij is één van de verantwoordelijken voor het Virutopia-project en verantwoordelijk voor het inbrengen van de chip bij Angel. Rimbaud is de kunstenaar in het verhaal. Hij luistert radio en telefoongesprekken af en maakt beeldcollages. Hij noemt zichzelf DJ/VJ. Rimbaud verwijst naar de Franse dichter Arthur Rimbaud uit de tweede helft van de negentiende eeuw[5]. Zoals ik al zei, verwijzen veel van deze personages naar personen in de werkelijkheid, maar dan net op een andere manier. Het lijkt alsof Verhelst ons wil duidelijk maken dat er geen eenduidige representatie van de werkelijkheid mogelijk is, zoals de motieven in de roman niet eenduidig te interpreteren zijn. Daarover vertel ik meer in de volgende paragrafen, waarin ik per motief een analyse geef.

De motieven die ik analyseer, zijn de motieven die het meeste in de roman naar voren komen. Ik begin met een analyse van het motief 'zwerm', dat ook de titel van de roman aanduidt. Daarna bespreek ik in paragraaf 4.3 het woord 'dingen', dat het vaakst wordt herhaald in de roman. In paragraaf 4.4 behandel ik het motief van de incorporatie, omdat de zwerm en de dingen in het verhaal door de personages worden geïncorporeerd. Ook het virus wordt geïncorporeerd, dat ik in paragraaf 4.5 bespreek. Paragraaf 4.6 gaat over het thema van de Apocalyps, waar je in de roman niet omheen kan, omdat het hele verhaal toewerkt naar een naderend einde. Voordat ik in paragraaf 4.8 een interpretatie geef van de analyse, bespreek ik in de paragraaf daarvoor (4.7) de metabeschouwingen die in de roman staan. Zij geven mede richting aan de interpretatie. Allereerst analyseer ik dus het motief 'zwerm'.

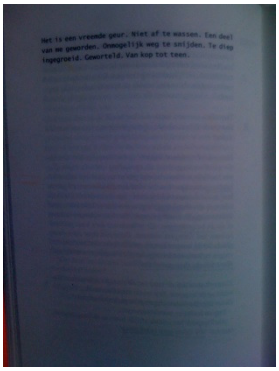
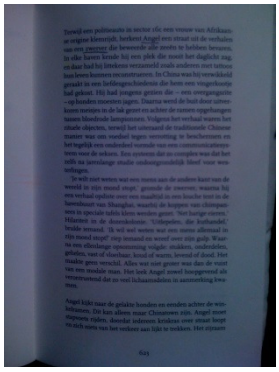
[4] http://www.scientias.nl/dokter-jozef-mengele-de-engel-des-doods/3018
[5] http://www.mag4.net/Rimbaud/Biography.html

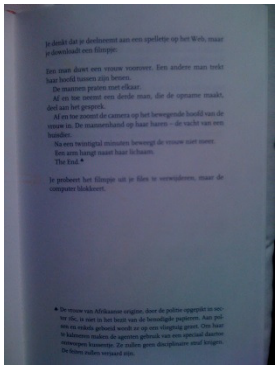
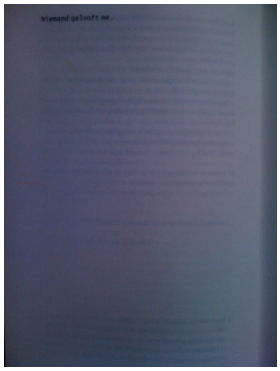
4.2 Zwerm

Het woord ‘zwerm’ vormt niet enkel de titel van de roman, het komt er meerdere malen in terug en wordt zowel letterlijk als figuurlijk gebruikt. Waar het woord letterlijk naar een zwerm verwijst, kan het verwijzen naar een zwerm vliegen of insecten. Als metafoor staat ‘zwerm’ voor een zwerm stofdeeltjes of een wolk en komt het in zowel vloeibare als in vaste vorm naar voren. ‘Zwerm’ komt voor als vrij motief, verhaalmotief en als beeldspraak. Uiteindelijk is de betekenis niet meer goed te onderscheiden doordat verschillende betekenissen vervlochten raken. Hoe dat er in de roman uitziet, laat ik zien in onderstaande analyse van het woord ‘zwerm’.

De vorm

Vorm en inhoud zijn één in *Zwerm*. Niet alleen het woord komt terug, ook in de vorm van de roman kun je een zwerm herkennen. Van pagina’s met een paar zinnen tot volledig gevulde pagina’s en weer naar pagina’s met maar één zin (p624-p620):

Door het lezen van de roman word je meegenomen in een zwerm, ook buiten de tekst om. Als lezer kan je uren zoeken naar de betekenis van de vele tekstinterne en -externe verwijzingen zonder dichter bij een eenduidige betekenis te komen. Het ontbreken van een kern, kenmerkt een zwerm. Een zwerm is een groep insecten of vogels die schijnbaar als een groep bewegen. Er is in een zwerm geen kern aan te wijzen. Datzelfde geldt voor de roman, die bestaat uit in elkaar overlopende fragmenten die samen een zwerm vormen zonder vaste kern.

Glinstering

De eerste keer dat het woord ‘zwerm’ opduikt, is op de tweede pagina (p665): ‘De camera zoomt in op de glinstering. Een vogelzwerm strijkt neer en verzilvert de eerste toren van het Complex’. De roman begint met de instorting van het Zilverkleurig Complex. De vergelijking met de aanval op de Twin Towers kan gemaakt worden. Of de betekenis van ‘vogelzwerm’ hier verder gezocht moet worden dan ‘een zwerm vogels’ is niet duidelijk. Al is het sterk de vraag of er in een dergelijke roman

iets zonder betekenis staat. De glinstering wordt ook op de eerste pagina al genoemd (p666): 'Er is al een glinstering, een vouw in de lucht, maar we kunnen nog niet zien wat het is'. Het lijkt alsof de glinstering wordt veroorzaakt door de zwerm vogels die is neergestreken.

Vogelzwerm

Een paar pagina's later komt het woord 'vogelzwerm' weer voor in een fragment waarbij twee auto's hard over het asfalt rijden. De eerste auto rijdt tegen een boom aan, een jongenslichaam schuift op de grond (p658): 'De agent spreidt zijn hand over de ogen van de jongen. Met de andere hand knipt hij de holster open en haalt het wapen te voorschijn, zet de loop tussen de ogen van de jongen, terwijl hij naar de vogelzwerm kijkt'. Wie de jongen is, wordt niet duidelijk. Het lijkt erop dat hier sprake is van dezelfde vogelzwerm als op de tweede pagina. Iedereen is namelijk gericht op de torens van het Complex, waar de vogelzwerm een glinstering veroorzaakt. Het lijkt daarom logisch dat ook de agent op dezelfde zwerm gericht is. Wanneer de agent de trekker overhaalt, staat er (p657): 'Achter de oogleden van de agent explodeert de vogelzwerm'. De zwerm kan hier opgevat worden als een weerspiegeling van de 'echte' zwerm, maar ook figuurlijk als een wolk die opstuift na de explosie van een schot. De zwerm explodeert op het moment dat het schot klinkt. Dat de zwerm explodeert 'achter de oogleden' van de agent, suggereert dat er ook iets gebeurt in zijn hoofd.

Wolk

Angel, een van de personages, ziet in zijn achteruitkijkspiegel ook een zwerm (p601): 'Terwijl de auto's zich in elkaar vastbijten, ziet Angel in de achteruitkijkspiegel een wolk, samengesteld uit verbrande olie, glassplinters en stof, beweeglijk als een zwerm verzilverde insecten'. De botsing van auto's veroorzaakt een zwerm aan 'olie, glassplinters en stof'. De vergelijking met een zwerm insecten wordt gemaakt. De zwerm is een metafoor voor 'de wolk', die in dit fragment bestaat uit los slingerende onderdelen en resten na een botsing.

De zwerm wordt later nog een keer gebruikt als metafoor voor een wolk glassplinters, maar de betekenis van het woord wordt nog niet duidelijk (p314):

> Mensen staan op de berm te telefoneren naast hun gekneusde auto. Mannen met gekromde rug duwen een auto enkele zinloze meters verder. Een vrouw kijkt voor zich uit, onbereikbaar voor het getoeter van de vrachtwagens, haar jas wapperend als de plastic repen die overal in de takken hangen. Overal flonkerende hoopjes – glaszwermpjes. Abel zit met de ogen dicht op de achterbank, af en toe gadegeslagen door Angel. Maar Angel ziet niet hoe de hoopjes glas zich onder Abels hersenpan verspreiden, lichtgevende zaadpuntjes. Angel weet nog niet hoe overrompelend de aanval zal zijn, hoe meedogenloos de pijn zich weldra een weg zal boren, uitstralend naar nek en ruggenwervels.

Eerst is er de overeenkomst van 'zwerm' in de betekenis van glassplinters, resten op het asfalt na een botsing. De onderdelen van de zwerm worden in bovenstaand citaat aangeduid met 'glaszwermpjes'.

In deze tekstpassage wordt het woord opnieuw metaforisch gebruikt, ook weer in de betekenis van 'de wolk als zwerm'. Bovendien verschuiven de glaszwermpjes in dit fragment naar Abels hoofd en veroorzaken daar pijn. De zwerm wordt geïncorporeerd en dat levert pijn op. De mens wordt letterlijk onderdeel van de zwerm, doordat hij de zwerm in zich opneemt. Deze incorporatie van dingen komt vaker in de roman voor (zie ook de paragrafen over 'dingen' en over 'incorporatie'). Bij de interpretatie in paragraaf 4.9 kom ik uitvoeriger terug op de betekenis.

Het motief van de 'wolk' komt ook een aantal keer in de roman terug. Bijvoorbeeld in de verhaallijn van Angel (p485): 'Angel zal geen seconde van zijn leven alleen zijn, altijd in gezelschap van een wolk, een zoete wolk net buiten het bereik van zijn handen, hoe hoog hij ook springt. *Ik kan hem dichter bij die wolk brengen*, denkt Meneer H. *En dat weet hij*'. De wolk wordt hier als een soort 'aanwezigheid' voorgesteld. De zwerm en de dingen zullen altijd om Angel heen zijn. Het woord 'zwerm' duikt ook in combinatie met het beeld van de wolk op in de verhaallijn van Angel als oorlogsveteraan. Met zijn vrienden Willard, Johnsson en Calley heeft hij gevochten in de oorlog. De lezer krijgt een inkijk in de oorlogsherinneringen van Angel. Deze stukken tekst zijn in een ander lettertype gedrukt dan de rest van het verhaal (p524):

> Je rookt een sigaret.
> Je hoort een hevig gezoem.
> Met de loop van je M16 schuif je een reuzenvaren opzij.
> Vlak voor je staat een hoofd, gespietst op een staak.
> Een zwerm vliegen wolkt op – een grijns – en omvat enkele seconden later opnieuw de schedel als een bewegend, zwart masker.

De zwerm is hier 'een zwerm vliegen', vliegen die om een dood hoofd zwermen. Ze vormen een schijnbaar geheel in de vorm van een zwart masker.

Ook in de verhaallijn van Abel komt de wolk terug (p388): 'Soms verbond een bliksemdraad Abel met *de wolk*'. In dit fragment is 'de wolk' zijn vader, die als een 'aanwezigheid' bij hem is. De elektrische lading van de bliksem zorgt er in dit fragment voor dat de zwerm als een aanwezigheid om Abel heen is.

Groep mensen of objecten

Het woord 'zwerm' duikt ook vaak op als metafoor voor 'een zich uitspreidende groep mensen of objecten'. Op pagina 398 staat: 'De politiewagens zwermen opnieuw uit. Een stemt zegt: 'Het doel is ons ontsnapt.' Een zin die als een snik in het heelal zal echoën'. In dit fragment zijn het politiewagens die de stad intrekken om iemand op te sporen. 'Zwerm' is hier omgevormd tot het werkwoord 'zwermen', de politiewagens 'spreiden zich uit'. Net als vliegen zwermen, zwermen zij uit over de stad. Naast politiewagens die uitzwermen, zijn er kinderen die uitzwermen (p281): 'Het is ochtend. Zodra de kinderen door hun ouders bij de school zijn afgezet, komt een zwerm tot ontwikkeling,

alleen nog in toom gehouden door de gietijzeren poort en de hoge muren – al zijn ook die maar een optische illusie'. De zwerm kinderen wordt hier gekaderd. Verder dan de poort zwermen zij niet uit. Alleen zijn de kaders een illusie, ook de kinderen kunnen verder uitzwermen als ze de vrijheid nemen. Ook in de betekenis van 'een groep mensen' komt het woord 'zwerm' voor (p109): 'Kleine groepjes zwermen over de stad uit en laten gecodeerde boodschappen achter op palen van verkeersborden en verkeerslichten, codes die alleen kunnen worden ontcijferd door ingewijden'. Net als vogels of insecten zwermen mensen uit in de roman.

Metafysische zwerm

Behalve in de betekenissen die ik hierboven besproken heb, komt het woord 'zwerm' ook in een meer metafysische betekenis voor. Op een aantal plekken wordt 'zwerm' in verband gebracht met 'licht', bijvoorbeeld op pagina 361:

> *De man wenkt haar. Pearl voelt de adem van de bewaker in haar nek. Net voor zijn hand haar rug raakt, komt ze in beweging. Eerst denkt ze dat ze licht ziet in zijn meest fundamentele vorm, een schijnsel, een gloed die in de kamer hangt. Maar als ze het hoofd beweegt, merkt ze dat het licht leeft. Een zwerm.*

Pearl ziet hier licht dat beweegt, licht dat leeft. Het licht wordt getypeerd als een zwerm. Licht kan een meer metafysische betekenis hebben. Iemand die een bijna-doodervaring heeft, heeft 'het licht aan het einde van de tunnel gezien'. Licht draagt dan de betekenis van de dood. Licht in de betekenis van zwerm, zoals in het fragment, associeer ik ook met wat je ziet nadat je in de zon hebt gekeken. Als je in de zon kijkt, zie je vaak daarna nog puntjes licht voor je ogen die lijken te bewegen. Je kunt zeggen dat je dan licht in de vorm van een zwerm ziet. Het beweegt heen en weer zonder vaste kern. 'Zwerm' in combinatie met licht komt op meer plaatsen in de roman voor (p216):

> Een C130 landt op een legerbasis en taxiet naar een loods. Daar voert iemand een choreografie op met vlaggetjes. Boven de vleugel van het vliegtuig ziet de man een flonkering, die hij pas enkele seconden later herkent als een vogelzwerm, verzilverd door het zonlicht. Die avond zal hij in een filosofische bui zeggen: 'Ik had er mijn kop om durven te verwedden dat het iets anders was, iets... uit een andere dimensie, je weet wel, iets wat je pas ziet als je...'

De vogelzwerm wordt verzilverd door het zonlicht, weer de combinatie van zwerm en licht. In tegenstelling tot het vorige citaat, waar de zwerm metaforisch werd gebruikt, gaat het hier letterlijk om een vogelzwerm. De ervaring die de man heeft, wordt in verband gebracht met iets 'uit een andere dimensie'. Het lijkt erop dat licht ervoor zorgt dat de zwerm in een andere dimensie geplaatst wordt en een meer metafysische betekenis krijgt. Bijna aan het einde van de roman wordt de zwerm nog een keer in verband gebracht met licht, maar dan 'in ons'. Wie 'ons' is, is niet duidelijk. Het lijkt erop dat het over 'ons' als de mens in het algemeen gaat. Het fragment komt na het moment dat Abel en Angel met de metro halte Virutopia hebben bereikt. Ook hier lijkt sprake te zijn van incorporatie van de zwerm (p48):

> Na het warme lichtbad bij de ingang lokt het donker, maar het is geen donker, de lucht om ons heen is inktzwart, en *wij* lichten op. Het schijnsel komt van binnenuit, uit onszelf. Een moleculenzwerm die aan het gloeien gaat. Stralen, dat is wat we doen, en we benaderen elkaar voorzichtig, omdat we vrezen dat een elektrische vonk zal overspringen als we elkaar aanraken. Als dat zo blijkt – deze pijn is een vorm van genot – is er geen houden meer aan.

De zwerm is in ons opgenomen, zodat de zwerm onderdeel van ons is geworden in plaats van andersom. Het licht zorgt in dit fragment voor een elektrische lading. Deze lading zorgt voor pijn bij aanraking met iemand anders, maar deze pijn 'is een vorm van genot'. In de interpretatie leg ik uit hoe deze incorporatie gezien kan worden als de ervaring van het sublieme, waarbij de ervaring van pijn immers ook samengaat met een vorm van genot.

4.3 Dingen

Het motief 'dingen' wordt het vaakst herhaald in de roman. Het woord staat (bijna) altijd schuingedrukt. De betekenissen die aan het woord 'dingen' worden toegekend, zijn zeer uiteenlopend: van oorlogsherinneringen tot lichaamsdelen, en van een radio of camera tot kennis en weten.

