

Shakespeare is dead!

Decontaminatie

Plot your city

CONGO

Stukken III

Bagdad Blues

Shakespeare is dead, get over it!

Noorderlicht

La minute anacoustique

Alice #2

The Hunting of the Snark

White-out

L'Abécé des tem (post)

is

DES MONDES MEILLEURS

ELLE N'EST PAS MOI

KU Leuven
Faculteit Letteren

Geert Kestens

Promotor: Prof. Dr. Bart Philipsen
Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van **Doctor in de Letterkunde**
Leuven 2022

Tekstdramaturgie in het theaterwerk van **Paul Pourveur**

Geert Kestens

**Shake-
speare
is
dead!**

Tekstdramaturgie in het theaterwerk van
Paul Pourveur

KU LEUVEN

Promotor: Prof. Dr. **Bart Philipsen**
Proefschrift voorgelegd tot het behalen
van de graad van **Doctor in de Letterkunde**
Faculteit Letteren | Leuven 2022

voor Kristel
en al onze geweldige kinderen

Inhoud

Inleiding	10
Eerste contextualisering: Pourveur – Einzelgänger of kind van zijn tijd?	11
Een dubbeltalige schrijverscarrière	11
Invloeden, verwantschappen en betrachtingen	15
Tweede contextualisering: de status van de postmoderne theatertekst	20
Het dramatisch paradigma onder druk	20
Het postdramatisch paradigma	24
De impact van het postdramatisch paradigma op de theatertekst	25
De verhouding tussen de (no-longer-) dramatic text en de performance text	28
Onderzoeksvragen en methode	33
Preliminare verkenning	35
Inleiding	36
B als in Bagdadisering	37
Genre-observaties	41
Lineariteit versus database	41
Teksttheatraliteit	43
Maximale narrativiteit/ minimale Figuration	45
Taalobservaties	48
Poëtisering	48
Taal-spel en taal-storing	50
Iterabiliteit	52
De voornaam als symptoom van verdeeldheid	53
Observaties Narratief universum	55
Dramaturgen in de intertekst-realiteit	55
Vervaging van ontologische grenzen	57
Intertekstualiteit	59
Genderverwarring	60
Actualiteitsdwang en maatschappijkritiek	62
Contingentie versus determinisme	64
Verdere indeling van de studie	67
Hoofdstuk 1: Genre	69
Inleiding	70
Experimenteel gebruik van de neventekst	71
Teksttheatraliteit revisited	73

Van dialoog naar monoloog	75
De toenadering tussen dramatiek en epiek	78
The overt narrator	82
Theatricalization of telling	83
De rationale voor een superordinate narrative system	87
Casestudy 1: Alice #2	89
Opzet	89
Het transgenerisch combineren van macrogenres	90
De verdeeldheid van het vertellende ik in the memory play	90
De romantische code	95
Spiegelingen tussen de vertelniveaus: de Barbie en Ken-dialogen	97
Het samenspel tussen verschillende vertellers – De performativiteit van de vertel-act	100
De encenering van het toeschouwersperspectief	103
Het verhaal als tekst	106
Het superordinate narrative system van Alice #2	108
Retorische motieven over de verschillende verhaalniveaus heen	109
Conclusie	112
Casestudy 2: Bagdad Blues	115
Opzet	115
Een dramatische monoloog met een dubbele bestemming	115
Een reisverhaal met een dubbele bestemming	117
Database versus lineariteit	118
Parcourir les codes?	120
Een leven in of buiten de tijd	122
Lijden aan de Bagdad Blues: Bagdad als metafoor voor 'de kwaadaardige tijd'	124
Verhaallijnen van onze tijd op het lichaam van de vrouw	126
Op zoek naar de postmannelijke man?	126
Conclusie	130
Hoofdstuk 2: Narratief universum	134
<hr/>	
Inleiding	135
Intertekstualiteit	136
De rationale achter de postmodernistische intertekstualiteit	136
Spel met de romantische code	139
Opwaardering van de populaire cultuur	142
Desacralisering van de joods-christelijke canon	144
Casestudy 3: Congo	147
Situering en structuur	147
Metafictionaliteit in Congo	148
Congo als parodie op het heldenverhaal	150
Congo als post-mythe	157

De postkoloniale agenda van Congo	166
Conclusie	169
Dramaturgen in een intertekst-realiteit	174
Shakespeare versus Godard	174
Godard versus Godard	176
Remediation	181
De reflectie op het medium	181
De clash tussen verschillende wereldbeelden	183
De koppeling van het persoonlijke aan het maatschappelijke	185
Technische aspecten van remediation	187
Casestudy 4: White-out	189
Opzet	189
White-out: de titel	189
De intertekst-realiteit van het kaderverhaal	191
De intertekst-realiteit van het binnenverhaal	192
Het rollenspel in White-out	198
Conclusie	210
Metadrama en metatheatraliteit	214
Casestudy 5: Oum'Loungou: (L'homme blanc)	215
Een metatheatraal kader opent zich	216
Oum'Loungou als metadrama	219
Het metatheatrale kader sluit zich weer, maar het einde blijft zoek.	223
De nood aan een postkoloniaal discours	224
Dramaturgie van het indeterminisme	227
De kwestie 'causaliteit'	227
De aanval op het determinisme in Shakespeare is dead, get over it!	229
Casestudy 6: Decontaminatie	235
Casestudy 7: Noorderlicht	244
De wetenschappelijke onderbouw van het indeterminisme in Noorderlicht	246
QM-inzichten toegepast in Noorderlicht	250
De framing van QM in Noorderlicht	262
QM-principes in Shakespeare is dead, get over it!	264
Casestudy 8: De utopie in Plot your City en Des mondes meilleurs	272
Hoofdstuk 3: Taal	284
<hr/>	
Inleiding: De taal als medespeler, als antagonist	285
Theoretische uitdieping 1: Taalspelen en forms of life	287
Theoretische uitdieping 2: Taal als tekensysteem	288
Theoretische uitdieping 3: De inherente retoriek van de taal	290
Retoriek van het beeld	290
Retoriek van de argumentatie	292

Toepassing 1: Taal als verzameling taalspelen in Pourveurs werk	295
Toepassing 2: Taal als tekensysteem en drager van retoriek	297
Iterabiliteit	298
Ambigue conversaties	301
Fallogocentrisme	302
De inherente retoriek van taal	304
Toepassing 3: Een zone van linguïstische turbulentie creëren	305
Taal-storing	307
Taal-strijd	312
Taal-spel	315
Casestudy 9: The Hunting of the Snark	319
Het (relatieve) belang van de plot	320
Taalspelen en forms of life	327
Retoriek van het beeld	329
Retoriek van de argumentatie	334
Nonsens bij Carroll en Pourveur	339
Conclusie	341
Casestudy 10: Stukken III & Elle n'est pas Moi	343
Opzet	344
Poëtisering	345
Expositie: De karakterisering van de personages op basis van hun taligheid	346
Motorisch moment: taal-spel en taal-strijd	349
Ontwikkeling: taal-storing	353
Crisis en afwikkeling: de metafictionele laag	356
Intertekstualiteit	359
Conclusie	361
Besluit	363
<hr/>	
Literatuurlijst	378

Dankwoord

In je zesde levensdecennium een doctoraatsstudie aanvatten getuigt van overmoed, kan ik nu – terugblikkend – wel zeggen. Je wil je eindelijk verdiepen en op het moment dat de professionele context daarvoor ideaal lijkt, grijp je je kans. Maar wat je niet beseft op dat moment: het leven heeft zich in een bepaalde plooi gelegd en jij zal die plooi moeten ‘verleggen’. Het eerste weerbarstige hoekje weet je nog wel aan het zicht van al wie je lief is te onttrekken, maar gaandeweg wordt je doctorandus-zijn een nieuwe plooi die niet meer glad te strijken valt. Het wordt voor iedereen duidelijk: er is iets aan de hand met Geert. Eerst is je afwezigheid iets mentaals (zodra je gedachten enigszins kunnen afdwalen, gaan ze richting proefschrift) maar uiteindelijk wordt ze fysiek. Je wordt ook in levenden lijve gemist, omdat het boek zijn ‘zituren’, zijn isolatie, zijn toewijding vergt.

Aan iedereen (studenten, collega’s, vrienden, gezin en familie) bij wie de aanvankelijke nieuwsgierigheid naar mijn werk uiteindelijk in oprechte bezorgdheid was veranderd (“red je het nog?”), kan ik nu zeggen: “ja, het is me gelukt! Maar ik had jullie nodig om zover te komen.”

Paul, bedankt om ook je onuitgegeven werk met me te delen. Elk live contact met jou bracht me in de juiste lichtvoetige stemming om met je teksten aan de slag te gaan. Je zei me dat deze studie haar sporen zou nalaten, ik heb dat altijd als een aansporing ervaren.

Vele handen maken licht werk, beste collega’s, jullie kunnen het weten. Jullie zijn uiteindelijk flexibel moeten worden om mij toe te laten een beetje monomaan te zijn. Dit boek is dus mee jullie verdienste. Ook dank aan mijn broers en zussen, waarvan sommigen zich tot expert hebben ontpopt in een van de vele zijsporen van dit doctoraat. En mijn vrienden, wiens geduld ik op de proef heb gesteld, kan ik nu eindelijk met de hand op het hart beloven: we praten en we wandelen bij.

Aan onze fantastische kinderen (pete-, klein- en schoonkinderen inclusief) draag ik dit boek op. Jullie hebben elk op je eigen manier je interesse getoond en mij gemotiveerd. Elk moment met jullie doorgebracht, is goud waard, en ik kijk geweldig uit naar een toekomst waarin we weer meer kunnen samen zijn. Mijn ‘werkhypothese’ is dat door mijn studie van de theatertekst mijn skills in verhalen vertellen en poppenkast spelen toegenomen moeten zijn. Straks neem ik met de kleinkinderen de proef op de som. Speciale dank aan zoon Thijs, die met zijn klare blik en zin voor stijl mijn schrijfsels tot dit karaktervol vormgegeven boek heeft omgetoverd.

De meeste dank zwaai ik Kristel toe, mijn soulmate en geliefde. Jij hebt in dit project echt alles uit de kast moeten halen, jarenlang. Je bent mijn eerste en laatste lezer geweest, mijn corrector, mijn French Translate. Als mijn sociale-agenda planner voorkwam je dat ik een kamergeleerde werd, als delicatessenkok en Tai chi-partner hielp je mij om lichaam en geest in evenwicht te houden. Dit boek is dus ook jouw werk en ik weet zeker dat jouw prachtige levensenergie erop afstraalt.

En dan is er het academische luik. Ik dank Janine Hauthal, die van in het begin enthousiast en met veel leestips supporterde, en ook Ben De Witte en Peter De Graeve. De gesprekken met jullie hebben mij gevoed en me nieuwe havens getoond om in aan te leggen, nieuwe gebieden om te verkennen. De apotheose van mijn dankwoord hoort mijn promotor toe, die steeds de standvastige vuurtoren is geweest, het ultieme referentiepunt. Jij hebt me geleerd, Bart, om kaf van koren te scheiden, om mijn grenzen te verleggen en steeds, ook in onzekere tijden, ‘die Ohren steif zu halten’. Dank voor alles!

Inleiding

Eerste contextualisering: Pourveur – Einzelgänger of kind van zijn tijd?

Een dubbeltalige schrijverscarrière

Geboren en opgegroeid in Antwerpen (°1952) van Waalse ouders, afkomstig uit de streek van Mons, is Paul Pourveur een kind van twee culturen. Hij heeft niet één maar twee referentietalen, aan geen van beide koppelt hij zijn identiteit. Pourveur beschouwt zich als een toerist die noch tot de ene noch tot de andere taal behoort. Is er bij veel Nederlands-talige auteurs van zijn generatie een spanningsveld merkbaar tussen het Standaardnederlands en het Vlaams,¹ dan is er bij Pourveur een spanningsveld tussen het Nederlands en het Frans.²

Pourveur studeert Beeld-Geluid-Montage aan het toenmalige HRITCS in Brussel en gaat zich nadien als scenarist bijscholen in Los Angeles. Terug in België gaat hij aan de slag als scenarist voor de BRT/VRT en (later) VTM. Hij schrijft teksten voor documentaires en scenario's voor jeugdfilms, series en langspeelfilms.³ Op de set van *Adriaen Brouwer, een vermoedelijk portret van een schilder uit de gouden eeuw*, waarvoor Pourveur het scenario schreef, leert hij Lucas Vandervost kennen, die dan bij De Witte Kraai actief is. Vandervost nodigt Pourveur uit om een theatertekst te schrijven. Pourveur twijfelt aanvankelijk: hij vindt het theater dat hij kent "oubollig".⁴ Nadat ze samen enkele voorstellingen zijn gaan bekijken, laat hij zich toch overhalen.⁵ Hij stelt vast dat er een nieuwe, revolutionaire wind waait door het Vlaamse theater. In wat later de 'Vlaamse Golf' zou gaan heten, gaan de theatermakers in tegen de traditie van de grote huizen, waar vooral oude repertoireteksten worden gerecycleerd. In hun drang om actueel en relevant theater te maken, zoeken ze aansluiting bij de neo-avantgardebeweging in de Verenigde Staten, die de invloeden van Artaud en Grotowski volop heeft verwerkt. Op het moment (begin jaren tachtig) dat die beweging in de Verenigde Staten over haar hoogtepunt heen is, breekt

1 Jans (2011, p. 65) heeft het over een interne tweetaligheid.

2 Die uit zich soms in kleine foutjes tegen de standaardtaal of in exotisch aandoende zinswendingen.

3 Enkele scenario's die Pourveur schreef: *De Nand-funktie* (1983), *Nena* (prijs van de tv-kritiek, 1986), *Madi* (1987), *Adriaen Brouwer, een vermoedelijk portret van een schilder uit de gouden eeuw* (1986), *Kongo* (1991) en *Windkracht 10* (1995).

4 Citaat uit *Paul Pourveur over de Vlaamse Podiumkunsten in de jaren 90*, Toneelstof, Interviewer: Karlien Vanhoonacker, van <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/paul-pourveur-over-de-vlaamse-podiumkunsten-in-de-jaren-90/>, geraadpleegd op 28 januari 2021.

5 In het interview voor Toneelstof geeft Pourveur aan dat het o.m. ging om *Kopnaad* (tekst: Stefan Hertmans/ regie: Jan Ritsema) en *De Hamletmachine* (tekst: Heiner Müller/ regie: Sam Bogaerts).

ze door in Vlaanderen (Van den Dries, 2015, p. 313). Dat uit zich in de zoektocht naar een nieuwe en fysieke theatertaal (met een onmiddellijke impact op de toeschouwer) en in een vrijer omgaan met de tekst. Die wordt niet langer gezien als “ultieme toetssteen voor de encenering en de interpretatie” (Jans, 2011, p. 56), maar als “pre-tekst’ voor een opvoering” (Crombez, 2014, p. 288). Als er nood is aan nieuwe teksten, dan vooral aan teksten die niet hun volledige betekenis in zich dragen en ruimte laten voor de creativiteit van makers en publiek.

Philipsen (2017, p. 104) geeft aan dat in de Vlaamse Golf de fascinatie voor taal een belangrijke rol speelde.

These new theatrical practices, however, did not only liberate the materiality of bodies, things, and spaces from the hegemony of a logocentric dramaturgy, they simultaneously achieved a greater autonomy for language and text. (PHILIPSEN, 2017, P. 104)

Misschien was het vooral die zoektocht, die drang naar experiment met de taal, die Pourveur in het theater van de Vlaamse Golf aantrok. Wellicht koos hij ook voor de extra vrijheidsgraden die bij het *low budget* theater horen. In vergelijking met de wereld van televisie en cinema waar de grote budgetten voor geformatteerde structuren zorgen, kan er in het theater meer risico genomen worden en is er plaats voor onderzoek, ook interdisciplinair onderzoek.⁶ Het feit dat men hem (als filmscenarist) vraagt om voor het theater te schrijven, is daarvan een bewijs. Wat er ook van zij, Pourveur, de outsider zonder theaterachtergrond, ‘bekeert’ zich dus tot het theater. Op zijn 32ste schrijft hij zijn eerste theatertekst: *Tyrannie der Hulpverlening* (1985, geïnspireerd op de poëzie van Pessoa) voor De Witte Kraai. Ook *Le Diable au Corps* (1986, naar Radiguet) en *Congo* (1989) vloeien voort uit de samenwerking met Lucas Vandervost.⁷ Pourveur legt zich in deze periode toe op het bewerken van *non play texts* voor het theater, met name voor Guy Cassiers, die met Oud Huis Stekelbees erg visueel getinte jeugdvoorstellingen maakt. Pourveurs bewerkingen van teksten van Lewis Carroll, Gottfried A. Bürger en Jean Cocteau resulteren respectievelijk in de voorstellingen *The Hunting of the Snark* (1986), *De Baron Van Münchhausen* (1987) en *Parade* (1989).

In de jaren negentig neemt vooral in Nederland de interesse voor Pourveurs werk toe. Pourveur schrijft onder meer *Eco-Romance* voor Toneelgroep Amsterdam en gaat een langdurige samenwerking aan met Willibrord Keesen, die voor zijn Arnhemse gezelschap (dat vanaf 1998 de naam Keesen en co draagt) niet minder dan zeven Pourveur-stukken creëert en een aantal ‘Vlaamse’ stukken herneemt.⁸

6 Jan Fabre en Jan Lauwers bijvoorbeeld maken theater op het snijpunt met beeldende kunst.

7 De Witte Kraai en AKT/Vertikaal zijn intussen samen De Tijd geworden. Later (in 1998) zou nog het tweeluik *Noorderlicht en Vader en Zonen* volgen.

8 Creaties: *De vrucht van uw schoot* (1990), later herwerkt tot *White-out* (1994), *Dieu le Veult* (1993), *Contusione è minima (De gekwetstheid is minimaal)* (1997, hernomen in 2002), *Eco-Romance* (1998), *Le Couché d'Yvette* (1999, hernomen in 2002), *Shakespeare is dead, get over it!* (2003) en *Bagdad Blues* (2005) (selectie

Dat Willibrord Keesen naar eigen zeggen het theater ziet als een laboratorium van het menselijk gedrag en met name wil focussen op het spel tussen echt en onecht, “dicht op de huid van het publiek, met humor en zelfspot”, kan daar niet vreemd aan geweest zijn.⁹ Daarnaast is er Matthijs Rümke die, als artistiek leider van Theater Artemis in den Bosch, Pourveur onder meer een aantal opdrachten geeft voor jeugdtheater.¹⁰ In het midden van de jaren negentig heeft Pourveur een stevige status opgebouwd in het Nederlandstalige taalgebied. Aan schrijfpdrachten geen gebrek: als postmodern theaterauteur werkt hij aan een volstrekt eigenzinnig oeuvre, waarvoor in het eigen taalgebied weinig of geen modellen te vinden zijn.

Pourveurs status wordt bekroond met de *Toneelschrijfprijs* voor *Stiefmoeders!!* (in 1999) én bevestigd met de uitgave van een schrijversportret bij het VTI¹¹ en een bloemlezing bij Bebuquin van zijn beste werk tot dan, onder de titel *Het soortelijk gewicht van Sneeuw-witje – Teksten 1985–1995*. Er volgen daarna nog enkele sporadische uitgaves in verzamelbundels en tijdschriften.¹² Een volgende verzamelbundel zal er echter niet komen. Dat is wellicht indicatief voor het povere statuut van de theatertekst in Vlaanderen rond de eeuwwisseling.¹³ Tegelijk geeft het ook aan dat Pourveur stilaan wat uit beeld verdwijnt in Vlaanderen, enkele samenwerkingen met Theatermakersgroep De Queeste niet te na gesproken.¹⁴

De balans is intussen overgeheld naar Wallonië en Frankrijk, waar men Pourveur op de grens van de jaren tachtig en negentig als tweetalig schrijver heeft ontdekt.¹⁵ De eerste om dat te doen is de regisseuse Hélène Gailly die Pourveur na het zien van *Congo* vraagt om een tekst te schrijven naar aanleiding van het einde van de apartheid. Dat resulteert in *Oum'Longou: (L'homme blanc)* (1990). Nadien zal Gailly ook *Venise* (1992) regisseren (een adaptatie van de monoloog *Een Essay* uit *Congo*), *Massacrilège* (1993) en *Elle n'est pas Moi* (1994). Teksten van Pourveur worden veelvuldig op de Brusselse scène gebracht, o.m. door Transquiquennal/DitoDito (bv. *Les B@lges* (2001–2002), geschreven samen met J.M. Piemme). Vele Franstalige teksten krijgen overigens een tweede leven in boekvorm,

Theaterfestival TF-1). Hernemingen door Keesen & co van ouder werk van Pourveur: *The Hunting of the Snark*, *Congo*.

9 Cf. <http://www.keesen-co.nl/>, geraadpleegd op 1 februari 2022.

10 Opdrachten voor jeugdtheater: *ZevenDrieNul* (1995), *Stiefmoeders!!* (1999) en *De moeder van mijn moeder* (2004). Opdrachten voor theater voor volwassenen: *Tirannie van de tijd* (i.s.m. Stefan Hertmans en Claire Swyzen) (2006) en *Plot your city* (2011).

11 In opdracht van het Vlaams Theater Instituut realiseerde de Filmfabriek in 1996 de video ‘Theaterauteurs in Vlaanderen. Marilyn Monroe, het bezoek, de waterput en de revolutie’, met portretten van Paul Pourveur, Peter De Graef, Arne Sierens en Willy Thomas.

12 Latere Nederlandstalige publicaties van Pourveurs werk: *Stiefmoeders!!* in *Klein Magazijn* (1999), *Lilith@online* in *Klein Magazijn* (2003) en *Bagdad Blues* in *De dingen en ik* (2011).

13 Het zou wachten worden tot De Nieuwe Toneelbibliotheek (overigens een Nederlands initiatief) daar vanaf 2009 nieuw leven in zou blazen.

14 Pourveur schrijft een drietal teksten voor Christophe Aussems en de Queeste (*Locked-in* (2001), *De Queeste* (2005) en *Moresnet* (2011)) die door de theatermakersgroep zelf in eigen beheer en in een kleine oplage worden verspreid.

15 Wellicht vanwege de chronologie van Pourveurs parcours blijft men hem overigens in veel Franse bronnen als ‘dramaturge flamand’ bestempelen.

vooral bij de Belgische uitgeverij Lansman. In 1994 wordt Pourveur uitgenodigd om naar La Chartreuse te gaan, in Avignon, voor een schrijffresidentie van drie maanden. Hij schrijft er een eerste versie van *La minute anacoustique*, dat uiteindelijk in 1996 in première zal gaan op het *Festival International des Francophonies* in de Limousin. Naar aanleiding hiervan raken Pourveurs stukken ook gespeeld in Zwitserland en Québec. Overigens worden ook een aantal werken naar het Duits, Engels en Turks vertaald.¹⁶

Le Théâtre de la Place de Martyrs (Brussel) geeft Pourveur een speciale plek in zijn programmatie: in de periode 2005–2007 wordt *Décontamination* er hernomen (regie: Christine Delmotte) en volgen creaties van het eerste deel van *L'Abécédaire des temps (post)modernes* (2007) (regie: Michel Delaunoy) en *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause* (regie: Janine Godinas).

Meerdere creaties vinden ook plaats in het Théâtre le Rideau de Bruxelles waarmee Pourveur als artiest is geassocieerd tussen 2007 en 2009. Uit de aangehaalde voorstellingen blijkt dat ook het oudere, oorspronkelijk Nederlandstalig werk in het Frans wordt opgevoerd, vaak in een vertaling van Pourveur zelf. Dat is overigens eenrichtingsverkeer: belangrijk Franstalig werk van Pourveur blijft onvertaald en ongespeeld in Vlaanderen.¹⁷ Ook de waardering voor zijn werk is de laatste twee decennia lichtjes uit balans. Terwijl in het Nederlandse taalgebied belangrijke bekroningen uitblijven,¹⁸ krijgt Pourveur in 2009 *Le Prix de la Critique de théâtre*¹⁹ en in 2021 *Le Prix triennal de littérature dramatique en langue française*.²⁰

In 2010 schrijft Pourveur zijn eerste tweetalige tekst, *Godelieve et clique*, in opdracht van de regisseuse Sylvie Landuyt. Het wordt in 2011 gecreëerd in Mons (Théâtre de la Manège) en Mechelen ('t Arsenal). Een tweede tweetalige tekst is in de maak (werktitel: *Elle*) en behandelt de tweetaligheid in de liefde. Pourveur blijft ook in de afgelopen tien jaar gestaag schrijfpodochten ontvangen.²¹

Pourveur laat overigens niet na zijn visie theoretisch te onderbouwen. Talrijk zijn de essayistische teksten waarin hij nadenkt over de uitdagingen voor de hedendaagse theatertekst. De belangrijkste daarvan zijn: *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje* (1996), *De kat die tegelijk dood en levend was. Bedenkingen over de bedendaagse theatertekst* (1999), *Une*

16 De vertalingen in het Turks zijn een gevolg van de tekst *Sivas* (2005), die zowel bij ons als in Turkije gecreëerd werd.

17 Bv. *Des mondes meilleurs* en *L'Abécédaire des temps (post)modernes*.

18 *Plot your city* wordt in 2011 genomineerd voor de Taalunie Toneelschrijfprijs en voor de Vijfjaarlijkse Prijs van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde voor Podiumteksten.

19 Voor de Franstalige versie van *Shakespeare is dead, get over it!*, geregisseerd door Philippe Sireuil in het Théâtre National, en voor de nu vervulde *L'Abécédaire des temps (post)modernes* (regie: Michel Delaunoy).

20 Uitgereikt door de Fédération Wallonie-Bruxelles voor *Aurore Boréale*, een Franstalige versie van *Noorderlicht*, die in 2019 in boekvorm verscheen.

21 Bijvoorbeeld voor het Zeeland Nazomerfestival (*De vrouwen van Westkapelle* (2006), *King Sweet King* (2012)) en opnieuw voor Philippe Sireuil (*Des mondes meilleurs*, 2015). Voor het Théâtre de Liège schreef Pourveur *Le grand Tri* (2020).

bistoire consistante (2009) en *Survivre à la fin des grandes histoires* (2015), een boek naar aanleiding van de lezingenreeks *Chaire de poétique* die Pourveur gaf aan de Université catholique de Louvain. Dit essayistische oeuvre zal in wat volgt sporadisch ter sprake komen.

Invloeden, verwantschappen en betrachtingen

Pourveur is overigens een van de weinige Vlaamse theaterschrijvers die zich tot het leven van tekstmateriaal beperkt.²² In het schrijven van een theatertekst voelt hij zich nog steeds scenarist: net als in het maakproces van een film zal hij de tekst op een bepaald moment ‘uit handen geven’.

In een recent interview geeft Pourveur aan waarom hij niet bij maak- en repetitieprocessen betrokken wil worden: als hij de noden van regisseurs en acteurs beter zou kennen, zou dat hem limiteren in zijn schrijven.²³ Hij wil alleen rekening houden met wat hij ‘het theatraal diapositief’ noemt: de scène en de zitjes, de communicatie tussen de spelers en het publiek. Hij stelt zich daarbij niet de vraag of zijn teksten überhaupt speelbaar zijn of niet, zegt hij ietwat uitdagend. Hij ziet bewust af van regieaanwijzingen en laat zo de lezer, de regisseurs en de spelers alle vrijheid om sc nebeelden te creëren. Pourveur stelt zich zo onafhankelijk mogelijk op ten opzichte van ‘het theaterbedrijf’ en tracht die autonomie te allen prijze te bewaren.²⁴ In alle opdrachten die hij krijgt (soms een thema, soms *carte blanche*) tracht hij zijn eigen fascinaties te exploreren, diept hij uit wat hem op dat moment interesseert.²⁵

Een van Pourveurs vuistregels is dat hij de dramaturgie van zijn stukken wil laten bepalen door een dynamische onderbouw, met name door het onder invloed van filosofische en wetenschappelijke ontwikkelingen veranderende wereldbeeld. Het ‘einde van de grote verhalen’, de explosieve groei in het aantal mediakanalen, de digitalisering en de omloopsnelheid van informatie hebben (onze perceptie op) de werkelijkheid versplinterd. De relativiteitstheorie heeft ons denken over ruimte en tijd veranderd en de kwantumfysica heeft in de kleinste materie principes blootgelegd die de deterministische newtoniaanse fysica tegenspreken en aanvullen. Dat alles bestudeert Pourveur, zoals blijkt uit de talrijke cultuurfilosofische en wetenschappelijke werken die hij als bronnen achteraan zijn stukken vermeldt. Illustratief is ook zijn samenwerking met wetenschapper Diederik Aerts, die hem in de kwantummechanica introduceert.²⁶ De koppeling van schrijven

22 In tegenstelling tot bv. wijlen Eric Devolder, Arne Sierens, Willy Thomas, Peter De Graef, Tom Lanoye, die allen in min of meerdere mate bij het creatieproces betrokken blijven.

23 Interview met Nazario Zambaldi, bron: <https://www.youtube.com/watch?v=ZERiUMRabtk>

24 Het doet wat denken aan Eline Jelineks positie, die ze o.a. verklankte in het essay ‘Ich möchte seicht sein’, cf. <https://www.elfriedejelinek.com/fseicht.htm>

25 Pourveur weidt over sommige opdrachten uit in *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (2015)

26 Aerts begeleidde Pourveur bij een schrijfofdracht van Lucas Vandervorst (rond het individueel en collectief

aan research, de zoektocht naar een actuele, gepaste vorm voor een bepaald thema zal een hele carrière lang Pourveurs motor blijven; het kan ertoe leiden dat een toneelstuk uiteindelijk een essay wordt.²⁷ Wat op het wereldtoneel gebeurt, trilt door in ons leven en denken. En het is de taak van de schrijver om naar een dramaturgie te zoeken die die trilling voelbaar kan maken in de theatertekst. Theater voor postmoderne tijden, dat met twee voeten in het hier en nu staat.