Ik heb dingen gezien

De zin 'ik heb *dingen* gezien' komt vijf keer voor (p656, p549, p476, p458, p83). De eerste twee keer is het de enige zin op de pagina. De derde keer (p476) zijn het de eerste woorden die Rimbaud zegt nadat hij weer bij bewustzijn is: 'Ik... heb... *dingen*... gezien'. De vierde keer (p458) is de zin: 'Ergens in een kamer…' toegevoegd en de laatste keer (p83) is 'gezien' letter voor letter onder elkaar gezet:

> Calley zegt:
> 'Ik
> heb
> *dingen*
> g
> e
> z
> i
> e
> n
> .
> ,

De eerste twee keer en de vierde keer zijn de zinnen in hetzelfde lettertype gedrukt als de verhaallijn over de oorlogsveteraan (Angel). In het laatste fragment is het Calley die de zin uitspreekt. Luitenant Calley hoort wel bij de verhaallijn met de oorlogsherinneringen, maar dit keer is de tekst in het lettertype gedrukt van de rest van de roman. De derde keer als de woorden worden uitgesproken door Rimbaud staan de woorden ook in hetzelfde lettertype als in het laatste fragment. Het is onduidelijk waar 'dingen' precies naar verwijst. Op pagina 650 staat: 'Ik ben die *dingen* blijven zien'. De ik-persoon herinnert zich een moment als kind, zittend aan een oever. Een hond schudt zich droog en de ik-persoon ziet 'duizenden, miljoenen *dingen*'. Hij zegt daarover dat het leek alsof de hele wereld weerkaatst werd in die rondspattende druppels. De ik-persoon is die dingen blijven zien.

Ze hebben dingen gezien

Behalve een 'ik' die dingen heeft gezien, komt het ook voor dat 'ze' dingen hebben gezien (p141): 'Ze hebben *dingen* gezien'. 'Ze' verwijst hier naar andere oorlogsslachtoffers. Deze slachtoffers worden achtervolgd door hun herinneringen (p27): 'Ze hebben *dingen* gezien, een glimp van het onnoemelijke opgevangen, en nu rennen ze ervan weg, ze zoeken een muur om zich te pletter tegen te lopen om eindelijk niet meer te hoeven zien'. De herinneringen beheersen hun leven op een gegeven moment zodanig dat ze liever dood dan levend zijn. Herinneringen kunnen het beeld dusdanig vertroebelen dat het niet meer duidelijk is of ze echt gebeurd zijn (p98): 'Misschien herinner ik me *dingen* die niet gebeurd zijn. Misschien dringen herinneringen van anderen mijn hoofd binnen'.

Oorlogsherinneringen

De herinneringen achtervolgen ook Angel (p546):

> Uiteindelijk ben ik blijven rijden tot het ochtend werd en daarna tot ik het landschap niet meer herkende. Hoewel ik wist dat de *dingen* me toch op de hielen bleven zitten en ze me, op een zwak moment, in de nek zouden springen. Wat ze ook deden. En zijn blijven doen.

De 'dingen' zijn hier herinneringen die steeds weer terugkomen. 'Dingen' lijkt te verwijzen naar herinneringen uit een oorlog, dingen die je je liever niet herinnert. Het woord komt ook terug in een bredere betekenis dan oorlogsherinneringen, verwijzend naar iets dat je achtervolgt (p657): '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'. De dingen worden niet alleen *gezien*, er is ook een ik-persoon die dingen heeft *gehoord* (p507): 'Ik heb *dingen* gehoord'. Dit horen wordt ook in verband gebracht met oorlog. De ik-persoon zegt dit namelijk tijdens een begrafenis van oorlogsslachtoffers.

Granaten

In verband met de oorlog komt 'dingen' ook nog voor in de vorm van granaten (p539): 'In mijn ooghoek, in een oplichtend wit nachtkleed: een gedaante met twee eivormige *dingen* in de handen. De reflex: vallen en wegrollen. Verblindend licht'. Zoals de 'dingen' angst aanjagen, kunnen granaten ook gezien worden als angstaanjagers.

Het teken

Op pagina 451 staat alleen: '*D♠ngen*'. Het teken '♠' komt vaker voor in de roman. In de andere gevallen verwijst het naar een voetnoot. Op pagina 451 doet het dat echter niet. Gaat het hier om de incorporatie van het teken in de dingen? In een kaartspel verwijst het teken naar 'schoppen'. Op pagina 523 staat het teken groot afgedrukt met daarbij vermeld: 'De boodschap luidt: JACKASS'. Het teken is de bijbehorende tekening bij de boodschap. 'Jackass' is een scheldwoord. Wat de relatie tussen het teken en de boodschap is, blijft onduidelijk. 'Schoppen' komt ook terug in het nummer *Ace of Spades* van de Engelse band Motörhead en verwijst dan naar de schoppenaas. Naar dit nummer wordt verschillende keren verwezen, bijvoorbeeld doordat Angel het in zijn auto op heeft staan (p637):

> Angel zingt. De muziek is zo oorverdovend dat de achteruitkijkspiegel pulseert als een hart. *The Ace of Spades, the Ace of Spades.* ♠
>
> ♠ www.imotorhead.com

Het nummer gaat over gokken en een man die geboren is te verliezen. Hij houdt van het gevaar dat het gokken met zich meebrengt, van het spelen om de hoogst mogelijke inzet, het dansen met de Duivel. In de roman zelf wordt *Ace of Spades* ook in verband gebracht met het Kwaad (p615):

> De fundamentele angst geconfronteerd te worden met het uitdijende, bodemloze Oneindige Kwaad.*
>
> * In Rome wordt een oude man naar een open raam gereden. Hij maakt onduidelijke bewegingen met de arm. Een microfoon wordt voor zijn mond gebogen. De man beweegt zijn lippen. Wie het geluid later achterstevoren afspeelt, hoort *The Ace of Spades, the Ace of Spades. – sss, sss.* Uit zijn pogingen wordt de volgende boodschap door *L'Osservatore Romano* ontcijferd: 'Er is een nieuwe, sluwe, in het geniep opererende Ideologie van het Kwaad.' ♠ De menigte die zich op het plein heeft verzameld, hoorde *urbi et orbi*, omdat ze dat wilde horen. De mensen kijken met geheven gezicht naar het raam alsof ze in verblindend licht kijken. Met betraand gezicht. […]
>
> ♠ © Karol Woytila†

In dit fragment wordt de paus aangehaald die het *urbi et orbi* uitspreekt, de zegen over de stad en de wereld die hij elk jaar met Kerstmis en Pasen uitspreekt. Karol Wojtyla verwijst naar voormalig paus Johannes Paulus II. De zegen wordt in dit fragment gezien als de drager voor de boodschap van het Kwaad. De schoppenaas wordt vergeleken met de Duivel. Er is ook een ironische verwijzing naar de gewoonte van sommige godsdienstaanhangers om in omgekeerd afgespeelde songs satanische boodschappen te zoeken.

Andere dingen

Twee keer in de tekst wordt er afgeweken van het woord 'dingen'. Eén keer wordt er gesproken van *object* (p333): 'In het bed bevindt zich een lichaam, alsof het in de beweging tussen liggen en zitten een *object* is geworden'. Het woord staat ook schuingedrukt. In hetzelfde fragment wordt ook nog naar 'het object' verwezen met 'onze vracht': 'Onder geen beding mag iemand iets van *onze vracht* merken'. Met het object en de vracht wordt hier het lichaam van Mengele bedoeld. Even later staat er namelijk dat de resultaten van het DNA-profiel van het slachtoffer het niet-bestaande dossier-Mengele afsluiten. Het lichaam is hier 'object' voor experimenten geworden en gereduceerd tot een vracht, zoals Josef Mengele gevangenen in Auschwitz reduceerde tot object voor experimenten. De andere keer wordt er gesproken van '*prikkelding*' (p268):

> 'Hier heb ik nog iets,' zegt Wafa. Ze haalt de USB-stick uit haar zak, zo fijn, zo elegant dat die op een *prikkelding* lijkt. Gegiechel. 'De foto's staan erop, onderverdeeld in bestanden,' verklaart ze ten overvloede, tot in de haarwortels blozend. Een van de vrouwen neemt het *ding* aan, trekt de sluier over haar hoofd en gaat de deur uit.

Wafa Idriss, zoals de vrouw heet, verwijst naar Wafa Idris in de werkelijkheid, de eerste vrouwelijke zelfmoordterrorist in het conflict om Israël. Het 'prikkelding' verwijst hier naar een USB-stick met informatie, een ding dat kennis bevat, en kennis is macht. Waarom het 'ding' wordt voorgesteld als een 'prikkelding', is me niet helemaal duidelijk. Mogelijk is er een seksuele connotatie aan het woord verbonden. De sfeer van gegiechel en het blozen van Wafa dragen hier aan bij.

Lichaam

'Dingen' wordt in verband gebracht met uiteenlopende beelden, onder andere met 'het lichaam' (p358): 'De mannen hebben een gevangene mee. Een zak over het hoofd, de armen op de rug gebonden, als een beenderloos *ding* ligt hij op de grond'. Er spreekt uit dit fragment geen respect voor het lichaam. Het wordt gezien als een 'beenderloos ding'. 'Ding' wordt ook in verband gebracht met 'lijk' (p626): 'Het lijk wordt pas dagen later gevonden: een naakt, paars *ding*. Ernaast: een blauwe overall, netjes opgevouwen'. Ook als onderdeel van het lichaam komt 'ding' terug, bijvoorbeeld in de betekenis van oren (p296): 'De oren die uitsteken als lichaamsvreemde *dingen*'; als hand (p123): 'Tussen die twee seconden in veranderde Abels hand in een stalen *ding* dat met een flitsende uithaal

de nekwervels van de zwerver brak'; en als ruggengraat (p593): 'Haar ruggengraat is een zelfstandig opererend *ding*'. 'Ding' houdt hier steeds verband met het lichaam.

Incorporatie

Zoals ik in de paragraaf 'zwerm' al heb gezegd, worden de dingen geïncorporeerd. De mens wordt ding, omdat hij de dingen in zich opneemt. Dat blijkt ook uit een fragment waar een zwerver zegt (p655): 'Er zullen *dingen* uit ons komen – ze duwen het vel omhoog en het duurt enkele uren voor ze zich erdoorheen hebben geboord'. Het is niet duidelijk waar 'dingen' precies naar verwijst. Er lijkt een verband met de chips die worden ingeplant. Vergelijk pagina p599 waar staat:

> Dingen die onder mijn vel bewegen. Die uit mijn poriën komen als zweetdruppels. Maar het zijn geen zweetdruppels. Het zijn scherfjes.

Het gaat om de dingen die plaats hebben genomen in de personages, in de vorm van een chip. 'Dingen' zijn niet alleen tastbaar in 'ons' lichaam aanwezig, maar nemen ook de vorm aan van herinneringen zoals ik in het stukje over oorlogsherinneringen heb laten zien. De traumatische herinneringen aan een oorlog komen steeds weer terug (p417): 'DIT HEB IK AL EEN KEER MEEGEMAAKT. IK KEER TERUG IN MIJN EIGEN VERLEDEN. NAAR DE DINGEN DIE IK AL ZO LANG HEB PROBEREN TE...'. De tekst is hier in hoofdletters weergegeven. De figuur van de herhaling is hier duidelijk aanwezig, niet alleen in de letterlijke herhaling van het woord 'dingen', maar ook in de herhaling waar de oorlogsherinneringen voor zorgen. Dit herhalen van dingen is ook een terugkerend thema. Letterlijk staat op pagina 429: 'Het leven is herhaling'. Ergens anders staat (p405): 'Abel glimlacht. *Opnieuw en opnieuw* – lust door herhaling'. De herhaling levert dus een vorm van lust op. Wellicht wordt in dit citaat een allusie op het sublieme gemaakt. De woordencombinatie 'opnieuw en opnieuw' wordt op verschillende plekken herhaald. Op pagina 416 zijn de zinnen doorgestreept: '~~Alles is herhaling. Ik herhaal: alles is herhaling~~'. Alsof de verteller wil uitwissen wat hij heeft gezegd.

Herhaling

Op verhaalniveau keert de herhaling ook terug. Het gaat niet alleen om herhalingen in een andere verhaallaag, maar ook herhalingen in dezelfde verhaallaag. Allereerst worden verhaalfragmenten dus op andere plekken in een andere verhaallaag vaak net iets anders herhaald. Bijvoorbeeld de auto in het begin van de roman die twee keer tegen een boom knalt. De eerste keer is te lezen op pagina 556: 'Op het scherm slipt de auto, trekt zich weer op gang en schuift recht op een boom af, ontvouwt zich als een metalen bloem rond de stam'. De tweede keer is iets anders geformuleerd, maar gaat ook over Angel in zijn rode Mustang (p429): 'De Mustang werd me bijna fataal. Ik herinner me een boom en een klap die dwars door me heen ging'. Opvallend is dat de verhaalelementen herhaald worden op een iets andere manier. Ten tweede komen herhalingen in dezelfde verhaallaag

terug. Dat gebeurt bij het verhaal van Angel die (twee keer) een man doodspuit. De eerste keer is op pagina 542:

> De man – een vleesberg – zat met zijn rug naar me toe met een telefoon tussen wang en nek geklemd. Geen sporen van geweld. Geen bloed. Niets van de verschrikking die me nu op de meest onvoorziene momenten in de nek valt als een ijskoude druppel.

Verderop in de roman wordt hetzelfde verhaal herhaald, alleen met iets andere woorden (p426): 'Er zat iemand met de rug naar me toe te telefoneren. Correctie: er zat een kolossale man, een vleesberg, met de rug naar me toe met de telefoon tussen oor en schouder'. De 'correctie' is opvallend in dit laatste citaat, aangezien het verhaal eerder al is verteld. Door het woord wordt de nadruk gelegd op wat komen gaat en valt op dat het net iets anders is dan de eerdere keer. In het eerste citaat wordt de telefoon bijvoorbeeld tussen wang en nek geklemd, terwijl dat in het tweede fragment oor en schouder zijn.

Objecten

Met 'dingen' wordt ook verwezen naar banale zaken als een 'radio' of een 'camera'. In het fragment (p584): 'Hoe zet je dat fucking *ding* af?' gaat het om een radio. In de volgende tekstpassage gaat het om een camera (p116): 'Tot een hand tussen mond en lens schuift, onprofessioneel, de kamer kantelt, de camera valt en een vrouwenstem vraagt: 'Cassandra, hoe zet je dat *ding* af, Cassandra!''. Cassandra is de dochter van dokter Goldstein. Zoals ik in de inleiding al gezegd heb, verwijst hij in de extratekstuele werkelijkheid naar Baruch Goldstein.

Muziek

'Dingen' wordt ook in verband gebracht met muziek (p101): 'Ze willen door hun gezang en alleen door hun gezang *dingen* verplaatsen. Telekinese door stemgeluid'. Muziek neemt ook een plaats in het verhaal in, in de vorm van de Grote Symfonie. Op pagina p297 staat:

> Ergens is de Grote Symfonie.
> Ergens is het Grote Kluwen.
> Verbonden zijn we.
> Aan elkaar vastgeklonken.

De Grote Symfonie wordt hier voorgesteld als iets dat ons verbindt. Zoals de zwerm alles en iedereen verbindt, zo doet muziek dat ook. Bij de interpretatie kom ik terug op de link tussen het sublieme en muziek.

Onherkenbare dingen

In de roman worden 'dingen' ook als onherkenbare dingen voorgesteld (p-2): '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'. Het is na de instorting van het Zilverkleurig Complex. Na een rampzalige gebeurtenis moeten de dingen opnieuw betekenis krijgen. Een dergelijke gebeurtenis is niet met woorden te beschrijven. Er resten alleen nog 'onherkenbare dingen' waar opnieuw woorden voor gevonden moeten worden.

Vloeibaar en vast

Er zijn dingen in vloeibare vorm (p54): 'Men geeft *dingen* door aan elkaar, in smeulende of vloeibare vorm'. Zoals ik in paragraaf 4.2 over 'zwerm' heb laten zien, veranderen de dingen van vloeibare in vaste vorm en omgekeerd. Dingen in vaste vorm bieden houvast (p39): 'Angel tast de ruwe wanden van de zaal af, zoekt naar uitstulpingen, kabels*, ding* om zich aan op te trekken, klevend aan de wand als een insect [...]'. Het 'ding' is hier verworden tot iets waar je je letterlijk aan kan optrekken.

Kennis

'Ding' wordt in verband gebracht met kennis en weten. Een voorbeeld daarvan is een fragment dat voorkomt in de verhaallijn van de oorlogsveteraan (p543):

> Ik weet één *ding*: je bent nooit alleen.
> Altijd de aanwezigheid.
> Altijd en overal een giftige rand rond de *dingen*.

Het 'ding' betreft hier kennis, en kennis is macht. Kennis is van waarde, zoals geld dat is. Zoals het *prikkelding*, de USB-stick, waarde heeft door de kennis die erop staat. Op pagina 191 staat: 'Ik weet één *ding*: wapens zijn belangrijker dan medicijnen'. Met beide, zowel wapens als medicijnen, kan je iets bestrijden. Waarom wapens belangrijker zijn dan medicijnen wordt niet duidelijk gemaakt.

Dingen en licht

In de paragraaf over 'zwerm' heb ik laten zien dat zwerm in relatie tot licht in een meer metafysische betekenis voorkomt. Datzelfde gebeurt met 'dingen'. Het volgende citaat is een fragment dat voorkomt op 'tape 554', zoals in de kantlijn staat (p554):

> Het was een soort contact, iets... Het is al jaren aan de gang, maar... Het begon met lichtvlekken. Ja, ook met mijn ogen dicht kon ik ze zien. Rode, blauwe en groene... Ik zie ze nu elke nacht... Ze zijn aanwezig in mijn kamer... Maar er zijn nog *dingen*... Wil je dat ik erover vertel... Een tijdje nadat ik voor het eerst de vlekken had gezien, begon ik ook lichtstralen waar te nemen...

Hier wordt 'dingen' ook in verband gebracht met iets meer metafysisch en is er ook weer de combinatie met licht. Het lijkt alsof de ik-persoon iets geopenbaard wordt. 'Dingen' in relatie tot licht komt ook voor wanneer Angel in de rode Mustang tegen een boom aanrijdt (p429):

> De Mustang werd me bijna fataal. Ik herinner me een boom en een klap die dwars door me heen ging. Tijdens mijn tocht 'naar de andere kant' heb ik *dingen* gezien. Lach niet. Ik was bereid om door de pijn heen terug te klauteren. Naar de andere kant van de tunnel, om de *dingen* niet langer te zien.

Angel heeft een bijna-doodervaring, waar 'de andere kant van de tunnel' symbool voor staat. Hij ziet daar 'dingen' die hij duidelijk niet wil zien. Hij is namelijk bereid om door de pijn terug te gaan. Hier wordt 'dingen' in verband gebracht met het 'einde'. In het thema van de Apocalyps komt dit terug in de vorm van kennis van de laatste dingen.

Het begin van de dingen

Later wordt er ook naar 'dingen' verwezen als naar het begin van alles (p205):

> ER WAS EENS...
>
> ...een behaarde levensvorm
>
> Laten we hem Homo erectus noemen, in het struikgewas rondscharrelend op zoek naar noten, wortels en vruchten. Daar stuit hij op een hoopje beenderen, *dingen* die lijken op de door de zon gebleekte, ontschorste *dingen* die aan de *dingen* hangen waar *dingen* in trossen aan hangen die je in je *ding* kunt stoppen, mmm mmmm mmmmmmm. De levensvorm pakt een bot, laat het bot vallen, is verrukt over het holle geluid en grijpt het bot opnieuw en slaat het op de andere botten.
>
> […]
>
> De eerste levensvorm staat op een heuvel te zwaaien. Met ontblote tanden. De eerste lach. De eerste vuist hemelwaarts. Het eerste besef. Zo veel eerste *dingen*. Het prototype van de mens komt tot ontwikkeling. De eerste gedachte is een feit – de afstand tot het eigen lichaam, de herkenning van het volstrekt andere, het *ding*. De eerste prothese, het eerste buitenlichamelijke *ding* dat het eigen lichaam verlengt en doeltreffender maakt.

In dit fragment is duidelijk een opeenstapeling van beelden aanwezig. 'Ding' verwijst hier naar zoveel verschillende dingen dat het niet meer duidelijk is waar het om gaat. In het eerste deel van een hoopje beenderen, tot bomen, tot bananen en mond. Via 'het volstrekt andere' naar de prothese. Bij 'het volstrekt andere' ontstaat er het besef van een afstand tot het eigen lichaam. De prothese behoort niet meer tot het lichaam, maar wordt door zijn verbinding onderdeel van het lichaam. Hier treedt dechiffrering duidelijk op. De vervreemding van de taal als tekensysteem, doordat dezelfde betekenaar voor zoveel verschillende betekenissen wordt gebruikt. Bij de interpretatie zal ik dat verder uitwerken.

Virus

'Dingen' wordt ook in verband gebracht met het virus (p18): 'Misschien is dat het moment waarop het *constant veranderende ding* – laten we het een virus noemen bij gebrek aan een beter woord – is dat het moment waarop het virus metafysisch wordt?' In deze tekstpassage wordt ook een link naar het metafysische gemaakt. De zin wordt hier als vraag opgeworpen, wat betekent dat er geen antwoord hoeft te zijn. Bij de interpretatie zal ik uitleggen op welk moment ik denk dat het virus metafysisch wordt. Het citaat brengt het virus in verband met een 'constant veranderend ding'. Alleen een muterend virus kan de mens redden. Mutatie wordt in het volgende citaat ook als de enige vorm van overleven geschetst (p112): 'Er ligt een glans over de *dingen* waaruit nieuwe *dingen* zullen kruipen, elke stap die ze doen is een minuscule stap verder in de evolutie. In de selectie'. De evolutie is het voorbeeld van overleven door mutatie. In *Zwerm* doodt het virus waardoor het blijft overleven. Het virus dat geïncorporeerd wordt. In de volgende paragraaf ga ik verder in op het motief incorporatie.

4.4 Incorporatie

Zoals ik eerder al genoemd heb, worden zowel de zwerm als de dingen geïncorporeerd in de roman en in de personages. Dit opnemen van dingen is een terugkerend thema, maar dingen worden niet alleen opgenomen, ze komen ook weer uit mensen. De roman staat vol met voorbeelden waarbij dingen lekken, gulpen en gutsen uit mensen en voorwerpen, en weer worden opgenomen.

Chip

Eén van de dingen die geïncorporeerd wordt, is de chip die Angel door de Organisatie in zich krijgt. Angel vermoedt op een gegeven moment zelf dat hij een chip in zich meedraagt (p433): 'Misschien brachten ze een chip in toen ik buiten westen lag'. Angel raakt geobsedeerd door de injectie. Hij wil graag kaal en haarloos zijn. De reden daarvan is dat hij zo zijn lichaam beter kan controleren op injecties (p138): 'Het voordeel van een haarloos lichaam is eenvoudig, elke seconde kun je elke vierkante millimeter inspecteren op wondjes. Elke oneffenheid is zichtbaar. Elk spoortje, hoe minuscuul ook, zelfs als het achtergelaten is door een injectiespuit'. Het liefst wil hij zichzelf bevrijden van de injecties (p573): 'De aandrang om zijn hele lichaam af te zoeken op sporen van injecties, om implantaten uit zijn vel weg te krabben'.

Injectie

Bij verschillende personages worden vloeistoffen geïnjecteerd. De injectiespuit is een steeds terugkerend voorwerp. Hij wordt gebruikt door de zwervers om drugs te injecteren (p339): 'De

kans is groot dat de ene man diezelfde avond een dosis onversneden heroïne in zijn aders spuit, in de hoop het leven te verlaten met een meervoudig orgasme'. Bovendien worden er met een injectiespuit proeven gedaan bij chimpansees (p269): 'Dit is wetenschap. Een spuit wordt in de nek leeggespoten'. De spuit wordt dus op verschillende manieren gebruikt met verschillende doeleinden.

Ejectie

Niet alleen worden vloeistoffen geïnjecteerd, er zijn ook andere dingen die lekken, uit kofferbakken, oren en andere lichaamsdelen. Zo zijn druppels bloed een terugkerend motief. Bloed dat uit een kofferbak druppelt (p552): 'Uit de kofferbak valt af en toe een druppel, maar dat zal pas later worden opgemerkt – als het te laat is'. Bloed sijpelt uit oren (p265): 'Bloed hoopt zich in de buikholte op of druppelt uit de oren'. Ook andere dingen dan bloed druppelen (p516): 'Iemand houdt zijn hoofd in zijn handen. Er druppel iets tussen zijn vingers. Het is geen bloed'. Het wordt in dit fragment niet duidelijk wat er druppelt. Er is regen die druppelt (p174): 'Het regent en elke druppel die zich aan de busramen vasthecht, bevat een onthutsende hoeveelheid organismen'. Naast het druppelen van vloeistoffen, sijpelt er overal vloeistof (p97):

> Soms zie ik het overal sijpelen.
> Uit lockers.
> Uit kofferbakken, druppelend op het wegdek.
> Uit oren, neuzen, ogen, poriën.
> Als rode dauw ligt het op de *dingen*.
> Overal gesijpel.
> Overal.

In dit fragment wordt expliciet genoemd dat de druppels overal zijn. De roman staat vol met voorwerpen die druppen en lekken en druppels die weer worden opgenomen. De druppels vallen uiteen in weer nieuwe druppels.

Gulpen en gutsen

Niet alleen druppelen vloeistoffen, ook gutsen en gulpen verschillende dingen in en uit mensen en voorwerpen. Lucht 'gulpt in' (p292): 'Met elke gulp lucht die de vrouw in hem blaast, zuigt ze hem dichter bij het licht'. En dingen 'gulpen uit' iets. Er is bloed dat gulpt (p122): 'Uit de slaap van de man gulpt bloed'. Het gulpen wordt ook metaforisch gebruikt. Zo zijn er oorden die uit iemands keel gulpen (p257): 'Een prik. In de hals verspreidt een scherpe pijn zich en de woorden zijn niet langer tegen te houden, een brandende gulp uit de keel'. Er zijn bekentenissen die gulpen (p367): 'In de metrotunnel heeft hij alles aan de beschermengel verteld, openhartig, radeloos, een niet te stoppen gulp van bekentenissen. De beschermengel stroopte Abels mouwen en broekspijpen op en controleerde zijn enkels en benen op injectiesporen'. Er is licht dat gulpt (p461): 'Lily klapt in de

handen en de zaal in het stadhuis wordt een filmset. Heet licht gulpt over de commissaris [...]'. En muziek 'gulpt de straat op' (p572). Niet alleen 'gulpen' er in de roman verschillende dingen, er 'gutst' ook van alles (p48): 'We zweten het uit. Het *gutst* van ons af – we vormen nieuwe sterrenbeelden, ongeziene constellaties'. Er is bijvoorbeeld ook bloed dat gutst (p545): 'kleverig warm bloed dat tussen mijn vingers gutste [...]'. En adrenaline die door je lichaam gutst (p528): 'de adrenalinestoot is nergens mee te vergelijken. Een explosie in je lichaam. Gutsend door elke cel'. Kortom, zoals Sven Vitse in zijn artikel 'Loutering door exces? Economie en literatuur in *Zwerm* van Peter Verhelst' (p47) ook zegt, is er in *Zwerm* sprake van een circulair proces van injectie en ejectie, waarbij voortdurend dingen worden geïnjecteerd en geëjecteerd in zowel vloeibare als in vaste vorm.

Je bent nooit alleen

Het gevolg van de incorporatie is dat je nooit meer alleen bent, de zwerm en de dingen zijn altijd als een aanwezigheid om je heen. Sterker nog: zijn *in* je. 'De aanwezigheid blijft me aankijken... Ik ben bang dat... Op een dag zal het volgens mij... *in mij* plaatsvinden' (Verhelst 2005: p452). De zin 'je bent nooit alleen' duikt op verschillende plekken in de roman op. Door de roman heen krijg je een gevoel van 'big brother is watching you'. De overal aanwezige camera's en beeldschermen dragen aan dat gevoel bij. Het past heel erg bij deze tijd waarin we omringd zijn door camera's en beeldschermen. De zwerm en het virus incorporeren alles, daardoor is er altijd de aanwezigheid, zoals ik onder het kopje 'wolk' in paragraaf 4.2 heb laten zien. Bijvoorbeeld op het moment dat een computerstem tegen Abel zegt (p378): "Dag jongetje. Je bent nooit alleen." Vergelijk pagina 616: '**DAG JONGEN JE BENT NOOIT ALLEEN'**. Andere personages ontvangen ook het bericht, bijvoorbeeld Trinity die een SMS krijgt (p145): '**JE BENT NOOIT ALLEEN**'. Ook bij deze zin is er niet altijd een eenduidige betekenis aan te geven, zoals dat bij veel elementen in de roman het geval is. Er staat bijvoorbeeld ook (p257): '*Je bent alleen. Je bent nooit alleen*'. De paradox is wederom zichtbaar. Je bent vaak alleen, maar steeds tegelijk opgenomen in 'de zwerm', en dus niet alleen. Kortom: verschillende personages krijgen de boodschap. Iedereen is onderdeel van een geheel (p410): 'Iedereen heeft een plek in het geheel'. Het gaat om individuen die opgaan in de massa. Niet alleen *mensen* hebben een plek in het geheel, 'alles heeft zijn plek in het geheel' (p165). Met 'geheel' wordt hier overigens niet een eenheid bedoeld. Dat er geen geheel in deze laatste betekenis is, blijkt uit het volgende citaat (p439):

> Onder zijn vingers vormen die signalen patronen die niemand eerder heeft opgevangen. Maar is er wel een patroon, of drukt dat woord alleen maar onze wil uit, onze behoefte aan een geheel? Er is geen geheel. Er zijn alleen druppels, en elke druppel bevat een gigantische hoeveelheid informatie die veranderlijk is van vorm.

Er is geen geheel in de betekenis van een eenheid. Zoals druppels een netwerk vormen, zo is de zwerm een beeld voor het alomvattend netwerk dat geen afgesloten, overkoepelend geheel vormt.

Vergelijk de glinstering aan het begin van het verhaal die symbool staat voor de zoom, de vouw in het scherm. Het thema van de mens en zijn drang naar betekenisgeving komt in dit laatste citaat ook naar voren. In paragraaf 4.7 over de metabeschouwingen in de roman kom ik hier nog op terug, Het is de mens die het geheel, de zin van alles, wil zien.

4.5 Virus

De letter V neemt een prominente plaats in de roman in. Opvallend is de wit op zwart gedrukte V op de pagina voor pagina -1:

Deze pagina volgt na twee pagina's gevuld met de uitroep 'Oh my god!!'. De 'O' staat op pagina 0. Daarna volgt een pagina met de rest van de uitroep en de pagina met de 'V', waarna de paginanummering verder gaat bij -1. De 'V' vult de kloof tussen pagina 0 en pagina -1.

Verschillende V's

De 'V' staat in de roman voor verschillende dingen. Zo is het de V van vernietiging (p651): 'De directeur stopt een document in de papierversnipperaar, maar die blokkeert. De laatste letter van het titelblad wacht vruchteloos op vernietiging: **V**'. Deze 'V' beslaat een derde van de bladzijde. De 'V' komt ook voor in de naam van het joodse personage Mister V. Mister V verwijst in de extratekstuele werkelijkheid naar 'Mordechai Vanunu, die in de Britse pers onthult dat Israël over nucleaire wapens beschikt (Vervaeck 2010: p3). Zelfs in de naam Mister V heeft de letter geen eenduidige betekenis. Op één plaats in de roman wordt in de naam van Mister V met de letter verwezen naar verschillende dingen (Verhelst 2005: p275): 'Mister V. De *V* staat voor Verrader. Vaderland. Varken. Verdelgbaar'. Op een andere plek wordt de 'V' in de naam in verband gebracht met overwinning (p164): 'Maar Mister V blijft de armen in de lucht steken en hij blijft uitbundig lachen. Mister Victory'. De letter heeft zowel negatieve als positieve associaties. Ook in iets banaals

als de verwijzing naar de V-hals van een T-shirt (p60) komt de letter terug. De betekenis van 'V' wordt op pagina 109 in een voetnoot uitgelegd:

> *V: (uitspraak: vie) een betekeniscluster, overgedragen door symbiotische besmetting van gastheer (m/v). V wijzigt menselijk gedrag, dwingt de gastheer het V te verspreiden. Typische V's: slogans, oneliners, melodietjes, iconen, hypes. Alle doorgegeven kennis is in zekere zin V-verwant. Alle kennis is infectueus.
>
> **Infectie:** succesvolle overdracht van een V in het geheugen van een gastheer. De infectie is indo-toxisch als de gastheer niet de behoefte voelt om het V te verspreiden, exo-toxisch als de gastheer die drang wel voelt. Natuurlijk kan het V ook onbewust/ongewild worden doorgegeven.
>
> Infectie wordt soms ook geloof genoemd. Deze benaming ontkent echter het feit dat sommige gastheren het V overbrengen zonder er zelf in te geloven. Bijvoorbeeld: bij liedjes, grapjes, enz… is het geloof niet noodzakelijk de infectiestrategie.
>
> **V2**: gastheer die een dusdanig virulente infectie opliep dat zijn leven ondergeschikt is aan de wil tot besmetting. Bijvoorbeeld; kamikazes, zelfmoordterroristen, Stones-fans…

De 'V' in dit fragment kan verwijzen naar de roman van Thomas Pynchon, die ook *V* heet. Bovendien verwijst de 'V' naar een virale besmetting die menselijk gedrag kan beïnvloeden. Er wordt een aantal voorbeelden van V's gegeven, voorbeelden van dingen die menselijk gedrag wijzigen, zoals slogans of hypes. Bovendien wordt de koppeling gemaakt tussen kennis en virus. Kennis beïnvloedt ook menselijk gedrag. Daarna wordt de betekenis van 'infectie' uitgelegd. Er wordt nog een verwijzing naar het geloof gemaakt, maar die wordt van de hand gedaan, omdat het virus ook overgebracht kan worden zonder er zelf in te geloven. En dan is er nog een 'V2', iemand die geïnfecteerd is, maar niet verder wil leven, zoals een zelfmoordterrorist. V2 verwijst ook naar de Duitse raket uit de Tweede Wereldoorlog. Het paradoxale aan bovenstaand tekstfragment is dat er geen duidelijke betekenis van 'V' ontstaat, ondanks de definitie die gegeven wordt. Zo gaat het steeds in de roman met de beelden die worden opgeworpen.

Betekenisdrang

Zoals ik in paragraaf 4.3 heb laten zien over 'dingen' werden die in verband gebracht met de drang naar betekenistoekenning. Die drang naar betekenistoekenning is ook terug te zien als het gaat om het virus (p214): 'De komende uren zullen ploegen in het Instituut koortsachtig een identiteitskaart opstellen van het virus'. De identiteit van het virus moet bepaald worden. Vanuit een drang naar betekenis, moet er een naam en een betekenis aan gegeven worden. Mede doordat het gevaarlijkste virus onzichtbaar is. Als we het virus echter kunnen duiden, wordt het minder beangstigend.