Met de opkomst van CNN, realtime, breaking news, internet... raakt onze perceptie van de werkelijkheid steeds meer en meer vertroebeld. Baudrillard gaat nog een stap verder. Die stelt dat we in een simulacrum leven. We leven in een kopie van een werkelijkheid die niet meer bestaat. Ik vind het net interessant om te proberen die vertroebeling in een bepaalde vorm te gieten. Vandaar het fragmentarische karakter dat als een soort basismodel dient. Sindsdien is er ook nog het 'database-model' (cf. Manovich) of het 'nomadisch-model'. Het is absurd om vandaag nog een drie-act structuur te gebruiken, want dan zit je eigenlijk in een 19de-eeuws determinisme. De wereld is niet meer zo causaal. Dat weten we nu, dus waarom zou je nog zo'n model gebruiken?²⁸

De beroemde quote van Roland Barthes (1977) "The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture" (p. 146) is naadloos toepasbaar op de esthetica van Pourveur. Door middel van citaten uit de hoge en populaire cultuur geeft hij zijn werk een ruimere culturele en maatschappelijke inbedding en creëert hij meerlagigheid in de tekst. Door te citeren uit literaire bronnen bouwt hij zijn eigen persoonlijke canon op. Citeren is als het ware een stijlmiddel dat Pourveur toelaat om de overgang te maken van de wereld van de film naar die van het theater.

Het valt daarbij op dat Pourveur de inspiratiebronnen voor zijn stukken zowat overal haalt (in nouvelles, poëzie, romans, ...) behalve in het theaterrepertoire zelf.²⁹ In Vlaanderen is er van zo'n theatertraditie weinig sprake, maar veel theatermakers beroepen zich op een internationale canon. Aan hen is Pourveurs boodschap kort en bondig: "Breng meer

geheugen), die uitmondde in het tweeluik *Noorderlicht en Vaders en zonen* dat in 1998 door de Tijd werd gecreëerd, en bekroond werd met de Edmond Hustinx 1998 prijs voor toneelschrijvers, cf. <https://www.hustinxstichting.nl/register/paul-pourveur/>

27 Als Pourveur de opdracht krijgt (van Willibrord Keesen) om een stuk te schrijven over Sarajevo tijdens de oorlog in ex-Joegoslavië, lukt dat hem in eerste instantie niet, omdat hij geen gepaste dramaturgische vorm vindt die recht kan doen aan de complexiteit van de oorlog. Hij schrijft er uiteindelijk een essay over: *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje* (1996). Later, (vlak na de Kosovocrisis van 1999), schrijft hij wel een stuk over de oorlog in ex-Joegoslavië, met name *Decontaminatie*.

28 Citaat uit *Paul Pourveur over de Vlaamse Podiumkunsten in de jaren 90*, Toneelstof, Interviewer: Karlien Vanhoonacker, van <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/paul-pourveur-over-de-vlaamse-podiumkunsten-in-de-jaren-90/>, geraadpleegd op 28 januari 2021.

29 *Tyrannie der hulpverlening* is gebaseerd op een gedicht van Pessoa, *Le Diable au corps* is een vrije herwerking van een gelijknamige roman van Radiguet met invloeden van Petrarca, De Sade en sprookjes van Grimm. *The Hunting of the Snark* is een bewerking van een gedicht van Lewis Carroll, *De Baron Van Münchhausen* is gebaseerd op een vertaling door Bürger van Raspes *Munchausen's narrative of his marvellous travels and campaigns in Russia*. *Parade* is een bewerking van het gelijknamige scenario-voor-ballet van Jean Cocteau.

nieuwe teksten en schaf het repertoiretheater af. Alles voor Heiner Müller hoort in het museum.”³⁰ Om het met de titel van Pourveurs meest programmatorische tekst te zeggen: “Shakespeare is dead, get over it!”³¹ Het gaat dan niet om Shakespeares teksten op zich (waarvoor Pourveur zijn bewondering uitspreekt) maar om het verouderd wereldbeeld dat erin vervat zit.

De bovenstaande verwijzing naar Heiner Müller legt Pourveurs affiniteit bloot met de erfenis van Bertolt Brecht. Müller goot de theoretische principes van de late Brecht (die niet langer zweert bij de vertelling (episch theater) maar bij de botsing van tegengestelde krachten (dialectisch theater)) in radicale teksten. Müller maakte montages van tekstflarden, waarin aan de hele Duitse geschiedenis gerefereerd wordt, waarin niet langer dialogen maar associatieve bewustzijnsstromen centraal staan en individuele stemmen overgaan in een collectief. De erfenis van Brecht werd op de Nederlandstalige scène onder meer geïntroduceerd door Jan-Joris Lamers, aan wiens werk Pourveur wel eens refereert.³² Lamers en zijn gezelschap (het Onafhankelijk Toneel) staan voor een theatervorm waarin “de bindende eenheid van een verhaal, de psychologie, het logocentrisme, de auteur verslapt ten voordele van de autonomie van het fragment, de diversiteit, de nevenschikking (...)” (Van den Dries, 2015, p. 310).

Wellicht is er nog een andere weg waarlangs de brechtiaanse invloed Pourveur heeft bereikt; met name de films van Jean-Luc Godard, die ik meer dan wie ook als Pourveurs postmodernistisch leermeester beschouw. Godard past het brechtiaanse vervreemdingsprincipe toe op alle mogelijke parameters van de cinematografie. De klassieke *establishing shots*, die een scène situeren in de ruimte, vervangt hij meermaals door vervreemdende macro-opnames; acteurs wenden zich rechtstreeks tot de camera (voor een knipoog of een terzijde) en doorbreken zo de vierde wand. In plaats van zich de tekst toe te eigenen, kondigen acteurs aan dat ze een tekst gaan citeren. Godard laat zijn acteurs *l’effet de réel* ondergraven door het brechtiaanse gestus-principe.³³ Waar traditionele film rekt op de *suspension of disbelief*, zet Godard in op de “suspension of (...) illusion” (Crippa, 2011, p. 139). In elke film (je kan bijna zeggen: in elke sequens) laat Godard een teken of een spoor achter van de auteur. We worden er als kijker voortdurend aan herinnerd dat we

30 Citaat uit *Paul Pourveur over de Vlaamse Podiumkunsten in de jaren 90*, Toneelstof, Interviewer: Karlien Vanhoonacker, van <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/paul-pourveur-over-de-vlaamse-podiumkunsten-in-de-jaren-90/>, geraadpleegd op 28 januari 2021.

31 De tekst *Shakespeare is dead, get over it!* is wellicht een reactie op het succes van Lanoyes en Percevals theaterproject *Ten Oorlog* (1999), gebaseerd op Shakespeares koningsdrama’s.

32 Lamers is oprichter van het Werktheater, medeoprichter van het Onafhankelijk Toneel (in 1972) en daarna van Theater Discordia (in 1983).

33 Walter Benjamin (1977) omschrijft in zijn recensie van *Mann is Mann* (Brecht) dat het episch theater erin slaagt “Gesten zitierbar zou maken” (p. 536). Als een acteur een eigen gestus citeert/herhaalt, als handeling met een duidelijk begin- en eindpunt, manifesteert zich een onderbreking en wordt de gestus zelf als betekenisvol gemarkeerd. Ze reveleert een essentiële eigenschap van het personage, een bepaalde houding ten overstaan van de maatschappij. In *Le Mépris* (Godard) vinden we sprekende voorbeelden: de hoed die Paul zelfs in bad ophoudt, de oratorhouding van Prokosh, de opgestoken vingertjes van Lang als hij weer eens een waarheid debiteert.

naar een filmische constructie aan het kijken zijn en niet naar een getrouwe representatie van de realiteit (ook al zijn er gelijkenissen).

Godard pas het brechtiaanse principe van de onderbreking toe op het narratief. Het voornaamste adagium van de klassieke cinema – de continuïteit in tijd en ruimte – wordt door Godard en andere Nouvelle Vague-cineasten ontmaskerd als onecht, als een illusionistische truc. In plaats van de *invisible editing style* zet Godard in op *visible editing: jump cuts*, abrupte overgangen en plotse inlassingen van *stills*. Alles draagt de sporen van onderbreking en montage (nog) overduidelijk in zich. Lineaire narratieven, gebouwd op rechtlijnige causaliteit, worden vervangen door een elliptische filmstijl, door collages van fragmenten (met een sterke beeldwaarde).

Godards films voorzien Pourveur van een *toolbox* aan technische middelen om de klassieke dramaturgie open te breken en te ontregelen. Zo slaagt Godard erin om zijn werk een kritisch-essayistisch karakter te geven door een discursieve ruimte te creëren, een ruimte tussen de fictionele en de niet-fictionele wereld waarin personages – samen met een niet-diëgetische vertelinstantie – politieke, filosofische of poëtische beschouwingen ten beste kunnen geven.³⁴ Voor Godard volstaat het niet om een verhaal te vertellen: elke film moet ook een reflectie *op* en een ontologische studie *van* het medium zijn, van hoe je iets kan vertellen met de combinatie van mimesis en diëgesis, verhaal, beeld en discours. Daarbij spelen metareflecties over taal een belangrijke rol.³⁵ Ook die fascinatie zal Pourveur met Godard blijken te delen.

Zeker in zijn eerste werken zet Pourveur maximaal in op taalonderzoek. Hij schrijft teksten die minder ‘representeren’ dan ‘poëtiseren’: weerbarstige teksten, waarin hij op speelse wijze onderzoekt hoe de taalmaterialiteit communicatie mogelijk maakt én ondermijnt. Zijn dialogen schragen niet op transparante wijze het dramatisch handlingsconflict; ze dragen zelf het taalconflict (het interne taaldeficit) in zich, ze zijn een ode aan het (nonsensicale) taal-spel of een metatalige reflectie op beide.

Daarin is Pourveur zeker ook schatplichtig aan Samuel Beckett. Diep doordrongen van de ontoereikendheid van de taal maar ook van het failliet van elke andere vorm van menselijk streven, creëerde Beckett sequensen van dialogen die in hun absurdistische, circulaire logica elke lineaire redenering en dus ook elke dramatische voortgang ondermijnden.

34 “While a drama is unfolding – some little love story such as we find in *A bout de souffle* or *Pierrot le fou* (1965) – entire cultures are adduced, enriching (if we pick up on them) the affective power of the story” (Harcourt, 1998, p. 15).

35 In *Deux ou trois choses* (Godard) bijvoorbeeld is er een dialoog die de arbitraire relatie tussen *signifier* en *signified* aangeeft: « Comment vous savez que c'est un garage? Vous êtes sûr qu'on ne s'est pas trompé de nom? Que ça soit une piscine ou un hôtel? » (Guzetti, 1981, p. 290).

Adorno (1973) ziet in Becketts *Endgame* (1957) geen vernieuwing meer van het dramatisch paradigma; hij leest het als een protocol bij een doodsstrijd, een epitaaf.³⁶ Alleen een volledig ontmanteld drama zoals *Endgame* (zonder psychologisch gemotiveerde personages, lineaire tijd, realistische setting of transparante dialoog) kan volgens Adorno nog een uitspraak doen over een wereld na de catastrofe van Auschwitz. *Endgame* is een studie van het “Drama des Zeitalters, das nichts von dem mehr duldet, worin es besteht” (Adorno, 1973, p. 192). Jarcho (2017) voegt aan het rijtje beckettiaanse deconstructies ook de aanslag op het referentievermogen van de taal toe.³⁷

Pourveurs personages zijn even monomaan als de personages van Beckett of Ionesco: al wat ze doen is praten. Net als bij Beckett is de taal van Pourveurs personages soms doordrenkt van een lucide defaitisme, net als bij Ionesco wordt de interactie soms gereduceerd tot de uitwisseling van klanken of dubbelzinnigheden die de misverstanden op de spits drijven. De taal kan een “tegelijk avontuurlijke en ondoordringbare jungle” zijn die “de leeggelopen en overbodig geworden plot overneemt” (Van den Dries, 2015, p. 291).

Wat Pourveurs personages echter onderscheidt, is dat ze niettegenstaande dat alles toch de ambitie blijven koesteren om door kritische analyse van het taalsysteem of door manipulaties van binnenuit (taal-spel, taal-strijd en taal-storing) een bepaalde voortgang mogelijk te maken, soms ook met succes. Waar Ionesco’s personages de werking van de taal lijken te ondergaan en die van Beckett (bv. in *Endgame*) enkel zoeken naar een talige manier om te eindigen, zijn Pourveurs personages ook expliciet op zoek naar een opening, een barst in de taal die een nieuw begin mogelijk maakt.

Met een auteur als Botho Strauss heeft Pourveur het onderzoek naar de discursiviteit gemeen. Strauss confronteert (bv. in *Groß und Klein* (1978)) zijn hoofdpersonage met verschillende formats die een taalmuur opwerpen tegen echte communicatie. Peter Handke maakt op een nog radicalere wijze dan Pourveur ‘taaltheater’. In zijn *Sprechstücke* (1964–66) zonder plot, setting, dialoog of personages presenteert hij seriële taalcollages die de lezer/toeschouwer doen aanvoelen hoe hij geconditioneerd en gesocialiseerd wordt door taal- en theatercodes.

Evengoed heeft Pourveurs werk affiniteit met dat van jongere schrijvers als Dea Loher en Martin Crimp. Zoals Barnett (2008, p. 17) aangeeft, is in Crimps *Attempts on her life* (1997) de representatiewaarde van de taal minimaal, terwijl de taal wél maximaal, zelfs excessief aanwezig is. Het personage waarover gesproken wordt, ‘Anne’, verdwijnt achter de veelheid aan taalstructuren en discoursen waarmee zij wordt opgeroepen. Niet zij, maar de taal is de echte protagonist.

36 “Die dramatischen Konstituentien erscheinen nach ihrem Tod. Exposition, Knoten, Handlung, Peripetie und Katastrophe kehren einer dramaturgischen Leichenbeschau als Dekomponierte wieder: für die Katastrophe etwa tritt die Mitteilung ein, dass es keine Nährpillen mehr gebe” (Adorno, 1973, p. 192).

37 Jarcho (2017) beklemtoont daarbij het belang van Becketts regieaanwijzingen in *Waiting for Godot* bij clausen als “Over there (without gesture)” en “Let’s go. (They do not move)”.

Tweede contextualisering: de status van de postmoderne theatertekst

Het dramatisch paradigma onder druk

Postmodern theater wordt vaak ‘postdramatisch theater’ genoemd. Dat heeft te maken met het grote succes in academische kringen van Hans-Thies Lehmanns studie uit 1999, ‘Postdramatisches theater’. Daarin toonde Lehmann overtuigend aan dat het postmoderne aanvoelen en de postmoderne esthetiek zich in het theater hebben vertaald in het doorbreken van het dramatisch paradigma dat sinds de *Poetica* van Aristoteles de westerse theatergeschiedenis had gedomineerd. Lehmann ervaart het dramatisch paradigma (hoe succesrijk het ook was gedurende lange tijd) als een historisch ‘moment’ dat niet langer kan standhouden omdat de historische voorwaarden voor de dramatische modus aan het verdwijnen zijn.

We mogen, zoals Jürs-Munby aangeeft in het voorwoord op de Engelse vertaling van Lehmanns tekst (2006), de ‘post’ in postdramatisch weliswaar niet als een zuiver ‘na’ interpreteren, als “a ‘forgetting’ of the dramatic ‘past’” (p. 2), maar het prefix impliceert toch een zekere historische dimensie. Om het voorgaande te duiden zullen we eerst inzoomen op het dramatisch paradigma en vervolgens op de historische context die dat paradigma onder druk heeft gezet.

In dramatische teksten wordt een geschiedenis (story, fabel) als plot voorgesteld. In die plot (mythos), de ‘gang der gebeurtenissen’, schuilt volgens Aristoteles ‘de ziel van de tragedie’.³⁸ Die geschiedenis wordt in dramatische teksten niet verteld maar scenisch voorgesteld, met name in het talig (door dialoog en monoloog) en niet-talig handelen van de personages. De (voornamelijk) dialogische tekst is drager van de dramatische actie, die zich ontplooit als een functie van de dialectiek van de menselijke ervaring, aangedreven door een clash van wereldbeschouwingen.

Door het samenspel van een psychologisch-realistisch personageconcept en een lineair op causale verbanden gebaseerd narratief (Pourveur noemt dit “een perfecte machine”³⁹)

38 Aristoteles schrijft in zijn *Ars Poetica*, vertaald en toegelicht door Paul Silverentand (2018): “Een tragedie is (...) geen nabootsing van mensen maar van handelingen en levens. (...) De kern en als het ware de ziel van de tragedie is de verhaallijn, de karakters komen op de tweede plaats. (...) Tragedie is een nabootsing van handelingen en dus ook van handelende personen voor zover die door hun handelingen gekarakteriseerd worden” (Hfdst v (e-book)).

39 Pourveur noemt in zijn essay *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje* (1996) het traditionele verhaal “een perfecte machine – een uurwerk – waarvan de personages in het eerste bedrijf nauwkeurig bepaald

constitueert het traditionele drama fictie, met name een gesloten fictieve kosmos, die één is, gesloten en af in zichzelf.⁴⁰ Dit gebeurt met behulp van *referentiële illusie*: alles wat op de scène gebeurt en gezegd wordt, inclusief de dimensie van ruimte en tijd, heeft een dubbele betekenis en een dubbel karakter. Elementen van de fictionele wereld zijn tegelijk elementen van onze leefwereld. Het mimesisprincipe wil dat zolang de voorstelling duurt, de scène een vertegenwoordiging is van de werkelijkheid (representatieve esthetiek).⁴¹ Dit helpt de toeschouwer om zijn voorbehoud ten opzichte van fictie op te schorten (*suspension of disbelief*).

In het dramatisch paradigma ligt de nadruk op de intrafictionele binnencommunicatie (tussen de personages). Het publiek wordt uitgenodigd om binnen te treden in de illusie door identificatie met de personages. Toch krijgen de toeschouwers eerder de status van waarnemer dan van participant toegekend.⁴² Dit laat hen toe om een interpretatie en een esthetische appreciatie te genereren.

Peter Szondi typeert in zijn *Theorie des modernen Dramas* (1956) het dramatisch paradigma als een humanistisch genre bij uitstek; het stelt individuen centraal die zichzelf en hun bestaan vormgeven in een verbale interactie/dialogue met anderen. Humanistische waarden als vrijheid, beslissingskracht, wilskracht en plicht zijn daarbij de inzet.⁴³ Tegelijk geeft Szondi aan hoe vanaf het einde van de negentiende eeuw dat drama een esthetische crisis doormaakte, niet alleen om een antwoord te bieden aan maatschappelijke problemen van toen maar ook – op meer filosofisch vlak – om de inzichten te verwerken van de ‘denkers van het wantrouwen’ (Nietzsche, Marx, Darwin, Freud), die de autonomie van het individu fundamenteel in vraag stelden. Szondi ziet het episch theater als voorlopig laatste moderniseringspoging van dat dramatisch paradigma.⁴⁴

In de postmoderniteit wordt de onzekerheid op filosofisch, ideologisch, technologisch en politiek vlak bestendigd (Gale & Deeney, 2010). De ‘grote verhalen’ (die in de kritische theorie ‘metanarratieven’ zijn gaan heten) worden op hun waarheidsgehalte bevroegd:

– gemeten – worden, en waardoor – door een projectie te maken – de personages enkele bedrijven verder op een voorspelbare manier zullen reageren tijdens een conflictsituatie” (p. 395).

40 Aristoteles (2018) schrijft: “We hebben inmiddels vastgesteld dat een tragedie een nabootsing is van een afgeronde reeks handelingen die één geheel vormt, met een bepaalde omvang” (Hfdst VII (e-book)).

41 Poschmann (1997) typeert de dramatische vorm als een “In Rechnung-Stellung’ der referentiellen Illusion im repräsentationalen Theater. Dabei fungieren Figuration und Narration als zentrale Prinzipien und Strukturmerkmale” (p. 48).

42 Bleeker (2004) verwoordt die waarnemerspositie als volgt: “Perspectivalism turns the one seeing into a detached spectator rather than an actor in the visible world and thus supports the illusion of the detached disembodied eye/1 ‘just looking” (p. 38). Ze omschrijft de positie van de toeschouwer in het dramatisch paradigma als “a safe position marked by absence” (p. 33).

43 Szondi (1956) schrijft: “Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. Die Sphäre des ‘Zwischen’ schien ihm die wesentliche seines Daseins; Freiheit und Bindung, Wille und Entscheidung die wichtigsten seiner Bestimmungen” (p. 12).

44 Al houdt dat epische karakter volgens Pfister tegelijk een aantasting in van de kern van het dramatisch paradigma. Het subject ontwikkelt zich niet louter doorheen interrelationele acties, maar tracht zich los te trekken van het relationele om over die acties te reflecteren.

het vooruitgangsgeloof bijvoorbeeld draagt stilaan zoveel contradicties in zich (bv. de klimaatcrisis) dat het niet houdbaar blijkt; het 'einde van de geschiedenis' lijkt in zicht te komen. Ideologieën (én religies) zijn haast per definitie verdacht door hun totalitair karakter. De grote historische tradities die als referentiepunt en legitimatie konden gelden, hebben geen zeggingskracht meer. De denksystemen die in staat waren om consensus en cohesie te creëren, verliezen terrein. Dat alles tast ook de autoriteit van de klassieke verhaalstructuren aan (in literatuur, theater, ...). Het subject ziet zijn eigen ontredde gespiegeld in gefragmenteerde verhaalstructuren of zoekt houvast in kleine, 'lokale verhalen'.⁴⁵ Pourveur geeft de postmoderne onzekerheid treffend weer in zijn stuk *Dieu le veult* (1993):

De enige standvastigheid is onstandvastigheid. (...) Het enige geloof is ongelooft. (...)

De enige zekerheid is onzekerheid. (...) Het enige dat ik weet is dat ik niet weet. (...)

De enige verplichting is de vrijheid. (...) Het enige begrip is onbegrip.

— DIEU LE VEULT (POURVEUR, 1993, PP. 20–21)

De epistemologische onzekerheid (Wat is kenbaar? Wat kunnen we weten?) die typerend was voor het modernisme, wordt in het postmodernisme aangevuld door ontologische onzekerheid. In *The Precession of Simulacra* schrijft Baudrillard (2010): "Illusion is no longer possible because the real is no longer possible" (p. 782). Waarheid en werkelijkheid zijn illusionaire begrippen geworden.⁴⁶ In onze *new media society* vormen massamedia en technologische *devices* in toenemende mate een tussenlaag tussen het individu en de realiteit. Hoe kunnen we realiteit van hyper-realiteit onderscheiden? Kunnen we überhaupt nog een gemeenschappelijke realiteit definiëren?

Ook de idee dat de werkelijkheid adequaat door taal af te beelden valt, staat onder druk. Vanuit poststructuralistisch perspectief is taal niet langer de drager van de logos, die in staat is om één duidelijke, niet-ambigue interpretatie of betekenis te genereren, zoals die door de auteur is bedoeld. De auteur zelf, tot dan de beheerder van de logos, wordt doodverklaard (Barthes, 1977). Zijn woorden behoren hem niet toe, maar gaan hem vooraf, in talloze andere teksten die zijn werk als een netwerk omringen en waaraan zijn werk impliciet of expliciet refereert. Ook de betekenis heeft de schrijver niet onder controle. Ze waaert uit in talloze richtingen, zoveel als er lezers zijn.

Jacques Derrida levert het theoretisch kader en de munitie om de neergang van het logocentrisme te duiden. De logos (dat samengaan van het woord, als oorspronkelijk principe, met logica, causaliteit en autoriteit), die in het klassieke drama de fictieve kosmos samenhoudt en het drama tot een handelingsgeheel maakt met een gestructureerd tijdsverloop en een doel (telos), wordt door Derrida weggezet als een voorbijgestreefd

45 Erwin Jans (2011) heeft het over "een nostalgische en/of fanatieke terugkeer naar lokale verhalen (nationalisme, regionalisme, religieus fundamentalisme, culturele identiteit)".

46 Poschmann (1997) geeft aan: "Wahrheit und Wirklichkeit [sind] längst nicht mehr nur auf dem Theater illusionär" (p. 142).

scheppingsbeginsel. De auteur-god die uit het niets scheidt, suggereert Derrida, is zonnereemd aan het theater (“it does not belong to the theatrical site”).⁴⁷ Net als Artaud beoogt hij dat het theater zich (filosofisch) emancipeert van de geschreven auteurstekst; beide zijn immers van een ander materiaal (“fabric”) gemaakt.

(...) the stage, certainly, will no longer represent, since it will not operate as an addition, as the sensory illustration of a text already written, thought, or lived outside the stage, which the stage would then only repeat but whose fabric it would not constitute.

— (DERRIDA J., 2005, P. 299)

Lehmann (2005 [1999]) onderschrijft Derrida's visie: hij ziet een structurele, eeuwenoude spanning tussen het discours van een tekst en het discours van het theater, die hij benoemt als een “Verhältnis der Unterdrückung und des Kompromisses” (p. 261). In de theaterpraktijk die hij bestudeert en die hij als postdramatisch typeert (bv. het werk van Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Christoph Marthaler, Jan Fabre, Forced Entertainment, William Forsythe etc.) ziet Lehmann dat die onvermijdelijke spanning uitgebuit wordt als een troef, en bewust wordt ingezet als een “Inszenierungsprinzip”. Lehmann stelt dat in dat soort regietheater de auteurstekst de ‘evidente’ superioriteit verliest die hij van oudsher bezat.⁴⁸ Hij ziet in deze evolutie een beweging ‘weg van de literatuur’ en ‘weg van het primaat van de tekst’⁴⁹ en poneert, zoals Derrida en Artaud vooropstelden, dat het postdramatisch theater zich op die manier effectief onttrekt aan de dictatuur van het logocentrisme.⁵⁰ Het theater ontwikkelt zich nu tot een ‘autonome voorstellingskunst’ (Poschmann).⁵¹ Schechner (1988 [1977], p. 71) visualiseert de geschreven tekst (‘drama’) als de kleinste concentrische cirkel in een geheel van vier, waarvan de grootste de ‘performance’ is.

47 Jacques Derrida zegt in *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation* (2005): “The stage is theological for as long as it is dominated by speech, by a will to speech, by the layout of a primary logos which does not belong to the theatrical site and governs it from a distance. The stage is theological for as long as its structure, following the entirety of tradition, comports the following elements: an author-creator who, absent and from afar, is armed with a text and keeps watch over, assembles, regulates the time or the meaning of representation, letting this latter represent him as concerns what is called the content of his thoughts, his intentions, his ideas” (p. 296) (cursivering door de auteur).

48 Aristoteles ging er (in de logocentrische traditie) nog van uit dat de verborgen structuur en orde van een drama via lectuur door de lezer kan worden begrepen; de encenering was dus eigenlijk niet noodzakelijk.

49 Lehmann (2005 [1999]) schrijft dat er niet altijd een verband tussen tekst en theater hoeft te zijn: “Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit” (p. 73).

50 Elinor Fuchs (1985) ontwaart in de neo-avantgardistische theaterpraktijk van the Becks, Richard Schechner, Peter Brook een anti-tekstbeweging. Beïnvloed door Artaud en Grotowski, promoten ze theater als de kunst van de ‘aanwezigheid’. Fuchs schrijft: “To the positive value assigned to improvisation, audience participation, myth, ritual, and communion they opposed a view of the author’s script as a politically oppressive intruder, demanding submission to author-ity. The speech that bubbled up from the inner depths was more trustworthy than the alien written word, and many of them experimented with efforts to slip the constricting knot of language altogether” (p. 164).

51 Poschmann (1997) geeft aan: “(ist) der literarische Text heute nicht mehr unbestrittener Mittelpunkt und Zweck der theatralen Veranstaltung, sondern wird zusehends als sprachliches Material einer autonomen Inszenierungskunst betrachtet und als solches auch verwendet, wird gegen den Strich gebürstet, ‘zerfleddert’, dekonstruiert” (p. 20).

Het postdramatisch paradigma

Het voornaamste kenmerk van postdramatische voorstellingen blijkt de verschuiving van de referentiële naar de performatieve functie. Lehmann (2005 [1999]) ziet in die *performance text* een wezenlijk nieuwe kwaliteit opduiken: “(...) er wird mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozess als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information” (p. 146).

Het theater legt zich toe op wat niet reproduceerbaar is: het menselijk lichaam in zijn hier-en-nu aanwezigheid op de scène.⁵² Artaud is daarbij “een ‘Leitbild’ voor lijfelijke poëzie en een fysieke theatertaal” (Crombez, 2014, p. 41). De toeschouwer wordt niet langer uitgenodigd om zich via de mechanismen van *the magic if* en *the suspension of disbelief* te verplaatsen in een fictieve kosmos, een fictief *there and then*. Hij/zij wordt direct aangesproken in een *here and now*. Barnett (2005) geeft aan: “In postdramatic theatre, actors do not represent characters, text does not represent situation, and sets do not represent places” (p. 140). Het gaat niet langer om het representeren van personages maar om het presenteren van acties in een theatrale werkelijkheid (Van den Dries, 2015, p. 300).