Licht

Net als bij 'zwerm' en bij 'dingen' wordt het virus in verband gebracht met licht (p215):

> Een laborante krijgt de dringende opdracht het bloed van de jongeman te onderzoeken. In een lichtgevende krans ziet ze een lichtgevende kern pulseren. Dagen later, als ze zelf afgepeigerd is door de onophoudelijke koortsaanvallen, zal ze door een laatste opstoot van bewustzijn beseffen dat ze op dat moment de eerste getuige is geweest van de mugshot van een volkomen nieuw virus.

Bij 'zwerm' en 'dingen' heb ik laten zien dat de combinatie met licht vaak duidt op een meer metafysische betekenis. In bovenstaand citaat gaat het echter om een constatering en wordt deze betekenis niet aan het virus gegeven. De vraag of het virus metafysisch wordt, wordt in de roman wel gesteld (p18): 'Misschien is dat het moment waarop het *constant veranderende ding* – laten we het een virus noemen bij gebrek aan een beter woord – is dat het moment waarop het virus metafysisch wordt?' Zoals ik eerder al zei, wordt het antwoord daarop niet gegeven. Bij de interpretatie zal ik hier verder op ingaan.

Computervirus

De 'V' staat voor virus in verschillende betekenissen. Niets in de roman is eenduidig. Allereerst komt het woord virus in de betekenis van computervirus veelvuldig in de roman terug. Een voorbeeld (p594):

> Op de computer komt het eerste mailbericht binnen. Het is een viruswaarschuwing, genaamd *ceci n'est pas un virus*, maar het zal een worm blijken die zich aan de harde schijf te goed doet en zich met gigabytes zal blijven volvreten tot alle software onherroepelijk is aangetast en alle bestanden at random door het virtuele zwerk zijn gejaagd.

Dat niets een eenduidige betekenis heeft, blijkt ook uit dit citaat: het virus draagt de naam van 'geen virus'. Dit laatste is ook een ironische verwijzing naar een schilderij van René Magritte, die een pijp schilderde met de tekst daaronder 'Ceci n'est pas une pipe'[6]. Het virus is in bovenstaand citaat niet als dusdanig te herkennen. Peter Verhelst heeft zelf in een interview ('Ik ben een homo met het virus') met Bert van Raemdonck gezegd: 'De ergste virussen zijn niet de meest zichtbare'. Juist de virussen die niet te zien zijn, zijn angstaanjagend. In de roman staat (p530): 'Het is de eenvoudige maar doeltreffende marteling waar elke oorlog het patent op heeft: hoe onzichtbaarder de vijand, des te gevaarlijker hij wordt'. Onzichtbare vijanden zijn gevaarlijker, juist omdat ze niet traceerbaar zijn. Paniek is een voorbeeld van een onzichtbaar virus (p213): 'De bevolking wordt niet op de hoogte gebracht. 'Paniek is het gevaarlijkste virus.'' Het volk wordt dom gehouden, omdat er anders paniek kan ontstaan.

[6] http://www.tussentaalenbeeld.nl/A17e.htm

Vogelgriepvirus

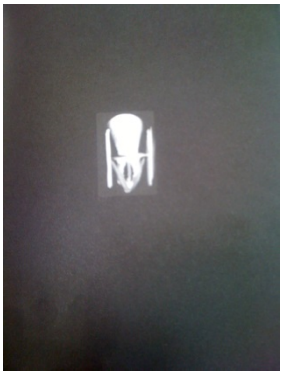
Het virus wordt dus in de betekenis van een computervirus gebruikt, maar ook in de betekenis van vogelgriepvirus (p499):

> (In Vietnam is de vogelpest overgegaan van mens op mens. Het nieuws komt van de Wereldgezondheidsorganisatie, maar er is nog verder onderzoek nodig. Twee zussen van 23 en 30 jaar zouden het virus hebben gekregen van hun broer. Beide zussen overleden aan de gevolgen van de vogelpest. De doodsoorzaak van hun broer wordt nog onderzocht. Tot nu werd het virus alleen van pluimvee op mens overgedragen. De Wereldgezondheidsorganisatie waarschuwt voor de gevaren van eventuele menselijke overdracht. Als het virus inderdaad muteert tot een variant die van mens op mens wordt overgedragen, is mogelijk een derde van de wereldbevolking bedreigd.)

In dit fragment betekent mutatie van het virus een bedreiging. Aan de andere kant staat de roman vol verwijzingen naar een virus dat juist door te muteren zorgt voor overleving. Dat komt onder andere tot uitdrukking in de verklaring van 'apoptose' (p353): 'Apoptose zorgt ervoor dat het DNA van een cel in stukken (= apoptotische lichaampjes) wordt geknipt'. In zijn verdeling zorgt apoptose voor overleving, het is namelijk de motor van auto-immuniteit. Verder staat er dat als apoptose wordt gemanipuleerd het misschien auto-immuniteit kan tegenhouden. Ook dan is er overleving mogelijk door mutatie. Het virus is de mutator. 'V is de letter die de uitkomst van de bewerking ∞ maakt.' Het teken '∞' staat voor oneindigheid, zoals de mogelijkheden tot mutatie oneindig zijn. De nieuwe ideologie heet 'VIRUTOPIA'. Binnen Virutopia bestaan dood en leven naast elkaar (p321): 'De mens is dood. Lang leve de mens'.

Mens als virus

In het fragment over het vogelgriepvirus is er de angst dat niet alleen dieren het virus verspreiden, maar ook mensen onderling. Dat gaat nog verder in de roman, namelijk dat de mens zelf als virus (HIV) wordt voorgesteld. Een steeds veranderende mens (zoals een virus) zal bestand zijn tegen de steeds sneller veranderende wereld in de toekomst. Het hele middenstuk in de roman, de vijftien wit op zwart gedrukte pagina's, gaat over de nieuwe mens: 'Homo Invictus Viralis'. Op de eerste en de laatste zwarte pagina staat een foto van het hoofd dat ook op de kaft staat afgebeeld. De letters HIV zijn op de foto gedrukt alsof ze een afdruk van het hoofd van de mens zijn (links p331, rechts p317):



De tweede afdruk is een stuk onduidelijker dan de eerste. Op de zwarte pagina's gaat het over de 'V' van verandering als motor van de geschiedenis. De evolutie is daar een goed voorbeeld van. Er wordt gesproken van het zuivere lichaam. Dat is een kiemvrij lichaam. Een lichaam zonder virus dus. 'Het kiemvrije lichaam' was de droom van de twintigste eeuw. Jean Baudrillard heeft zich hiermee beziggehouden. Hij stelde dat onze omgeving steeds kiemvrijer wordt, waardoor onze antilichamen ons in de steek zullen laten en ons immuunsysteem zal falen (Van Rompaey 2009: p32). Bovendien wordt het lichaam als Duizendjarig Lichaam voorgesteld als hoeksteen van het Duizendjarig Rijk. Het duizendjarig rijk is in de Bijbel een rijk van duizend jaar vrede dat ingaat nadat Jezus terug is gekomen op aarde. Dat heeft ook te maken met het apocalyptische thema dat door de roman verwerkt is. Hierop kom ik in de volgende paragraaf terug. De zwarte pagina's gaan verder over het virus (p328): 'Hoe eenduidiger het systeem, des te virulenter het Virus'. Hoe meer de wereld er hetzelfde uit gaat zien, hoe sneller het virus werkt. Net als bij de 'zwerm' en de 'dingen' moet het virus worden geïncorporeerd (p327). De mens moet veranderen in een virus dat muteert om de veranderingen in de wereld aan te kunnen. Er worden drie talen genoemd: 'herhaling', 'metamorfose' en 'mutatie'. Zoals ik in paragraaf 4.3 over 'dingen' heb aangetoond, is het leven herhaling. Als de ene vergelijking niet meer functioneert, moet een nieuwe gecreëerd worden (metamorfose). De mutatie is de 'enige mogelijkheid tot overleven' (p327).

4.6 Apocalyps

Het thema van de Apocalyps is vervlochten met vele andere Bijbelse thema's in *Zwerm*. 'Hoop' is bijvoorbeeld een terugkerend thema, waar ik eerst iets over zal zeggen. Daarna analyseer ik de scènes waarin God of Jezus voorkomen. Dan zijn er nog passages waarin het gaat over de duivel. Vervolgens analyseer ik de fragmenten waarin Jezus en de duivel allebei voorkomen. Ik sluit af met het thema van de Apocalyps.

Hoop

De roman begint met hoop. Op de eerste pagina (666) staat: 'Een stem zegt: 'Treed binnen in het land van de hoop.'' De verwijzingen naar hoop zijn aan het begin van het verhaal talrijk. Meerdere keren wordt er gezegd (p641): 'Alles komt goed'. Het lijkt alsof iemand de lezer ervan wil overtuigen dat er geen reden tot zorg is. Even later staat er (p605): 'VERLIES NOOIT DE HOOP. We hebben al zoveel verloren'. Op pagina 223 staat Psalm 23 weergegeven, een psalm van hoop. De strekking van deze psalm is dat het je aan niets zal ontbreken als je in God gelooft. Kortom: terwijl het verhaal afstevent op een naderend einde, probeert de verteller de lezer ervan te overtuigen dat er hoop is.

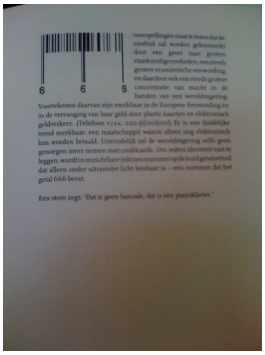
God

Behalve naar hoop wordt in de roman vaak verwezen naar God. Er wordt gesproken over de schepper: 'Een gebaar dat hem veel sneller bij zijn Schepper zal brengen dan hij ooit had kunnen voorzien' (p214). In de Bijbel wordt schepper in verband gebracht met God als de schepper van de wereld. Ook de vraag 'Bestaat er dan toch een God?' (p249) wordt gesteld. Eerder in de roman wordt God als concept voorgesteld. Dit gebeurt in een fragment waarin Meneer J voorkomt, die ook meneer H heet. Er staat: (p347): 'Beide verschijningsvormen [zowel meneer J als meneer H] zijn fictie, concepten, net als God'. Er wordt gesproken over de drie-eenheid (p506): 'De prehistorische drie-eenheid: bloeddorst, wraakhonger, zuivering'. In dit fragment wordt er een andere invulling aan gegeven dan in de Bijbel (waar de drie-eenheid staat voor vader, zoon en heilige geest). De zin komt voor in de context van het verhaal van Angel als oorlogsveteraan. Hij herinnert zich dat men geen genoegen nam met een snelle overwinning, maar dat er altijd meer geweld bij kwam kijken dan nodig. In dit fragment wordt ook gesproken van loutering door exces. Na de overdaad aan geweld volgt de zuivering. De drie-eenheid komt ook voor in de naam van het personage Trinity. Zij verwijst naar het personage Trinity in de film *The Matrix*.

Ook verwijzingen naar Jezus, als onderdeel van de drie-eenheid, komen in de roman voor. Meneer V spreekt wanneer hij sterft de profetische woorden 'het is volbracht' uit, de woorden die Jezus, volgens de Bijbel, sprak aan het kruis. Het lijkt geen toeval dat er vanaf pagina 33 wordt afgeteld van tien tot en met nul, en verder tot en met -6. In de Bijbel staat dat Jezus 33 jaar oud werd. Dat de nummering na nul verder loopt tot en met -6 betekent dat er geen ultiem einde is. De -6 duidt het begin aan 'van een nieuwe, negatieve spiraal' (Vervaeck 2010: p5).

Duivel

Ook de duivel wordt opgevoerd in het verhaal, onder andere in de vele verwijzingen naar slangen. Het getal van de duivel is 666. Niet voor niets telt de roman af vanaf pagina 666. De roman keert inhoudelijk en structureel terug naar het begin. De vergelijking tussen de duivel en het internet wordt ook gemaakt (Verhelst 2005: p456): '♠ Het Hebreeuwse equivalent van 'w' is 'wav'. De numerieke waarde van 'wav' is zes. www: 666. World wide web'. De duivel wordt gezien als verdeler en verspreider van het kwaad. Zoals ik in paragraaf 4.4 heb laten zien over het virus, is het internet ook een verspreider van virussen. Een pagina verder ziet een professor op haar netvlies (p455): '*XS XS XS*... En ze hoort: *zes zes zes*...' In de Bijbel staat ook dat iedereen het teken van het beest zal dragen. Met het beest wordt dan de duivel bedoeld. Dit wordt uitgelegd in een voetnoot in de roman. Er staat (p640): 'Volgens *openbaring 13* zullen alleen zij die het merkteken van het Beest dragen *kunnen kopen of verkopen als het Einde der Tijden in zicht is*. Welk merkteken is in de jaren negentig van de twintigste eeuw onontbeerlijk voor iedereen die iets wil kopen of verkopen? Wat anders dan de streepjescode!' Vervolgens wordt een streepjescode getoond met daarin '666' (p639):



voorspellingen staat te lezen dat de eindtijd zal worden gekenmerkt door een groei naar grotere staatkundige eenheden, een steeds grotere economische eenwording, en daarbov ook een steeds grotere concentratie van macht in de handen van een wereldregering.

6 6 5

Voortekenen daarvan zijn merkbaar in de Europese Eenwording en in de vervanging van baar geld door plastic kaartjes en elektronisch geldverkeer. (Telebon VISA: 020-6500600) Er is een duidelijke trend merkbaar: een maatschappij waarin alleen nog elektronisch kan worden betaald. Uiteindelijk zal de wereldregering zelfs geen genoegen meer nemen met credit cards. Om iedere identiteit vast te leggen, wordt in onzichtbare inkt een nummer op de huid getatoeerd dat alleen onder ultraviolet licht leesbaar is – een nummer dat het getal 666 bevat.

Een stem zegt: 'Dat is geen barcode, dat is een pianoklavier.'

In de Bijbel staat in Openbaring 13 vers 16 en 17 (p370): 'Verder liet het bij alle mensen, jong en oud, rijk en arm, slaaf en vrije, een merkteken zetten op hun rechterhand of op hun voorhoofd. Alleen mensen met dat teken – dat wil zeggen de naam van het beest of het getal van die naam – konden iets kopen of verkopen'. De strekking van het citaat uit *Zwerm* is dat consumptie het virus is dat iedereen en alles incorporeert, de zwerm die alles omvat. Het is de enige manier van overleven. Tegelijk wordt de uitspraak genuanceerd door een stem (p639): 'Een stem zegt: 'Dat is geen barcode, dat is een pianoklavier''. Het is dus maar hoe je het teken interpreteert.

Symbolos en Diabolos

Ik heb laten zien dat er meerdere verwijzingen naar Jezus en de duivel zijn. Er is echter ook een passage waar ze samen worden opgevoerd (p290):

> ER WAS EENS...
>
> ... een woestijn. ♠
>
> […]
>
> De ene man heet Jezus, de andere Satan.
>
> [...]
>
> 'Ga weg, broer Diabolos,' zegt Jezus.
>
> '*See you in hell*, broer Symbolos,' zegt Satan.
>
> Jezus gaat de ene kant uit, Satan de andere.
>
> *... en ze leefden nog lang en gelukkig.*

Deze tekstpassage verwijst naar een Bijbeltekst, namelijk Mattheus 4: 1-11. In de Bijbeltekst wordt Jezus in de woestijn door de duivel verzocht, nadat hij veertig dagen en veertig nachten heeft gevast. Jezus doorstaat de beproeving. Bovenstaand citaat begint met de woorden 'er was eens' en eindigt met 'en ze leefden nog lang en gelukkig'. Dat zijn zinnen die veel in sprookjes voorkomen. Ze zorgen er in deze context voor dat je de uitleg van wat tussen beide zinnen gezegd wordt met een korreltje

zout moet nemen. De zinnen 'er was eens' en 'en ze leefden nog lang en gelukkig' komen vaker in de roman voor.

Apocalyps

Het motief van de Apocalyps is duidelijk in *Zwerm* aanwezig. Er wordt letterlijk naar de Bijbelse Apocalyps verwezen en het verhaal stevent af op een naderend einde. Het Bijbelboek Openbaringen wordt een aantal keren genoemd, bijvoorbeeld Openbaring 13: 1-2 (p234). Daarin wordt gesproken van een beest dat uit zee opkomt met tien horens en zeven koppen. Het bestaat uit verschillende andere dieren. In de roman gaat de bijbehorende tekstpassage over monsters die zich al onder ons bevinden (p234):

> Wat ze niet konden beseffen: de monsters zaten niet klaar om de Bekende Wereld binnen te dringen. Meer nog, ze waren al aan land gekropen. Ze waren onder ons. Ze ZIJN onder ons!

Uit dit citaat blijkt dat de bedreiging van binnenuit komt, zich onder ons bevindt. De vergelijking met de incorporatie van de dingen en het virus kan gemaakt worden. Doordat zij opgenomen worden in het lichaam zorgen zij immers ook voor de dreiging van binnenuit. Ook wordt er verwezen naar de vier ruiters van de Apocalyps. Het verhaal over de ruiters komt in de Bijbel nadat de antichrist aan de macht is gekomen. De paarden hebben een symbolische kleur: een wit paard met op zijn rug de overwinnaar, een rood paard met op zijn rug oorlog, een zwart paard bereden door honger en als laatste een vaalgeel paard met de dood (Openbaring 6: 1-8). In de roman wordt er drie keer naar de vier ruiters verwezen. De eerste keer zijn het vier mannen die Robert Maxwell om zeep moeten helpen (p246): 'Vier mannen, die zich de Ruiters van de Apocalyps noemden, begaven zich naar de Canarische Eilanden, waar Robert hen zou opwachten aan boord van de *Lady Ghislaine*, waar hij zijn vierhonderd miljoen zou krijgen'. Het personage Robert verwijst naar Robert Maxwell, een rijke Tsjech en Brits parlementslid die in 1991 dood gevonden werd nadat hij van zijn jacht was verdwenen[7]. Roberts verhaal wordt vergeleken met dat van Samson (p159), een figuur uit de Bijbel die bij zijn ondergang ook zijn hele omgeving meenam.