Lehmann (2005 [1999]) typeert het postdramatische theater als een ‘herinneringsruimte’ waarin “die Stimme der Nach-Klang des Geschehens” (p. 128) weerklinkt. Het nu van de ‘performance’ presenteert zich haast letterlijk na (‘post’) het ‘drama’. Het postdramatisch theater is theater zonder de dramaturgische logica en doelgerichtheid van een geschiedenis. Theater zonder verloop, zonder drama. Als er geen plotontwikkeling meer is die de tijd structureert, worden we geconfronteerd met ongestructureerde tijd, met ‘states of existence’ (Barnett, 2006, pp. 382–83). In de nieuwe “Szenische Dynamik” (Lehmann, 2005 [1999], p. 113) worden nieuwe manieren van spanningsopbouw onderzocht, bijvoorbeeld muzikaal-ritmische structuren.

Postdramatiek impliceert niet alleen een nieuwe esthetiek, maar ook een nieuwe inhoudelijke insteek, een nieuw wereldbeeld. De idee dat iets überhaupt aan de toeschouwers kan worden gepresenteerd “as an unbiased depiction of reality outside theatre” (Sugiera, 2004) blijkt achterhaald. Wat realiteit is, wordt bepaald door het perspectief.⁵³ Het theater wordt de plaats bij uitstek voor kritisch-analytische reflectie over mechanismen van representatie en waarneming. Lehmann (2005 [1999]) heeft het over “Selbstreflexion und Selbstthematisierung” (p. 13). Elke praktijk die opereert binnen een conventioneel representatiekader wordt in het postdramatisch theater in vraag gesteld. Lehmann is ervan overtuigd dat net dát het postdramatisch theater een politieke reikwijdte geeft.⁵⁴

52 Lehmann (2005 [1999]) heeft het over “die ereignishafte Gegenwart, die eigene Semiotik der Körper, Gesten und Bewegungen der Spieler (...)” (p. 51).

53 Maaike Bleeker (2004) schrijft: “the world is [...] multiple ‘as it is’ and does not exist ‘in itself’, independently of points of view” (p. 40).

54 Lehmann (2005 [1999]) geeft aan: “Politisch wird Theater kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner Darstellungsweise” (pp. 456–57).

De toeschouwer krijgt in een voorstelling vaak simultaan meerdere perspectieven en mediaties (tekstuele en visuele tekensystemen) aangereikt, die de lineair-succesieve waarneming (Jans, 2011, p. 54) vervangen. Daardoor wordt hij/zij zich bewust gemaakt van de eigen aanwezigheid, van de eigen waarnemingsmechanismen en cognitieve processen. De toeschouwer wordt daardoor volgens Lehmann uit de anesthesie gerukt waarin de spektakelmaatschappij, de massamedia en de traditionele fictionaliteit van het klassieke drama hem/haar gevangen hielden. Hij/zij wordt geactiveerd, geëmancipeerd en bevorderd tot betekenisgever.

De impact van het postdramatisch paradigma op de theatertekst

Op basis van zijn studie van de voorstellingspraktijk komt Lehmann dus tot de conclusie dat postdramatische theatermakers alle parameters die in het dramatisch theater van kracht zijn, voor herziening vatbaar verklaren en het theatrale framework opnieuw configureren volgens eigentijdse, postmoderne gevoeligheden en inzichten.

Vanuit de focus van mijn studie wil ik nu verder uitdiepen wat dat ‘theater zonder drama’ betekent voor de theatertekst *an sich*. Een toonaangevende studie in deze context is nog steeds Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theater, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse* (1997) waarin deze onderzoekster drama-analyse toepast op een corpus vernieuwende teksten van de laatste twee decennia van de twintigste eeuw; ze vertrekt daarbij niet vanuit een conflict tussen paradigma’s maar vanuit de concepten ‘theatertekst’ en ‘theatraliteit’. Het concept ‘theatraliteit’ omschrijft ze als een inherente kwaliteit van teksten, een performatief vermogen (“ein operatives Vermögen” (p. 42)) dat in teksten aanwezig is om theatrale tekens in werking te stellen. Omdat het begrip theatraliteit historisch-cultureel verandert, kunnen ook teksten die oorspronkelijk niet voor het theater bedoeld waren (bv. verhalende gedichten, romans, ...) toch worden opgevoerd (en dus ‘theatertekst’ worden), mits ze over een hedendaagse vorm van theatraliteit beschikken. De spanning tussen het literaire (het tekstuele) en het theater (de encenering), inherent aan elke theatertekst, is bij dat soort teksten aanzienlijk.

Binnen de koepelterm ‘theatertekst’ onderscheidt Poschmann dramateksten en ‘niet-langer-dramatische teksten’.⁵⁵ De eerste hebben eeuwenlang het theater gevoed, maar in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw ziet Poschmann de tweede aan belang winnen. Poschmann geeft aan hoe niet-langer-dramatische teksten de conventionele theatraliteit van het dramatisch paradigma (*Dramatizität*) inruilen voor (of beter: aanvullen

55 Het begrip ‘theatertekst’ werd gebruikt door Heiner Müller om zijn tekst *Bildbeschreibung* te typeren. Hij is intussen in de theaterwetenschappen ingeburgerd (ter vervanging van de beladen term ‘drama’) en kan gedefinieerd worden als elke tekst die op een scène wordt uitgevoerd.

met) een *analytische Theatralität*.⁵⁶ In die analytische theatraliteit ziet Poschmann drie fenomenen aan belang winnen.

Ten eerste het dramatische metaniveau: men onderzoekt hoe drama werkt en hoe het anders zou kunnen werken; niet-langer-dramatische teksten stellen de uitgangspunten van de *Dramatizität* zelf in vraag, met name het voorhanden zijn van een te representeren werkelijkheid en de mogelijkheid en geschiktheid van theatrale en talige representatie en communicatie d.m.v. *Figuration* en *Narration*.⁵⁷

Ten tweede onderscheidt Poschmann de materiaalwaarde van de taal. Taal staat niet langer zuiver ten dienste van de karakterisering van personages, ze kan niet gereduceerd worden tot personagetekst. Taal presenteert zich veeleer als een autonoom systeem dat de taalhandelingen van het personage mogelijk maakt maar ook bepaalt en moduleert. De identiteit van het subject is geen a priori gegeven, maar ontstaat in en door de taal.⁵⁸ De taal wordt ook verzelfstandigd: de rituele dimensie en de poëtisch-zintuiglijke kracht van de taal worden onderzocht.⁵⁹ Voor een tekst waarin de poëtische functie van de taal (de polysemie, de materiaalwaarde, de klankwaarde) dominant is, wordt vaak de term *Sprachfläch* gebruikt, met name in de metakritiek op het werk van Elfriede Jelinek.⁶⁰ In plaats van transparante tekens, die probleemloos verwijzen, krijgen we tekens die enkel naar zichzelf verwijzen, of waarbij de materialiteit het zicht op de referenten vertroebelt. De schijnbaar vanzelfsprekende relatie tussen een *signifier* en een *signified* wordt gedes-automatiseerd. De materiaalwaarde van de *signifier* wordt onderzocht en 'uitgebuit'. De taal manifesteert zich zo minder als referentieel en meer als autorelectief, wat volgens Poschmann (1997) ook altijd een metatheatraal effect sorteert: "Der poetische Einsatz der Sprache ist als ihre Autoreflexion zugleich metasprachlich und metatheatral [...]" (p. 323).

Ten derde onderscheidt Poschmann het theatrale receptieniveau: theatraliteit is een waarnemingsmodus die van het 'Rezeptionsrahmen' afhankelijk is. De analytische theatraliteit is niet langer 'binnenfictioneel' (tot het interne communicatiesysteem) te begrenzen maar heeft zijn werking in het externe communicatiesysteem „im Spiel-Raum zwischen

56 Met name Barnett (2006) wijst op de onvermijdelijkheid van hybride vormen van theatraliteit.

57 Poschmann (1997) omschrijft *Narration* als volgt: "(...) das Raum und Zeit umfassende Bühnengeschehen wird in ikonischer Funktion zur Repräsentation eines in fiktionaler Zeit und fiktionalem Raum situierten fiktionalen Geschehens genutzt (...)". *Figuration* beschrijft ze als volgt: "Schauspieler werden in ihrer ikonischen Funktion als Darsteller von Figuren in Rechnung gestellt" (p. 48).

58 Tomlin (2009) geeft aan: "Identity, in a poststructuralist discourse, is something that is consciously constructed out of the texts that are already present in the world; it is not something that exists prior to, or is expressed through, its own original voice. (...) Words do not 'belong' to the speaker but are always already borrowed from elsewhere (...)" (pp. 60-61).

59 Lehmann (2005 [1999]) heeft het over "die kompositorischen und formalen Strukturen der Sprache als Klanglandschaft, (...), der musikalisch-rhythmische Verlauf mit seiner Eigenzeit (...)" (p. 51). Hij ziet in de radiocale muzikaliserings van de taal een overgang van Logos naar Chora.

60 Cf. bv. Jüres-Munby (2010): *The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen*.

Bühne und Zuschauerraum” (Poschmann, 1997, p. 45). De betekenis wordt niet meer op de scène *dar-gestellt*, maar in het esthetische spel tussen Bühne en zaal *ber-gestellt*.⁶¹

Tot dusver kan je veel inhoudelijke parallellen determineren tussen Poschmanns analyse en die van Lehmann, die een jaar later zal verschijnen. Interessant voor het vervolg van mijn analyse is echter hoe Poschmann het verschil tussen dramatische en niet-langer-dramatische teksten ook situeert in een uiteenlopende medialiteit.

De conventionele theatraliteit (*Dramatizität*) impliceert dat de tekst al op de mediumwissel anticipeert. De neventekst is geschreven in de assertieve modus, waardoor de indruk wordt gewekt dat het scènegebeuren effectief plaatsvindt tijdens de lectuur en dat de feitelijke, daadwerkelijke realisatie op de scène louter gezien moet worden als een vervollediging.⁶² De theatertekst impliceert dus een representatief theatermodel en roept de illusie op van onbemiddeldheid.

Bij teksten met een analytische theatraliteit ligt dat volgens Poschmann anders. De verhouding tussen de tekst en de opvoering wordt onder hoogspanning geplaatst.⁶³ Een niet-langer-dramatische tekst is niet langer feilloos op basis van de tekst uit te voeren en valt dus niet meer (alleen) samen met zijn opvoeringsbestemming. Dat heeft veel te maken, zo geeft Poschmann aan, met het feit dat een niet-langer-dramatische tekst beschikt over een vorm van *teksttheatraliteit*, een begrip dat productief zal blijken voor mijn studie en dat ik hieronder wil toelichten.

Poschmann (1997) definieert teksttheatraliteit als “diejenige Qualitäten eines Textes (...) die solch szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden” (pp. 43–44). Er zijn voor haar dus twee soorten teksttheatraliteit:

- » “Mittelbare Texttheatralität” (of impliciete scenische theatraliteit). Deze teksttheatraliteit treedt op in het hoofd van de lezer als die zich afvraagt hoe bepaalde tekstelementen via niet-talige tekens op de scène kunnen worden gezet.⁶⁴ Poschmann verwijst als voorbeeld naar poëtische neventeksten of ingrepen in het schriftbeeld.
- » “Unmittelbare Texttheatralität” (teksttheatraliteit als eigenschap van de taal). Hier brengen de meerduidigheid (“Intertextualität”) en de materialiteit van de taal (“sonores und musikalisches Material”) een gebeurtenis in de taal zelf

61 Lehmann (2005 [1999]) heeft het in dit verband over “das Zurücktreten der innerszenischen Achse gegenüber der Theatron-Achse” (p. 230) waarbij het begrip ‘theatron’, overeenkomstig zijn Griekse roots, verwijst naar de toeschouwersruimte.

62 Hauthal (2009) heeft het over “Bloße Komplettierung” (p. 86).

63 Hauthal (2009) geeft aan: “Ist das konventionelle Drama noch als Spielvorlage konzipiert, erschweren die Darstellungsformen postdramatischer Theatertexte ihre theatrale Umsetzung” (p. 15).

64 Poschmann (1997) heeft het dan bijvoorbeeld over tekstelementen die “durch konsequent ästhetischen Einsetze der Sprache deren Übersetzung in einen szenischen Text entautomatisieren” (p. 328).

(“inersprachliches Geschehen”) tot stand. De taal zelf wordt theateraal ge-
ensceneerd.⁶⁵ In niet-langer-dramatische-teksten treedt het voorstellingsniveau
terug ten voordele van de theatraaliteit van het talige materiaal, en dus ten voordele
van de ‘poëtische’ werking van de taal in brede zin. We komen later in deze studie
op de begripsvorming van Poschmann terug.

De verhouding tussen de (no-longer-) dramatic text en de performance text

Manfred Pfister (2001 [1977]) stelde drama gelijk aan theater en definieerde drama als een
‘plurimediale’ voorstellingsvorm, die de voorstelling in zich draagt. De dramatische tekst
omschreef hij als een “synästhetischer Text” (p. 25), die zich niet alleen van talige maar ook
van akoestische en visuele codes bedient. Pfisters opvatting lijkt intussen een echo uit een
ver verleden.⁶⁶ In *Metadrama und Theatralität* (2009) definieert Hauthal de dramatekst,
in tegenstelling tot Pfister, als monomediaal: enkel de geschreven tekst en de grafische
vormgeving kunnen worden ingezet als communicatie-instrumenten. Die monomediale
tekst heeft echter een plurimediale oriëntatie (zijn opvoeringsbestemming), met name
het theater waarin meerdere (potentieel alle) semiotische systemen kunnen worden
gebruikt: taal/stem, gestiek, proxemie, licht, ruimte, muziek, kostuum etc.⁶⁷ Theater als
semiologisch systeem is het studieobject geworden van de theaterwetenschappen. Het
uitgangspunt is dat dramatekst en theater twee verschillende communicatie- en waarne-
mingssystemen zijn, dat er naast een *dramatic text* ook een *performance text* moet worden
onderscheiden.⁶⁸ Beide vergen dus ook een ander soort analyse.

Het is interessant om te zien hoe zowel Lehmann als Poschmann in de theaterpraktijk
van de laat-twintigste eeuw een autonomisering van die twee verschillende ‘teksten’
vaststellen. Lehmann (2005 [1999]) constateert dat in de toonaangevende Europese en
Noord-Amerikaanse voorstellingspraktijken de *performance text* zich emancipeert van
de “Vorherrschaft des Textes” (p. 21). De *dramatic text* is niet langer hét ijkpunt voor de

65 Poschmann (1997) verwijst naar het werk van Keim (1995), die het heeft over “Inszenierung der Sprache”, een theatrale ‘enscenering’ van de taal, die de materialiteit van de signifier accentueert en de “Theatralität der Aufführung (...) in der Sprachgestaltung selbst ‘präsentieren’ kann” (p. 44). Hauthal (2009) neemt het begrip ‘teksttheatraliteit’ over van Poschmann maar ziet af van het gebruik van de ‘theatrale ensceneringsmetafoor’, omdat Poschmann daarmee onterecht suggereert dat dit gebruik specifiek is voor een theatertekst, terwijl je ook in andere genres (bv. poëzie) van enscenering van de taal zou kunnen spreken. In deze studie neem ik Hauthals benadering over (cf. infra).

66 Pfister stelde drama dus gelijk aan theater, omdat de definitie van dramatiek als genre precies het tonen/presenteren inhield. Men had de opvoering dus nodig om van dramateksten te kunnen spreken en ze te onderscheiden van de andere genres. Het bestaan van de neventekst in het drama was het bewijs van die opvoeringsbestemming.

67 Cf. Fischer-Lichte (Semiotik des Theaters – Band 1 Das System der theatralischen Zeichen, 2007 (1983), pp. 28–29).

68 In zijn *Dictionnaire du Théâtre* (2019) definieert Pavis die *performance text* (in het Frans ‘texte scénique’ of ‘texte spectaculaire’) als «le rapport de tous les systèmes signifiants (les réseaux de signe) utilisés dans la représentation et dont l’agencement et l’interaction forment la mise en scène» (p. 568).

enscenering maar wordt nu gereduceerd tot (slechts) een van de betekeniselementen en ondergeschikt gemaakt aan de enscenering. Het ‘woord’ legt het af van het ‘beeld’, de logos van de opsis (Jans, 2011, p. 55).

Poschmann stelt vast dat niet-langer-dramatische teksten o.m. door middel van teksttheatraliteit een interne weerstand opbouwen die ervoor zorgt dat ze niet (meer automatisch) met hun opvoeringsbestemming samenvallen. De tekst eist een zelfstandige, tekst-eigen werking op. Daarmee is meteen de arena geschetst waarbinnen de academische discussie rond het statuut van de theatertekst in de vroeg-eeuwentwintigste eeuw zou plaatsvinden.

De Britse academica Tomlin stelt (2009) dat de theatertekst door (een soms eenzijdige lectuur van) Lehmanns werk in het verdomhoekje is beland. Zowel in de Britse academische wereld als in de podiumkunstenpraktijk worden literaire teksten waarin een auteur een min of meer coherente wereldvisie tracht vorm te geven (“textbased tradition”) als minderwaardig beschouwd, zo geeft ze aan, ten opzichte van gefragmenteerde, multi-perspectivistische narratieven of ten opzichte van tijdens repetitieprocessen gemonteerde collages van tekstfragmenten (“non-textbased” (...) “ensemble deviced practice”). De (autoriteit van de) schrijver blijkt nu ook in de praktijk doodverklaard. Tomlin (2009) is het niet eens met Lehmanns stelling dat postdramatiek pas tot stand komt in “the event of performance” (p. 60) en op voorwaarde dat de voorstelling zich losmaakt van de tekst.⁶⁹ Ze stelt dat we ook van postdramatische ‘teksten’ moeten kunnen spreken, met name als teksten door hun “turn to performance” het publiek tot coauteurs promoveren (zoals teksten van Crimp en Kane) of als ze de teleologische implicaties van het dramatisch paradigma ondermijnen (zoals teksten van Beckett).

Jürs-Munby (2010) tracht de verschillende standpunten te verzoenen. Niet-langer-dramatische teksten als die van Jelinek, zo zegt ze, kunnen zo bepalend zijn voor de voorstelling dat geen enkele regisseur er omheen kan. Ze ziet geen tegenstelling tussen de *no-longer-dramatic text* en de *performance text* maar vooral nieuwe mogelijkheden:

It should be obvious by now that theatre ‘beyond drama’, i.e., beyond the imitation of a dramatic plot in a fictional world, is not by definition theatre beyond the use of text. Rather, if text is used, postdramatic theatre indicates new possible relationships between written texts and ‘performance texts’. (JÜRS-MUNBY, 2010, p. 47)

Toch zijn daarmee niet alle plooiën gladgestreken en blijft het statuut van de (niet-langer-) dramatische tekst voor controverser zorgen. Hanna Klessinger bijvoorbeeld (2015) situeert de aanloop naar de postdramatiek in het episch theater, voornamelijk in de late

69 Tomlin verwijst naar het volgende fragment uit Lehmanns tekst (2005 [1999]); “Aber erst wenn die Theatermittel jenseits der Sprache in Gleichberechtigung mit dem Text stehen und systematisch auch ohne ihn denkbar werden, ist der Schritt zum postdramatischen Theater getan” (p. 89).

theoretische geschriften van Brecht.⁷⁰ Ze is het met Brecht eens dat de tekst (louter) als materiaal voor de opvoering moet worden gezien:

Der als „Material“ verstandene Text zeichnet sich durch seine Offenheit mit Blick auf die Umsetzung aus. Als Material für eine Aufführung kann ein postdramatischer Text zum Beispiel umgestellt, (um weitere Texte) ergänzt, gekürzt, kommentiert und vielfältig verfremdet werden. So können Textpassagen gesprochen oder in Bild, Spiel oder Tanz übersetzt werden. (KLESSINGER, 2015, PP. 7-8)

Klessinger (2015) haalt als voorbeeld een regieaanwijzing van Elfriede Jelinek aan uit *Die Kontrakte des Kaufmanns*: “Der Text kann an jeder beliebigen Stelle anfangen und aufhören. Es ist egal, wie man ihn realisiert” (p. 8). Een postdramatische tekst legt de opvoeders dus weinig restricties op, maar laat zich naar believen bewerken.

Een totaal ander standpunt vinden we dan weer bij Julia Jarcho. In haar boek *Writing and the Modern Stage – Theater beyond Drama* (2017) pleit ze ervoor dat men in de theaterstudies het literaire weer meer in rekening brengt: “the study of theatre would do well to turn *toward* the literary” (p. x) (cursivering door de auteur). Men moet theaterauteurs opnieuw waarderen voor het literaire werk dat ze schrijven. Jarcho deelt de basisstelling van het postdramatisch discours (de vaststelling van een “theater that pushes beyond drama” (p. 8)) maar in plaats van te beklemtonen wat de literaire theatertekst *niet* kan of *niet* doet (een focus die men in Lehmanns werk kan ontwaren) vraagt ze – o.m. in navolging van Elinor Fuchs (1985) – aandacht voor wat de tekst *wél* doet: “This book is about writing as a disruptive theatrical force in its own right” (Jarcho, 2017, p. xiii).

De discussie over het neerhalen van de dominantie van de tekst vindt Jarcho een slag in het water.⁷¹ Geïnspireerd door Adorno’s *Esthetica*, ziet ze de theatertekst als een krachtenveld dat zijn vreemdheid aan de wereld, maar ook aan de scène bevestigt. Net zoals de *performance* kan worden omschreven als “a specific kind of doing that lives outside the text” (Worthen, 2010, p. 55), kunnen we een theatertekst omschrijven als “a specific kind of doing that lives outside the performance, outside the here-and-now in which performance takes place” (Jarcho, 2017, p. 115).⁷² ‘Play texts’ kunnen die autonomie op een

70 Klessinger ziet de invloed van het episch theater doorwerken in de gewijzigde communicatiestructuur van veel postdramatisch werk: de klassieke dialoog (intrafictionele communicatie tussen personages) heeft plaatsgemaakt voor Diskurs (extrafictionele communicatie met het publiek). Wil je een postdramatische tekst analyseren, moet je dus oog hebben voor epische strategieën en is een narratologische benadering gewenst.

71 Volgens Jarcho (2017) kan je niet stellen dat het theater/een theatervoorstelling ooit een eerbetoon is geweest aan de theaterliteratuur. De literatuur heeft nooit het theater ‘gedomineerd’, integendeel: een tekst wordt in de regel binnenstebuiten gekeerd als die op de scène wordt gebracht en aan de wetten van de performance wordt onderworpen. Het heeft dus ook geen zin om postdramatiek als een radicale breuk *met* of bevrijding van de literatuur te interpreteren.

72 Dit autonomiebegrip sluit ook aan bij Adorno’s concept van ‘the primacy of the text over the performance’. In zijn geschreven vorm, zegt Adorno, kan het werk loskomen van zijn genese. Een performance kan die autonomie nooit bereiken omdat ze enkel gerealiseerd kan worden in een bepaalde economische, sociale en politieke context en dus steeds opnieuw aan een genese gebonden/onderworpen is.

specifieke wijze activeren, zegt Jarcho: “by scripting theater as the performance *of* writing a play can undermine performance’s actuality” (p. 115). Een stuk dat zichzelf als geschreven presenteert, waar het residu van het schrijven zich niet laat wegcijferen, kaapt het hier-en-nu van de *performance* in de naam van het niet-hier en het niet-nu.⁷³

Jarcho (2017)) houdt een pleidooi voor teksten die een ‘negative engagement with presentness’ vertonen, die een aanklacht inhouden tegen ‘wat is’ en zo Adorno’s idee van utopie (“the determined negation of that which merely is” (p. 70)) levend houden. Jarcho omschrijft die disruptieve theaterteksten als volgt:

They enact a heightened negativity; (...) They do so not by presenting an alternative world, but by variously attacking, exploding, hyperbolizing, and contesting the present as such. This possibility depends on the reference to performance: it’s only in relation to the prospect of theatrical enactment in a concrete space and time that the texts can work this way. But in performance, their writttenness is never superseded. It’s as writing that they make theater lodge a complaint against the here-and-now. (JARCHO, 2017, P. XIII)

Jarcho problematiseert (in navolging van Elinor Fuchs (1985)) Lehmanns claim (2006) dat het postdramatisch theater “the preference to *presence* over representation” (Lehmann, 2006, p. 109) realiseert die Artaud vooropstelde. “A theater ‘of pure presence’ where the live event of performance would restore its participants to an original state of immediacy”, is een illusie, zegt Jarcho (2017, p. 3). Ze herneemt zo de kritiek die Derrida in *La parole soufflée* (2005) formuleerde op Artaud. Als *presence* ‘niet-representatie’ betekent, ‘een staat van zijn in het hier en nu’, hoe kunnen we die dan in het theater ervaren waar die *presence* per definitie enkel toegankelijk wordt door representatie?⁷⁴

Anderzijds: de idee van *presence* mag dan een illusie zijn, het is wel degelijk zo dat door de ervaring van gedeelde aanwezigheid (toeschouwers en acteurs) het theater de potentie heeft om ‘the present’ als ‘present’ op te roepen, al gaat het dan om een “presence effect” (Jarcho, 2017, p. 7). Het is dus precies het hier-en-nu gehalte van de theaterervaring dat het theater voor auteurs tot de plek maakt waar de aanklacht van de wereld zoals hij is, het krachtigst kan klinken, waar het utopische verlangen naar een alternatief voor ‘wat is’ (the present) vorm kan krijgen en waar een radicale alteriteit zichtbaar kan worden. Jarcho ziet in de opwaardering van theaterteksten met een nieuwe schriftuur (‘negative theatrics’) een mogelijkheid om de controverse tussen ‘theater of presence’ (postdramatiek)

73 “Art’s difference from the world’s tyranny of identity, art’s fundamental negativity and allergy to affirmation are thus at work most robustly in the self-negating aesthetic *object* – for which writing (*Schrift*) offers a privileged model” (Jarcho, 2017, p. 17).

74 Er bestaat dus niet zoiets als de “purity of the living present”, een pure, authentieke staat van zijn die niet als ‘presens’, in relatie tot verleden en toekomst, wordt opgevat. Het ligt niet in de mogelijkheden van de menselijke aard “to enter a Now, to become entirely present to itself (...)” zegt Fuchs (1985, p. 165). Altijd is er een spoor (‘une trace’, cf. Derrida) van iets dat die presentie in vraag stelt. Het is dan ook een illusie voor régisseurs en acteurs om absolute *presence* te realiseren op een scène.

en 'theater of representation' (drama) te overstijgen: "A theater that seeks to displace us from the site where we are but not toward a second, imitative present, is neither a theater of presence, nor a theater of representation. It might, however, be a theater of writing" (Jarcho, 2017, p. 8).

Wanneer dus op de scène/in de performance sporen te zien zijn die verwijzen naar de autonomie van de tekst (het proces van het schrijven, het taalexces, de poëzie, de dubbelzinnige referentie), als taal zich – "als 'anti matter' van de scène"⁷⁵– niet laat oplossen in een concrete gebeurtenis, dan kan dat een ervaring van 'displacement' met zich mee brengen. De tijd van het schrijven is nooit de tijd van het spreken in het hier en nu, geeft Derrida aan. Bovendien, schrijft Jarcho (2017) vanuit diezelfde inspiratie: "(...) writing, (...) is never truly just the copy or mark of a presence, but enacts an unrecoverable dissemination of difference" (p. 8). De illusie van een zichzelf voldoende zijnde, onbemiddelde en gedeelde aanwezigheid ("the self-sufficiency of the performance's here-and-now" (p. 12)) wordt dan doorprikt en de toeschouwer wordt zich bewust van de aanwezigheid van de wereld buiten de performance. Jarcho pleit dus tegen die postdramatische voorstellingen die de illusie willen wekken van *presence* en van ongemedieerdheid, de illusie dat tekst en performance niet van elkaar verschillen. Dat soort theaterpraktijk impliceert eigenlijk een bevestiging van 'wat is', een 'affirmation of the present as such' (p. 10). Wel breekt Jarcho een lans voor theaterteksten (van bv. Samuel Beckett, Suzan-Lori Parks of Mac Wellman) waaruit zowel thematisch als formeel een weigering spreekt om zich aan de dominantie van de performance over te leveren.

Jarcho sluit aan bij Brechts pleidooi voor een 'literarization of the theatre'. Brecht beseft dat het 'absolute (dramatische) theater' (zie Pfister) in staat was om bij het publiek een gedeelde ervaring van actualiteit teweeg te brengen ("So ist es") waarbij de *dramatic closure* (opgeleverd door de narratieve continuïteit) een gedeelde werkelijkheidservaring kon opleveren. Om de toeschouwers ook op andere mogelijke 'oplossingen' te wijzen, om het tunnelzicht van de dramatische ervaring te doorbreken, voerde Brecht epische technieken in, die fundamenteel gericht waren op de ervaring van 'onderbreking'. In de woorden van Jarcho: disruptieve theaterteksten zijn in staat de ervaring van 'wat is' te ondermijnen, "to push against the experience of the present" (Jarcho, 2017, p. xiv). Precies door deze "negative theatricality" (p. 8) wijzen ze het publiek op de mogelijkheid (de niet-plaats, ou-topos) van een radicale alteriteit: "Niet dit!"

75 Worden van Roman Castellucci, geciteerd in Jarcho (2017, p. 111).

Onderzoeksvragen en methode

Grof geschetst, vertrek ik in mijn studie van de opzet om Pourveurs esthetisch idiolect te beschrijven, de verzameling “personal, psychological, ideological and stylistic traits” (Elam, 2001 [1980], p. 49) die zijn werk kenmerkt. Zo’n idiolect kan je beschouwen als een vorm van *overcoding*, een codering waarmee de schrijver zich bewust of onbewust afzet van of confirmeert aan een heersende dramatische, theatrale of culturele regelset.

Terwijl de recente geschiedenis van de postdramatiek leest als een geschiedenis van regisseurs en voorstellingen,⁷⁶ richt ik mij in deze studie op de studie van theaterteksten, zonder evenwel hun theatrale oriëntatie uit het oog te verliezen. Ik behandel ze dus niet als ‘literaire teksten’ maar als theaterteksten, met de dubbele referentie naar tekst (het literaire aspect) én theater (de intermediale link naar de voorstelling). Daarom zal ik me bij het bestuderen van Pourveurs teksten bedienen van zowel theatertheorie als teksttheorie.

Een rationale voor het niet betrekken van concrete voorstellingen in mijn studie wordt aangereikt door het feit dat Pourveurs teksten, hoewel ze stuk voor stuk geschreven zijn in opdracht van een theatermaker/regisseur (soms zelfs met bepaalde acteurs in het hoofd) en hoewel ze vaak alluderen op de aanwezigheid van toeschouwers (dus op het theatraal dispositief), toch allemaal ook de status van autonome leestekst afdwingen.

In mijn studie wil ik onderzoeken waarom dat zo is, welke aspecten die autonomie bewerkstelligen. Omdat ik de link met de voorstellingen niet bestudeer, zal ik vermijden om het over ‘postdramatische teksten’ te hebben. Als ik spreek over theaterteksten die in belangrijke mate van het dramatisch paradigma afwijken, zal ik de term ‘niet-langer-dramatische teksten’ hanteren. Die keuze impliceert ook dat ik me in de traditie van Poschmann positioneer.

Ik laat me in het formuleren van mijn onderzoeksvragen vooral inspireren door het begrippenkader van Julia Jarcho, die in haar studie *Writing and the Modern Stage – Theater beyond Drama* (2017) bepleit dat theatermakers zich weer ten volle gaan verhouden tot de weerspanning en eigenzinnigheid van een goede theatertekst, tot de disruptieve schriftuur van een auteur. Het is dan ook mijn hoop dat ik door een grondige analyse en contextualisering Pourveurs theaterteksten verder kan ontsluiten en zo openingen kan creëren voor de performers die met deze teksten aan de slag willen gaan. Ik wil vooral

76 Cf. Crombez, T. (2014). Canonisation in Contemporary Theatre Criticism: A Frequency Analysis of ‘Flemish Wave’ Directors in the Pages of Etcetera. *Contemporary Theatre Review*, 24:2, 252-261.

de volgende drie clusters van onderzoeksvragen, die ook onderling in elkaar haken, behandelen:

- » In welke mate neemt Pourveur eigenschappen over van het *theater of presence* (het postdramatisch paradigma) en het *theater of representation* (het dramatisch paradigma) om zo gestalte te geven aan zijn theater voor (post)moderne tijden? Welke combinatie van conventionele en analytische theatraliteit treffen we in zijn werk aan? Kunnen we er ‘(post)epische’ strategieën in ontwaren? Is Pourveurs werk best als ‘transgenerisch’ of ‘narratief theater’ te bestempelen?
- » In hoeverre kunnen teksten van Pourveur gelden als “a disruptive theatrical force in its own right” in de betekenis die Julia Jarcho (2017, p. xiii) daaraan geeft? Vertonen deze teksten een verhoogde vorm van negativiteit: “a specifically utopian response to the heightened actuality, or presentness” (Jarcho, 2017, p. xiii)? Op welke manier zijn ze dan in de contramine met de realiteit zoals ze is of doorgaans wordt gepercipieerd? En welke dramaturgieën zet Pourveur in om ons beeld op die werkelijkheid te veranderen?
- » Welke taal- en tekststrategieën zet Pourveur in om zijn teksten een zodanig uitgesproken signatuur te geven, dat ze – hoewel steeds voor performance geschreven, met het vooruitzicht op een concrete theatrale creatie – nooit hun geschreven karakter kunnen verloochenen en dus steeds aanleiding moeten geven tot een *performance of writing*, in plaats van een *performance of play*? Welke aspecten (poëtisering, teksttheatraliteit, ...) zijn verantwoordelijk voor het sterk ‘autonome’ karakter van Pourveurs teksten, wat maakt dat ze niet zomaar met hun opvoeringsbestemming samenvallen?

Hoewel de afbakening tussen deze drie clusters niet op een waterdichte manier te maken valt, zal ik mijn onderzoeksvraag grosso modo uitwerken in drie grote hoofdstukken: genre (cluster 1), narratief universum (cluster 2) en taal (cluster 3). Eerst wil ik ze echter een eerste keer uitproberen in een preliminaire verkenning, met name een analyse van wat ik als Pourveurs standaardwerk beschouw, *L'Abécédaire des temps (post)modernes* (gecreëerd in 2009, gepubliceerd in 2013). De onderzoeksmethode die ik hanteer in deze verkenning zal tevens indicatief zijn voor de rest van deze studie en kan ik het best omschrijven als een literaire analyse met een narratologische insteek, die zich ook bedient van theaterwetenschappelijke en – als de noodzaak of gelegenheid zich aandient – cultuurfilosofische bronnen.

Preliminair verkenning

Inleiding

L'Abécédaire des temps (post)modernes (vanaf nu kortweg *L'Abécédaire* genoemd) biedt een pourveuriaanse caleidoscoop van de (post)moderne tijden, samengesteld uit 26 hoofdstukken. Het werk bundelt veel thema's en preoccupaties die ook in ander werk van Pourveur opduiken: het primaat van taal op ons denken, de tegenstelling romantiek-realisme, de zoektocht naar referentiepunten, de onmogelijkheid maar noodzaak van een koppel, het belang van perceptie. Bovendien biedt *L'Abécédaire* ook op vormelijk vlak een staalkaart van de diversiteit van Pourveurs schrijven, waardoor het m.i. een uitstekende springplank vormt naar de rest van zijn oeuvre.

Ik vertaalde dit omvangrijke sleutelwerk omdat het in het Nederlands tot nu onvertaald en dus ook ongespeeld bleef en in de hoop, al vertalend, voeling te krijgen met Pourveurs schrijftuur. De uitgesproken motiefwerking en muzikaliteit in het werk, bijvoorbeeld, zouden me zonder dit vertaalwerk minder opgevallen zijn. In de preliminaire verkenning werk ik met mijn eigen Nederlandse vertaling. In de rest van het werk citeer ik de werken in de brontaal (Frans of Nederlands).

Op narratief vlak kan je *L'Abécédaire* beschouwen als een cyclus in drie delen die drie man-vrouw koppels opvoert, bij wie telkens dezelfde vraag opduikt: 'wat houdt ons (nog) tezaamen?' De drie delen scharnieren rond het hoofdpersonage Ghislaine. In deel 1 zien we hoe haar ouders (Julie en Julien) discussiëren over de vraag of ze een kind willen of niet en uiteindelijk – in een delirium, los van enige rationaliteit – Ghislaine verwekken. Ghislaine zal (in deel 2) worstelen met de zijnskwestie. Ze besluit om haar onbevredigende liefdesrelatie (met Ghislain) stop te zetten én de realiteit te verwisselen voor een virtualiteit waarin alles (opnieuw) mogelijk wordt. Ze brengt (in deel 3) een kind ter wereld, Camille (een meisje). Met een lichaam van biologie en technologie zal ook Camille er niet in slagen een duurzame relatie uit te bouwen (met een mannelijke naamgenoot). Ook zij blijft echter streven naar beter en hoger. De menselijke ambitie blijft intact.

De plot is rijk aan *events* en wendingen. Atypisch voor een Pourveur-werk wordt er naar hartenlust geboren en gestorven. De personages hebben wrede lotsbestemmingen: één komt om bij een zelfmoordaanslag, andere sterven van versterving, bij een gijzeling, door spontane zelfontbranding, of in een poging om de TGV tegen te houden. Enkel Camille (meisje) overleeft het en 'belichaamt' zo de *baseline* dat het leven altijd een uitweg vindt. De klemtoon in *L'Abécédaire des temps (post)modernes* ligt evenwel niet op deze 'dramatische' ontwikkelingen, maar op de reflecties die eraan voorafgaan en erop volgen. De narratieve modus is veel dominanter dan de dramatische. Zoals Castadot (2013) schrijft:

Le théâtre de Pourveur suspend souvent l'événement au profit du développement d'une parole introspective ou d'une conversation concernant le fonctionnement de la réalité,

du langage et des relations humaines. L'attente ou la nuit servent de contexte à un retour sur soi et une mise en doute des cadres et des signifiants auxquels les protagonistes se réfèrent pour donner une consistance à leur être (...). (CASTADOT, 2013, P. 332)

Ik focus in deze preliminaire verkenning op een analyse van het hoofdstuk *B comme dans Bagdadisation*, omdat ik het representatief vind voor de thematiek van *L'Abécédaire* en omdat het, als tweede hoofdstuk, weinig situering behoeft. In de analyse vertrek ik zoveel mogelijk van concrete fragmenten uit *B als in Bagdadisering* maar betrek ik ook andere hoofdstukken van *L'Abécédaire*; het andere theaterwerk van Paul Pourveur breng ik voorlopig enkel sporadisch ter sprake. Ik groepeerde mijn observaties in drie delen (Genre/ Taal/ Narratief universum) om zo nadien een eerste reeks tentatieve hypotheses te kunnen formuleren op mijn onderzoeksvragen. Maar vooreerst presenteer ik een proeve van vertaling.

B als in Bagdadisering

VERTALING

Eén vinger, daarna twee, daarna drie.
“Stop je hele hand erin”, roept hij me toe.
Ik stop dus mijn hele hand in zijn kont.
“Je bent toch echt zeker dat je geen homo bent?”, vraag ik hem.
“Je moet alles uitproberen”, zegt hij mij.
“Je moet meedoen”, zeg ik tegen mezelf.
Mijn affectieve leven is vooral mechanisch.

En methodisch.

Op een dag zei hij mij: Ik hou van jou.
Hoe hou je van mij? vroeg ik hem.
Hoe bedoel je? antwoordde hij.
Je houdt van me zoals in welke roman?
Ik lees niet.
Begin dan te lezen!
Twee weken later komt hij terug, had hij ‘Histoire de Juliette’ gelezen
van www.desade.com.
Heb ik even geluk.
Maar ik moet flexibel zijn. Basiskennis hebben van mechanica.

En van antibiotica.

Mijn grootmoeder is opgegroeid met de tv-serie Buffy, the Vampire Slayer. Voor haar was Buffy het prototype van de postmoderne vrouw. Het meisje/ de vrouw vlucht niet meer krijsend weg voor het gevaar, neemt niet de verkeerde richting – als in: de trap naar boven in plaats van de nooduitgang – nee integendeel, ze vecht en ze wint.

In de ogen van mijn grootmoeder was Buffy een overwinning op de demonen die een meisje/een vrouw kwellen. En de wereld was gered – tenminste het vrouwelijke deel van de wereld.

Het was de tijd van de *bufficering* van de wereld – zei mijn grootmoeder.

Mijn grootvader is helemaal niet opgegroeid. Hij is op zoek gegaan naar zichzelf. Hij heeft zichzelf niet gevonden. Hij zei altijd dat dat kwam door de *complexificering* van de wereld. Blijkbaar was alles moeilijk en onbegrijpelijk in die tijd.

Tussen mijn grootmoeder en grootvader zat het goed, ik bedoel in de liefde. Ze hielden van elkaar op een functionele manier – wat de dingen altijd vergemakkelijkt. Ze zijn tot hun laatste adem samengebleven. Hun geschiedenis was op een elegante manier pragmatisch.

En systematisch.

Het is bizar. Ik heb mijn hand in de kont van mijn vriend en ik denk aan mijn grootouders.

Ik ging vaak naar mijn grootouders. Mijn grootmoeder had een porseleinwinkel die ze had geërfd van haar moeder, die hem op haar beurt geërfd had van *haar* moeder. Toen mijn grootmoeder stierf, heeft mijn moeder de winkel overgenomen. En ik, ik word verondersteld die winkel later over te nemen.

Ik besef plots dat ik mijn hand te ver aan het induwen ben. Mijn hele voorarm bevindt zich in zijn kont. “Doe ik je geen pijn?”, vraag ik hem. “Nee, nee”, zegt hij. “Ik zie je graag. En jij, Ghislaine”, vraagt hij me. “Om te beginnen: ik noem mezelf niet Ghislaine, ik noem mezelf helemaal niks... en om te besluiten: ja, ik zie je graag, zoals in een postdramatisch toneelstuk”, zeg ik hem.

Mijn moeder en mijn vader, ze geloven erin, in de liefde. Niet zoals in een roman of film of een tv-serie. Ik bedoel: ze houden echt van elkaar. Het is authentisch.

En romantisch.

Tussen mijn moeder en mijn vader was het pure passie: ongelimiteerd, irrationeel. Ze zijn trouwens behoorlijk snel uit elkaar gegaan. Maar het was van

het soort: niet met en niet zonder elkaar. Er waren rendez-vous in hotelkamers die met voorbedachten rade werden gerateerd. Ik denk dat hun liefde zich vooral voedde met het gemis. Geen enkel idee hoe dat zal eindigen. Maar het einde zal zeker fanatisch zijn.

En boulimisch.

Ik ben geboren uit een passionele liefde, zei mijn moeder altijd. Mijn vader zei tegen mijn moeder dat ik geboren ben uit de frictie tussen causaliteit en niet-causaliteit. Hij heeft me nooit willen erkennen. Ik, van mijn kant, geloof dat ik geboren ben in het gemis, uit het gemis. En er zijn dagen waarop ik mezelf niet herken. Het moet gezegd: ik heb ook veel verschillende tijden meegemaakt. Ik heb de *assortimentering* van de wereld gekend, dat was toen de mensen te veel keuzes hadden en zich door die overvloed in de onmogelijkheid bevonden om te kiezen. Blijkbaar was dat een behoorlijk penibele tijd. Een hele generatie gedesoriënteerd. En dat is later nog erger geworden met de *ironisering* van de wereld. Iedereen zei in feite het omgekeerde van wat hij wou zeggen. Niet evident om een tiener te zijn toen. Vervolgens was er de *apathisering* van de wereld. Dat was te verwachten. Dat is allemaal zowat begonnen toen vliegtuigen zich in torens wilden gaan parkeren, toen de grote droom van de mensheid een nachtmerrie is geworden. Om een einde te maken aan de warboel van dat moment is er een poging ondernomen tot *bercausalisering* van de wereld, die uitgelopen is op de *bagdadisering* van de wereld.

Dat is behoorlijk neurotisch.

En egocentrisch.

En spaghettisch.

Of – voor degenen die dat verkiezen – macaronisch.

Intussen. Een hand in de kont van een man. Hij krijgt er precies niet genoeg van. Ik ben er zeker van dat hij intussen denkt aan Cécile de France. Hij is verliefd op haar. In die mate dat hij de hele tijd op wandel is met een beha. Ik bedoel de beha van Cécile. Een beha op maat gemaakt. Dat is althans wat hij me wil doen geloven. Op een dag vraagt hij dat ik die beha aantrek. Het is de juiste maat. Hij zegt: Oh, shit! Jij bent het eerste meisje dat die beha past en ik heb al meteen gevonden wat ik zocht. Mijn grote ambitie is al verwezenlijkt. Dat gaat te vlug. Sindsdien zoekt hij iets anders, in alle richtingen tegelijk. Het moet gezegd dat hij te lomp is om een beha open te maken. Hij is het soort man dat de spaghettibandjes over de schouders laat glijden en dan de cups naar beneden duwt. En uiteindelijk ben ik het die het haakje moet losmaken.

Ik zou wel eens iemand willen ontmoeten die mijn beha kan losmaken in één vingervlugge beweging. Ik vind dat belangrijk. Maar goed. Je moet het doen met wat je hebt. Onlangs zegt hij mij dat hij misschien toch een homo zou kunnen zijn. Hoezo? vraag ik hem. Je bent samen met mij, en ik ben een vrouw; ik signaleer het je maar even. Ja, zegt hij me, maar ik denk de hele tijd aan Cécile de France. Dat is een vrouw, dien ik hem van repleik. Klopt, zegt hij mij, maar zij heeft wel een penis. Borsten en een penis. Alle gerief in een en dezelfde persoon. Hij is gek. Maar hij is tenminste wel eerlijk. En bovendien, hij is wat ik wil – min of meer toch: blond, blauwe ogen, onvoorspelbaar, uniek, hatelijk, 'n bloeddorstige demon, maar poëtisch, neigend naar chaotisch. Niet te knap. Maar zeer gefocust – zelfs vintage gefocust.

Uiteindelijk heeft hij beslist dat hij geen homo is. Hij zei mij: ik ben geen homo, maar ook geen 100% hetero. Ik denk dat ik mijn seksualiteit ga vormgeven in een persoonlijk project.

Wat voor project?

Dat is dus persoonlijk, zegt hij cynisch.

Zijn stem klinkt verveeld en ook wat spleenisch.

Het is een vreemde wereld. Maar oké, je kan erin overleven. Op voorwaarde uiteraard dat je je niet bevindt op een plek waar je niet moet zijn, dat je je niet bevindt op een plek waar er dingen ontploffen – zonder één enkele reden.

Er zijn talrijke pogingen ondernomen om een reden te vinden. Door wetenschappers en politie. Sommigen beweren dat het normaal is dat bepaalde dingen zomaar ontploffen, zonder dat er een idee is dat het vuur aan de lont steekt. De wereld verandert te veel en te snel en dat creëert spanningen, kortsluitingen in de chemische substanties. Ik persoonlijk heb daar geen mening over. Ik heb al zes of zeven *-iseringen van de wereld* gekend. En nu voorspellen ze de *kadaverisering* van de wereld. Maar dat weet ik niet zo goed. Klinkt moeilijk, en als periode toch wat apodictisch.

En ronduit dystopisch.

In elk geval, ik wil me niet laten opsluiten in die categorisering van de wereld.

Alles wat bepaald is, wijs ik af. Daarom weiger ik zelfs een voornaam. Een voornaam, dat bepaalt een mens te veel, dat kadert hem, dat pakt hem in: envelop, klaar. Het enige vervelende aan het niet hebben van een voornaam is dat je niet weet wie je bent – dus knijp ik me af en toe es in mijn arm om er zeker van te zijn dat ik besta en als dat niet werkt, neem ik een *cutter* en snijd ik mezelf, in mijn vel.

Ik weiger elk keurslijf. Ook al is mijn toekomst – theoretisch – de porseleinwinkel, die vertelt van een wereld vol stilte en sereniteit. Frêle vrouwen, met lange, somptueuze jurken, die rustig flaneren, vergezeld van een jachthond. Ze houden op delicate wijze een vrouwenparasolletje in de hand, om hun fijne blanke huid te beschermen tegen de zon. De mannen zijn charmant en beschaafd en zeer verzorgd, altijd klaar om te dienen. En dan zijn er ook nog de engelen, die de mensen toelachen met een goedkeurende blik. De perfecte wereld, volgens mijn moeder.

Maar ik weiger elk keurslijf. Ook al is mijn toekomst – theoretisch – ook hij, blond, blauwe ogen, onvoorspelbaar etcetera, die mij voorhoudt dat onze toekomst Aziatisch zal zijn en dat sowieso alles altijd zal eindigen in Bangkok, een stad die vertelt van een wereld vol stilte en sereniteit. Hyper-synthetische vrouwen, met korte rokjes en topjes, flanerend in neolithische straten. Ze zwaaien met hun handtassen als steenslingers. De mannen zijn wat ze zijn: altijd klaar om zich te bedienen. En dan zijn er ook nog de engelen die de mensen toelachen met een goedkeurende blik. De perfecte wereld, volgens hem.

Maar alles wat bepaald is, wijs ik af.

Ik weet het. Er zitten nog enkele tegenstrijdigheden in mijn gedrag die ik zal moeten oplossen. Ik werk er aan.

Genre-observaties

Lineariteit versus database

In *L'Abécédaire* hanteert Pourveur een soort van *database*, door Lev Manovich (1999) “a new symbolic form of the computer age, a new way to structure our experience of ourselves and of the world” genoemd (p. 81). Pourveur legt de structuur van het alfabet (een arbitraire opeenvolging van letters) op aan zijn theatertekst.⁷⁷ In plaats van bedrijven en scènes krijgen we 26 opeenvolgende hoofdstukken, evenveel als er letters zijn in het alfabet. En allemaal hebben ze in hun titel een themawoord dat met die letter begint.⁷⁸ Sommige themawoorden (zoals *Fragmentation*, *Causalité*) zijn vooral programmatisch-poëticaal en geven een dramaturgische insteek. Andere (zoals *Avatar*, *Logout/Login*,

⁷⁷ Een soortgelijk experiment vind je in het vroege filmwerk van Peter Greenaway, bv. *H is for House*.

⁷⁸ Eigenlijk zijn het er slechts 25: De titel van het hoofdstuk 'X als in...' blijft oningevuld.

YouTube, Wikiality, Paris Hilton, Spam) reiken aanknopingspunten aan met onze tijd en lijken bedoeld om een gemeenschappelijk referentiekader te smeden met het publiek.⁷⁹ Ze leggen tegelijk een aspect van het (post)modernisme bloot. Daarnaast zijn er ook metatitels (zoals *Récapitulation*) die vooral verhaaltechnisch van belang zijn. Ten slotte zijn er titels die een plot-element aangeven (zoals *Ôtage, Délirer*).

De *database*-structuur die Pourveur gebruikt in *L'Abécédaire* zorgt voor fragmentering en is in principe niet compatibel met het principe van de lineariteit dat in de klassieke spanningsopbouw van het drama centraal staat. Wie lineariteit nastreeft, hanteert principes als continuïteit en causaliteit en kan op basis daarvan een dwingende structuur en samenhang ontwerpen, die in principe het arbitraire uitsluiten. Wie daarentegen een *database*-structuur hanteert, omhelst het arbitraire (in dit geval de opeenvolging van letters in een alfabet) én de fragmentatie die daaruit voortvloeit. Lev Manovich (1999) noemt *database* en narratief 'natuurlijke vijanden'.⁸⁰ Het zijn "two competing imaginations, two basic creative impulses, two essential responses to the world" (p. 92).⁸¹ Manovich baseert zich vooral op het argument dat een *database* altijd aanvulbaar is met nieuwe elementen, terwijl de coherentie in een verhaal staat of valt met een welgekozen en eindig aantal elementen waarin niets essentieels mag ontbreken maar ook niets redundant mag zijn. Het moet gezegd dat Manovich in hetzelfde artikel die zogenaamde vijandigheid ook weer relateert met de stelling dat we een lineair narratief ook zouden kunnen zien als een van de mogelijke trajecten binnen een *database*-structuur.⁸²

In dit stuk tracht Pourveur *database* en narratief te verzoenen. Door een combinatie van een paradigmatische met een syntagmatische werkwijze geeft hij zijn werk spankracht.⁸³ Over de 26 hoofdstukken heen (elk van hen een entiteit op zich met een bepaalde thematische en discursieve eigenheid) ontwikkelt Pourveur zijn narratief,

79 Elisabeth Castadot (2013) schrijft dat de oorspronkelijke titel van het werk 'L'Abécédaire des temps modernes' was en dat 'post' er pas in het laatste stadium van het schrijfproces is aan toegevoegd. De haakjes wijzen er volgens haar op dat de schrijver afstand neemt van het *passé-partout* prefix 'post'.

80 Manovich (1999) schrijft: "As a cultural form, database represents the world as a list of items which it refuses to order. In contrast, a narrative creates a cause-and effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural 'enemies'. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world" (p. 85).

81 Het citaat uit Manovich (1999, p. 92) vertoont grote gelijkenissen met wat Pourveur zelf schrijft in *Survivre à la fin des grandes histoires* (2015): «La banque de données et la narrativité sont des ennemis naturels – la banque de données ne permet pas la linéarité (la liste que vous faites pour faire des courses est totalement arbitraire) et la narrativité (que ce soit un système fermé ou ouvert) ne permet pas une suite d'éléments mis dans un ordre totalement arbitraire» (pp. 81–82).

82 "An interactive narrative (which can be also called 'hyper-narrative' in an analogy with hypertext) can then be understood as the sum of multiple trajectories through a database. A traditional linear narrative is one, among many other possible trajectories, i.e. [sic] a particular choice made within a hypertext" (Manovich, 1999, p. 87).

83 Hier te begrijpen als het toekennen van een syntagmatische logica aan de strakke (maar arbitraire) opeenvolging van letters in het alfabet op basis van een paradigmatische keuze uit alle woorden die een gemeenschappelijke beginletter hebben. In de inleiding op *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* (2011) beschrijven Swyzen en Vanhoutte een praktijkvoorbeeld van een *database*-werking in het theater (*Elk wat wils. Iets van Shakespeare*) waarbij eerst geselecteerde data in een paradigmatische structuur werden gegoten, om er dan later nieuwe syntagmatische "niet-dramatische narratieve structuren mee op te bouwen" (p. 22).

opengevouwen over drie (boek)delen, die kort gezegd de overgang weergeven van een op causaliteit gebaseerd wereldbeeld naar een wereld van indeterminisme en – uiteindelijk – virtualiteit.

Pourveur (2015) geeft aan dat er tijdens het schrijfproces veel fricties optraden tussen de narratieve continuïteit en het *database*-principe.⁸⁴ Vaak kreeg het laatste de bovenhand: « Certains mots me faisaient dévier de ma trajectoire narrative et apportaient une approche plus intéressante que ce que j'avais prévu » (p. 110). Dat laat zich ook aflezen uit de discontinuïteit van de plotlijn. Een voorbeeld: Ghislaine heeft al een paar monologen uitgesproken (in *A als in Avatar*, *B als in Bagdadisering*) vooraleer ze plotmatig wordt 'verwekt' (in *D als in Delirium*). Slechts een enkele maal valt er een directe logisch-causale link te maken tussen opeenvolgende hoofdstukken (met name tussen *C als in Causaliteit*, *D als in Delirium* en *E als in Evolutie*).⁸⁵ De lezer moet de *story* zelf her-monteren met de fragmenten die hem/haar worden aangeboden.

Teksttheatraliteit

De inlassing van titels als *A als in Avatar* levert hindernissen op voor een evidente encensering. Kunnen we de titels (wegens hun structurende functie) als een vorm van 'neventekst' beschouwen (in de ruime zin van het woord)?⁸⁶ Maar zijn ze dan niet – net als alle andere vormen van neventekst – gedoemd te verdwijnen in de opvoering, terwijl ze (hoewel of precies doordat ze vaak niet woordelijk in de hoofdtekst voorkomen, zoals 'Avatar', 'Wikiality', etc.) essentieel zijn voor het begrip van de verschillende scènes? En kunnen ze geen extra spankracht aan de opvoering geven, door het creëren van een verwachtingshorizon: welk themawoord zal de volgende scène markeren? Mijns inziens vereist de tekst dat de regie een manier vindt om deze titels in de voorstelling te verwerken. De *implied addressees* van deze titelwoorden zijn niet alleen de lezer en de theatermaker maar ook de toeschouwer.

84 Pourveur (2015) schrijft: « Mais je voulais jouer le jeu de cet abécédaire. Je voulais d'abord déterminer le mot pour chaque lettre. Chaque mot devait être porteur d'un thème. Ensuite il fallait voir comment l'histoire de trois générations de femmes pouvait s'articuler autour de ces mots et thèmes. Mais le mot et le thème que j'avais définis ne le permettaient pas toujours. A court de ressources, je changeais parfois le mot afin d'effectuer cette évolution. Mais il est arrivé plusieurs fois que je ne trouve pas de mot adéquat qui de plus devait commencer avec une lettre bien précise. Il fallait alors trouver une solution très originale » (p. 110).

85 De vraag naar zin en onzin van het krijgen van een kind (*C als in Causaliteit*) lijkt een slijtzwam voor de relatie tussen Julie en Julien maar als ze elkaar 'toevallig' ontmoeten leidt dat tot hevige seks (*D als in Delirium*) en de verwekking van een kind. Toch kunnen Julie en Julien daarna enkel het failliet van hun relatie vaststellen (*E als in Evolutie*).

86 Cf. Lily Tonger-Werk (2018) die alle elementen van de dramatische tekst die niet door de personages in de directe rede worden uitgesproken, tot de neventekst rekent. De neventekst wordt dan een verzamelbegrip voor alles wat niet hoofdtekst is: "Autorname, Titel, Gattungsangabe, Motto, Personenverzeichnis, Vorrede oder Nachwort des Autors oder Herausgebers, szenischer Prolog oder Epilog, Liste der dramatis personae, Strukturierung in Akt und Szene, Sprecherbezeichnungen sowie Regiebemerkungen im engeren Sinne zu Zeit und Ort der Handlung, zu Bühnenbild, Kostümen, Requisiten, Bühnenverkehr, Gestik, Mimik und Stimmführung" (p. 425).

In *L'Abécédaire des temps (post)modernes* blijkt zowat elk hoofdstuk zijn eigen ruimte en tijd te hebben; er is dus geen eenheid van handeling, tijd of plaats. We vinden echter geen regieaanwijzingen (geen gecursiveerde neventekst), geen klassieke *speech prefixes* (aanduidingen van wie aan het woord is).⁸⁷ Het klassieke *design of the page* (Worthen) of de conventionele *playscript mode* (Jahn) van de dramatische tekst wordt dus niet gerespecteerd.⁸⁸ De hoofdstukken hebben vaak een experimentele indeling: *F als in Fragmentatie* bijvoorbeeld bestaat uit veertig korte teksten, genummerd van F1 tot F40. Dialogen worden meermaals gevoerd door personages zonder naam (bv. E1,2,3 in *E als in Evolutie*.) In *A als in Avatar* wordt de spreker in elke paragraaf met een ander persoonlijk voornaamwoord gemarkeerd (ik, jij, hij/zij, wij, jullie, zij). In *D als in Delirium* worden de innerlijke monologen van Julie en Julien zonder naamaanduidingen en zonder vaste alternerende beurten (*taking-turns* indicaties) deliriumgewijs door elkaar gemonteerd, waardoor de zinnen niet meer eenduidig aan één stem kunnen worden toegewezen, wat dubbelzeggend mogelijk maakt.