In het andere fragment waarin gesproken wordt over de ruiters worden F16's met deze ruiters vergeleken (p242): 'Niemand hoort haar dat vreemde woord uitspreken, ook zijzelf niet, niemand kan iets horen doordat haar stem in flarden wordt gereten door vier F16's die in een perfecte ruit over de kerncentrale scheren en daarna, als de vier Ruiters van de Apocalyps, naar de vier windstreken uitzwermen'. Het meisje om wie het hier gaat is Cassandra, de dochter van dokter Goldstein.

In het derde fragment wordt de eerste ruiter uitgeschakeld (p78): 'Meneer H ontvangt een bericht: **EERSTE RUITER APOCALYPS UITGESCHAKELD SCHUTTER ONBEKEND**'. Met de eerste ruiter wordt Angel bedoeld. In de Bijbelse betekenis betreft de eerste ruiter van de

[7] http://www.theguardian.com/fromthearchive/story/0,,1078193,00.html

Apocalyps de 'overwinning', wat zou betekenen dat de overwinning is uitgeschakeld. Het is niet duidelijk wie de uitschakeling op zijn geweten heeft, de schutter is onbekend.

De roman lijkt toe te werken naar een Apocalyps en tegelijk terug te keren naar het begin. De Apocalyps staat symbool voor het einde van de wereld. Tegelijk luidt de laatste zin (p-6): 'Een stem antwoordt: 'Dit *is* het begin'. Oftewel het einde is het begin, en omgekeerd. De roman leidt terug naar de oerknal. Op het moment dat meneer J doodgaat, balt het heelal zich samen (p2):

> Het heelal balt zich samen. De grootte van een hart. Steeds kleiner. Een eicel groot. Een atoom. En nog kleiner. Tot die ene oerpixel overblijft. Pulserend op het scherm. Die ene seconde vóór de explosie. Vóór die Eerste Fundamentele Wonde. De oerknal.

Uit dit citaat blijkt dat we teruggaan naar 'die ene oerpixel'. De vraag die daarbij gesteld wordt, is of het mogelijk is die oerpixel te doorgronden, zoals het mogelijk is één enkele cel te doorgronden. Kunnen we uiteindelijk weten uit wat de wereld ontstaan is? Bovendien wordt er gesuggereerd dat als het ontstaan van de wereld te herleiden is tot één oerpixel het mogelijk moet zijn 'die dingen weg te knippen en zo de toekomst te veranderen'. De oerknal wordt hier ook vergeleken met de 'eerste fundamentele wonde'. Een wond is een gat. De aarde is dus ontstaan uit een wonde, uit een leegte.

4.7 Metabeschouwingen in de roman

Voor ik aan de interpretatie van bovenstaande analyse begin, wil ik nog even stilstaan bij de vele metabeschouwingen die *Zwerm* rijk is. Deze beschouwingen geven richting aan de interpretatie en betreffen onder meer de drang van mensen om betekenis toe te willen kennen.

Betekenisdrang

Op pagina 413 wordt deze betekenisdrang genoemd: 'Men heeft uiteindelijk zo'n sterke betekeniswil dat het brein niet eens meer in staat is de details afzonderlijk te zien'. De mens wil betekenis geven, wil het geheel van de dingen zien. De vergelijking met een zwerm dringt zich op. De mens gaat op zoek naar de kern, maar *de* kern bestaat niet: (p438): '[…] maar wat je hoort of ziet, lijkt gedistilleerd uit een kern waar je nooit eerder toegang toe had maar waar je wel je hele verdere leven naar op zoekt zult gaan'. Op pagina 48 wordt ook over de kern gesproken:

> Maar... er is niet echt een zichtbare kern, het is geen *ding,* eerder een kracht die ons bezielt, een concentratie, een zo hevige concentratie dat het ons om zich heen laat tollen, en natuurlijk laten we ons meevoeren, vervoering is wat we willen en dat geloof belijden we tot we erbij neervallen.

In paragraaf 4.4 heb ik laten zien dat de zwerm een beeld is voor het alomvattend netwerk dat geen afgesloten, overkoepelend geheeld vormt. Ik heb daarvoor een fragment gebruikt op pagina 439,

waarin ook deze drang naar betekenis terug is te zien: 'Maar er is wel een patroon, of drukt dat woord alleen maar onze wil uit, onze behoefte aan een geheel? Er is geen geheel. Er zijn alleen druppels, en elke druppel bevat een gigantische hoeveelheid informatie die veranderlijk is van vorm'. Hier wordt de dood aan het geheel verklaard. Geheel moet dan gelezen worden in de betekenis van 'eenheid'. Er is dus geen eenheid. Een zwerm vormt ook geen eenheid, wel een schijnbaar geheel, maar elke vogel is afzonderlijk. Zoals blijkt komt het motief van de betekenistoekenning meerdere keren terug, nog een keer op pagina 203: 'Misschien was alles anders verlopen mocht dat niet gebeurd zijn – of kennen we *dingen* te snel een symbolische waarde toe?' Na het lezen van *Zwerm* kan je er als lezer niet onderuit dat de drang om betekenis te willen geven groot is bij de mens. Tegelijk lijkt de verteller je te willen ontmoedigen die betekenis te geven. We kennen volgens de verteller de dingen misschien wel te snel een symbolische waarde toe. Bovendien blijkt het bij nadere analyse van de motieven erg moeilijk om betekenis toe te kennen, de beelden worden namelijk van zoveel betekenissen voorzien

Zin of gedachte

De betekenisdrang van de mens wordt als motief het meest uitvoerig gethematiseerd in het verhaal. Metabeschouwingen komen ook in de vorm van een enkele zin of gedachte voor. Soms is de metabeschouwing bijvoorbeeld een reactie op een uitspraak. Op pagina 574 staat: 'Er is zoveel dat we nog niet weten'. De alinea daarna begint met: 'Het is goed dat we niet alles weten'. Deze uitspraak hangt weer samen met het betekenis willen geven. De verteller wil ons duidelijk maken dat we niet alles hoeven te weten, sterker nog dat het *goed* is dat we niet alles weten. Op een andere plaats staat er (p540): 'Een flits van inzicht: alles heeft zijn plek en alles gebeurt precies op tijd'. Het inzicht dat de verteller heeft, wordt expliciet zo aangeduid. Het inzicht hangt samen met de uitspraak 'iedereen heeft een plek in het geheel' die meerdere keren in de roman wordt herhaald. Het motief van de herhaling, dat ik besproken heb in paragraaf 4.3 over 'dingen', komt ook op meerdere plaatsen als metabeschouwing terug. In de roman wordt letterlijk gezegd (p429): 'Het leven is herhaling'.

Vraag

De metabeschouwingen komen ook in de vorm van een vraag voor. Op verschillende plaatsen staan vragen die als metabeschouwingen gezien kunnen worden. Zo staat er op pagina 489 bijvoorbeeld een vraag over fictie: 'Maar wat is fictie? Wat is zinsbegoocheling? Wat is hysterie?'. Het antwoord wordt niet gegeven. Het is de vraag die wordt opgeroepen door de lezer, en in dit geval ook door de verteller gesteld wordt. Hetzelfde gebeurt op pagina 229 over tijd: 'Wat is tijd?' Ook hier blijft het antwoord achterwege. Tot aan pagina -2 komen dit soort metabeschouwingen voor: 'Wat is dat, *vergeten*?'. De verteller roept met deze beschouwingen vragen op bij de lezer, zoals ook over de wil (p65): 'Het is sterker dan jezelf. Maar wat is wil? Alles wat je doet, kan alleen commentaar zijn op de

zinloosheid en is dus een bevestiging ervan'. Deze overdenkingen worden door de verteller opgedrongen aan de lezer, die er vervolgens over gaat nadenken.

Pijn

Het enige antwoord, de enige zekerheid, lijkt de pijn te zijn (p55): 'Pijn, dat is de enige zekerheid, de kern'. De link met het sublieme is te maken, waarbij pijn ook de oorzaak is voor de ervaring. Pijn die ontstaat als gevolg van het exces, de loutering die volgt. Hierover vertel ik meer in de interpretatie.

4.8 Interpretatie

In hoofdstuk drie (Methode en werkwijze) heb ik beschreven hoe ik aan de hand van de motievenstructuur en het begrip 'dechiffrering' wil laat zien hoe elementen van het sublieme in *Zwerm* naar voren komen. Uit de analyse blijkt dat er in de roman meerdere associaties met het sublieme zijn. Hieronder geef ik een interpretatie van de analyse en laat zien hoe het sublieme tot uiting komt in *Zwerm*.

Sublieme door dechiffrering

Allereerst schuilt de ervaring van het sublieme in de dechiffrering van de beelden. Zoals Vervaeck het begrip 'dechiffrering' verklaart, worden de beelden van zoveel betekenissen voorzien dat ze hun ordenende capaciteit verliezen. De kernbeelden worden met zo veel en zo sterk uiteenlopende betekenissen verbonden dat ze exploderen en uiteindelijk onvatbaar worden. Ze verliezen hun vaste vorm en vervluchtigen uiteindelijk volledig. In mijn analyse heb ik laten zien hoe dat geldt voor de motieven 'zwerm', 'dingen' en 'virus'. De 'zwerm' bijvoorbeeld wordt letterlijk gebruikt als 'een zwerm vogels', maar ook metaforisch als 'een zwerm kinderen' of 'een zwerm politiewagens'. Ook in de vorm van de roman keert de zwerm terug: van volledig gevulde pagina's, naar pagina's met maar één woord en weer naar volledig gevulde pagina's. Als lezer ontkom je ook niet aan de zwerm, doordat je uren kan surfen naar alle verwijzingen waar de roman vol mee staat. Kortom: na het lezen van *Zwerm* is er geen eenduidige betekenis aan het woord te geven.

Het betekende wordt door deze opeenstapeling van beelden eindeloos uitgesteld. In hoofdstuk twee heb ik laten zien hoe dat past bij de poststructuralistische semiotiek van Derrida en aansluit bij het begrip '*dissémination*'. Derrida vat het teken op als 'uitgestelde, gediffereerde tegenwoordigheid' (Derrida 1989: p33). Ik heb laten zien dat hij het teken beschouwt als secundair en voorlopig. Secundair, omdat wanneer je een woord leest of hoort het oorspronkelijke moment altijd al voorbij is; voorlopig, omdat het teken pas betekenis krijgt door dat wat erna komt. Het teken is een weerspiegeling. Dat past in de postmoderne gedachte waarbij het scenario van de

postmoderne roman wordt gezien als een weerspiegeling van de opvoering. Het surplus aan betekenis ontstaat in die weerspiegeling. Zoals bij dechiffrering het verschil tussen de beelden blijft bestaan en er tegelijkertijd een eenheid ontstaat, zo blijft er tussen scenario en opvoering een verschil. Hetzelfde geldt voor de motieven in *Zwerm*. Het verschil tussen de verschillende beelden die bijvoorbeeld aan het motief 'zwerm' gekoppeld worden blijft, en toch ontstaat in de opeenvolging een surplus aan betekenis.

In hoofdstuk drie heb ik ook laten zien dat 'dechiffrering' Vervaecks 'vertaling' is van het begrip '*dissémination*' bij Derrida. Ik breng het in verband met het postmodern sublieme van Lyotard. Voor Lyotard hangt de ervaring van het sublieme samen met de gebeurtenis. Onder 'gebeurtenis' verstaat hij 'datgene wat onze vaste denkkaders ontwricht en daarin niet kan worden gerepresenteerd' (Van Peperstraten1995: p23). De kern van zijn taalfilosofie is dat zinnen ook 'gebeurtenissen' zijn. Lyotard legt uit dat we de taal onvoldoende begrijpen wanneer we de diverse aspecten daarvan als een representatie van een discursief systeem zouden opvatten (p43), zoals het teken bij Derrida secundair en voorlopig is. Lyotard legt uit dat de zin een gebeurtenis is, omdat er altijd een voorgaande en een volgende zin is. Het betekende wordt eindeloos uitgesteld. Het sublieme schuilt in de onbepaalbaarheid van betekenis. Beelden worden aan elkaar verbonden. *De* kern van het netwerk aan betekenissen als een vast centrum bestaat niet. Alleen de 'leegte' zou als kern gezien kunnen worden. Het enige dat overblijft, is het zwarte gat, wat in *Zwerm* geïllustreerd wordt door de zwarte pagina's in het midden van het boek. Toch ontstaat er een surplus aan betekenis. Het is moeilijk uit te leggen wat dit surplus is. Het is juist het ongrijpbare dat ontstaat door de aaneenschakeling van beelden. Als lezer word je onderdeel van de zwerm, zie je de contouren van de zwerm voor je in de vorm en zie je betekenis na betekenis toegevoegd worden aan het begrip.

De personages in *Zwerm* worden geïncorporeerd met de 'zwerm' en de 'dingen'. De 'zwerm' wordt bijvoorbeeld geïncorporeerd in het hoofd van Abel en later in 'ons'. Ik interpreteer deze incorporatie als een sublieme ervaring. De incorporatie is het moment waarop de zwerm metafysisch wordt. De mens is niet meer onderdeel van de zwerm, maar de zwerm wordt onderdeel van de mens en is zo altijd als een 'aanwezigheid' om je heen. Er is niets meer buiten die ervaring, zoals er niets is buiten de ervaring van het sublieme. Het is een allesomvattende ervaring die ons de adem doet benemen. Alles zit in het beeld en daardoor gonst het van de onvatbare en niet toegelichte betekenissen. Het is de ervaring van het exces, van de overdaad en die ervaring gaat gepaard met pijn. Je wordt als het ware overspoeld door de overdaad, waardoor je je rol als betekenisgever kwijtraakt en dat doet pijn. De onlust ontstaat door de onmacht om het object te presenteren. De verbeeldingskracht slaagt er niet in zelfs maar in principe een voorwerp te presenteren dat kan overeenstemmen met een begrip. Het gevoel van lust ontstaat door de ontdekking van de affiniteit in deze harmonie. Het 'geschil' blijft.

Voor het woord 'dingen' gaat hetzelfde op in de roman als voor 'zwerm'. Ook 'dingen' wordt van zoveel betekenissen voorzien dat het aan het einde van de roman nog niet duidelijk is om welke dingen het nou eigenlijk gaat. Het woord dingen verwijst letterlijk naar dingen als lichaamsdelen of een radio en wordt ook metaforisch gebruikt in de betekenis van kennis of herinneringen. 'Dingen' verwijst naar kennis van de laatste dingen, het thema van de Apocalyps, maar ook naar het begin van alles. Dat laatste wordt duidelijk in het fragment over de eerste mens. Dechiffrering is op dat fragment sterk van toepassing, omdat het woord 'dingen' een aantal malen wordt herhaald. 'Dingen' verwijst eerst naar een hoopje beenderen, bomen, bananen en de mond. De betekenis gaat via het 'volstrekt andere' naar de prothese. 'Het volstrekt andere' ontstaat op het moment dat de mens zijn eerste gedachte heeft. Daarmee ontstaat er een afstand tot zijn eigen lichaam. Dit stelt de mens in staat het sublieme te ervaren, waarbij hij bewust wordt van de kloof tussen zijn rede en zijn verbeelding. De prothese staat ook symbool voor het andere. De prothese wordt uiteindelijk dusdanig onderdeel van het menselijk lichaam dat het uiteindelijk het lichaam overneemt. De mens wordt een ding, omdat hij de dingen in zich opneemt.

'Dechiffrering' treedt ook op bij de letter V en het virus. De 'V' neemt een prominente plaats in de roman in. Hij verwijst naar vernietiging, verrader, vaderland en varken, maar ook naar verandering en *victory*. Als lezer word je door de verschillende paradoxen voortdurend in verwarring gebracht. Er is een virus dat de naam draagt 'geen virus'. De definitie van de 'V' wordt gegeven, maar daarna weet je nog niet wat het betekent. De woorden krijgen steeds andere betekenissen. Het virus verwijst naar computervirussen, maar ook naar het vogelgriepvirus. Net als bij de zwerm en de dingen wordt het virus geïncorporeerd. Sterker nog, de mens wordt zelf het virus (HIV). Dat moment kan gezien worden als een transcendente ervaring. Daarover zeg ik meer in de volgende paragraaf waarbij ik het sublieme interpreteer als transcendente ervaring.

Als laatste wil ik nog een link leggen tussen de overdaad aan beelden in *Zwerm* en de 'pracht' waar Burke het over heeft als mogelijke oorzaak voor de ervaring van het sublieme. In hoofdstuk twee heb ik laten zien dat Burke (2004: p136) 'pracht' als bron van angst ziet: '*Pracht* is evenzeer een bron van het sublieme. Een overvloed van dingen die ieder op zichzelf schitterend of waardevol zijn, is *luisterrijk'*. Hij noemt als voorbeeld de sterrenhemel waarbij hij uitlegt dat de pracht niet het gevolg is van de eigenschap van iedere ster afzonderlijk, maar van hun grote aantal. Burke maakt ook de vergelijking met teksten, die luisterrijk kunnen zijn door hun rijkdom en overvloed aan beelden. *Zwerm* is luisterrijk door zijn overdaad aan beelden en vormt zo een bron voor de ervaring van het sublieme.

Sublieme als transcendente ervaring

In mijn analyse heb ik laten zien dat de zwerm en de dingen als een virus worden geïncorporeerd. In de roman wordt ook de vraag gesteld: 'wat is het moment waarop het virus metafysisch wordt?'. Ik

denk dat het virus metafysisch wordt wanneer iedereen en alles het virus heeft geïncorporeerd (er geen 'buiten' meer is) en het virus zelf de drijvende kracht van verandering wordt. Het moment dus waarop de mens zelf het virus wordt. Het virus wordt transcendentaal, het overstijgt de mens. Immanuel Kant gebruikte het begrip 'transcendentaal' in de betekenis van buitenzintuigelijk, dat wat niet voor de ervaring toegankelijk is. Kant legt uit dat de kenvermogens de mogelijkheids-voorwaarden zijn voor de ervaring en de kennis. In *Zwerm* wordt het virus mogelijkheidsvoorwaarde voor het menselijk leven.

De ervaring van het sublieme bij Kant begint met een gevoel van onlust. In *Zwerm* wordt dat veroorzaakt door het exces, de overdaad aan beelden. Voor de personages zit het exces in de overdaad aan de 'zwerm' en de 'dingen' die op hen afkomen. De verbeeldingskracht kan de indrukken waaraan ze wordt blootgesteld niet verwerken. Daarom schiet, in de ervaring van het sublieme bij Kant, de rede de verbeeldingskracht 'te hulp'. Zoals ik in de paragraaf over Kant heb laten zien: 'het subject ontwikkelt het idee dat zijn rede de machtige natuur kleiner maakt, doordat hij haar daarmee kan rangschikken' (Von der Thüsen 1997: p19). Het gevoel van lust ontstaat doordat het sublieme ons laat zien dat de rede iedere presentatie te boven gaat. De mens in *Zwerm* wordt heerser over de natuur, doordat hij zelf de natuur wordt, namelijk het virus. Het sublieme bij Kant veronderstelt dat de mens zich bevrijd heeft van zijn oude afhankelijkheid van de natuur. Deze sublieme ervaring in *Zwerm* kan vergeleken worden met het dynamisch verhevene bij Kant, waar het gaat om de ervaring van de natuur in ons, zonder dat ze heersend over ons is. De mens wordt zelf het virus (HIV) en daarmee motor voor verandering. Het sublieme is de fysieke ervaring van de zwerm 'in je'. De zwerm die de mens als het ware overneemt, zoals het virus de mens overneemt. Juist door die mutatie, die verandering, overleven wij. De wereld, de zwerm is niet langer een onderdeel van de wereld, maar de hele wereld is een zwerm geworden, geïncorporeerd in de zwerm. Het virus wordt de motor die ons stuurt. De mens wordt onderdeel en instrument van het virus. Daardoor zijn de zwerm en de dingen altijd als een 'aanwezigheid' om de mens heen en ben je nooit alleen.

Deze metafysische ervaring van de incorporatie is tevens een grenservaring, zoals het sublieme dat is. Het is de overgang van het virus in ons, naar wijzelf als onderdeel van het virus. De incorporatie levert pijn op. In de ervaring van het sublieme is er ook eerst pijn, waarna een gevoel van lust ontstaat. Lust en onlust bestaan naast elkaar, zoals in de roman de zwerm en het licht in ons bestaan. Daarbij bewegen we als een zwerm rond een kern, zonder dat er eigenlijk een kern is. De kern is leegte. Het is meer een kracht, zoals atomen rondom een atoomkern bewegen. De zwerm is in ons opgenomen, zodat de zwerm onderdeel van ons is geworden in plaats van andersom. Het licht zorgt voor een elektrische lading. Deze lading zorgt voor pijn bij aanraking met iemand anders, maar deze pijn 'is een vorm van genot'. Zoals de pijn in de ervaring van het sublieme verheven wordt tot een gevoel van lust.

Het gevolg van de verandering waarbij de mens zelf het virus is geworden, is dat er geen 'buiten' meer is. Er is alleen nog de leegte. De ervaring is zo allesomvattend dat er geen plaats is voor andere ervaringen, zoals het sublieme een allesomvattende ervaring is waarbuiten niets anders gaat. In *Zwerm* wordt aan de hand van de snarentheorie uitgelegd dat singulariteit onzin is, dat er geen oneindigheid meer is en geen leegte. De redenering gaat als volgt (p125):

> En doordat een zwart gat een buitengrens ontbeert, gedraagt het zich als alle andere samengeperste materie. En zoals elke materie aan een compact hogedrukobject kan ontsnappen, kunnen materie en energie geleidelijk ontsnappen aan een zwart gat, ondanks de intense zwaartekracht.

Het lijkt de oplossing voor het zwarte gat, voor de leegte. In deze redenering zou er geen leegte zijn, die is namelijk opgevuld met kennis, zo staat er later. Er is geen buiten meer. Dit wordt in *Zwerm* veroorzaakt door de overdaad aan beelden. De roman ziet als het ware zwart van de beelden, daardoor is er ook 'geen buiten' meer.

Het virus wordt vergeleken met het kapitalisme waarbuiten ook niets meer is. Bart Vervaeck zegt in zijn artikel 'Het verdriet van de wereld' (2006: p62): 'Het virus is de tot ziekte gepromoveerde logica van het kapitalisme: de eindeloze productie van destructie. In één woord: de verspilling als drijfveer van het systeem'. In mijn analyse van de Apocalyps heb ik laten zien hoe in *Zwerm* de streepjescode wordt geassocieerd met 666, het getal van de duivel. De streepjescode is bij uitstek een uiting van het kapitalisme. Het virus zet de mens aan om te kopen en houdt op die manier de industrie draaiende. Dat betekent ook de industrie van de oorlog en de wetenschap, die bijvoorbeeld in het geval van de proeven van Josef Mengele negatief wordt ingezet. Zoals Vervaeck in zijn artikel ook zegt verbindt Verhelst 'het exces van de productie – ook van de literaire productie en dus van zijn eigen roman – met de overdaad van de kapitalistische productie' (p63). Juist het exces, de overdaad, wordt de drijfveer van het systeem. De overproductie is aan de ene kant de drijvende kracht achter het kapitalisme, maar leidt aan de andere kant tot uitbuiting 'en maakt ze de wereld zo overvol dat die onder zijn eigen gewicht dreigt te bezwijken' (Vervaeck 2010: p7). Of zoals Frederic Jameson (1991: p47) zegt: "we are somehow to lift our minds to a point at which it is possible to understand that capitalism is at one and the same time the best thing that has ever happened to the human race, and the worst'. Consumptie is het virus dat iedereen en alles incorporeert, de zwerm die alles omvat; abstracter: de fout in het systeem wordt de motor van het systeem. Het virus zorgt voor de overleving van het systeem dat het doodt. Niemand kan zich aan dit systeem onttrekken. In het midden van de roman op de zwarte pagina's staat (p324): 'Onze maatschappij, deze Kapitalistische Internationale, wordt aangedreven door gecreëerde behoeften en het is deze dynamiek die almaar versnelt'. Zoals Sven Vitse zegt in zijn artikel 'Loutering door exces? Economie en literatuur in *Zwerm* van Peter Verhelst' (2009: p49): 'De ideologie van het virus, die in dit zwarte gedeelte centraal staat, is eigenlijk de ideologie van het kapitaal'. Het virus zet ons aan te

kopen. Ook dat staat op de zwarte pagina's (Verhelst 2005: p324): 'Alleen het VIRUS zal ons er permanent toe aanzetten te blijven *kopen*'. Eenmaal geïnfecteerd door het virus, word je een ander (p325): 'Door het VIRUS word ik een *ander'*. Het sublieme is het volstrekt andere, maar ook de ervaring van de mutatie van 'ik als de ander'. Het is de grens over. Ik denk dat Verhelst geen ideologische bedoelingen heeft met het zo neerzetten van het kapitalisme. Hij legt in een interview in Vooys (jaargang 19, 2001-2002) uit dat hij niet van geëngageerde literatuur houdt in de betekenis van de wereld willen veranderen aan de hand van boeken. Verhelst vertelt dat hij juist zekerheden wil ontwrichten 'omdat ik [Verhelst] vind dat het voor mij de enige manier is om in de wereld te staan, door juist die twijfel te cultiveren. Antwoorden interesseren mij dan ook niet'. Ik maak de vergelijking tussen de manier waarop Verhelst het kapitalisme schetst in *Zwerm* en het postmodern sublieme bij Lyotard. In het sublieme bij Lyotard is er geen moment van verheffing. De entiteiten 'lust' en 'onlust' zijn verstrikt geraakt in elkaar. De oplossing blijft uit. Zo is het kapitalisme, zoals Verhelst dat schetst, de ervaring geworden waarbuiten niets meer is. Er is geen oplossing. Verhelst schetst het zoals het is. Het gaat niet om het toekennen van een diepere betekenis. Dat blijkt ook uit de vele metabeschouwingen in de roman die gaan over de betekenisdrang van 'de mens'. De nieuwe ideologie van Virutopia die in *Zwerm* wordt geschetst, is even lek als de oude. Het is een ideologie van creatie en destructie. 'Enerzijds streeft Virutopia naar het kiemvrije lichaam (de staat en de maatschappij zijn ook lichamen), anderzijds werkt het als een virus dat het lichaam van binnenuit aantast' (Vervaeck 2010: p6). Zo is Virutopia geen betere versie van Utopia, maar bestaan zij naast elkaar.

Sublieme als gebeurtenis

Zou je kunnen zeggen dat *Zwerm* als gebeurtenis in zijn geheel een sublieme ervaring is? Bij de interpretatie van het sublieme en dechiffrering heb ik al laten zien dat de link met Lyotards opvattingen over taal als gebeurtenis gemaakt kan worden. Zoals ik in het theoretisch kader heb aangetoond, speelt de gebeurtenis een grote rol in de filosofie van Lyotard. Hij heeft het over zowel de creatieve- als de politieke gebeurtenis. Bij beide vormen gaat het om 'het nog onbepaalde gevoel van verrassing, van opluchting ook, *dat* er iets gebeurt; het *quod* dat (logisch) vooraf gaat aan het *quid*, de wetenschap *wat* er gebeurt'. Ik ben van mening dat beide soorten gebeurtenissen te herkennen zijn in *Zwerm*.

Wanneer je *Zwerm* in zijn geheel als gebeurtenis beschouwt, gaat het om de creatieve ervaring. Deze creatieve gebeurtenis is tweeledig op te vatten. Een mogelijke lezing van *Zwerm* is de gebeurtenis op verhaalniveau. De roman begint met een glinstering (p666): 'Er is al een glinstering, een vouw in de lucht, maar we kunnen nog niet zien wat het is'. Bart Vervaeck zegt in zijn artikel 'Het verdriet van de wereld' (2006: p59) over deze glinstering: 'dat is de vouw van het scherm, de scheur in onze projecties'. Hij legt uit dat de plooi in het systeem gezocht wordt, 'de holte die van

alles verbergt en een onvermoede diepte geeft aan het schijnbaar vlakke scherm' (p59). De plooi die nodig is om het gesloten systeem open te breken. De leegte die nodig is om te laten gebeuren wat gebeuren kan. Eigenlijk is alles wat daarna in het verhaal gebeurt, de gebeurtenis. Omdat het volgt op de leegte, de vouw die geschapen is. Bij de ervaring van het sublieme in Lyotards theorie is de leegte nodig om 'het' te laten komen. De plooi die opengebroken moet worden om te laten ontstaan wat nog niet is. Dat is de creatieve ervaring bij Lyotard. De vraag is wat er dan in *Zwerm* gebeurt na de glinstering. Overigens wordt in de roman ook gezocht naar wat de vraag 'wat gebeurt er' betekent (p489):

> Vergeefs zal hij zich voor de geest proberen te halen wat er is gebeurd. Maar wat betekent dat: gebeurd? Het gevoel dat iets in ons op onverklaarbare wijze een millimeter is verschoven? Het gevoel dat we deel hebben uitgemaakt van... van een leegte? Iets waar we nu onverbrekelijk deel van uitmaken?

In dit citaat wordt de leegte ook verbonden met de gebeurtenis. Wat gebeurt er in *Zwerm*? Aan de hand van het begrip 'dechiffrering' heb ik al laten zien wat 'er gebeurt' door de overdaad aan beelden in de roman. De mens wordt onderdeel van de zwerm en maakt daar vervolgens 'onverbrekelijk deel van uit' zoals ook te lezen in bovenstaand citaat. Op verhaalniveau leidt alles tot vernietiging, 'maar die houdt nooit op, omdat ze voor steeds nieuwe mutaties zorgt, die in steeds veranderende vormen overleven' (Vervaeck 2010: p7). Het gebeuren wordt gethematiseerd doordat alle verhaallijnen en personages samenkomen 'in het grote dansfeest ('a big, big rave') dat tegelijk het eerste grote experiment van Virutopia blijkt te zijn' (p4). Het dansfeest kan vergeleken worden met de uitroeiing van Joden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Alles leidt tot destructie: 'De jodenuitroeiing van de Tweede Wereldoorlog, opgevoerd in de finale rave, is het knooppunt waarin alle vormen van destructie samenkomen' (p6). De link met de Tweede Wereldoorlog wordt ook duidelijk uit het volgende fragment (Verhelst 2005: p52):

> En daar rijden ze het station binnen, dit kan niets anders zijn dan de terminus, hier moeten de sporen wel ten einde lopen, armen en handen steken door de raampjes. Niemand die erbij stilstaat dat deze armen en handen *echo's* zijn van andere armen en handen die decennia eerder uit treinstellen hingen te wuiven en wanhopige briefjes aan de wind prijsgaven met namen erop geschreven, adressen, de wens om nooit vergeten te worden.

De roman als gebeurtenis kan ook gezien worden als poging om het historische trauma te verwerken. Zoals Peeters (2012: p19) zegt: 'de roman toont de geschiedenis van de wereld als één grote herhaling van traumatiserend geweld en zelfvernietiging'. Lyotard legt uit dat na Auschwitz de grote vertellingen van het moderne project kansloos zijn geworden. Het zoeken naar eenheid wordt gestaakt, het geschil blijft.

Een andere mogelijke lezing is de lectuur van de roman als sublieme ervaring. Als lezer kan je uren surfen op het internet op zoek naar verwijzingen die in de roman staan. Je wordt als het ware ondergedompeld in de overdaad aan verwijzingen en betekenissen. Op die manier word je als lezer

ook onderdeel van de zwerm. De beelden komen zo talrijk op je af, waardoor je als lezer jouw rol als betekenisgever verliest. Dat veroorzaakt een gevoel van onlust, maar tegelijk ontstaat een gevoel van lust door het surplus aan betekenissen dat door diezelfde aaneenschakeling van beelden ontstaat.

Lyotard beschouwt het sublieme dus als creatieve ervaring, maar ook als een politieke gebeurtenis. In *Het enthousiasme* legt hij uit dat de Franse Revolutie gezien kan worden als sublieme ervaring. Dit soort opstanden in de geschiedenis zijn nodig om te laten gebeuren. Als deze gebeurtenissen niet zouden plaatsvinden, zou de geschiedenis 'gewoon door lopen'. Zou er geen morele vooruitgang mogelijk zijn. In de filosofie van Lyotard gaat het om de angst 'als er niet meer gebeurt', want dan loopt de geschiedenis gewoon door. In *Zwerm* wordt deze angst uitvergroot naar 'wat als er nooit meer gebeurt'. Dit vraagstuk van de tijd, van het 'gebeurt er?' staat ook centraal bij Burke (Lyotard 1992: p104). Het sublieme wordt opgeroepen door de dreiging dat er niets meer gebeurt. Het onverwachte is essentieel in de ervaring van het sublieme. *Zwerm* stevent 666 pagina's af op een naderend einde, een Apocalyps. Het einde van de wereld is een ultiem voorbeeld van 'als er niets meer gebeurt'. Deze angst dat 'er gebeurt' niet meer plaatsvindt, komt ook terug in de zin (p166): 'Er is geen *daarna*'. Dat is de grootst mogelijke angst, dat het ophoudt te gebeuren. Tegelijk is het einde de ultieme gebeurtenis, waar 'we' zo hard naar verlangen. De openbaring van het zwarte gat als ultieme revolutie. Ook als er niets meer gebeurt, maakt de mens deel uit van het geheel.

Sublieme door oneindigheid

De ervaring van het sublieme schuilt ook in de oneindigheid. Wij kunnen ons als mensen geen voorstelling maken van de oneindigheid. De verbeelding schiet hierin te kort. In Kants optiek overwint in de ervaring van het sublieme de rede, omdat we oneindigheid wel kunnen denken. De oneindigheid komt in Lyotards esthetica ook terug, in de angst van een eindeloos verschil en eindeloos uitstel tegelijk, zoals Derrida dat aanduidt met het woord '*dissémination*'. In *Zwerm* wordt oneindigheid op verschillende manier gethematiseerd, namelijk door: de deelbaarheid van materie, fragmentatie, circulariteit en de verandering van de formule.