Wil je iets drinken?
 Jij, met suiker en zwart. Ik sterk en pittig.
 Ik neem een rode wijn.
 Jij een amaretto.
 Ik betaal.
 Jij protesteert, maar ik dring aan. Ik wil betalen.
 Jij betaalt.
 En ik bestel nog een amaretto.
 Een rode wijn.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- D COMME DANS DÉLIRER (POURVEUR, 2013, P. 36)⁸⁹

In dit fragment is de spreek situatie dus ambig en “onbestimmt” (Hauthal, 2009, p. 299) en wordt de scenische ‘voorstelbaarheid’ bemoeilijkt of opengelaten. We kunnen dit interpreteren als een signaal dat de tekst geen mimetische of illusiegerichte werking beoogt. Impliciet trekt de theatertekst de aandacht op zich als een ‘spreekruimte’. Het is een autonome tekst met een eigen theatraal vermogen.

De afwezigheid van neventekst in de strikte zin van het woord en de doorbrekingen van de klassieke *mise-en-page* kunnen we labelen als vormen van *teksttheatraliteit*, door Hauthal omschreven als elke vorm van ‘performatieve tekstualiteit’ die de materialiteit van de

87 De neologismen die Ghislaine debiteert, worden dan weer wél gecursiveerd. Een andere uitzondering vinden we ook in *V als in Véronique*, waar de verteller een beschouwing ten beste geeft, die wordt gecursiveerd. Die vertellerstekst is echter niet instructief naar de encenering toe.

88 Worthen (2009, p. 13) verwijst met “design of the page” o.m. naar typografie, nummering van scènes en bedrijven, ‘speech prefixes’, regieaanwijzingen, naar commentaar- en begeleidingsteksten (voorwoord, motto, scènetitels, voetnoten), naar interpunctie en naar typografische lay-out.

89 Om de verwijzingen naar werken van Pourveur eenduidig te maken — vaak schreef Pourveur in één jaar meerdere teksten — vermeld ik bij blok citaten telkens eerst het werk (in italics) waarna de gebruikelijke APA-referentie volgt.

taal en/of van het medium markeert, de scenische omzetting van de theatertekst bemoeilijkt en zo enkel een mentale “Inszenierung” (in de verbeelding van de lezer) stimuleert (Hauthal, 2009, p. 148).

Maximale narrativiteit/ minimale Figuration

In *L'Abécédaire* is slechts een minderheid van de teksten dialogisch.⁹⁰ De (kleine) meerderheid van de hoofdstukken is overwegend of uitsluitend berichtend van aard (met monologen van personages of van de niet-diëgetische verteller). Binnen die monologisch getinte hoofdstukken treffen we een veelvoud aan uiteenlopende *formats* aan: een weerbericht (M), een mystiek gedicht (J), een scheppingsverhaal (N), een afscheidsbrief (H). Zo goed als elk hoofdstuk uit *L'Abécédaire* wordt getypeerd door een unieke vertelsituatie, door zijn eigen *narrative system*. Die discursieve variatie geeft kleur aan het geheel maar bemoeilijkt ook het begrip; zeker bij het lezen tast je vaak in het duister naar de identiteit van de spreker, die vaak anoniem blijft en gereduceerd wordt tot een vertelstem.

In *B als in Bagdadisering* krijgen we overwegend de stem te horen van Ghislaine. De woorden van Ghislain, haar mannelijke partner, komen tot ons als *reported dialogue*, met name ingebed in de monoloog van Ghislaine. *Inquit*-formules als ‘vraag ik hem’, ‘zegt hij mij’ en ‘zeg ik tegen mezelf’ lijken uit een romantekst overgewaaid. Het is een eerste indicatie van de transgenerische schrijfstijl van Pourveur.

Pourveur stelt weinig informatie ter beschikking waarmee we ons de verschillende personages als concrete individuen kunnen voorstellen: een generische taal-*performance* (zonder veel registervariatie), geen uiterlijke beschrijving, geen indicatie van leeftijd of sociale klasse. Die parameters worden allemaal buiten beschouwing gelaten alsof het hier om allegorische figuren gaat, die vooral ideeën of verhoudingen t.o.v. de werkelijkheid voorstaan. Eén element van de klassieke *Figuration* wordt in *L'Abécédaire* niet onder de mat geveegd: de herkomst, de familiestamboom. We komen te weten van Ghislaine dat haar grootouders en ouders haar een porseleinwinkel zullen nalaten en dat hun liefdesrelaties respectievelijk ‘pragmatisch’ en ‘authentisch’ zijn geweest.

Deze minimalisering van de *Figuration* in Pourveurs postmodern theaterwerk hoeft ons niet te verbazen. Fuchs (1996) heeft het over *the death of character*: het volle, psychologisch gemotiveerde, driedimensionale personage van weleer (dat de toeschouwer een spiegel kan voorhouden van zijn eigen volheid) wordt meer en meer een gefragmenteerd, verdeeld wezen dat het vermogen tot (autonoom) handelen heeft verloren en dat met zijn

⁹⁰ In *L'Abécédaire* zijn zeven van de zesentwintig hoofdstukken zuiver dialogisch (incl. trioloog of polyloog). Drie maal vinden we een dialoog die gekaderd is door een niet-diëgetische verteller, eenmaal door een diëgetische verteller (*B als in Bagdadisering*). Tweemaal vinden we binnen hetzelfde hoofdstuk een afwisseling tussen monologen en dialogen.

eigen demonen worstelt.⁹¹ De crisis van het subject, actueel in de postmoderniteit, krijgt vorm in het theater. Met het personage verdwijnt een van de belangrijke eenheidsprincipes van de gerepresenteerde wereld en van het dramatisch paradigma. Voor Wirth wordt het einde van het personage mee bewerkstelligd door de verschuiving van dialoog naar discours in de post-brechtiaanse theaterconcepten, en door het nieuwe soort speelstijl en creatieproces dat ermee gepaard gaat (cf. infra).⁹²

Ghislaine doet in *B als in Bagdadisering* verslag van wat er in het vertelmoment (ze is aan het vrijen met haar vriend) gebeurt en waaraan ze denkt. Door de interne focalisatie zien we alles gebeuren door haar ogen.

Intussen. Eén hand in de kont van een man. Hij krijgt er precies niet genoeg van. Onlangs zegt hij mij dat hij misschien toch een homo zou kunnen zijn. Hoezo?, vraag ik hem. Je bent samen met mij, en ik ben een vrouw; ik signaleer het je maar even. Ja, zegt hij me, maar ik denk de hele tijd aan Cécile de France. Dat is een vrouw, dien ik hem van repliek. Klopt, zegt hij mij, maar zij heeft wel een penis.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- B COMME DANS BAGDADISATION (POURVEUR, 2013, P. 21)

De lucide logica van haar gedachten tijdens wat een emotionele trip zou moeten zijn, creëert een humoristisch effect. We komen hier een eerste keer in aanraking met wat Castadot (2013) in haar studie over de humor bij Pourveur benoemt als “l’auto-ironie et la transgression” (p. 342).

Ghislaine laat zich minder typeren door haar acties dan door de *casual* manier waarop ze deze intieme dingen aan ons vertelt. De echte handeling zit nu in het vertellen, als daad. De spanning in de monoloog wordt gecreëerd door de vraag: krijg ik zoiets intiem en complex verteld, gearticuleerd? Dit soort diëgetische vertellers treft Hauthal (2018) in meerdere postdramatische teksten aan.⁹³ Zij constateert dat de *character speech* geen drager meer is van de handeling maar transgenerisch wordt getransformeerd tot een daad van “storytelling” (p. 548). Hauthal ontwaart in dit soort theaterteksten een nieuw soort *narrative aesthetic*: ze nodigen lezers en toeschouwers uit tot een verhoogd niveau van “cognitive engagement” en “imaginative co-participation” (p. 559).⁹⁴

Achtmaal wordt een conclusie die Ghislaine in haar redenering bereikt, aangevuld met een rijmende elliptische zin. Bijvoorbeeld: “Mijn affectieve leven is vooral mechanisch”

91 Lehmann (2005 [1999], p. 366) heeft het over de verschuiving van ‘Agon’ (de intermenselijke strijd) naar ‘Agonie’, de innerlijke strijd.

92 Wirth (1980) schrijft: “Die Dramaturgie des Diskurses befördert einen kollektiven Ensemble-Stil, der sich dem Modell einer offenen Probe nähert. Sie befördert die Separierung des Spielers vom Rollenträger und die Herstellung von Typen anstellen von Charakteren. In der Nachbrechtischen Diskursdramaturgie wird die Psychologie der Figur durch die Psychologie des Spielers ersetzt” (p. 19).

93 Hauthal (2018) bespreekt in haar analyse werk van Crimp, Ravenhill en Stephens.

94 Hauthal (2018) schrijft: “Rather than showing action on stage and demanding an (active) viewer, these plays invite audiences to imaginatively ›stage‹ the characters’ narratives in their own minds” (p. 559).

wordt na een witregel gevolgd door “En methodisch”. Gaat het hier telkens om een nagedachte van Ghislaine zelf, voortvloeiend uit *l'esprit d'escalier*? We zoomen even verder in op een ander fragment uit *B als in Bagdadisering*.

Om een einde te maken aan de warboel van dat moment is er een poging ondernomen tot *hercausalisering* van de wereld, die uitgelopen is op de *bagdadisering* van de wereld.

Dat is behoorlijk neurotisch.

En egocentrisch.

En spaghettisch.

Of – voor degenen die dat verkiezen – macaronisch.

— *L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- B COMME DANS BAGDADISATION* (POURVEUR, 2013, P. 20)

De allusie “voor degenen die dat verkiezen” alludeert op de *co-presence* van sprekers en publiek, met name op de intussen door de rijm-herhaling geïnstalleerde verwachtingshorizon van het publiek. De toeschouwers worden toegesproken in “a real-time diegetic process” (Philipsen, 2017, p. 107). Door één of twee vertellers? De tekst laat de hypothese open dat deze acht elliptische commentariërende zinnen toegeschreven moeten worden aan een anonieme, niet-diëgetische verteller⁹⁵ of aan een tweede diëgetische verteller.⁹⁶ Die deelt met Ghislaine dezelfde discursieve ruimte, stelt haar gedachten in een ander daglicht of doet ze op een hilarische wijze ontsporen.

In 9 van de 26 hoofdstukken in *L'Abécédaire* is een niet-diëgetische vertelinstantie aanwezig. Deze verteller overschouwt, verduidelijkt en becommentarieert wat de personages denken, voelen en doen. Soms vertelt hij een deel van de plot, één enkele maal, in *V comme dans Véronique* (Pourveur, 2013, p. 148) voorziet hij een stuk beschouwende neventekst. In *R comme dans Récapitulation* (het begin van deel drie) geeft hij een overzichtelijke samenvatting van de plot tot dan toe en ‘recapituleert’ hij ook wat de toeschouwers vermoedelijk allemaal hebben moeten doorstaan vooraleer ze in de theaterzaal zijn aanbeland, bijvoorbeeld: “Enkelen onder jullie hebben een babysitter moeten vinden, die te laat is gekomen – uiteraard.” De passage eindigt met een staaltje ‘Publikumsversuchung’, waarin

95 Met de term ‘niet-diëgetisch’ (die ik leen van Wolf Schmid (2014)) duid ik een verteller aan die niet tot de diëgetische (de vertelde wereld) behoort. Hij vertelt dus niet over zichzelf maar over andere personen. De diëgetische verteller daarentegen vertelt over zichzelf (zijn vroegere ik). Het vertellende ik en het vertelde ik vallen samen. Ik hanteer de terminologie van Schmid deels omdat ik me ook op zijn communicatieschema baseer, deels omdat ik zijn begrippenpaar ‘diëgetisch’/ ‘niet-diëgetisch’ en zijn werken met primaire, secundaire (en tertiaire...) vertellers helderder vind dan het veelgebruikte begrippenschema van Genette, waarbij enerzijds extra-, intra- en metadiëgetische vertellers worden onderscheiden, anderzijds homo- en heterodiëgetische vertellers. Zoals Schmid aangeeft, is de term ‘meta’ in deze context dubbelzinnig omdat die – in de abstracte betekenis van ‘naast’ of ‘achter’ – ook naar een zelf-reflexief niveau verwijst. Ook het veelgemaakte onderscheid ‘ik-verteller’ versus ‘hij-verteller’ wordt door Schmid bekritiseerd. “Es ist wenig sinnvoll, einer Typologie des Erzählers die Personalpronomina zugrunde zu legen, da jegliche Erzählung im Grunde von einem Ich ausgeht, selbst wenn die grammatische Person nicht ausgedrückt ist” (pp. 83–84).

96 De tekst maakt door de vertelsituatie (een vrijscène) impliciet de aanwezigheid van een tweede personage/acteur op de scène plausibel. Ook al is de tekst van Ghislain ingebed in de vertelling van Ghislaine, is het mogelijk dat die door een tweede acteur wordt gezegd. Dat maakt het mogelijk de vertelling van Ghislain door die tweede acteur te laten onderbreken met commentaren (zoals bijvoorbeeld “En egocentrisch”).

de niet-diëgetische verteller de toeschouwers niet beschimpt (cf. Handkes *Publikumsbeschimpfung*) maar prijst omdat ze een avond in het theater willen doorbrengen en zo de acteurs (incl. de verteller) een reden van bestaan geven “in deze verdomde wereld”.

Taalobservaties

Poëtisering

Ghislaine beschrijft haar partner, Ghislain, in de volgende bewoordingen:

En bovendien, hij is wat ik wil – min of meer toch: blond, blauwe ogen,
onvoorspelbaar, uniek, hatelijk, ’n bloeddorstige demon, maar poëtisch, neigend
naar chaotisch. Niet te knap. Maar zeer gefocust – zelfs vintage gefocust.

— *L’ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- B COMME DANS BAGDADISATION* (POURVEUR, 2013, P. 21)

Opvallend is dat Ghislaine in *A als in Avatar* precies dezelfde formulering hanteerde toen ze haar (op dat moment nog denkbeeldige, ideale?) partner in woorden omschreef. Dit voorbeeld is niet uitzonderlijk. Een specifiek stijlkenmerk van Pourveurs teksten is dat bepaalde woordgroepen en zinnen woordelijk terugkomen doorheen de tekst. Ze worden taalkundig gemarkeerd, door een aparte zinsbouw of door een verrassende compositie. In dit concrete citaat valt vooral op dat stereotiepe fysieke kenmerken (“blond, blauwe ogen”) worden gevolgd door veel minder evidente persoonlijkheidskenmerken (“bloeddorstig”, “poëtisch”, “gefocust”), wat de beschrijving volledig openbreekt. Hoe moeten we ons deze man voorstellen? De woordenreeks is zo samengesteld dat de referentiële functie naar de achtergrond verdwijnt ten voordele van een meer poëtische werkelijkheid.

Een ander voorbeeld uit *L’Abécédaire* is de zin “Veranderen, modificeren, vervormen, ont-doen, verfraaien, verrijken” waarmee Ghislaine haar ambitie omschrijft.⁹⁷ De zin (waarin neutrale, positief en negatief geconnoteerde synoniemen voor ‘verandering’ op paradoxale wijze samengaan) komt *verbatim* voor in zeven verschillende hoofdstukken van *L’Abécédaire*. Die recursiviteit legt de voornaamste plotlijn bloot: Ghislaine zal zichzelf “veranderen, modificeren enz.” door van zichzelf een avatar te maken (“Zij”), die op haar beurt de ambitie door zal geven aan haar menselijk project, het kind waarvan ze ‘bevalt’. Tegelijk krijgt deze gewild poëtische zin precies door die recursiviteit het karakter van een refreinzin, wat een muzikaliserende werking van de tekst genereert. Ook andere

97 Een vertaling van «changer, modifier, altérer, défaire, embellir, enrichir» (Pourveur, 2013, p. 13).

woordgroepen worden in *L'Abécédaire* zo vaak herhaald dat het 'woordkettingen' (Hauthal) worden, bijvoorbeeld "in een hartelijke kamer, van een ravissant huis, in een grote nevelige stad, van een heel klein sympathiek landje".⁹⁸ Op die manier bouwt de tekst gaandeweg niet zozeer een referentiële maar een talige werkelijkheid op. Tegelijk (bv. in het geval van "heel klein sympathiek landje", dat 16 maal voorkomt) wordt een potentieel ironische werking geactiveerd.

Tegelijk zorgen deze refrains voor stilistische eenheid in de gefragmenteerde compositie van *L'Abécédaire*. Het is immers opvallend dat deze poëtische bewoordingen niet het prerogatief zijn van bepaalde personages of van de niet-diëgetische verteller. Allemaal kunnen ze dezelfde verwoording hanteren.⁹⁹ Alsof deze woorden onverbreekbaar bij elkaar horen, in die volgorde, alsof ze elkaar oproepen zoals woorden in zegswijzen of formules in sprookjes dat doen. Niemand kan dus het eigenaarschap van deze verwoording claimen. Het lijkt wel alsof de taal zelf deze woorden bij elkaar bracht. Als de taal op die manier verzelfstandigt, zelf een ding wordt, is het een autonoom literair-theatraal element dat niet meer 'representeert' maar 'is'.¹⁰⁰

De lezer wordt zich ervan bewust dat Pourveur zichzelf citeert, en dat hij zijn tekst opbouwt door woordgroepen als bouwblokken te monteren. Ze fungeren als generieke *database*-elementen die de auteur d.m.v. *copy pasting* in het narratief kan inpluggen om zo intratekstuele spiegeleffecten te creëren.¹⁰¹ De lezer herkent bepaalde matrixzinnen (kan ze op den duur misschien zelfs meezeggen) en krijgt oog voor woordelijke herhaling en variatie (weglatingen of toevoegingen).¹⁰² Ter illustratie: de derde keer dat Ghislaine de woordketting uit het bovenvermelde citaat aanvat, lezen we: "(...) blond, blauwe ogen,

98 Dit zijn geen evidente combinaties van een attribuut en een zelfst. naamwoord en het is moeilijk ze als referentieel te beschouwen, als uitspraken die een bestaande realiteit spiegelen (mimesis). Eerder kan je zeggen dat in het geval van 'hartelijke kamer', 'sympathiek landje', 'ravissant huis' de eigenschappen van bewoners metonymisch op hun verblijfplaats worden geprojecteerd.

99 De woordgroep 'Veranderen, modificeren, vervormen, ontdoen, verfraaien, verrijken' bijvoorbeeld wordt niet alleen door Ghislaine gehanteerd maar ook één keer door het personage van de wetenschapper. Alle Pourveur-personages hebben overigens dit vermogen; er bestaat niet zoiets als een incompetente, onderontwikkelde taalgebruiker in het pourveuriaanse universum.

100 Ik wil hier verwijzen naar de visie op taal van Maurice Blanchot. Blanchot verbindt spreken met destructie en dood. Door het woord scheidt de mens zich van zichzelf en de dingen, brengt hij een leegte aan. Die leegte wordt (gedeeltelijk) gedicht doordat er betekenis wordt gecreëerd. Een literaire tekst herinnert aan de leegte, brengt die ter sprake en houdt die zo onproductief. Van de Veire (2002) zegt daarover: "Deze leegte wordt voelbaar in dat aspect van het woord dat niet in zijn betekenis opgaat: in het ritme, in 'zinloze' herhalingen of uitweidingen, in de onuitputtelijke connotaties waarin de betekenis van woorden kan uitwaaieren, in beelden die de continuïteit van het verhaal onderbreken. In al deze gevallen verliest het woord zijn referentiële karakter, het valt als het ware in zichzelf dicht en wordt zelf een ding, alsof het zegt: 'Ik representeer niet meer, ik ben'" (pp. 249–250).

101 Pourveur vermeldt in de bibliografie van zijn essay *Het soortelijk gewicht van Sneeuwvitje* ook zijn Macintosh computer ixc. Het is een medium dat mee zijn schrijven constitueert en inspireert. Als tekstprogramma's je toelaten om woordelijk teksten te plakken en te kopiëren, waarom dat dan ook niet zeer duidelijk tonen in je tekst zelf?

102 Een voorbeeld van matrixzinnen die in verschillende contexten gebruikt worden: "Bij elke stap die ik zet wervelt er x tegen grote snelheid naar beneden". In *A als in Avatar* is x 'een fijne stoflaag van fonemen', in *G als in Genericiteit* wordt x "fijn stof van porselein". Gewerveld wordt er in beide gevallen. Of: "Het is duidelijk dat x hier geen bestaansrecht meer heeft". In *A als in Avatar* is x 'het woord'. In *G als in Genericiteit* wordt x 'beweging'.

onvoorspelbaar etcetera (...). Alvorens de woordenreeks kan ‘verstenen’, wordt ze dus afgebroken, wordt de verwachting van de lezer gecounterd, met een humoristisch effect tot gevolg.

Taal-spel en taal-storing

Hoewel Ghislaine in *B als in Bagdadisering* zegt dat ze zich niet wil laten opsluiten in “categorisering van de wereld”, categoriseert ze zelf heel graag – dat is dan wellicht een van de “tegenstrijdigheden” in haar gedrag die ze nog zal moeten oplossen.¹⁰³ Zoals haar grootmoeder het haar voordeed, onderneemt Ghislaine een poging om met taal vat te krijgen op de tijd en de wereld. In haar nog jonge leven onderscheidt ze vijf periodes: de ‘assortimentering’, ‘ironisering’, ‘apathisering’, ‘hercausalisering’ en ‘bagdadisering’. Later zal daar ook de ‘automutilering’ bijkomen.¹⁰⁴

Met die neologismen dramatiseert Ghislaine ook de tijd waarin ze leeft. Net als andere Pourveur-personages exploiteert Ghislaine de materiaalwaarde van de taal en tracht ze vrijheid te vinden in het taalexperiment, in het spel met de betekenaar. Het speelveld dat *la langue* (het taalsysteem) haar toestaat, wil ze maximaal benutten. Het is echter duidelijk dat haar creativiteit toch ook aan de wetten van dat taalsysteem gebonden is. Haar ‘neologiseren’ gebeurt immers op een methodische manier – door toepassing van het suffix ‘-isering’.

Een andere zeer productieve, want schier eindeloze, methodische reeks wordt – in de oorspronkelijke Franse tekst – gevormd door twintig woorden die eindigen op ‘-ique’, door mij (niet zonder enig kunst- en vliegwerk) vertaald naar woorden eindigend op ‘-isch’.¹⁰⁵ Als deze woorden elkaar snel opvolgen, functioneren ze als rijmwoorden. Elkaar versterkende rijmwoorden (‘authentisch’ – ‘romantisch’) creëren herkenning. Inhoudelijk niet verwante rijmwoorden (‘fanatisch’ – ‘boulimisch’ of ‘egocentrisch’ – ‘spaghettisch’) kunnen verrassen. Ook dit spel met de *signifier* creëert een bepaalde verwachtingshorizon bij de lezer. De reeks rijmwoorden zou na ‘spaghettisch’ – ‘macaronisch’ moeiteloos voortgezet kunnen worden, met bijvoorbeeld ‘linguinisch’, ‘tagliatellisch’, ‘raviolisch’, etc.

Een neologisme dat niet volgens het bovenvermelde principe is geconstrueerd, is ‘neolithisch’. Wie het leest, merkt een kleine taal-storing en keert op zijn stappen terug om

103 Ghislaine deelt deze drang met Pourveur zelf, getuige daarvan zijn lezing ‘De Woodstock à Twitter’ (2018), waarin hij poogt de recente culturele geschiedenis (in de ruime zin van het woord) in duidelijke, bevattelijke fases te onderscheiden.

104 Cf. *F comme dans Fragmentation* (Pourveur, L’Abécédaire des temps (post)modernes, 2013, p. 58)

105 De meeste rijmwoorden kon ik probleemloos omzetten van -ique naar -isch. Tweemaal creëerde ik zelf een neologisme: “Frénétique” en “authentique” vertaalde ik in het onbestaande “fanatisch” en “authentisch”. Een andere keer moest ik de zin veranderen: “il me réplique” vertaalde ik als “zei hij cynisch” om te rijmen op “spleenisch”.

dan te ontdekken dat we hier met een porte-manteauwoord te maken hebben. Technisch gesproken bestaat het uit de samenvoeging van ‘neonlampen’ en ‘neolithisch’. Het is duidelijk dat het klankequivalent ‘neon’ – ‘neo’ voor de associatie heeft gezorgd. Eigen aan een porte-manteauwoord is dat het woorden uit verschillende sferen kan samenbrengen, die elkaar dan besmetten, contamineren en een nieuwe betekenis genereren. M.i. brengt het woord ‘neolithisch’ de met neonlampen verlichte uitstalramen van prostituees in Bangkok in verband met de nieuw steentijd. Het gaat hier om verleiden (zie de korte rokjes) en veroveren (zie handtassen als steenslingers), om seks en strijd; *basic instincts* dus, maar dan verpakt in een hyper-cleane, gestileerde omgeving, een omgeving waar Ghislain zichzelf en zijn partner Ghislaine wel ziet floreren.

Enkele hoofdstukken na *B als in Bagdadisering*, met name in *E als in Evolutie*, worden we herinnerd aan de neologismen. De pas verwekte foetus E3 (Ghislaine) is getuige van een woordenwisseling tussen haar ouders Julie en Julien. E3 wordt overspoeld door “de vernietigende zondvloed: de moedertaal.” De intrede in de symbolische orde (een thema in meerdere Pourveur-stukken (bv. *Alice #2*)) vindt hier al plaats in de moederschoot. De foetus ervaart de inwijding haast als een verdrinking.

Ik sla in paniek en tracht me vast te klampen aan woorden die rond mij dobberen als brokstukken. Ik zie het woord ‘hermetisch’ ronddobberen, het woord ‘fanatisch’, ‘egocentrisch’, ‘apodictisch’, ‘boulimisch’, ‘spleenisch’, ‘dystopisch’. Bizar genoeg allemaal moeilijke woorden.

— L’ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – E COMME DANS ÉVOLUTION (POURVEUR, 2013, P. 49)

Ghislaine roept de Kleine en de Grote Van Dale te hulp, “maar die zijn wat aan het stoeien op de oever”. Ook al begrijpt ze de moeilijke woorden van haar ouders niet, toch is ze blij dat ze zich eraan kan vastklampen (als een drenkelinge aan wrakhout), vermoedelijk precies omdat het rijmwoorden zijn. In de lineaire lectuur van het werk echoën de woorden uit hoofdstuk ‘E’ de woorden uit hoofdstuk ‘B’. Maar inhoudelijk zien we een omgekeerd causaliteitsverband: Ghislaine neemt in *B als in Bagdadisering*, dat chronologisch een twintigtal jaren na *E als in Evolutie* moet worden gesitueerd, de woorden die ze hoorde bij haar verwekking nog steeds in de mond. Misschien nog steeds in een poging om hun betekenis te achterhalen?¹⁰⁶ Pourveur maakt duidelijk dat de taal voorafgaat aan het subject en dat subject vormgeeft. Onze ervaring van de werkelijkheid is door de taal bemiddeld. Elke uitspraak *over* en elke interpretatie *van* die werkelijkheid is dus in eerste instantie een talige constructie. Het zijn de grenzen van onze taalmogelijkheden die ook de grenzen van onze wereld bepalen.

106 Deze hypothese is trouwens niet compatibel met de hypothese van een dialoog tussen de twee vertellers in *B als in Bagdadisering* (cf. supra). De betreffende woorden worden dan allemaal door Ghislaine uitgesproken.

Iterabiliteit

Op een dag zei hij mij: Ik hou van jou.
Hoe hou je van mij? vroeg ik hem.
Hoe bedoel je? antwoordde hij me.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – B COMME DANS BAGDADISATION (POURVEUR, 2013, P. 17)

Als Ghislaine in *B als in Bagdadisering* aan haar vriend Ghislain vraagt hoe hij van haar houdt (r.14), spreekt ze m.i. in eerste instantie een motie van wantrouwen uit ten opzichte van de taal zelf. Valt de *signifier* 'ik hou van jou' nog wel samen met de *signified* van een authentieke liefdesbelevens? Is 'houden van' niet aan inflatie onderhevig? Is het geen passe-partout uitdrukking geworden waarmee vrijende mensen elkaar *pleasen*? Misschien moet er dan een zoektocht worden ondernomen naar een nieuwe *signifier* die wel nog die betekenis kan overbrengen.

In *A als in Avatar* komt de spreker tot de volgende conclusie: "Jullie kunnen niets meer produceren, jullie kunnen alleen nog maar reproduceren. Kopiëren, plakken, overtekenen, plagiëren." We kunnen deze uitspraak enerzijds interpreteren als een verwijzing naar de postmodernistische poëtica die de (absolute) originaliteit van elke creatie in twijfel trekt. We kunnen ze anderzijds ook interpreteren met betrekking tot taal. Ze verwijst dan naar het poststructuralistische concept van de iterabiliteit, zoals uitgewerkt door Derrida. Een teken heeft enkel betekenis als het herhaald kan worden, in een nieuwe context. Herhaling is dus noodzakelijk voor communicatie. Dat houdt in, geeft Derrida in *La parole soufflée* (2005) aan, dat alles wat we zeggen en schrijven al een eigen geschiedenis heeft: het verleden klinkt mee in onze 'tweedehandswoorden'. We kunnen dus niet uit het niets creëren, enkel stelen of lenen: elk woord dat we gebruiken is altijd minstens voor de helft van iemand anders. Tegelijk impliceert dit dat de betekenis van de woorden bij elke 'herhaling' ook weer verschuift. Betekenis wordt immers gegenereerd door een spel van differentie binnen de taal zelf, verschuivend en uitzaaiend bij elke herhaling in elke nieuwe context.