Allereerst leg ik uit dat oneindigheid in *Zwerm* samenhangt met de eindeloze celdeling. Burke omschreef dit al als onderdeel van de sublieme ervaring. Hij noemt de **oneindige deelbaarheid van materie** als één van de oorzaken van het sublieme. Burke legt uit dat wanneer we daarover nadenken, dit niet meer te onderscheiden is van de uitgestrektheid zelf. In *Zwerm* komt dit tot uiting in het motief van de druppels die vergeleken worden met de celdeling (p290): 'En elke druppel splitst zich in nieuwe druppels op – de grote eindeloze celdeling – en in elke druppel is de hele mensheid te zien'. De vergelijking met het mathematisch verhevene van Kant kan ook gemaakt worden, dat gepaard gaat met een gevoel van oneindigheid. Bijvoorbeeld in het fragment waarbij Abel naar een prent kijkt waarop een jongen naar een prent kijkt (p392):

> ’Kijk goed,’ zei de heer en wees naar een punt op de tekening: in een prentenkabinet kijkt een jongen naar een tekening waarop, volgens mathematische logica verkleind, een jongen naar een tekening kijkt. […] Een jongen in een kabinet die kijkt naar een tekening waarin een jongen naar een tekening staat te kijken waarin een jongen naar een tekening staat te kijken. […] Een duizelingwekkend aantal mogelijkheden.

De sublieme ervaring is het gevoel van lust dat ontstaat uit onlust. De lust ontstaat door het besef dat je oneindigheid wel kan denken (door middel van de rede), ook al kan je je er geen voorstelling bij maken (door middel van de verbeeldingskracht).

Ten tweede is **fragmentatie** een motief in *Zwerm* dat gepaard gaat met oneindigheid. Deze fragmentatie komt onder andere naar voren in bovenstaand citaat over de druppel die zich splitst in nieuwe druppels. Het blijkt ook uit het citaat dat ik gebruikt heb onder het kopje ‘ejectie’ in de paragraaf over incorporatie (p51): ‘Alles valt in fracties uiteen. Uiteenspattend in druppels die uiteenspatten in druppels die uiteenspatten in druppels’. De niet te stoppen stroom druppels getuigt van de oneindigheid, de eindeloze herhaling. Deze eindeloze fragmentatie is net als de oneindigheid niet te bevatten. Fragmentatie kan eindeloos doorgaan. Hetzelfde gebeurt als je jezelf in een spiegel bekijkt, terwijl er achter je ook een spiegel staat: ‘beide mannen [twee rechercheurs] werpen een blik in een spiegel die uitkijkt op een andere spiegel die uitkijkt op een andere spiegel, en de kans is groot dat die laatste zich nu, op dit moment, al aan het vermenigvuldigen is’ (Verhelst 2005: p615). Dit motief van de spiegel komt ook in *Zwerm* terug en is kenmerkend voor een postmoderne roman, waarbij de opvoering gezien wordt als een weerspiegeling van het scenario. De verschillende fracties staan ook voor de onderdelen van een zwerm. De zwerm vormt een geheel van kleinere onderdelen, zonder dat er een eenheid is. De ervaring van het sublieme is de ervaring onderdeel te zijn van die zwerm.

Een ander motief dat in *Zwerm* samenhangt met oneindigheid, is het motief van **circulariteit**. Zoals ik bij paragraaf 4.4 over incorporatie heb laten zien, speelt circulariteit een rol in de roman. Dingen worden opgenomen, komen weer uit mensen en worden weer opgenomen. Dit proces kan ook eindeloos herhaald worden. Verhelst benadrukt de circulariteit van het proces door de vormen van injectie en ejectie. Druppels krijgen vaste vorm en vaste vormen worden vloeibaar. Ook hierin is een circulair proces te zien. De verschillende vormen spelen een rol (p347): ‘In het leven dat zich afspeelt op het niveau *van uitwisseling van stoffen in vaste, vloeibare of vluchtige vorm* […]’. Bart Vervaeck zegt over dit proces van circulariteit in een artikel in Ons Erfdeel (2006: p58):

> Het beeld van de druppel als symbool voor de metamorfoserende informatie vormt echter meteen een nieuwe poging tot zingeving via de synthese van deel en geheel. Als kleinste deel van de stroom is de druppel het vloeibare alternatief voor de klassieke zoektocht naar onveranderlijke bouwstenen van het universum. Een steen is vast, en duidelijk afgegrensd van andere stenen. In die zin is hij discontinu. Een druppel daarentegen versmelt voortdurend met

> andere druppels en is in die zin continu. De zwerm combineert die twee, aangezien hij ten dele bestaat uit druppels en ten dele uit stofdeeltjes.

De zwerm kan dus opgevat worden als de brug, de verbindende factor tussen vast en vloeibaar. Druppels staan voor het steeds van gedaante wisselende virus, dat lekt en de wereld infecteert. De vaste materie staat voor onveranderlijkheid. Zo kan de zwerm opgevat worden als een sublieme ervaring die schuilt in de onbepaaldheid, de onmogelijkheid het onderscheid te maken. De paradox waarbij iets tegelijk A en niet-A is, de synthese van tegendelen. Het onderscheid tussen vast en vloeibaar is dan niet meer te maken. Zoals het onderscheid in de sublieme ervaring bij Lyotard tussen lust en onlust niet meer te maken is. Twee entiteiten die vervlochten raken in elkaar. Dit komt thematisch in de roman ook terug in de nieuwe ideologie van Virutopia. In deze nieuwe ideologie bestaan dood en leven als twee entiteiten naast elkaar (p321): 'De mens is dood. Lang leve de mens'. Bovendien is het circulaire proces te herkennen in het feit dat de roman begint bij het einde en terugkeert naar het begin en het einde tegelijk. Op pagina 68 wordt gezegd: 'Naar het begin* van alle *dingen*'. Achter het woord 'begin' wordt verwezen naar een voetnoot waarin staat (p67): '*In the beginning is the end*'. Oftewel: het begin is het einde. Op de laatste pagina van de roman staat (p-6): 'Een stem antwoordt: 'Dit *is* het begin''. Kortom: het begin is het einde en het einde is het begin. Dat de paginanummers aftellen tot -6 benadrukt het circulaire proces. Het einde is daarmee geen ultiem einde, 'maar het begin van een nieuwe, negatieve spiraal' (Vervaeck 2010: p5).

De esthetica van de oneindigheid bij Lyotard betekent niet een kloof met twee tegengestelden aan een kant, maar een interne dualiteit. Het gaat niet om een breuk, maar om een paradoxale onontwarbare relatie, zoals het sublieme in de definitie van Lyotard dat is. Volgens de tekst op de zwarte pagina's is het doel 'apoptosis': 'God en Satan tegelijk. Vereniger en Verdeler'. Bij apoptosis wordt ongewenst weefsel verwijderd, waardoor het geheel kan overleven. Het contrast tussen Jezus en Satan, tussen symbolos en diabolos komt in de roman naar voren. Verhelst zegt in een interview ("Ik heb een zeer kwetsbaar boek geschreven" (2010)) over zijn fascinatie voor het symbool en het diabolische:

> Veeleer gaat het mij om de tegenstelling tussen symbolisch en diabolisch. Toen ik klein was, kregen we van de pastoor een donderpreek over het verschil tussen beide. Een symbool was eenduidig en had maar één betekenis. Versplintering is diabolisch en de belijdenis daarvan zou leiden tot het vergaan van de wereld. Maar dat is nu net wat me interesseert: wat gebeurt er als je één letter in een formule verandert. De eenduidige symbolen worden op die manier juist diabolisch. Al die toespelingen in *Zwerm* over het getal 666 en het diabolische hebben dus ook te maken met die uitwaaiering van terugkerende symbolen.

Zoals Verhelst zegt, ligt het één heel dicht naast het ander. Er hoeft maar één letter in de **formule** veranderd te worden om de betekenis te doen veranderen. *De* formule bestaat niet. Zoals leven en dood naast elkaar bestaan, doen lust en onlust dat ook. Dit past ook bij het poststructuralisme waarbij binaire opposities opgeheven worden. De oneindigheid die onder andere wordt veroorzaakt

door de onbepaalbaarheid (van vorm, maar ook van betekenissen) schuilt ook in het veranderen van de formule. Op 'de formule', waar Verhelst het over heeft, worden in de roman verschillende keren toespelingen gemaakt. Er is onder andere een tekstpassage gewijd aan waar 'formule' voor staat (p207): 'Elke kei wijzigt de loop van de rivier. De Formule is nog niet gevonden, ergens ligt die ene kei verborgen, er wordt koortsachtig naar gezocht. Soms vangt iemand een glimp op van iets wat pas later de fundamentele letter in de Formule zal blijken'. De aanpassing van een toevalligheid kan de loop van de geschiedenis veranderen. Mensen zijn op zoek naar betekenis, naar die ene kei om de Formule te vinden. De oplossing wordt niet gevonden, die wordt pas achteraf duidelijk. Verderop in de roman staat (p133): 'Door de conditie van de oerknal te reconstrueren, hoopt men theorieën te vinden die de vier fundamentele krachten♠ verklaren uit één elementaire kracht: de Formule'. De vier fundamentele krachten zijn: elektromagnetische kracht, zwaartekracht, zwakke kernkracht en sterke kernkracht. De drang naar betekenisgeving van de mens komt hier ook tot uiting. De mens reconstrueert tevergeefs om 'het antwoord' te vinden. In de gedachtegang van Verhelst kan je alleen voorzichtig voorlopige antwoorden formuleren. Veel belangrijker is het goede vragen te stellen.

Sublieme als trauma

In voorgaande paragraaf heb ik laten zien dat oneindigheid bron is voor het sublieme. Oneindigheid die veroorzaakt wordt door herhaling. Herhaling is ook een steeds terugkerend onderwerp in *Zwerm*. Herhaling van woorden, van thema's, van verhaallijnen, maar ook van herinneringen aan een oorlog. Zou een trauma, waarbij de gebeurtenis ook steeds herhaald wordt, als een sublieme ervaring gezien kunnen worden? Om daarachter te komen, leg ik eerst iets uit over Sigmund Freuds theorie met betrekking tot trauma's.

In de gedachtegang van Sigmund Freud vervalt de mens in herhaling uit zelfbehoud. De allereerste drang tot zelfbehoud zou die zijn geweest om de eigen dood te behouden, waarin het organisme, volkomen spanningsloos, was ondergedompeld. Het doodsinstinct is niets anders dan het geradicaliseerde lustprincipe, dat in zijn streven naar het volmaakte genot bij voorkeur alle spanning zou verdrijven. Traumatische neurose (bijvoorbeeld als het gevolg van oorlog) heeft als kenmerk dat het voornamelijk door 'schrik' wordt veroorzaakt. Schrik verwijst in voorgaande zin (Freud 1985: p106) naar 'de toestand waarin men geraakt als men in gevaar komt zonder erop voorbereid te zijn, en legt de nadruk op het moment van verrassing'.

Verder verklaart Freud dat er een herhalingsdwang bestaat die boven het lustprincipe uitgaat. De traumatische neurose ontstaat als het gevolg van een drastisch doorbreken van de prikkelwering in ons bewustzijn. Hoe kan het zijn dat ons bewustzijn daartegen niet bestand is? Dat komt omdat een prikkelwering tegen excitaties van binnenuit ontbreekt. De overvloedigste bronnen van zulke innerlijke excitaties zijn onze driften. Uitingen van herhalingsdwang vertonen een driftmatig karakter. Een drift beschouwt Freud als een drang, eigen aan het levende organische om een vroegere toestand

te herstellen. Het is een uitdrukking van de conservatieve aard van het levende. De erfelijkheid en embryologie zijn fenomenen die beschikken over de meest indrukwekkende bewijzen van de organische herhalingsdwang. Het zou in strijd zijn met de conservatieve aard van de driften, indien het doel van het leven een nog nooit tevoren bereikte toestand was. Als we aannemen 'dat al het levende door *innerlijke* oorzaken sterft, naar het anorganische terugkeert, kunnen wij slechts zeggen: *het doel van alle leven is de dood*, en in het verleden teruggaand: *het levenloze was er eerder dan het levende*' (p136). De eerste drift was om tot het levenloze terug te keren. Zoals ik in hoofdstuk twee heb laten zien, zijn er volgens Burke twee soorten gevoelens die op ons een krachtige indruk maken: vanuit een drang naar gemeenschap en zelfbehoud (*eros* en *thanatos*). Bij de ervaring van het sublieme is een gevoel van zelfbehoud aanwezig. De verbindende factor tussen het sublieme en de neurose is 'zelfbehoud'. De herhaling bij een traumatische neurose ontstaat vanuit een drang naar zelfbehoud. Zo dient de herhaling (het eindeloos uitstellen van betekenis) in het sublieme bij Lyotard tot zelfbehoud. In *Zwerm* wordt gezegd dat het leven herhaling is. Tegelijk is de geschiedenis in de roman een eindeloos herhalen van traumatiserend geweld en zelfvernietiging. Op die manier kan het leven als sublieme ervaring geïnterpreteerd worden, als een traumatische neurose met als doel zelfbehoud. Zelfbehoud in de betekenis van Freud om de eigen dood te behouden. Het leven is de terugkeer naar de dood, wat tegelijk het begin is, omdat de dood er voor het leven was. Zo is de link met het circulaire proces in *Zwerm* te maken. De roman die begint bij het einde en terugkeert naar het begin en het einde tegelijk.

Het trauma komt letterlijk in *Zwerm* naar voren in de vorm van de oorlogsherinneringen die Angel steeds achtervolgen. Vanuit een drang naar zelfbehoud herhalen de herinneringen zich steeds. De ervaring kan in die zin gezien worden als een sublieme ervaring waarin leven en dood, gevoelens van lust en onlust, ook dicht naast elkaar staan. Zoals in Burkes theorie de gevoelens van zelfbehoud onderdeel zijn van de sublieme ervaring, zijn de traumatische herinneringen dat ook.

Het trauma als collectief speelt ook een rol in *Zwerm*. De eenentwintigste eeuw kan als trauma gezien worden met gebeurtenissen als 11 september en een toenemende dreiging van terrorisme. Na 9/11 moet alles weer opnieuw betekenis krijgen, taal moet opnieuw zin krijgen. Het sublieme schuilt in het 'ding' als het onuitsprekelijke trauma dat ons blijft achtervolgen. Zoals Vervaeck het zegt in zijn artikel 'Het verdriet van de wereld' (2006: p63): 'Dingen' suggereren 'het onnoemelijke' dat de mens angst aanjaagt omdat het overal aanwezig is en op elk moment toe kan slaan'. Er is geen ontkomen meer aan. In het stuk tekst over het sublieme als gebeurtenis heb ik laten zien dat de roman gezien kan worden als 'een poging om het historisch trauma te verwerken' (Vervaeck 2010: p6).

Technologisch sublieme

De traumatische ervaringen van 9/11 en de angst voor terrorisme waarvan ik hierboven sprak, zijn onder andere een gevolg van de toenemende technologische mogelijkheden. Door de wetenschap en alle technologische ontwikkelingen is de mens tot steeds meer in staat. Hiermee is ook een ander soort sublieme ontstaan, namelijk het technologisch sublieme. Dit sublieme verlegt de relatie van mens tot natuur naar mens tot wat de mens zelf gemaakt heeft. De angst die de oorzaak is voor dit sublieme is dat wat wij creëerden ons nu zo nietig maakt. We hebben geen controle meer over de dingen die we zelf geschapen hebben. De cyberspace is een onderdeel van onze cultuur geworden. We kunnen er niet meer omheen, kunnen niet meer zonder. Ook daarbuiten is niets meer. In *Zwerm* komt dit tot uiting in het 'big brother is watching you'-gevoel dat je door de hele roman heen bekruipt. Dit gevoel wordt veroorzaakt door alle camera's en beeldschermen die overal hangen. Het veroorzaakt 'de zekerheid dat een camera, gemonteerd op een verkeerslicht, alleen met *jou* meedraait als *jij* een zijstraat inslaat' (Verhelst 2005: p573). Daardoor ben je nooit alleen. Alles is beeld en (re)presentatie. Mensen zien zichzelf op schermen. Overal word je gevolgd. Voor Angel geldt hetzelfde (p431): 'Mijn huis zat vol camera's. Ze wisten alles over me'. De vergelijking met de werkelijkheid dringt zich op. Als lezer waan je je ook bespied (p314): 'Camera's aan verlichtingspalen op de snelweg of aan verkeerslichten, camera's in winkelcentra, parkeergarages, geldautomaten. Camera's in de handen van toeristen'. Je krijgt het gevoel dat je als figurant in een film speelt (p314): "We zijn allemaal figurant,' zegt Angel, 'in duizenden films, waarvan negenennegentig procent enkele dagen na onze verschijning wordt gewist en de rest na enkele keren nooit meer wordt bekeken. Elke dag opnieuw". Er is geen ontkomen aan (p185): 'Overal hangen camera's, er zijn geen dode hoeken of kieren, nissen, schuilplaatsen, vluchtroutes'. De eindeloze hoeveelheid bewakingscamera's dragen bij aan een constante sfeer van angst.