Laat ons nu, met dat in het achterhoofd, even verder ingaan op de 'Ik hou van jou' van Ghislain. Umberto Eco noemt het een wezenlijk onderdeel van de postmoderne houding dat men zich moet indekken als men gewichtige woorden hanteert. Het wantrouwen ten opzichte van de grote boodschappen, de grote gevoelens, én het besef dat alles reeds gezegd is en geschreven, sluit haast de mogelijkheid uit van een directe, niet-ironische uitspraak of representatie. Als een minnaar – hypothetisch – zijn liefde zou willen betuigen met de zin "Met heel mijn hart en ziel hou ik van jou", dreigt dat in een zelfbewuste omgeving, in een tijd van verloren onschuld, hyperbolisch en ongeloofwaardig over te komen. Het is dus aangewezen om "double-coded words" te gebruiken, "simultaneously employed and undermined" (Allen, 2000, p. 195). Woorden dus die je tegelijk meent en ironiseert. Maar hoe doe je dat?

Eco (1987 (1983)) geeft het voorbeeld van een hypothetische minnaar die zijn liefdesverklaring ‘toeschrijft’ aan een andere bron of autoriteit.¹⁰⁷ De hypothetische liefdesverklaring van hierboven zou dan kunnen klinken als: ‘Zoals Herman van Veen zingt: “Ik hou van jou. Met heel mijn hart en ziel hou ik van jou”’. Naïviteit én ironie worden zo tegelijk in stelling gebracht, het wordt een taalspel (en misschien ook een liefdesbeleving) op twee niveaus.

Door haar vraag ‘hoe hou je van mij?’ opent Ghislaine dus de mogelijkheid tot ironisering en tot het hanteerbaar maken van ‘de grote boodschap’. We gaan hierna (cf. ‘Observaties Narratief universum’) dieper in op de antwoorden die Ghislain en Ghislaine zelf op de vraag geven. Eerst focussen we echter op de voornaam-kwestie.

De voornaam als symptoom van verdeeldheid

Kan een voornaam naarmate iemand opgroeit, doorheen ontelbare ‘herhalingen’, ook steeds nieuwe betekenissen krijgen? Kan de iterabiliteit zijn werk doen en van de voornaam een flexibel mee-evoluerend teken maken, een “nominale identiteit” én ‘eenmakende trek’ die “in de loop van iemands leven de verschillende verschijningsvormen van de persoon” samenvat (Mooij, 2015, p. 221)? Of is die betekenis eens en voor altijd vastgelegd, een keurslijf dat almaar meer gaat spannen naarmate een kind opgroeit? Voor Ghislaine is dit een heikele kwestie. Ze zegt:

Alles wat bepaald is, wijs ik af. Daarom weiger ik zelfs een voornaam.
Een voornaam, dat bepaalt een mens te veel, dat kadert hem, dat pakt hem in:
envelop, klaar. Het enige vervelende aan het niet hebben van een voornaam is
dat je niet weet wie je bent – dus knijp ik me af en toe es in mijn arm om er zeker
van te zijn dat ik besta en als dat niet werkt, neem ik een *cutter* en snijd ik mezelf,
in mijn vel.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- B COMME DANS BAGDADISATION (POURVEUR, 2013, PP. 22–23)

Ghislaine weigert haar voornaam te gebruiken omdat ze die ziet als een *label* dat de bestaande orde tussen ouders en kinderen bestendigt. Ghislaine gelooft dat ze door die

107 Eco (1987 (1983), pp. 78–79) schrijft: “Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belezene Frau lebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: »Ich liebe dich inniglich«, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: »Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.« In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen. Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.”

voornaam voorbepaald is. Dat heeft m.i. alles te maken met haar voorgeschiedenis. De volgende dialoog met haar moeder (Julie) werpt daar een licht op.

JULIE: Ik had nochtans een mooie voornaam gekozen. Ghislaine: een voornaam vol verwachting, hoop, wensen, goestingen, verlangens en deliriums. Een enorme kracht die er enkel naar verlangde om rustig te flaneren.

GHISLAINE: De voornaam die jij gekozen hebt, komt van het Germaanse 'ghil', dat gijzelaar betekent. Toch bedankt. En we sluiten dit hoofdstuk af.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- G COMME DANS GÉNÉRICITÉ (POURVEUR, 2013, P. 63)

Ghislaine verwijt haar moeder dat ze haar 'gijzelt', dat ze haar heeft voorbestemd om haar porseleinwinkel over te nemen. Ze geeft aan dat dat allemaal al besloten lag in de etymologische betekenis van de naam 'Ghislaine', een surplus aan betekenis waarvan moeder Julie zich niet bewust was. Beiden gaan ervan uit dat de naam geen arbitrair teken is, maar (een deel van) de identiteit bepaalt, een motief dat wel vaker opduikt in het werk van Pourveur.¹⁰⁸ Wat de zaak voor Ghislaine echter nog verder compliceert, is dat haar vader haar nooit als kind erkend heeft.

Ik ben geboren uit een passionele liefde, zei mijn moeder altijd. Mijn vader zei tegen mijn moeder dat ik geboren ben uit de frictie tussen causaliteit en niet-causaliteit. Hij heeft me nooit willen erkennen. Ik, van mijn kant, geloof dat ik geboren ben in het gemis, uit het gemis. En er zijn dagen waarop ik mezelf niet herken / me niet kan oriënteren / niet tot mezelf kan komen.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- B COMME DANS BAGDADISATION (POURVEUR, 2013, P. 20)

Deze drie mogelijke vertalingen van 'se reconnaître' (zie cursiveringen in citaat hierboven) geven de situatie van Ghislaine pregnant weer. Vanuit een fundamenteel gemis (aan eigenwaarde, aan referentiepunten, ...) verminkt zij zichzelf.¹⁰⁹ Later zal zij zich uit het reële terugtrekken en transformeren naar het virtuele. In *B als in Bagdadisering* wordt dus gesuggereerd dat Ghislaines voornaam, die haar identiteit zou moeten bevestigen, eigenlijk mee verantwoordelijk is voor haar verdeeldheid, door Mooij (2015, p. 220) omschreven als een innerlijke verdeeldheid tussen "een ik dat spreekt en een ik dat gezegd wordt wat het is" (p. 220). Haar voornaam is voor Ghislaine tegelijk een symptoom van het teveel (de onderdrukkende symbolische orde van de taal, die hier door de moeder wordt gesymboliseerd) en van het tekort (het verlangen naar erkenning door de vader).¹¹⁰

108 De passagier in *Contusione à minima* (Pourveur, z.d., [1998]) gaat het verst in die overtuiging; hij associeert voornamen met gezichten en met fysieke kenmerken. Hij kent dus een oorzakelijkheid toe aan wat eigenlijk arbitrair is, een vorm van metalepsis (metonymie) in de betekenis die De Man aan die term geeft. "Monique is een scherp gezicht. Céline is een zachte fluwelen huid. Chantal is blond haar, zacht golvend maar hoekig gesneden. Chloé, blauwe ogen. (...) Dolorés is een verwilderde maar zwoele blik" (p. 5).

109 In *F comme dans Fragmentation* (Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013, p. 57) vinden we een gedetailleerde (zij het apocriefe) beschrijving van hoe Ghislaine zichzelf met een cutter verminkt.

110 Het lijkt een variant op de theorie van Lacan. Daar wordt het verwerven van de taal en de intrede in de symbolische orde beschouwd als het domein van de vader. De wet van de vader spreekt doorheen de taal en boetseert de taalgebruiker naar zijn eigen beeld.

Observaties

Narratief universum

Dramaturgen in de intertekst-realiteit

Tussen mij en de fictie hebben zich werkelijkheden geïnstalleerd. Of is het omgekeerd? En in die werkelijkheden, of die ficties, kom ik er niet toe om een weg te vinden die me zal toelaten om ambities, verwezenlijkingen, gevechten, nederlagen en manco's een beetje verder te dragen, een beetje hoger.

— *L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES - X COMME DANS....* (POURVEUR, 2013, p. 162)

De bovenstaande verzuchting van Camille (het 'menselijk project'/ lees: kind van Ghislaine) is typerend voor veel Pourveur-personages. Ze gaan ervan uit dat ze in een intertekst-realiteit leven. Ze kunnen hun leven, hun liefdes enkel beleven via ficties, via dramaturgieën en teksten (in de ruime zijn van het woord) die zich in hun hoofden hebben genesteld. Ficties die blauwdrukken leveren van wat liefde kan inhouden en hoe een liefdesrelatie kan verlopen. Laat ons nu het eerder besproken fragment (cf. Taalobservaties), aangevuld met de drie volgende regels, vanuit deze invalshoek bekijken.

Op een dag zei hij mij: Ik hou van jou.
Hoe hou je van mij?, vroeg ik hem.
Hoe bedoel je?, antwoordde hij.
Je houdt van me zoals in welke roman?
Ik lees niet.
Begin dan te lezen!

— *L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES - B COMME DANS BAGDADISATION* (POURVEUR, 2013, p. 17)

Ghislaine gaat er dus van uit dat de liefde tussen haar en Ghislain – in tegenstelling tot de liefde van haar ouders – niet authentiek is, niet meer authentiek kán zijn, maar zich altijd moet verhouden tot bepaalde modellen. Vanuit dat metafictioneel bewustzijn vraagt ze aan Ghislain welk model hij voor ogen heeft. Ze verwijst daarbij naar de romaneske liefde, naar liefdesmodellen verbeeld in literatuur.

Het antwoord van Ghislain verwijst naar het model-De Sade en laat zich op een oppervlakkig niveau lezen als een verwijzing naar zeer fysieke, grensoverschrijdende, tabeloze en ook gevaarlijke seks (cf. “Maar ik moet flexibel zijn. Basiskennis hebben van mechanica. En van antibiotica”). Zelf verwijst Ghislaine als specifiek referentiepunt voor haar liefde naar “een postdramatisch toneelstuk”. We zouden dit kunnen interpreteren als

een uiting van een metadramatisch bewustzijn, als een speelse *mise-en-abyme*.¹¹¹ Tegelijk kunnen we, vanuit de hypothese van de intertekst-realiteit, besluiten dat Ghislaine hier aangeeft dat ze een experimentele piste wil inslaan: ‘postdramatisch’ staat dan misschien voor alles wat afwijkt van het conventionele ‘dramatische’ liefdesscript.

Dat triggert Ghislains nieuwsgierigheid en onzekerheid. In *L als in Logout/Login* geeft hij aan dat hij stilaan ook wel wil weten in welk liefdesscenario hij zich bevindt.¹¹² Ghislain somt daarbij verschillende scenario’s op voor het verloop van hun liefde. Het is niet duidelijk welke modellen (romans, films, ...) hem daarbij inspireren.

Kan je exact het kader definiëren waarin onze liefde evolueert of zou kunnen evolueren?

Ik moet dat echt weten.

Bevinden we ons in de context: seks – geld – macht?

Of in de context: seks – huwelijk – kinderen?

Of seks – huwelijk – ontrouw?

Seks – trottoir – drugs?

Seks – depressie – zelfmoord?

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- L COMME DANS « LOGOUT/LOGIN » (POURVEUR, 2013, P. 92)

De vijf contexten die Ghislain vooropstelt, houden allemaal een gecodeerd verhaalverloop in (waaraan we bekende filmscenario’s en romans kunnen koppelen). Het zijn scripts die volgens strikt causale lijnen verlopen. Door zich de relatie als een narratief voor te stellen, tracht Ghislain inzicht te krijgen. Hij wil weten waar hij met Ghislaine aan toe is vooraleer hij zich verder engageert, of het scenario dat zij voor ogen heeft, hem onderdak en veiligheid kan bieden. Wordt hun ‘geschiedenis’ een komedie of een tragedie? De eerste twee mogelijke scripts (*possible worlds*) die Ghislain voor ogen heeft, zijn een variatie op ‘eind goed al goed’, de laatste drie eindigen in meer of mindere mate catastrofaal. Als het scenario zo’n einde krijgt, wil hij er misschien liever meteen uitstappen, wil hij gaan “zwemmen doorheen dit verhaal en proberen een ander verhaal te bereiken, dat minder verwoestend is” (*A als in Avatar*).

In *L als in Logout/Login* geeft Ghislaine antwoord:

Liefde is fictie. Sex is reëel. Welnu, liefde én seks zullen fictie zijn. Geen fysieke seks.

Fiction sex. ‘Sexting’.¹¹³ We winden elkaar op, we prikkelen elkaar en dan verbeelden

111 Ghislaine beseft dan dat ze een rol speelt in een stuk (van Pourveur) dat als postdramatisch zou kunnen worden beschouwd.

112 Het ww. ‘zich bevinden’ (‘se trouver’) komt trouwens heel vaak voor in Pourveur-teksten. De intertekstuele situering wordt daadwerkelijk met de ruimte-metafoor aangeduid. ‘Gedachtepatronen’ kunnen bijvoorbeeld als een “doodlopend straatje” worden geduid. Ook een verhaal, een vraag, een lied, een conversatie of een bestaansvoorwaarde worden in Pourveurs werk als een ‘ruimte’ gezien, waarin je je letterlijk kan ‘bevinden’ en waarin je anderen kunt ontmoeten. In *Contusione è minima* (Pourveur, z.d., [1998]) bijvoorbeeld zegt de liftster dat ze zich in een lied bevindt, waarna ze van de bestuurder te horen krijgt dat ze lift “in een verkeerde taalrichting”.

113 ‘Sexting’ lijkt me een porte-manteauwoord te zijn van ‘seks’ en ‘texting’.

we ons het vervolg. Vergeet de vloeistoffen. Leve de tekens.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES- L COMME DANS « LOGOUT/LOGIN » (POURVEUR, 2013, P. 96)

Ghislaine wil Ghislain op een virtuele manier gaan liefhebben. Ze claimt het eigenschap over hun/haar liefdesverhaal. Meer dan een succesvolle uitwisseling van tekens hoeft het niet te zijn. Ze heeft een dramaturgisch concept voor een experimenteel liefdescript en wil dat nu gaan uitwerken en performen. In dat script treedt een verdere grensvervaging op tussen realiteit en fictie. Dat grensgebied gaan we nu verder onderzoeken.

Vervaging van ontologische grenzen

Niet alleen voor de liefde, maar ook voor het vrouw of man zijn worden er tal van modellen gemedieerd. Ghislaine geeft aan dat Buffy uit *Buffy the Vampire-Slayer* als een rolmodel gold voor haar opgroeiende grootmoeder. Buffy wordt hier gecast als een postmoderne, geëmancipeerde vrouw die transformeert van slachtoffer in heldin en minder worstelt met de vooroordelen jegens haar sekse dan met haar *work-life balance*.¹¹⁴

Wat opvalt in het Buffy-verhaal is de periodisering: als Ghislaines grootmoeder pakweg 20 was in 1997 (toen Buffy voor het eerst uitgezonden werd), dan is Ghislaine 20 in ...pakweg 2047. Dat zou impliceren dat *L'Abécédaire* zich dus eigenlijk in de toekomst afspeelt. Wellicht is die impliciete situering enkel bedoeld om de overstap van de reële naar de virtuele realiteit die Ghislaine in de loop van het stuk zal maken, technisch aannemelijker te maken. Laat ons die overstap even toelichten. Hij verloopt in verschillende fasen.

In *A als in Avatar* geeft Ghislaine aan dat ze onleesbaar wil worden, ondoordringbaar. Het gedrag van iemand die ondoordringbaar wordt, kan niet meer psychologisch-causaal verklaard of doorgrond worden. Ghislaine wil samenvallen met haar “assortiment van attitudes”: alleen wat aan de oppervlakte te zien is, zal gekend zijn.

Zij (mannelijk/vrouwelijk), het is te zeggen, ik, jij, zij, hij, wij, jullie – zij (mannelijk/vrouwelijk) dus, zijn onontcijferbaar geworden, onleesbaar.

Niemand durft hen een betekenis te geven uit angst om hen te vernietigen. En dat komt hen goed uit, want ze zijn niet meer te ontcijferen.

Integendeel, omdat zij (mannelijk/vrouwelijk) een ondoordringbare verschijning geworden zijn, een duistere plek, wil de hele wereld graag naar deze plek vluchten,

114 De Amerikaanse tv-serie (1997 en 2003) verwierf een zodanige cultstatus dat ‘Buffyverse’ (samentrekking van ‘Buffy’ en ‘universe’, de franchise en het fictionele universum waarin Buffy en gerelateerde verhalen plaatsvinden) een begrip werd. Er werden meer dan 200 papers, essays en boeken aan de serie gewijd, waardoor het tijdschrift *Slate* in 2012 stelde dat Buffy het meest bestudeerde werk was uit de hele popcultuur. Welk gendermodel stond Buffy voor? Buffy rekent op eigen krachten en hoeft voor haar redding niet langer de hulp van de jongens in te roepen. Bovendien laat zij de pleziertjes van *teenage life* links liggen en kiest ze voor de maatschappelijke verantwoordelijkheden die horen bij haar leven als Slayer.

deze duizelingwekkende plek, duizelingwekkend door de afwezigheid, afwezigheid van oriëntatiepunten.

En plots weten zij (mannelijk/vrouwelijk) hoe zich te gedragen: een assortiment van attitudes worden, van gedragingen, van poses die alleen visueel gemotiveerd zijn. De enige reden van bestaan is waargenomen worden.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES - A COMME DANS AVATAR (POURVEUR, 2013, PP. 15-16)

Daarbij hoort ook dat Ghislaine wil ontsnappen aan het determinisme van haar lichaam, aan de dagelijkse mechanica van voeding en ontlasting, de vruchtbaarheidscyclus, ziektes en pijn. Ghislaine beschrijft haar lichaam als een "lichaam zonder begeerte (...) en zonder mysteries".¹¹⁵ Het is een biologisch excès, een teveel, dat ze liever kwijt is dan rijk (vandaar ook de zelfverminking).

En dan is er mijn lichaam. Dagelijkse productie: anderhalve liter urine, tweehonderd gram uitwerpselen, één liter neusvocht, veertien winden, vijftien oprispingen en tien miljoen huidschilfers...

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES - L COMME DANS « LOGOUT/LOGIN » (POURVEUR, 2013, P. 93)

Het schijnbaar triviale feit dat Ghislain haar beha niet kan losmaken, roept een geïntensifieerd kwantum energie in het leven dat Ghislaine een sprong in het onbekende doet wagen en haar doet uitloggen uit de realiteit en inloggen in de virtualiteit: als 'Zij', een avatar.¹¹⁶ Met die avatar kan ze "veronderstellen in het absolute" (*A als in Avatar*), kan ze zichzelf opnieuw *ab ovo* vormgeven en zich modelleren naar wens: "veranderen, modificeren, vervormen, ontdoen, verfraaien, verrijken". Zo kan ze optimaliseren hoe ze gepercipiëerd wordt door anderen. Net zoals in de taal (de *signifier*) is ook hier de oppervlaktelaag doorslaggevend.¹¹⁷ Ze wil een standaarduitrusting hebben en onpersoonlijk kunnen zijn, een 'derde persoon':

Bovendien, 'ik' wil niet meer 'm mezelf' zijn, maar iets anders. Iets anders dan wat ik was... 'm mezelf' dat zal niet meer bestaan...zal niet meer zijn wat ik was... ik zal een... *other space* zijn, een *special effect*, een gemeenplaats, een 'zij'. Begrijp je?

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES - L COMME DANS « LOGOUT/LOGIN » (POURVEUR, 2013, P. 95)

-
- 115** Je zou een aantal Pourveur-stukken (bv. *Venise*, *Locked-in*, *Marrakech*) kunnen beschouwen als studies van het veranderende, metamorfoserende vrouwenlichaam. Terwijl de man erdoor gefascineerd is en er zijn fantasmes op loslaat, is de vrouw erdoor gebonden en gedetermineerd. Kijken we bijvoorbeeld in *L'Abécédaire* naar Julie, de moeder van Ghislaine. Zij raakt geïnfecteerd door het uiteengespatte lichaam van haar man maar ze interpreteert het feit dat hij in brokstukken haar lichaam is binnengedrongen als een ultieme liefdesverklaring. Daarom weigert ze zich voor de infectie te laten behandelen, zelfs als het lijden ondraaglijk wordt en tot mystieke hallucinaties leidt. Terwijl Ghislaine dus aan het determinisme van haar lichaam ontsnapt, besluit Julie het trouw te blijven, doorheen al haar lijden.
- 116** Het woord 'défaire' wordt in de oorspronkelijke tekst zowel gebruikt voor het losmaken van de beha ("défaire l'agrafe" (Pourveur, 2013, p. 21)) als in de thematische refrainzin « changer, modifier, altérer, défaire, embellir, enrichir ». Dat onderstreept het belang van het beha-motief in de plot.
- 117** "Zij zal echt niet moeilijk zijn om mee samen te leven, om te ontcijferen, om lief te hebben: begrijp haar snel, diep niet uit, maak je geen zorgen om haar diepste wezen, want, uiteindelijk, het meest diepgaand is waargenomen worden" (*L comme dans Logout/Login*) (Pourveur, 2013, p. 97).

Als ‘Zij’ start Ghislaine dan een ‘menselijk project’ op, met name Camille (“gemaakt van biologie en technologie” en dus de facto een *cyborg*). De twee Camilles zullen verward raken in de verschillende virtuele bestaanslagen waarin ze zichzelf ondubbelen en een verhaal proberen vorm te geven. *L’Abécédaire* is in die zin een ‘studie’ van de vertroebeling van de ontologische grens tussen de reële en de virtuele, de humane en de posthumane wereld. Volgens Brian Mc Hale (1987) is dit een van de dominante thema’s in postmoderne fictie.¹¹⁸

Intertekstualiteit

Ik wil in deze paragraaf niet de intertekstuele referenties behandelen waarop de personages zelf alluderen vanuit het bewustzijn dat ze leven in een intertekst-realiteit (cf. supra), maar enkel diegene die deel uitmaken van de communicatie tussen de auteur en de lezer. Ongeweten bevinden de personages zich in een mythisch verhaal, een sprookje of bijbelverhaal en verzamelen ze – althans in de hoofden van de lezer die dat culturele referentiekader deelt – ook de eigenschappen van de personages uit die verhalen.

Ghislaine wordt in *L’Abécédaire* ‘verrijkt’ met bijbelse kenmerken. Op het moment dat zij spontaan ontbrandt, gezeten in haar auto in de file onder een loden zon, ontsnapt ‘Zij’ (haar avatar) naar een virtuele post-apocalyptische woestijn: de gelijke temperaturen maken die overstap min of meer plausibel. In die woestijn zoekt ‘Zij’ een plaats om te bevallen. Zowel haar zoektocht als haar miraculeuze, onbevleete ontvangenis en bevaling (in de virtuele wereld) geven Ghislaine mariale eigenschappen.¹¹⁹ In de volgende passage lezen we hoe ‘Zij’ Camille aan het wordingsproces toevertrouwt:

Ze neemt haar kind in de armen en fluistert haar toe dat ze een enorme kracht zal zijn die slechts naar één ding verlangt: fijntjes flaneren! Een kracht die zal kunnen veranderen, modificeren, vervormen, ontdoen, verfraaien, verrijken, alleen voor haar: alle mogelijkheden, geen enkel obstakel, ze zal haar kleinste behoefte kunnen bevredigen – alle opties zullen voor haar openliggen. Vervolgens plaatst ze Camille in een mand van wilgenhout, die ze toevertrouwt aan een waterstraaltje, afkomstig van een beschadigde leiding.

— *L’ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – S COMME DANS SPAM* (POURVEUR, 2013, PP. 136–37)

-
- 118** In *Postmodern fictions* (1987) benoemt Mc Hale het verschil tussen modernisme en postmodernisme als het verschil tussen een dominante epistemologische invalshoek (modernisme) en een dominante ontologische invalshoek (postmodernisme). Modernistische werken zijn gepreoccupeerd door de vraag hoe de wereld geïnterpreteerd kan worden: Wat valt er te weten? Wat leveren verschillende perspectieven op? Is elk perspectief betrouwbaar? Wat zegt dit over het subject van de waarneming?. Postmoderne werken van hun kant draaien meer over de grens tussen de reële en de virtuele wereld: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? What is a world? What kinds of worlds are there, how are they constituted and how do they differ? What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?” ((e-book) Chapter 1, The dominant)
- 119** Op basis van de tekst moeten we de onbevleete ontvangenis van Ghislaine interpreteren als een gevolg van ‘sexting’ (virtuele, tekstuele, fictionele seks) met Ghislain.

‘Zij’ wordt hier gelinkt aan Jochebed, die volgens de overlevering in ballingschap in Egypte haar kindje Mozes in een mandje op de Nijl zette. De religieuze symboliek wordt door Pourveur deels gerespecteerd (de topologie van de woestijn), deels geïroniseerd (de lekkende leiding).¹²⁰ Wat er ook van zij: Ghislaine krijgt cumulatief verschillende bijbelse persona’s (uit het Oude en Nieuwe testament) toegekend. Gemeenschappelijk aan de figuren van Maria en Jochebed is dat ze messiaanse figuren op de wereld hebben gezet die volgens het joods-christelijke geloof respectievelijk de weg naar eeuwig leven en het beloofde land hebben gewezen. Zo’n vaart loopt het in *L’Abécédaire* niet, maar het streven naar een betere toekomst is Camille en haar mannelijke naamgenoot zeker niet vreemd:

En ze assembleren een innovierend en genereus post-verhaal, met meerdere assen en meerdere middelpunten, dat overstijgt, dat mobiliseert, als een inwijding, dat hen verder en hoger zou moeten brengen.

— *L’ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – W COMME DANS WIKIALITY* (POURVEUR, 2013, p. 157)

Genderverwarring

Opvallend is dat in *L’Abécédaire* het mannelijke en vrouwelijke hoofdpersonage slechts in één letter van elkaar verschillen (Julie/Julien en Ghislain/Ghislaine). In het derde deel valt het verschil in naamgeving zelfs weg (Camille/Camille). Het is wellicht een verwijzing naar de gendervervaging die in onze maatschappij in de loop van de voorbije decennia sterk is toegenomen. Toch impliceert dit niet dat de sekseverschillen in het werk van Pourveur weggewist worden. Wel integendeel: het is eerder zo dat het minimaalste verschil op het niveau van de betekenaar (een /n/ of een /e/ in dit geval), een maximaal effect sorteert op het niveau van de betekenis.¹²¹ De personages worden in grote mate gedetermineerd door hun man of vrouw zijn (of door een tussenpositie in dat spectrum).¹²² Terwijl de vrouwen in het stuk bepaald doortastend zijn in het realiseren van hun humanistische en posthumanistische ambities, blijken de mannen hooguit tot parodieën van heldhaftig gedrag in staat, getormenteerd als ze zijn door bindingsangst en genderverwarring. Ik wil hier voornamelijk op dat tweede aspect ingaan.

In hun poging zich aan te passen aan de veranderende genderrollen blijven de mannen in *L’Abécédaire* vaak steken in de rol van slachtoffer-van-de-geschiedenis, van *underdog* of antiheld. In het hoofdstuk ‘U comme dans Übersexual’ bijvoorbeeld vertelt Camille (de

120 In het Franstalige origineel lezen we: «Ensuite elle dépose Camille dans un panier en osier qu’elle confie à un filet d’eau provenant d’une canalisation endommagée» (Pourveur, 2013, p. 137). Mogelijkerwijs is dit een speelse verwijzing naar een Deleuziaanse ‘ligne de fuite’: letterlijk een lek, figuurlijk “a creative alternative space of becoming” (Braidotti, 2011, p. 241).

121 Dat uit zich bijvoorbeeld in het feit dat in sommige stukken (bv. *Locked-in*, *Eau rouge*) de personages eenvoudigweg als HJ en ZJ worden benoemd, dus als vertegenwoordigers van hun sekse. In *Le diable au corps* bijvoorbeeld treffen we HJ, ZJ en HJZJ bis aan.

122 In *Contusione à minima* treedt een transpersonage op. Het is precies diens trans-zijn dat de agressiviteit van een van de mannelijke personages oproept.

jongen) hoe zijn voorvaderen over de generaties heen de mannelijke autoriteit hebben zien afkalven. Camille zelf heeft al tal van mannenrollen uitgetoet (van retro- tot metroseksueel) en heeft uiteindelijk beslist om weer voor de volbloed viriele man te gaan. Tot hij Camille (het meisje) tegenkomt en die voorgenomen viriliteit moet combineren met een rol als partner in het koppel. In de meeste Pourveur-stukken is dit trouwens de motor van de plot: hoe een man en een vrouw vandaag al dan niet tot een authentieke én duurzame relatie kunnen komen. Makkelijk blijkt dat niet. “Een koppel doen slagen, dat is als een gitaar stemmen met 1000 snaren”, zegt Camille (meisje). Zeker als de rolverwarring de mannelijke helft van het koppel parten blijft spelen. Camille (jongen) verzucht:

Ik heb alles uitgetoet... en uiteindelijk ook de man die de situatie meester is, moedig, agressief, viriel, de man met de roede... die voldoet, inwilligt, vervult...maar zie je...viriel, ik dacht dat dat wilde zeggen...je weet wel... maar blijkbaar betekent ‘viriel’ vandaag ‘zuiverheid’; en ‘agressief’, eigenlijk wil dat nu zeggen ‘scherp zijn’, ‘spits’... Ze hadden me wel kunnen waarschuwen dat de betekenissen veranderd zijn. Ik weet niet hoe te ‘verschijnen’ voor jou...wat ik je kan aanbieden...welke toekomst...maar ik zie je graag.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – W COMME DANS WIKIALITY (POURVEUR, 2013, PP. 158–59)

Camille (jongen) verbijt de ontgoocheling over de veranderde betekenissen van het man zijn en over het debacle van de mislukte relatie door een über-uitdaging aan te gaan: eigenhandig de TGV tegenhouden. Het zal, zo kan de lezer voorspellen, een uiting van overmoed blijken. Maar hij tracht er wel een rol als *celebrity* aan over te houden door zijn daad/dood *in real time* te filmen op een YouTube-kanaal.

In *B als in Bagdadisering* zien we genderverwarring optreden bij Ghislain. Op zijn seksuele identiteit valt weinig peil te trekken: in zijn fantasma is hij biseksueel (hij droomt van een partner met penis en borsten) maar in de realiteit combineert hij heteroseksueel gedrag (de seks met Ghislaine) met transgendergedrag (het dragen van een beha). Dat hij zijn seksualiteit wil “situeren in een persoonlijk project” vat zijn dubbelzinnige performativiteit op een lichtvoetige wijze samen.

Volgens Ghislaine denkt haar vriend voortdurend aan Cécile de France, een bekende Belgische actrice die voornamelijk in de Franse film werkzaam is.¹²³ Wellicht fungeert Cécile voor Ghislain als model, als mediator van zijn verlangen. René Girard spreekt van een ‘metafysische begeerte’ wanneer mensen niet langer het object begeren dat hen door een model gemedieerd wordt, maar verlangen om met dat model samen te vallen, om dat model te *zijn*.¹²⁴ Dit soort begeerte valt vaak *celebrities* ten deel, gemediatiseerde

123 Cécile de France hoort als ‘model van begeerte’ thuis in een hele rij actrices en *celebrities* die in Pourveurs werk de revue passeren. Qua belang moeten ze allemaal onderdoen voor Marilyn Monroe, die in meerdere stukken vermeld wordt en in *Venise* de hoofdrol opeist. Aan het gebruik van haar persona in Pourveurs werk zal ik later extra aandacht besteden.

124 Bron: “René Girard” by Gabriel Andrade, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002, <https://iep.utm.edu/girard/#SH2c>, 3 februari 2022

en gedeeltelijk gefictionaliseerde figuren met status en prestige. Dat Ghislain Cécile wil ‘zijn’, kan dan verklaren waarom hij fantasmatisch haar beha draagt. Wellicht doordat het facet ‘androgynie’ (op basis van haar filmportfolio) deel is gaan uitmaken van de mythe rond ‘Cécile de France’, dicht hij haar transgendereigenschappen toe en beeldt hij zich haar in met “alle gerief in een en dezelfde persoon”.

Maar welke plaats heeft Ghislaine dan in dat alles? Het feit dat de beha van Cécile Ghislaine goed past, impliceert dat Ghislaine voor Ghislain als een kopie van Cécile kan fungeren, of beter als een simulacrum: een kopie die geen origineel bezit, of waarvan het origineel niet meer bestaat. Ghislain is immers niet verliefd op de biografische persoon Cécile de France maar op haar tweedimensionale, auraloze, cinematografische persona. De status van Cécile is dus hyperreëel geworden: “it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum” (Baudrillard, 2010, p. 784). Het is duidelijk dat genderverwarring en ontologische verwarring hier hand in hand gaan. Ghislaine wacht de taak om haar vriend uit de hyperrealiteit naar de realiteit te trekken, een taak waar zij overigens geen groot probleem van lijkt te maken. Wat haar vooral stoort, is dat Ghislain háár beha niet in één vingervlugge beweging kan openmaken. Dit staat metonymisch voor de wereldvreemdheid en zwakheid van menig mannelijk Pourveur-personage.

Actualiteitsdwang en maatschappijkritiek

“Alleen de vraag of de tekst een relatie heeft met de hedendaagse wereld waarin we leven, vind ik belangrijk”. Dit citaat van Pourveur (2003) geeft aan dat de inbedding in een eigentijdse context in zijn ogen cruciaal is voor een theatertekst. Enkel op die manier kan het publiek gestimuleerd worden om zijn perceptie van de realiteit ter discussie te stellen en mogelijk anderszins te herzien.

In *B als in Bagdadisering* roept het titelwoord verschillende associaties op. Vooreerst is het een duidelijke intertekstuele verwijzing naar een ander werk van Pourveur, *Bagdad Blues* (2005).¹²⁵ De tekst zelf benoemt ‘de bagdadisering’ als een gevolg van de ‘hercausalisering’. Die heeft alles te maken met 9/11 (“vliegtuigen die zich in torens wilden gaan parkeren”). Deze aanval (2001) bracht immers een onwaarschijnlijke oorzaak-gevolgketting op gang.¹²⁶ In die context kan aan de term ‘bagdadisering’ een heel specifieke, historische

125 *Bagdad Blues* handelt over een man die enkele vrouwen die hij liefheeft, ziet vertrekken naar en sterven in Bagdad ten tijde van de Iraakse burgeroorlog. We gaan het stuk grondig analyseren in het hoofdstuk ‘Genre’.

126 Na 9/11 riep G.W. Bush de *War on Terror* uit (om Al Qaeda en het Afghaanse regime te straffen). Er volgde een inval in Irak door de zogenaamde *Coalition of the Willing* (vnl. Amerikaanse en Britse troepen), die Saddam Hoessein van de macht verdreef maar ook leidde tot de bloedige Iraakse burgeroorlog. Allerhande rebellen-groepen namen het op tegen de bezettingsmacht (van voornamelijk Amerikanen en Britten) en tegen de Iraakse instellingen die onder Amerikaanse voogdij een westers jasje kregen. Volgens velen werd daar de voedingsbodem gecreëerd voor de golf van islamterrorisme die Europa vanaf 2005 zou treffen. En men kan de causaliteitsketen nog verder doortrekken. Zodra het Westen zich opnieuw met een ideologische vijand geconfronteerd zag, ging het zich opnieuw bezinnen over de meerwaarde van zijn verlichtingsidealen; westerse populistten droegen

betekenis toegeschreven worden.¹²⁷ Om dat soort concrete, politieke duiding lijkt het Ghislaine echter niet te doen. De term ‘bagdadisering’ verwijst wellicht eerder naar de angst voor islamterrorisme, die Europa na 2005 (de aanslagen in Londen) in de ban hield en naar de onmogelijkheid om dat soort terrorisme te duiden vanuit een westers referentiekader.¹²⁸ Het lijkt dan alsof dingen “ontploffen – zonder één enkele reden”.

Pourveur tracht in zijn teksten dominante ideeën (de *pensée unique*) met een twist te ontcrachten. In *F comme dans Fragmentation* laat hij een zelfmoordaanslag plaatsvinden, met name op de porseleinwinkel van Julie. ‘Uiteraard’ wordt er (vanuit het bovengenoemde hercausaliseringsdenken) meteen naar een islamitische terrorist gezocht, tot blijkt dat de zelfmoordenaar niemand minder is dan Julien, de echtgenoot van Julie. De volgende uitspraak maakt de verwarring op een poëtische manier tastbaar. We horen de verpleegster aan het woord:

Altijd hetzelfde liedje... zodra we het onderwerp ‘islamisering’ aansnijden, zijn er altijd gaten, leegtes, barsten die zich installeren... in de straten, in de metro’s, in de torens, in onze gedachten, taal, in onze kritische zin.

— L’ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – I COMME DANS ISLAMISATION (POURVEUR, 2013, P. 75)

Een ander voorbeeld: in *Q als in Quid nunc?* vergelijkt Ghislaine de gemiddelde dagelijkse gecumuleerde autofiles in België (550 km) met de gemiddelde jaarlijkse, gecumuleerde file van oorlogsvluchtelingen (6000 km). “Wat vertellen ons deze cijfers?”, vraagt Ghislaine zich af. De lezer merkt meteen dat een vergelijking van dagen met jaren niet opgaat, maar wordt door het oneigenlijk gebruik van het woord ‘file’ in deze verrassende context (een voorbeeld van catachrese) toch geprikkeld om een grensdoorbrekend gedachte-experiment te doen. Een extra rijstrook voor asielzoekers?

Pourveur spaart in *L’Abécédaire* zijn kritiek op het westerse maatschappijmodel niet. In *N als in Nanostalgie* laat hij een mini scheppingsverhaal (duurtijd: zeven minuten i.p.v. zeven dagen, want alles gaat vandaag de dag sneller) samen sporen met het ontstaan van ‘Zij’, de avatar van Ghislaine. Nadat licht, water en woestijn geschapen zijn, schept de ‘bouwer’ in minuut drie en vier de banken, aandelenmarkten en winkelcentra. In plaats van de fauna en de flora worden in dit geperverteerde scheppingsverhaal dus de bouwstenen van de laatkapitalistische kosmos gecreëerd. Zij zorgen ervoor dat de fantasme-machine op

hun steentje bij aan de “hercausalisering van de wereld” door (simplistische) oorzaak-gevolgschema’s à la ‘een hoofddoek is een teken van onderdrukking van de vrouw’, ‘onverdoofd slachten is een teken van miskennis van dierenrechten’ (eigen voorbeelden).

127 Met name een verwijzing naar de militaire fase waarin het conflict dat zich op meerdere fronten over Irak aan het verspreiden was, door bommenecampagnes opnieuw verlegd werd naar de hoofdstad, Bagdad. In een krantenartikel van de Standaard van 16/3/2017 (*‘Bagdadisering’ van Syrisch conflict*) wordt de term in meer overdachtelijke zin gebruikt, cf. <https://www.standaard.be/>

128 Met name de zelfmoordaanslagen vragen extra duiding. Zelfmoordterroristen vertonen een voor het Westen ongeziene ‘performance’ die het midden houdt tussen martelaren die zichzelf opofferen voor een religieus ideaal en *warriors*/krijgers die zoveel mogelijk slachtoffers willen maken.

volle kracht blijft draaien. In een maatschappij waar alles verkrijgbaar is, en waar ook het lichaam marktwaarde heeft, is alleen het beste lichaam waardevol. Ghislaine schaft zich dus haar gedroomde lichaam aan, haar favoriete kledij en kapsel én – daar duikt de pourveuriaanse ironie op, die de maatschappijkritiek ook weer wat verzacht – ook een man die over het *je-ne-sais-quoi* beschikt om op een perfecte manier haar beha los te maken. Pourveur biedt de lezer vaak een milde lachspiegel, een mogelijkheid tot zelfspot, via een anekdotische laag in de tekst. Zo vertoont het land waar Camille doortrekt om haar ambitie waar te maken, wel heel veel gelijkenissen met België. Er is Vlaanderen dat zijn heuvels als bergen ‘verkoopt’ en er is het Waalse *Syndicat d’Initiative* waar niet zo veel initiatief te bespeuren valt. En zowel in Vlaanderen als Wallonië wordt een ‘vreemdeling’ met stenen bekogeld.¹²⁹ Pourveur houdt de kerk in het midden.

Contingentie versus determinisme

Aan het eind van *B als in Bagdadisering* vinden we een voorbeeld van een gedachte-experiment: Ghislaine visualiseert twee verschillende toekomsttaferelen die haar (enerzijds door haar moeder, anderzijds door haar vriend) worden voorgehouden. Het kader is tweemaal hetzelfde (de engelen die goedkeurend glimlachen), wat suggereert dat we de taferelen eigenlijk in superpositie (cf. infra) moeten lezen. In het ene toekomstbeeld is Ghislaine zaakvoerster van de porseleinwinkel, in het andere is ze een (chique?) prostituee in Bangkok. Dat de twee tableaux erg van elkaar verschillen zien we aan de kledij van de vrouwen (“sompvueuze” jurken versus “korte rokjes en topjes”) én aan de man-vrouw-verhoudingen die erin worden verbeeld. De status van de mannen is ofwel onderdanig (“ze dienen”) ofwel dominant (“ze bedienen zich”).¹³⁰ De vrouw krijgt alles door hem geserveerd of wordt slachtoffer: Pourveur houdt van schematisering. Het tafereel in de porseleinwinkel lijkt een romantische, gedemodeerde uiting van beschaving; het futuristisch tafereel in Bangkok lijkt een terugval naar een primitieve essentie. Gendergelijkheid lijkt in geen van beide werelden een optie.

129 Ter illustratie een fragment uit *T comme Transmission* (Pourveur, *L’Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013, pp. 141–42): “Weten jullie waar ik de Grote Garde kan vinden?

Ze bekijken me met zo’n blik van, eerst verwonderd, dan onderzoekend. Wat is dat?

Een berg, zeg ik hen.

Neen, zeggen ze me, maar we kunnen je de Koppenberg voorstellen.

Ik bekijk wat ze me voorstellen. Een soort knobbel van kasseien, amper 80 m hoog. Dat is niet echt een berg, zeg ik hen.

Dat is alles wat we hebben. Met de crisis en de vreemdelingen en de opwarming van de planeet en zo, hebben we niet veel meer over, maar ge kunt hem krijgen, met plezier. De mensen van hier zijn genereus, ze zouden zelfs de nagel weggeven waarmee ze aan hun gat krabben, zeggen ze me.

Nee bedankt, maar toch bedankt.

En omdat ik hun nagel-krab-gat niet accepteer, beginnen ze me met stenen te bekogelen en jagen ze me weg.”

130 In het Franstalige origineel luidt het: «Les hommes sont charmants et cultivés et très soignés, toujours prêts à servir une femme» versus «Les hommes sont ce qu’ils sont: toujours prêts à sévir» (Pourveur, 2013, p. 23) (eigen cursivering). Een minimaal fonologisch verschil (“servir”, “sévir”) genereert hier een maximale betekenisdifferentie. In mijn vertaling heb ik door mijn keuze voor de klankovereenkomst (dienen-zich bedienen) de connotatie van geweld die aanwezig is in “sévir” (‘hard optreden’, ‘tekeer gaan’) geen recht kunnen doen.

Ghislaine test deze mogelijke werelden (*possible worlds*) enkel op hun wenselijkheids-waarde, dus niet op hun waarschijnlijkheid. Zolang ze geen keuze maakt voor een van de twee scenario's zijn ze allebei tegelijk reëel, in superpositie. In het verdere verloop van *L'Abécédaire* zullen beide toekomstscenario's trouwens *counterfactual* blijken te zijn. Nadat Ghislaine hun relatie heeft opgezegd (het ging voor haar toch maar om "amoureuze activiteiten die weinig waarde creëren"), gaat Ghislain alleen naar Bangkok, waar hij 'zijn' Cécile de France zal vinden. Hij belandt er namelijk tussen de benen van een transseksuele/androgynе prostituee. Het feit dat hij 'narratief bevroren' wordt in die positie (geïmmobiliseerd door een lumbago) wekt echter de indruk dat het hier eerder om een hels dan om een hemels tafereel gaat. Het eerste scenario (de porseleinwinkel) wordt gedwarsboomd door de zelfmoordaanslag van Julien. Deze aanslag heeft geen terroristische motivering, toch kan je Julien beschouwen als een martelaar voor een hoger doel. Julien blaast zichzelf en de porseleinwinkel namelijk op om Ghislaine te bevrijden van haar gedoodverfde lineaire levensbestemming. Als anticausalist doet hij haar dus de contingentie cadeau. Wat een bevrijding is voor Ghislaine, blijkt echter een noodlotsbestemming voor Julie: zij raakt geïnfecteerd doordat stukken van Juliens uiteengereten lichaam het hare binnendringen.

Het is duidelijk dat het contrast tussen contingentie en determinisme gethematiseerd wordt in *L'Abécédaire*. Het spitst zich toe op een discussie over het krijgen van een kind. Terwijl Julie (de moeder) zwangerschap ziet als een ontplooiing van de "onbeperkte mogelijkheden" van haar lichaam, dat elke maand tot bloedens toe "schreeuwt" om het krijgen van een kind (het lichaam draagt dus een determinisme en causaliteit in zich), wil Julien (de vader) onder geen beding "oorzakelijk verwekker" zijn. Als anticausalist doet hij oorzakelijkheid af als een bijgeloof dat hij wil bestrijden: een kind op de wereld zetten is voor hem een toegeving aan de "ondraaglijke lineariteit der dingen".

Julie en Julien slagen er niet in hun discussie te beslechten en gaan uit elkaar. Later ontmoeten ze elkaar opnieuw, op een kruispunt van wegen. In het delirium dat daarop volgt, wordt Ghislaine verwekt. Maar waardoor is de ontmoeting tot stand gekomen? De tekst geeft aan dat Julie en Julien door dezelfde dagdromen geleid werden maar onderkent ook de rol van lot en toeval.¹³¹ Steeds weer geeft Pourveur meerdere mogelijke verklaringsgronden aan voor wat er in zijn narratief universum gebeurt.¹³²

De meeste aandacht gaat naar personages die het determinisme afzweren, zoals Ghislaine. Zij tracht elk keurslijf te vermijden: haar voornaam, de porseleinwinkel van haar moeder en de relatie met Ghislain. We zien nu beter dat haar keuze voor de avatar 'Zij' ook een keuze voor het indeterminisme inhoudt. Ghislaine zegt de op causaliteit gefundeerde,

131 Fragment uit *D comme Délirer* (Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013, pp. 35–36): "En terwijl Julie en Julien eenzelfde gedachte delen; namelijk hoe de kwaliteit van hun leven verbeteren.../leiden hun dagdromen hen naar hetzelfde kruispunt./ Het lot en/of het toeval confronteren hen brutaal met elkaar. Met andere woorden: zij ziet hem, hij ziet haar."

132 In de meeste teksten vormen 'Determinisme, vrije wil en toeval' een vaste triade.

newtoniaanse wereld vaarwel voor een virtuele wereld waar “alle mogelijkheden” (“Tous les possibles” (Pourveur, 2013, p. 97)) voor haar openliggen en geen enkele keuze blijvende consequenties heeft. Het woord ‘flaneren’ heeft daarbij een belangrijke motiefwaarde. Het komt acht keer voor in *L’Abécédaire* en heeft overduidelijk een positieve connotatie.¹³³ Het woord combineert in Pourveurs tekst (a) de woordenboekbetekenis (‘zorgeloos rondsletteren om te kijken en gezien te worden’ (GvD)),¹³⁴ (b) een Baudelairiaanse interpretatie (het doelloos door de stad dwalen, observeren zonder betrokken te raken)¹³⁵ en (c) de notie indeterminisme: ‘flaneren’ staat dan voor het zich bewegen op de grens tussen realiteit en fictie, een tussenwereld waar niets iets teweegbrengt.¹³⁶ Dat deze ‘maagdelijke’ positie zonder verantwoordelijkheid en impact hier als ideaalbeeld geldt voor Ghislaine, legt tegelijk een aspect bloot van de crisis van het hedendaagse individu. In een wereld van onbeperkte mogelijkheden (verdubbeld in de virtuele wereld) heeft het individu het moeilijk om zichzelf te begrenzen en de ongerealiseerde levenskeuzes een plaats te geven. Dat Ghislaine definitief inlogt als avatar ‘Zij’, is een vlucht voor de *contraintes* van het leven. Dat ‘Zij’ dan een kind krijgt (de *vraisemblance* wordt hier duidelijk tussen haakjes gezet) impliceert dat Ghislaine zich op een paradoxale wijze toch weer in de wereld van lineariteit en successie inschrijft.

Ook andere personages in *L’Abécédaire* zien af van handelingen die een duidelijk effect sorteren. Als in *P als in Paris, Paris als in Paris Hilton* de dokter en de verpleegster over hun situatie reflecteren, blijkt dat het ontbreken van causaliteit hen gelukkig maakt. Omdat ze met een metadramatische luciditeit beseffen dat ze zo dadelijk uit de tekst/van het toneel gaan verdwijnen – Julie heeft namelijk beslist dat ze zich niet zal laten opereren, hun rol is dus uitgespeeld – kunnen ze handelingen stellen die ze altijd al hadden willen stellen. Hij kan zijn hand tussen haar benen leggen en zij kan ‘ik zie je graag’ zeggen zonder dat dit een verhaal op gang trekt dat inherent weer gaat streven naar een ‘eind goed al goed’-effect. Als de causaliteit (de directe link tussen verleden, heden en toekomst) wegvalt, opent zich een ongedetermineerde tussentijd: vol onzekerheid, maar ook vol mogelijkheden.

133 Zie fragment uit *S comme dans Spam* (Pourveur, *L’Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013, p. 136): “Ze neemt haar kind in de armen en fluistert haar toe dat ze een enorme kracht zal zijn die slechts naar één ding verlangt: fijntjes flaneren!”

134 zie *N comme dans Nanostalgie* (Pourveur, *L’Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013, p. 104): “rustig flaneren (...) om te observeren en geobserveerd te worden.”

135 Cf. *Flaneur in de stad*, <https://www.groene.nl/artikel/flaneur-in-de-stad>

136 Zie *L als in Logout/Login*: “En alles wat we doen blijft zonder gevolg. Daden hebben geen enkele weerklank. Een perfecte wereld.”

Verdere indeling van de studie

In wat volgt, ga ik de observaties die ik deed aan de hand van *B als in Bagdadisering*, verder toetsen en uitwerken aan de hand van de andere teksten van Pourveur. Ik doe dat in drie grote hoofdstukken: Genre, Narratief universum en Taal. Elk hoofdstuk bestaat uit een theoretisch kader (waarin ik benaderingen en denkers toelicht die mijn aanpak hebben geïnspireerd) en enkele uitgewerkte casestudies. Nu en dan laat ik mijn bevindingen resoneren met de metateksten die Pourveur zelf schreef over zijn werk, maar deze laatste vormen geen voorwerp van systematisch onderzoek. Een rode draad doorheen de hoofdstukken ‘Genre’ en ‘Narratief universum’ wordt gevormd door partiële analyses van *Shakespeare is dead, get over it!* waarin op een uitgepuurde wijze veel postmoderne maar ook typisch pourveuriaanse kenmerken samenkomen.

In het hoofdstuk ‘Genre’ ga ik dieper in op het niet-langer-dramatische karakter van Pourveurs werk. In mijn bespreking van *Alice #2* werk ik het transgenerisch karakter van het werk uit: ik analyseer de mogelijkheden tot spiegelingen en metaleptisch spel die door het *superordinate narrative system* van de tekst (een eigen configuratie van *discourse modes* en vertelniveaus) worden gecreëerd en onderzoek de (on)betrouwbaarheid van de verteller. In mijn bespreking van *Bagdad Blues* onderzoek ik meer in de diepte de spanning tussen het *database*-principe en het narratief én de implicaties van een bepaalde vorm van teksttheatraliteit, met name de grafische tweedeling van de tekst in hoofdtekst en ‘binnentekst’.

In het hoofdstuk ‘Narratief universum’ ga ik eerst in op het aspect ‘intertekstualiteit’. Ik benader de tekst *Congo* als een post-mythe, als een parodie ook op het heldenverhaal. In *White-out* onderzoek ik de werking van het principe ‘intertekst-realiteit’. Het is een voorbeeld van inhoudelijke *remediation* waarbij Pourveur verhaallijnen en genreenkenmerken van romans en films omzet en betreft in de theatertekst; de personages ontwikkelen zich tot porte-manteaupersonages die in het rollenspel of het fantasma moeiteloos de avatar van fictieve personages of *transworld figures* aannemen. In mijn analyse van *Oum’Lougou*, een tweede postkoloniale reflectie van Pourveur, heb ik meer aandacht voor de metadramatische en metatheatrale aspecten. Mijn onderzoek naar de nieuwe dramaturgieën die Pourveur heeft ontwikkeld, krijgt zijn beslag in de casestudies *Decontaminatie* en *Noorderlicht*. In de eerste focus ik op de interdiscursiviteit en vooral op het motief van de tussenruimte en -tijd, een staat van zijn tussen verschillende paradigma’s; in de tweede ga ik in op het belang van de kwantummechanica, als breekijzer voor de ontwikkeling van Pourveurs dramaturgie van het indeterminisme. In een analyse van *Plot your city* en *Des mondes meilleurs* tot slot onderzoek ik het statuut van de utopie in Pourveurs werk.

In het hoofdstuk ‘Taal’ bestudeer ik het belang van de taal, die in Pourveurs werk eerder een wereld constitueert dan representeert. In het theoretisch deel toon ik aan dat de taal zich niet volledig laat instrumentaliseren: ze manifesteert zich in taalspelen, als autonoom systeem en als inherent retorisch. In mijn analyse van *The Hunting of the Snark* bestudeer ik de verschillende strategieën die de personages inzetten om zich in de taal te manifesteren, d.m.v. taal-strijd, taal-spel en de pourveuriaanse taal-storing. In mijn bespreking van *Stukken/ Elle n'est pas Moi* focus ik op het magische (formulaire, poëtische) karakter van de taal die een realiteit vermag te creëren.

Tot slot breng ik mijn onderzoeksresultaten samen in een besluit en tracht ik een afsluitend antwoord te formuleren op de onderzoeksvragen die ik me heb gesteld.

HOOFDSTUK 1

Genre

Inleiding

De eerste bevindingen na de analyse van *B als in Bagdadisering* wijzen op een autonomisering van de theatertekst in het werk van Pourveur. Een aantal tekststrategieën oriënteren zich niet op de eigen medialiteit van het theater (de omzetting naar de scène toe) maar ontvouwen hun werking voornamelijk in het medium van de tekst en in de individuele lezersverbeelding. Zoals in veel andere niet-langer-dramatische teksten verhindert een gebrek aan neventekst de omzetting naar een in tijd en ruimte geconcretiseerde fictieve kosmos, wat de referentiële illusie bemoeilijkt. Ook door de inlassing van hoofdstuktitels en het doorbreken van de conventies van de klassieke *mise-en-page* wordt teksttheatraliteit in werking gesteld; tekst en opvoering komen ver uit elkaar te liggen.

De handeling toont zichzelf niet maar wordt gemedieerd. De performatieve dimensie (de scènehandeling) wordt geïmpliceerd in de *Narration* van een diëgetische verteller (bv. Ghislaine in *B als in Bagdadisering*) of van een niet-diëgetische verteller (in andere hoofdstukken). Met name die laatste is verantwoordelijk voor toelichting, recapitulatie, commentaar en metatheatrale reflecties. De monoloog wordt geprioriteerd ten koste van de dialogische *discourse mode*. Doordat in andere hoofdstukken ook andere personages monologeren en zich op die manier van nabij aan de lezer presenteren, krijgt de tekst een multi-perspectivistisch karakter.

Het psychologisch gemotiveerde, handelende personage met objectieve distinctieve kenmerken (afkomst, fysiek, klasse, geslacht) verliest terrein ten opzichte van de *storyteller*, die zich onderscheidt door de verhalen die hij vertelt. Dankzij het intertekstueel referentiekader van de tekst verzamelen personages via cumulatieve intertekstualiteit ook onbewust eigenschappen van andere personages. Pourveurs personages ontsnappen niet aan een bepaalde stereotypering. De vrouwen worstelen met het determinisme van het lichaam, de mannen met het verlies van hun dominante genderpositie. De mannelijke pogingen tot heldhaftigheid verbleken in vergelijking met de effectieve acties van hun vrouwelijke tegenhangers, die tot echte evolutie (en heldhaftigheid) in staat blijken.

Door het toepassen van het *database*-beginsel haalt Pourveur in *L'Abécédaire* de principes van continuïteit (essentieel voor de plotopbouw in het dramatisch paradigma) onderuit. Een lineaire opbouw met een plotmatige stuwingslijn wordt doorkruist door het paradigmatische beginsel van alfabetisch gerangschikte themawoorden. Het resultaat is een caleidoscoop van 26 fragmenten met evenzoveel spreek-/vertelsituaties, dus *narrative systems*.

In al deze bevindingen ontwaren we een deconstructie van de klassieke preferenties van het drama: lineaire plot, referentiële illusie, dialoog, mimetische narrativiteit, realistische

personages, ...)»¹³⁷ Mijn conclusie is dat we bij Paul Pourveur van ‘niet-langer-dramatische teksten’ moeten spreken. Kunnen we ze dan het best verder concretiseren als ‘spreektheater’, ‘postepisch theater’, ‘narratief theater’ of ‘transgenerisch theater’? Dat gaan we verder onderzoeken in dit hoofdstuk, dat zal bestaan uit een theoretische uitdieping en twee casestudies (*Alice #2* en *Bagdad Blues*).

Experimenteel gebruik van de neventekst

Het onderscheid tussen hoofdtekst en neventekst is een van de pijlers van de dramatische theatertekst en is kortweg terug te brengen tot het verschil tussen personagetekst en regieaanwijzingen.¹³⁸ Voor veel lezers van een klassieke dramatekst (met conventionele theatraleiteit) wekt de assertieve modus van de neventekst (waarbij het gebruik van de tegenwoordige tijd cruciaal is) de indruk dat de tekst tijdens de lectuur opgevoerd wordt. De lezer ervaart de relatie tot het theater dus *niet* als intermediaal. Het absolute drama (Szondi) toont als het ware zichzelf, *on the spot*, en is dus een volstrekt mimetisch genre.¹³⁹ De neventekst impliceert en ‘garandeert’ de omzetting naar een in tijd en ruimte geconcretiseerde en waarneembare fictieve kosmos én bevordert zo de referentiële illusie. Dat is het ‘theatrale pact’ waarvan lezer en publiek bij een dramatische tekst uitgaan.¹⁴⁰

De afwezigheid van een expliciete mediërende instantie in veel theaterstukken, films, balletten creëert echter hoogstens een illusie van directheid (van *Unmittelbarkeit*). Precies omdat elk narratief niet alleen uit *story* maar ook uit *discourse* bestaat,¹⁴¹ zegt Chatman, is

137 Ondanks het feit dat de termen ‘mimesis’ en ‘diëgesis’ voor flink wat onduidelijkheid kunnen zorgen (op basis van de verschillende betekenissen die Plato en Aristoteles eraan geven) kies ik er toch voor om de begrippen ‘mimetische’ en ‘diëgetische narrativiteit’ te hanteren die Nünning en Sommer (2008) introduceerden en M-L Ryan (2010) overnam. De termen worden zowel in de Duitse als in de Angelsaksische academische wereld gehanteerd. Alternatieven hadden kunnen zijn het klassieke onderscheid tussen ‘showing’ en ‘telling’ (Chatman), het onderscheid tussen ‘berichtend’ en ‘scenisch vertellen’ (Herman en Vervaeck) (2009 [2001]) of tussen de ‘narratieve’ en ‘dramatische modus’ (Martinez en Scheffel) (1999).