Is er dan nog gelegenheid voor de ervaring van het sublieme? De ervaring van het hier en nu? Ja, want het sublieme wordt juist door deze constante sfeer van angst opgeroepen. Het schuilt in de grootsheid van de dingen die de mens zelf maakt, maar hem nu dreigen over te nemen. De mens voelt zich nietig in verhouding tot dat wat hij zelf gemaakt heeft. Eenzelfde gebeurt met de prothese. De prothese is bij uitstek een ding dat de mens gemaakt heeft om hem te hulp te schieten, als onderdeel van het menselijk lichaam. Maar de prothese als hulpmiddel wordt een zelfstandig wezen dat de mens gaat controleren. De mens wordt overgenomen. De zwerm en de dingen zijn als een virus altijd om je heen. Het is 'ik en de aanwezigheid'. Frederic Jameson legt in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* uit dat het kapitalisme ervoor gezorgd heeft dat er in de postmoderne tijd geen afstand meer is tot de cultuur. Het kapitalisme is verstrengeld in onze huidige cultuur. Hij zegt: 'we are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable

of distance […]' (Jameson 1991: p48). We zijn niet meer in staat tot afstand, omdat we volledig onderdeel zijn geworden van onze omgeving. Er is geen buiten meer.

Sublieme in de muziek

Als laatste wil ik nog even stilstaan bij de rol die muziek inneemt in *Zwerm*. In de roman wordt muziek als drijvende kracht achter alles voorgesteld (Verhelst 2005: p48): 'Nee, niet het hart is de motor, de muziek stuwt ons hart voort, al weten we dat nog niet'. Muziek is bij uitstek een kunstvorm die kan bijdragen aan een sublieme ervaring. Kiene Brillenburg Wurth legt in de Nederlandse samenvatting van haar proefschrift uit hoe ook Lyotard het verband tussen het sublieme en de muziek maakt. Lyotard, zo zegt zij:

> Stelt het sublieme moment voor als een auditief moment dat zich alleen in een sfeer van radicale onbepaaldheid kan voordien: de aankondiging van het sublieme in de kunst – of dit nu de schilderkunst of de muziek is – representeert hij als een klank of akkoord dat plotseling oprijst uit de stilte, uit het niets, uit een onverwachte openheid.

Het sublieme wordt ook in deze definitie getypeerd als een gebeurtenis, als iets dat kan ontstaan uit de leegte. Muziek kan je in vervoering brengen, zodat het je helemaal overmant. In de roman komt muziek ook voor. Zo is er Pearl met haar piano die steeds terugkeert. De toetsen van een pianoklavier worden vergeleken met de streepjescode en het getal van de Duivel (666). En er is de terugkerende 'Grote Symfonie'. De symfonie kan gezien worden als positieve invulling van de zwerm. Het is een beeld voor een geheel waarin alle onderdelen een rol spelen, met dat verschil dat de symfonie nog een connotatie van eenheid heeft, in tegenstelling tot de zwerm. De symfonie kan hier opgevat worden als sublieme ervaring. Het is ook iets dat je overmant, waarin je verdwijnt, waarin je opgenomen wordt. Iets dat je niet kan bevatten, dat groter is dan jezelf. De Grote Symfonie wordt in *Zwerm* voorgesteld als iets dat ons verbindt, zoals de zwerm alles en iedereen verbindt. Op een andere plek staat dat er een Grote Symfonie is en dat je er alleen maar naar hoeft te luisteren. In de verwijzing naar de snarentheorie wordt het universum voorgesteld als symfonie (p125):

> 'Bollen verstrengelde snaren – kleine fundamentele energiestrengen die alle materie en energie in het universum *vormen*. 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*.'

In het vervolg van het fragment wordt gezegd dat door de snarentheorie verklaard kan worden dat singulariteit onzin is, dat er geen oneindigheid meer is en geen leegte. De redenering gaat als volgt (p125): 'En doordat een zwart gat een buitengrens ontbeert, gedraagt het zich als alle andere samengeperste materie. En zoals elke materie aan een compact hogedrukobject kan ontsnappen, kunnen materie en energie geleidelijk ontsnappen aan een zwart gat, ondanks de intense zwaartekracht'. De snarentheorie lijkt de oplossing voor het zwarte gat, voor de leegte. Of zou je kunnen zeggen het sublieme is de oplossing voor de leegte? In de redenering rond de snarentheorie

is er geen leegte, omdat die namelijk is opgevuld met kennis. De overdaad aan beelden in *Zwerm* zorgen voor het zwarte gat, de roman ziet als het ware zwart van de beelden. Ik heb laten zien dat juist in die opeenstapeling de ervaring van het sublieme schuilt. Op die manier geeft het sublieme invulling aan de leegte. Al zou dat voor Verhelst een heel voorlopig antwoord zijn, dat vervolgens onmiddellijk weer wordt ondermijnd. In *Zwerm* staat (p-4): 'we willen geen ondubbelzinnige antwoorden. We willen juiste vragen'.

5. Besluit

Als laatste wil ik in dit besluit antwoord geven op de hoofdvraag:

Welke elementen van het sublieme zijn terug te vinden in de roman Zwerm van Peter Verhelst?

Om dit antwoord te geven, heb ik de filosofische theorieën van Edmund Burke, Immanuel Kant en Jean-François Lyotard over het sublieme bestudeerd. In hoofdstuk twee heb ik laten zien dat Edmund Burke twee grote vernieuwingen met zijn theorie inbracht in het debat over smaak en schoonheid. De eerste is dat hij het schone als tegenovergesteld aan het sublieme zag in plaats van als het verlengde ervan. Het tweede is dat hij het sublieme in het teken van schrik en pijn zag. Kant richt zich in tegenstelling tot zijn tijdgenoot Burke meer op de ethische dimensie van het sublieme. Bovendien onderscheidt Kant twee soorten verhevene, zoals hij het sublieme noemt, het mathematisch en het dynamisch verhevene. Bij beide soorten is de gewaarwording van het verhevene een bevestiging van de grootheid van de menselijke rede. De definitie van het mathematisch verhevene luidt: 'verheven is datgene, in vergelijking waarmee al het andere klein is'. Het gaat om de esthetische grootteschatting van meestal natuurelementen. De natuur is dan verheven in de verschijning waarvan de aanschouwing de idee van haar oneindigheid met zich meebrengt. Het dynamisch verhevene bij Kant kan vergeleken worden met het existentieel sublieme van Burke. Daarbij wordt de mens in de ervaring van het verhevene zich bewust van zijn eigen nietigheid in relatie tot de grootsheid in de natuur. Het gevoel van verheffing dat in de theorie over het sublieme van Burke en Kant aanwezig is, ontbreekt in de definitie van Lyotard. Het sublieme bij Lyotard blijft verstrikt in haar eigen interne dualiteit. Lust en onlust staan niet tegenover elkaar, maar zijn verstrengeld, waardoor een overgang van de een naar de ander niet kan worden gearticuleerd in een gevoeld moment van verheffing. Een overeenkomst tussen Kant en Lyotard is de heterogeniteit. In Kant herkent Lyotard een denker van de heterogeniteit, die zo belangrijk is in zijn theorie. Bij Kant is het de heterogeniteit tussen de verschillende kenvermogens en bij Lyotard gaat het om heterogeniteit tussen de zinsfamilies. Dat maakt meteen duidelijk dat Lyotard zijn theorie betrekt op de taal. Het verschil tussen Kant en Lyotard is dat Kant nog teveel vasthoudt aan een eenheid, waar het bij Lyotard gaat om de erkenning van 'het geschil' (*le différend*).

Welke elementen van het sublieme zijn terug te zien in postmodern proza? Om daar een antwoord op te vinden, heb ik een analyse gemaakt van *Zwerm* van Peter Verhelst, dat ik exemplarisch acht voor postmodern proza. Ik heb de motieven in de roman geanalyseerd zodat ik aan de hand van het begrip 'dechiffrering' van Bart Vervaeck kan laten zien dat het sublieme schuilt in

de aaneenschakeling van beelden. De definitie die Vervaeck aan het begrip 'dechiffrering' geeft: 'het traditionele chiffre, het sleutelsymbool, wordt met zovele en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt'. Door de aaneenschakeling van beelden ontstaat een surplus aan betekenis. Peter Verhelst zei daar zelf over in een interview met Schamper: *'Ik geloof immers dat een kluwen ineengeschoven verhalen voor de lezer een hogere meerwaarde kan creëren dan een mooi geordend rechtlijnig boek'*. Arjen Fortuin zei over *Zwerm* in zijn recensie 'Zet nooit de motor af' in NRC Handelsblad: 'Zwerm is een roman die zich zowel in de vorm als in de inhoud verzet tegen het vastleggen van betekenissen, een roman die onbegrijpelijk wil zijn. [...] Bij ordening dreigt er iets verloren te gaan – de motor moet altijd blijven draaien'. Juist in de ongeordendheid, in de aaneenschakeling van beelden, schuilt het sublieme in de roman.

Bij de interpretatie van de analyse kwam ik erachter dat het sublieme niet alleen schuilt in dechiffrering van de beelden. Het sublieme komt ook als transcendente ervaring naar voren in de roman. Het virus wordt metafysisch op het moment dat de mens zelf het virus wordt. Het sublieme is de fysieke ervaring van de zwerm 'in je'. De roman als geheel zou je ook als sublieme ervaring kunnen beschouwen, op verhaalniveau en als leeservaring. Op verhaalniveau is de gebeurtenis het verhaal waarin alles leidt tot destructie, wat samenkomt in het finale dansfeest dat associaties oproept met de uitroeiing van de joden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Een sublieme leeservaring kan ontstaan, wanneer je als lezer onderdeel wordt van de zwerm. Het sublieme kan in *Zwerm* ook ervaren worden door het motief van oneindigheid en de herhaling, in de oneindige deelbaarheid van materie bijvoorbeeld, maar ook door fragmentatie, circulariteit en de verandering van de formule. Oneindigheid kunnen we wel denken ook al kunnen we ons er geen voorstelling van maken. Ook in het trauma schuilt de sublieme ervaring, door de herhaling van herinneringen. De eenentwintigste eeuw wordt als trauma gezien met gebeurtenissen als 11 september en de angst voor terrorisme. Dit hangt samen met het technologisch sublieme waarbij de angst ontstaat voor datgene dat de mens zelf creëerde. Het gevoel van 'big brother is watching you' gaat hiermee gepaard. JE BENT NOOIT ALLEEN. Er is altijd de aanwezigheid van de zwerm en de dingen om je heen. Als laatste heb ik laten zien dat muziek een bron van het sublieme kan zijn. Zoals het sublieme je overmant, zo kan muziek dat ook met je doen. Het is een totale ervaring, iets dat je overneemt, waarbuiten niets meer is. Kortom: *Zwerm* is bij uitstek een roman om elementen van het sublieme in al zijn verscheidenheid te ervaren.

Bibliografie

BBC News, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/february/25/newsid_4167000/4167929.stm [11 augustus 2013].

Bijbel met deuterocanonieke boeken: De nieuwe Bijbelvertaling, Uitgeverij NBG, Heerenveen 2004.

Bons, J.A.E., 'De receptie van Longinus' sublieme'. In: Longinus, *Het sublieme.* Historische uitgeverij, Groningen 2000.

Boven, Erica van en Dorleijn, Gillis, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten.* Uitgeverij Coutinho, Bussum 2003.

Brillenburg Wurth, Kiene, *The musically sublime. Infinity, indeterminacy, irresolvability.* Proefschrift verdedigd op 5 december 2002.

Burke, Edmund, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*. Historische uitgeverij, Groningen 2004.

Davidse, J. (red.), *Grote filosofen. Plato, Aristoteles, Thomas van Aquino, Descartes, Kant, Marx, Nietzsche, Levinas en Wittgenstein in actueel perspectief.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1991.

Demeyer, Hans en De Maerschalck, Tom, "Ik heb een zeer kwetsbaar boek geschreven" (2010), http://www.schamper.ugent.be/487/ik-heb-zeer-kwetsbaar-boek-geschreven [15 juni 2013].

Derrida, Jacques, *Marges van de filosofie*. Uitgeverij Gooi en Sticht bv, Hilversum 1989.

Dudley, Will & Engelhard, Kristina (ed.), *Immanuel Kant. Key Concepts.* Acumen, Durham 2011.

Eekert, Geert van, 'De transcendentale wending in de filosofie: een historisch-thematische inleiding in de probleemstelling van Kants *Kritik der reinen Vernunft*'. In: *Immanuel Kant. Een inleiding.* Uitgeverij Pelckmans, Kapellen 1994.

Farkas, Jenö, 'Vernielen is een positieve daad. Een interview met Peter Verhelst'. In: *Vooys. Jaargang 19*. 2001-2002. http://www.dbnl.org/tekst/_voo013200101_01/_voo013200101_01_0039.php [11 augustus 2013].

Fortuin, Arjen, 'Zet nooit de motor af' (2005), http://nrcboeken.vorige.nrc.nl/recensie/zet-nooit-de-motor-af [14 juni 2013].

Freud, Sigmund, *Formuleringen over de twee principes van het psychisch gebeuren. Ter introductie van het narcisme. Rouw en melancholie. Aan gene zijde van het lustprincipe. Het masochisme als economisch probleem. Psychoanalytische Theorie I*. Boom, Meppel en Amsterdam 1985.

Groot, Ger, 'Vertalersnoten'. In: *Marges van de filosofie*. Uitgeverij Gooi en Sticht bv, Hilversum 1989.

Hertmans, Stefan, "Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De 'zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst". In: *De Gids. Jaargang 160.* Meulenhoff, Amsterdam 1997. http://www.dbnl.org/tekst/_gid001199701_01/_gid001199701_01_0007.php [27 februari 2013].

Hoeven, J. van der, 'Immanuël Kant: hoogtepunt en keerpunt in het moderne denken'. In: *Grote filosofen. Plato, Aristoteles, Thomas van Aquino, Descartes, Kant, Marx, Nietzsche, Levinas en Wittgenstein in actueel perspectief.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1991.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, New York 1991.

Kant, Immanuel, *Over filosofie. De eerste inleiding tot de KRITIK DER URTEILSKRAFT.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1989.

Kant, Immanuel, *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Uitgeverij Boom, Amsterdam 2009.

Kim Foundation, http://www.kimfoundation.com/ [11 augustus 2013].

Kraaijvanger, Caroline, 'Dokter Jozef Mengele: de engel des doods', *Scientias.nl* http://www.scientias.nl/dokter-jozef-mengele-de-engel-des-doods/3018 [11 [11 augustus 2013].

Krul, Wessel, 'Inleiding'. In: *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*. Historische uitgeverij, Groningen 2004.

Leilich, Joachim (red.), *Immanuel Kant. Een inleiding.* Uitgeverij Pelckmans, Kapellen 1994.

Longinus, *Het sublieme.* Historische uitgeverij, Groningen 2000.

Lyotard, Jean-François, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1987.

Lyotard, Jean-François, *Het enthousiasme. Kants kritiek van de geschiedenis.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1991.

Lyotard, Jean-François, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1992.

Oger, Erik, 'Het conflict van de rede met zichzelf in Kants *Kritik der reinen Vernunft*'. In: *Immanuel Kant. Een inleiding.* Uitgeverij Pelckmans, Kapellen 1994.

Peeters, Patrick, 'Peter Verhelst'. In: *Kritisch literair lexicon*. November 2012.

Peperstraten, Frans van, 'Inleiding tot de Nederlandse uitgave'. In: *Het enthousiasme. Kants kritiek van de geschiedenis.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1991.

Peperstraten, Frans van, *Jean-François Lyotard. Gebeurtenis en rechtvaardigheid.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1995.

Raemdonck, Bert van, 'Ik ben een homo met het virus' (2005), http://www.rektoverso.be/artikel/ik-ben-een-homo-met-het-virus [5 juni 2013].

Raymaekers, B., 'Inleiding'. In: *Over filosofie. De eerste inleiding tot de KRITIK DER URTEILSKRAFT.* Uitgeverij Kok Agora, Kampen 1989.

Raymaekers, Bart, 'Jean-François Lyotard: het denken van de differentie'. In: *Denk-wijzen 9. Een inleiding in het denken van G.H. Mead, P.F. Strawson, P. Ricoeur en J.-F. Lyotard.* Uitgeverij Acco, Leuven 1994.

Rimbaud, Arthur, http://www.mag4.net/Rimbaud/Biography.html [11 augustus 2013].

Rockefeller Foundation, www.rockefellerfoundation.org [11 augustus 2013].

Rompaey, Stefanie-Alexandra van, 'Van de oerknal tot het jaar 5000: Woord, beeld en lichaam in het theater van Peter Verhelst', 2009 http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/415/027/RUG01-001415027_2010_0001_AC.pdf [7 augustus 2013].

Sicking, C.M.J., 'Inleiding'. In: Longinus, *Het sublieme.* Historische uitgeverij, Groningen 2000.

Theunissen, Jeroen, 'Een stem zegt: 'We hebben zin.' Over Zwerm van Peter Verhelst.' (2006), http://www.ny-web.be/long-hard-looks/een-stem-zegt-we-hebben-zin-over-zwerm-van-peter-v.html [17 mei 2013].

Thüsen, Joachim von der, *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche.* Essays. Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam 1997.

Vall, Renée van de, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman.* Historische uitgeverij, Groningen 1994.

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

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

Vervaeck, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. VUB Press & uitgeverij Vantilt, Brussel en Nijmegen 1999.

Vervaeck, Bart, 'Het verdriet van de wereld. '*Zwerm' van Peter Verhelst'*. In: Ons Erfdeel. Jaargang 49. 2006. http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200601_01/_ons003200601_01_0009.php [17 mei 2013].

Vervaeck, Bart, 'Peter Verhelst. *Zwerm'*. In: Lexicon van literaire werken. September 2010.

Vitse, Sven, `Loutering door exces? Economie en literatuur in *Zwerm* van Peter Verhelst'. In: Parmentier. Jaargang 18. 2009.