138 Fischer-Lichte (1997) omschrijft hoofdtekst en neventekst als twee tekstsystemen: “One system which constitutes the characters’ speech and one system which typifies the characters’ behavior outside the actual dialogue. (...) The secondary text may be limited to giving the name of the person speaking (...) or extended to the provision of detailed information on intonation, mime, gesture, posture, and movement of the speaker or the listener. In some cases it may grow into an independent descriptive text of considerable size” (p. 320).

139 Szondi (1956) schrijft: “Das Drama ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst” (p. 14). Voor Manfred Pfister (2001 [1977]) is het precies het ontbreken van een bemiddelingsinstantie/vertelinstantie dat dramatisch-mimetische genres (zoals drama, film, cartoons) onderscheidt van episch-diëgetische genres (als romans). In een vierdewand-voorstelling is de scèneand een absolute grens, een scenisch correlaat voor de afwezigheid van een bemiddelend communicatiesysteem.

140 Hauthal (2009) omschrijft het ‘theatrale pact’ als volgt: “Die Illusion der Unvermitteltheit und Gegenwärtigkeit der Binnenfiktion (insbesondere der Figurenrede) ist Teil des medienpezifischen Sprachspiels, auf das sich die Leser eines Theatertextes ähnlich wie die Zuschauer einer Aufführung einlassen und das aufgrund seiner Vertragsähnlichkeit auch als ‘theatrale Pakt’ bezeichnet werden kann” (p. 94).

141 *Story* is volgens Chatman (1990) “a sequence of actions or events” en *discourse* “the discursive presentation or narration of events/ the story as reported in the narrative.” De tweedeling tussen *story* en *discourse* zoals die in de Angelsaksische academische wereld wordt gemaakt, valt in de traditie van de Russische formalisten samen met *fabula* en *sjuzhet*, in de Duitse traditie met het onderscheid tussen *Handlung* en *Darstellung*. Met

het per definitie ‘gepresenteerd’ en moet er dus altijd een bemiddelende instantie verondersteld worden.¹⁴² Voor Jahn (2001) moeten we een theatertekst in eerste instantie als verhalende fictie lezen, eerder dan als een “recipe for performance, containing instructions by the playwright” (p. 672).¹⁴³ Het is precies de neventekst die Jahn ertoe brengt een (niet-zichtbare) ‘hogergeplaatste narratologische instantie’ te postuleren (cf. infra).

In een niet-langer-dramatische tekst (met analytische theatraliteit) valt de conventionele tweedeling tussen hoofd- en neventekst weg en komt er ruimte vrij voor experiment.¹⁴⁴ De neventekst kan gepoëtiseerd worden, hij kan volledig geïntegreerd worden in de hoofdttekst (waardoor hij niet meer als zodanig herkenbaar is) of helemaal weggelaten. In al die gevallen wordt de omzetting van de tekst naar de scène bemoeilijkt. De afwezigheid van duidelijke spreekidentiteiten of van een concrete situering kan er dan toe leiden dat zowel de sprekers als de spreeksituatie onbestemd blijven en dus niet of moeilijk scenisch voorstelbaar zijn. Als de tekst zich in een ruimtelijk en temporeel, situationeel vacuüm lijkt af te spelen, verliest hij zijn mimetisch karakter. Dat mimetisch minimalisme bemoeilijkt een realistische enscenering.

In veel Pourveur-teksten ontbreken alle regieaanwijzingen en is er van een neventekst *an sich* geen sprake. Een uitzondering daarop vormt het stuk *La minute anacoustique* (1996), waarin Pourveur op een experimentele wijze met het gegeven ‘neventekst’ omspringt. Bij de opening van het stuk lijst Pourveur uitzonderlijk *dramatis personae* op. Eén daarvan is Le Didascaliteur, letterlijk: de man die de regieaanwijzingen (didaskalia) produceert. En inderdaad, we treffen in het stuk een cursief gedrukte tekst aan (zonder aanduiding van een spreker), waarin een nauwkeurige situatieschets wordt opgenomen: we vernemen dat het stuk zich afspeelt achter de schermen en op de scène van een schouwburg waar *Macbeth* moet worden opgevoerd. Op het eerste gezicht is dit een klassieke neventekst; doorheen die neventekst horen we echter heel duidelijk een vertelstem, met name de stem van Le Didascaliteur, die zich zuiver op de buitencommunicatie met het publiek focust, daarbij vertelstrategieën van een romaneske auctoriële verteller overneemt (cf. infra)

de termen *récit* en *histoire* verwees Chatman naar Genette, die overigens een driedelig schema hanteerde.

- 142** Chatman(1990) schrijft: “If we adopt an appropriately broad sense of the term, mimetic forms – dramas, films, ballets are just as much “narrated” as short stories and novels” (p. 118). Chatman doorbraak daarbij ook een andere ‘waarheid van Pfister, dat in het drama verteltijd en vertelde tijd altijd samenvallen (*Episierungen* niet te na gesproken): “The first [verteltijd] operates in that dimension of narrative called discourse (*récit*, *sjuzhet*), the second [vertelde tijd] in that called story (*histoire*, *fabula*)” (p. 9).
- 143** Jahn (2001, p. 672) citeert Marie-Laure Ryan (*Possible worlds, Artificial intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, 1991, pp. 87–88): “the reader treats the [dramatic] text as if it were narrative fiction ... Stage directions are processed as *descriptive* statements, and the speech of characters is regarded as directly quoted dialogue” (p. 672) (mijn cursivering). Claycomb (2013) van zijn kant blijft de neventekst als *prescriptief* zien. Hij omschrijft de dramatische tekst als een combinatie van een ingebed *story narrative* en een “frame narrative that narrates its instructions for representation” (p. 161). De neventekst is volgens hem altijd een “implicit second person diegetic narrative that frames the mimetic narrative that might be performed on stage” (p. 176). De neventekst geeft dan als kaderverhaal aan “how one should/could/cannot/did produce the play.”
- 144** Hauthal (2018) schrijft: “With their tendency to do entirely without stage directions, postdramatic theatre texts tend to make use of dramatic speech in a way that undermines not only the assumed difference between ›main and ›side‹ text but also their medial transparency” (p. 548).

maar tegelijk behoorlijk retorisch uit de hoek komt. Le Didascaliteur houdt van taal-spel (hij speelt bijvoorbeeld met de klankgelijkenis tussen ‘côté cour’ en ‘côté cœur’)¹⁴⁵ en van *mise-en-abyme*: “Un nouveau doute s’installe dans le doute” (Pourveur, 1996, p. 8). De potentieel zeer dramatische passage waarin L’Acteur geëlektrocuteerd wordt, beschrijft hij heel poëtisch, vanuit het standpunt van elektronen (personificatie).

(...) l’Acteur a bien remis son casque mais a oublié de chausser ses bottes. Il marche, pieds nus, sur la scène – sur les câbles électriques, des câbles dans lesquels des millions de petits électrons fusent à toute allure. Les petits électrons remarquent une petite fissure et puis un truc rose qui bouche la fissure. Alors, les électrons s’élancent dans ce truc rose, croyant avoir à faire à une nouvelle piste à suivre. Mais cette nouvelle piste n’est qu’un des orteils de l’Acteur.
Et voilà l’Acteur électrocuté.

— LA MINUTE ANACOUSTIQUE (POURVEUR, 1996, P. 13)

Dat Pourveur in dit stuk de (afwezigheid van de) neventekst thematiseert, blijkt ook als hij L’Actrice een pleidooi laat houden voor een mensheid zonder regieaanwijzingen (“sans didascalies”). Wil de mensheid een nieuw begin maken, is ze beter af met een onbepaalde tussenruimte, zonder verleden en zonder referentiepunten.

TECHNICIEN : Je voudrais une humanité sans traces. Une humanité amnésique.
L’ACTRICE : Une humanité sans jalons, sans repères, sans indices, sans didascalies.

— LA MINUTE ANACOUSTIQUE (POURVEUR, 1996, P. 41)

Pourveur buit dit metadramatische spoor maximaal uit door Le Didascaliteur te laten reageren op deze poëtische dialoog. Hij beschouwt de woorden van L’Actrice als een aanval ad hominem, als geraaskal, dat geen gevolgen zal hebben voor het vervolg. Hij zal zich in elk geval niet terugtrekken uit het stuk en blijft tot het eind op zijn geheel eigen wijze didaskalia produceren.

Teksttheatraliteit revisited

De afwezigheid van neventekst in de strikte zin van het woord (anders geformuleerd: het samenvallen van hoofdtekst en neventekst) kunnen we labelen als een vorm van teksttheatraliteit, zeker in de betekenis die Hauthal toekent aan Poschmanns begrip. Hauthal (2018) omschrijft teksttheatraliteit als het potentieel van een tekst “to draw attention to, reflect and impede the intermedial transition from page to stage” (p. 547). Teksttheatraliteit is dus aanwezig als een tekst de lezer ertoe brengt dat hij het theater en de theatertekst als distinctieve media ervaart (Hauthal, 2009, p. 85). Als de “inner-ästhetischer

145 « La perspective de se retrouver – côté cœur – avec l’Actrice ne déplaît pas trop au Technicien » (Pourveur, La minute anacoustique, 1996, p. 21).

Mediumwchsel” (Poschmann, 1997, p. 42) van homogeen talige tekst naar heterogene theatrale tekens niet op een transparante manier kan gebeuren, begint de lezer zich te verbeelden hoe de tekst door *creative intervention* (in zijn eigen lectuur of door een bemiddeling van regisseur en acteurs) toch geënceneerd zou *kunnen* worden. De tekst is dan geen weergave meer van een *opgevoerde* tekst, het is een tekst met een open karakter, een *op te voeren* tekst, en draagt een inherente weerstand tegen een vanzelfsprekende opvoering in zich.¹⁴⁶

Het is een procedé dat in haast elke theatertekst van Pourveur terugkomt. We belichten hier de teksttheatraliteit in *Shakespeare is dead, get over it!* (Pourveur, 2021). In dit stuk springen twee vormen van teksttheatraliteit in het oog. Alle hoofdstukken dragen een tweeledige titel, bestaande uit een tegenstelling van RE- en DE-, bv. *Rewrite – Deyrite*, *Redramatize – Dedramatize*. In het algemeen kan je dit in verband brengen met de titel van het stuk: een hernemen van het werk van Shakespeare (een beweging terug in de tijd dus, gemarkeerd door het prefix RE-) en tegelijk een deconstructie van de universele status die Shakespeares werk heeft aan de hand van hedendaagse denkbeelden (gemarkeerd door het prefix DE-). Deze tweeledige titels brengen structuur aan in de gefragmenteerde tekst.¹⁴⁷ Hun teksttheatraliteit schuilt in de moeilijke vertaalbaarheid naar de scène toe.

Een tweede vorm van teksttheatraliteit in *Shakespeare is dead, get over it!* waarop ik hier dieper wil ingaan, schuilt in de strak gecomponeerde taalstructuren (‘refreinen’) die meermaals in de tekst opduiken. Het belangrijkste ‘refrein’ komt zevenmaal voor in de tekst (pp. 9,14,17–18,26,35–36,37,58–59) en heeft de vorm van een gebed.

Hoe dan ook
Herstel/Mijn wereld.
Denkt hij/zij/het.
Herstel/hem/haar/het.
Verhelpen/Rechtzetten/Corrigeren.
Als na een headcrash.
Herstel/Mijn wereld.¹⁴⁸

146 Ook Martens (2013) ziet teksttheatraliteit als bron van spanning tussen tekst en opvoering: “The textual material already develops and gestures at a theatricality in its own right, which the scenic performance retains by way of an unresolved (e.g., intermedial) tension and through emergent narrativity.” Die ‘emergent narrativity’ ziet Martens aan het werk in klassieke epische markers in het theater (vertellers, koorpersonages, *stage managers*) maar ook in “marked shifts between showing and telling”.

147 In de meest voorkomende hoofdstukken (*Remythologize – Demythologize*) (6x) en *Redramatize – Dedramatize* (4x)) ligt de focus op de staat van zijn van de twee protagonisten: respectievelijk Anna en William. We leren ze kennen op de dag van hun dood. In *Repostmodern – Depostmodern* (4x) wordt de focus verwijd en krijgen we te maken met protagonisten uit de extrafictionele wereld (Niels Bohr en Werner Heisenberg, Ronald Reagan, Naomi Klein etc.) die elk staan voor een bepaald wereldbeeld en die hun impact blijken gehad te hebben op de ontwikkeling van de relatie tussen William en Anna. Onder de hoofdstuktitels die slechts éénmaal voorkomen (*Resize – Desize*, etc.) wordt de hoofdplotlijn ontwikkeld.

148 Soms wordt dit refrein gevolgd door de baseline “Leef proper, denk aan de volgende”, maar soms ook niet. Die baseline komt ook geïsoleerd voor, wat een bijkomend argument is om deze zin niet tot het refrein te rekenen.

De structuur van het refrein is intrigerend. In 5 van de 6 zinnen komt een slash (/) voor. Het is een vorm van teksttheatraliteit die aandacht vestigt op de overgang van de tekst naar de performance. De slash wijst volgens mij op de mogelijkheid van dubbelzegging door verschillende acteurs, zoals in het werk van Martin Crimp (cf. *Fewer Emergencies of Attempts on her life*). Ook daar heerst het principe dat een tekst niet aan een bepaalde acteur of personage wordt gekoppeld, zoals in deze refreinen het geval is. De spreker is onbestemd.

De slash kan gelezen worden als een *conjunctief* teken (a plus b plus c); “hij/zij/het” en “hem/haar/het” kunnen dan tegelijk verwijzen naar William/Anna/het damhert. Het gaat er dan om dat zij dit alle drie denken. De slash kan ook geïnterpreteerd worden als een *disjunctief* teken: ‘verhelpen’, ‘rechtzetten’ en ‘corrigeren’ lijken inwisselbare synoniemen. Elders in de tekst treffen we dit procedé ook aan: “Brussel/Parijs/Beijing”; “rivier/kanaal/meer”; “jungle/oerwoud/bos/jungle”. De slash lijkt hier dan eerder te suggereren dat hoewel de tekst drie /vier mogelijkheden tegelijk – dus in superpositie – oproept, we toch een keuze zullen moeten maken (a of b of c). In “Herstel/Mijn wereld” kan de slash in elk geval geen inwisselbaarheid aangeven, en lezen we enkel een onderbreking. Het lijkt er dus op dat deze specifieke grafische vorm (/) bewust een uitdaging voor de encenering inbouwt en tegelijk veel speelruimte laat.¹⁴⁹

Van dialoog naar monoloog

De klassieke driedeling in hoofdgenres (Stanzel) kende elk genre een favoriete grondvorm toe. Zoals proza het hoofdkenmerk was van epiek, en de versvorm die van lyriek, vormde de dialoog het waarmerk van de dramatiek. Pfister (2001 [1977]) noemde de dialoog de “sprachliche Grundform dramatischer Texte” (p. 23). Die klassieke driedeling is stilaan achterhaald; in wat volgt wil ik de vijfdeling van Monika Fludernik gebruiken. In *Towards a Natural Narratology* (1996) en nadien in *Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization* (2000) ontwikkelt Fludernik een eigen systematiek. De vijf macrogenres die ze onderscheidt (*narrative, argumentative, instructive, conversational* en *reflective*) typeert ze als “idealized concretizations of discourse functions” (p. 285). Ze kunnen samen in één tekst voorkomen en mogen dus niet op een essentialistische manier los worden gezien van elkaar. Fludernik introduceert het macrogenre ‘conversational’ (dialogisch) (2000, p. 282) op basis van het

149 In dat gebed lezen we de gedachten van het damhert, Anna en William (tenminste als we de slash als een conjunctief teken beschouwen), die alle drie bidden om herstel van hun wereld. Die wereld is ontregeld geraakt, zoals een harde schijf “na een headcrash”. Tegelijk horen we hier ook de stem van de niet-diëgetische verteller, die bemiddelt tussen de personages (waartoe ik even ook het damhert reken) en een hogere instantie (God/de ‘goden’). Alleen hij kan de zin ‘Herstel/hem/haar/het’ uitspreken omdat die persoonlijke voornaamwoorden hier niet naar ‘wereld’ kunnen verwijzen maar enkel naar de referenten William, Anna en het damhert. Of wordt hier de mogelijkheid van een koorzegging geïmpliceerd, waarbij bijvoorbeeld het personage William voor Anna spreekt, Anna voor het damhert en het damhert voor William? De teksttheatraliteit genereert de mogelijkheid voor een afwisseling én samenvallen van stemmen.

veelvuldig voorkomen ervan in de mondelinge taal en vanwege het belang van dit genre voor drama.

In literary drama the interaction is between the characters on stage; their interaction belongs with the conversational macro genre. The play as a whole, however, is a narrative, and that narrative is represented by an enactment of it. (...) The conversational form of drama therefore serves a representational (mimetic) and medium-related function.¹⁵⁰

(FLUDERNIK M., 2000, P. 282)

Op het moment dat Fludernik dat schrijft, is het macrogenre ‘conversational’ echter al een tijdje aan slijtage onderhevig in het postmoderne theater. In *Vom Dialog zum Diskurs* (1980) zoekt Wirth naar oorzaken voor de crisis van de dialoog (als *discourse mode*) in het drama, meer bepaald naar de redenen waarom de *Ansage* (de aanspreking van het publiek) en andere “gesprächsferne Formen des Diskurses” de dialoog hebben vervangen als grondstructuur van het postmoderne drama.¹⁵¹ Die evolutie is volgens Wirth gestimuleerd door de disjunctieve dialoogtechniek van de Absurdisten (Ionesco en Beckett) en het iconoclasm van Artaud. De hoofdoorzaak ziet hij echter in Brechts theatertheorie, met name in diens epische idioom, dat volgens Wirth lingua franca geworden is in het postmoderne theater. Hoewel Brecht zelf volop de dialoog inzette in zijn stukken (hij wilde eerst de illusie van een gesloten communicatiecircuit creëren om die dan door vreemdingseffecten te verstoren), voorziet hij in zijn demonstratieve spelparadigma geen scènedialoog. In de *Straatscène* (Brecht, 2010 (1950)), waarin hij zijn model voor het episch theater uiteenzet, geeft Brecht aan dat de ‘demonstrator’ zo vaak hij kan zijn imitatie moet onderbreken voor uitleg en daarbij de toehoorders rechtstreeks moet aanspreken. Die discursieve opstelling, die “Dramaturgie des Diskurses”, zegt Wirth, heeft gezorgd voor een uitbreiding van de spreekruimte van het speelveld tot de publieksruimte:

Der Sprechraum hat aufgehört identisch zu sein mit der Bühne, wie es die etablierte Tradition des Dialogs haben wollte. Brechts nach außen gerichteter Spielgestus, einst erfunden um den Dialog zu verfremden, lief darauf hinaus, das Parkett und seine Zuhörerschaft in den Sprechraum einzubeziehen.” (WIRTH, 1980, P. 19)

150 Dat Fludernik het toneelstuk in zijn geheel als ‘narrative’ beschouwt is opmerkelijk en is kenmerkend voor de school van cognitieve narratologie. Fludernik pleitte ervoor dat naast *eventfulness* en *mediacy* ook *experientiality*, *tellability* en *point* als criteria zouden worden aanvaard voor narrativiteit. Op basis daarvan, zo besluit Fludernik (2008), kan drama niet langer worden beschouwd als “(...) the other of narrative (...), that genre in which action was supposedly directly enacted on stage (rather than represented in the words of a narrator) and which lacked the figure of a narrator persona” (p. 355). Integendeel zelfs. Fludernik omschrijft narrativity “as a mode of naturalising a text or performance in the reception process, i.e. as a function of human experientiality” (p. 360). Op basis van die definitie komt ze tot de conclusie dat drama het narratieve genre bij uitstek genoemd moet worden.

151 Szondi (1956) beschouwde een aanspreking van het publiek als iets ondramatisch: “Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer” (p. 13); Wirth (1980) van zijn kant noemt de aanspreking van het publiek het nieuwe basisprincipe: “Die Form der Ansprache, einmal eine Teilstruktur, wird zur Grundstruktur des Dramas” (p. 16).

Als dialoog in post-brechtiaanse theaterconcepten wordt ingezet, is dat vaak op een ‘bemiddelde’ manier, ingebed in een vertelling. De focus verschuift dan van “de tekst als plot naar de tekst als uiteenzetting of argument” (Hauthal, 2011, p. 101).¹⁵²

In *Dieu le Veult* laat Pourveur het personage ‘Blondje’ een pleidooi houden voor een argumentatief gebruik van de monoloog.

BLONDJE: En daarbij, ik hou van monologen. Je vertrekt in een verhaal of een stelling en je komt ergens aan, een bewijs of een verklaring of zoiets. Een monoloog kan niet onmiddellijk weerlegd worden. Dat heeft zijn voordelen. Trouwens, met ellenlange monologen vergeten de luisteraars toch het grootste deel ervan. Je maakt een paar omwegen, je stuurt ze in een paar straatjes zonder einde. En als de luisteraars verloren gelopen zijn, neem je ze bij de hand en je drukt hen het bewijs of de verklaring of iets dergelijk op hun neus. Ze kunnen enkel beamen. Ze gaan terug naar huis. Pas de volgende dag zullen ze er misschien over nadenken. Misschien zullen ze zich afvragen: ‘Ja maar. Is dat wel zo?’. Maar dan is het te laat. Want ik ben er niet meer. En dan moeten ze hun plan maar trekken. Misschien zullen ze een discussie met zichzelf aangaan of gaan ze hun partner erin betrekken. En wie weet, zullen ze er misschien ruzie over maken, een nieuw probleem scheppen.

— DIEU LE VEULT (POURVEUR, 1993, P. 18)

Ook in *Eco-Romance* (1996) spreken personages een voorkeur voor de *discourse mode* uit:

xy: Soms zou ik willen dat er geen vraagtekens bestonden. Vraagtekens zijn dwingend, autoritair, ondermijnen, zetten een gesprek in gang.

xx: Geen gesprek dan. Een monoloog. Eeuwigdurend. Momenteel heb ik je niet echt nodig als gesprekspartner.’

— ECO-ROMANCE (POURVEUR, 1996, P. 347)

In *Bagdad Blues* (2011) zegt het hoofdpersonage dat hij “de perfecte gesprekspartner (is) als het om retorische vragen gaat” (p. 149); vragen dus waarop hij niet hoeft te antwoorden en die bijgevolg geen dialoog doen ontstaan.¹⁵³ Pourveur draait de klassieke rolverdeling om: de dialoog (traditioneel drager van conflict en dus bedoeld om – in pourveuriaanse bewoordingen – ‘een bloedbad uit te lokken’) is in de hoofden van veel personages (zoals Blondje in *Dieu le veult* en Le Didascaliteur in *La minute anacoustique*) ‘verworden’ tot een instrument dat wordt ingezet om een consensus te bereiken.¹⁵⁴ Een

152 Hauthal (2011) herkent de evolutie van dialoog naar discours in het ‘tekstmodel’ van Tg Stan: “Zo worden dialogen bij STAN argumenterende discussies en toespraken tot een publiek” (p. 101).

153 In *Bagdad Blues* (Pourveur, 2011), zegt de diarrator tegen zijn echtgenote: “Jij stelt me ook vaak retorische vragen. ‘Wat moet ik met jou aanvangen in mijn leven?’ ‘Hoelang kunnen we de hevigheid van onze gevoelens nog volhouden?’ En ik ben niet verplicht te antwoorden” (p. 149).

154 In *La Minute Anacoustique* (Pourveur, 1996) lezen we: «L’Actrice fait encore partie de cette ancienne tendance qui veut qu’une conversation doit se terminer dans un bain de sang. Le Technicien est un adepte de cette

monoloog daarentegen (traditioneel ingezet als een lyrische weergave van een gemoeds-toestand of gedachte) blijkt een argument, dat dissensus creëert. Niet op de scène, maar bij het publiek. Pourveur verlegt dus zijn focus radicaal van de intrafictionele naar de extrafictionele communicatie. Het lijkt er Pourveur voornamelijk om te doen het publiek argumenten voor te schotelen die niet onmiddellijk weerlegd kunnen worden en voor discussie zorgen. Uit dit alles blijkt een scepsis ten opzichte van de dialoog als instrument voor intrafictionele communicatie. Pourveur zet daarvoor ook taal filosofische argumenten in. In *Eco-Romance* vergelijkt personage XX mensen met honden, die blaffen zolang ze gedomesticeerd zijn en pas echt met elkaar beginnen te communiceren als ze vrij zijn en opnieuw verwilderen. Dat laatste kan met de mens ook lukken, geeft de tekst aan, maar de taal voor dat soort van geëvolueerde communicatie moet eerst nog worden ontwikkeld.¹⁵⁵

De toenadering tussen dramatiek en epiek

Lange tijd werden epiek en dramatiek als genres onverzoenbaar geacht.¹⁵⁶ In *Das Drama. Theorie und Analyse* (2001 [1977]) omschrijft Manfred Pfister het verschil tussen beide vanuit het perspectief van de toeschouwers. Bij dramatiek zijn de toeschouwers ‘getuigen’ van de dramatische handeling, bij epiek zijn ze ‘toehoorders’ van een verhaal dat door een vertelinstantie bemiddeld wordt.

Korthals (2003) ziet echter een grote verwantschap tussen het drama en de vertelling omdat ze beide bestaan uit een combinatie van *Geschebensdarstellung* en *Geschebensvermittlung*, uit personagetekst en vertellerstekst. Korthals beklemtoont ook de verschillen: in het conventionele drama worden vertellerstekst en personagetekst onderscheiden in hoofd- en neventekst en krijg je ‘een montage van stemmen’. In de vertelling daarentegen zijn de vertellerstekst en de personagetekst geïntegreerd en kunnen ze zelfs versmelten (cf. *erlebte Rede*). Je krijgt dan een mix van stemmen, mededelingen en commentaren. Korthals bestempelt die integratie als ‘narrativer Modus’ (p. 80).¹⁵⁷

nouvelle tendance qui veut qu'une conversation soit avant tout un dialogue constructif, ayant pour but de trouver un consensus, un compromis» (p. 29).

- 155** In *Eco-Romance* (Pourveur, 1996) doen xv en xx een poging om een taal te ontwerpen die (vanuit het gelijkheidsbeginsel) niet kwetst of discrimineert maar ze komen niet verder dan een absurd lijstje eufemismen, bv. een ‘dakloze’ wordt een ‘doortrekker’, ‘een corrupte persoon’ wordt een ‘ethisch verschillende persoon’ (pp. 373-74).
- 156** Plato, zo zegt Pier (2008), differentieerde ‘diégésis’ (‘poiesis’) van ‘mimesis’. In de ‘pure vertelling’ (‘haplé diégésis’) is de dichter volgens Plato zelf de spreker: hij spreekt dan uitsluitend als zichzelf, “in his own name” (p. 119) en manifesteert zich ook als verteller. In de ‘nabootsing’ (de ‘mimesis’) daarentegen laat de verteller volgens Plato andere sprekers/personages aan het woord. Hij spreekt dan “as if he were someone else” (p. 119). Tragedie en komedie (drama dus) zijn volgens Plato helemaal mimetisch. Daarnaast, zo geeft Martinez (1999, p. 187) aan, voorzag Plato ook nog een mengvorm met een bovengeschikte verteller-rede (diégésis) en direct geciteerde personage-rede (mimesis), bijvoorbeeld in epiek en in verschillende soorten poëzie.
- 157** Korthals (2003) schrijft: “Ein solcher [geschebensdarstellender] Text steht dagegen im narrativen Modus, wenn die Geschebensdarstellung sich aus einem freien Zusammenspiel von Rede der Geschehensteilnehmer und Rede einer Erzählinstanz ergibt, die z. B. in Form der erlebten Rede ineinander verschlungen sein können. Statt von »Montage« müsste man hier von »Integration« der Diskursebenen sprechen” (p. 80).

Korthals levert hiermee een criterium dat ons toelaat om de toenadering van drama en epiek in een (niet-langer-dramatische) theatertekst ook effectief te determineren. Te onderzoeken is dan of er in de niet-langer-dramatische teksten van Pourveur ook een echte versmelting van personagetekst en vertellerstekst plaatsvindt, en hoe? Als voorbeeld kan ik verwijzen naar *B als in Bagdadisering* waar de dialoog met Ghislain geïntegreerd is in de vertelling van Ghislaine. Laat ons dat nu verder onderzoeken aan de hand van de theatertekst *Congo*.¹⁵⁸ Het stuk bestaat uit drie grote delen, voorafgegaan door een poëtische en tegelijk poëtische proloog.

Deel één van *Congo* is getiteld 'Een Roman'. Het bestaat uit 154 fragmenten van verschillende lengte waarin een ik-verteller (die soms de wij-vorm aanneemt) de expeditie beschrijft van tien mannen (onder leiding van ene Silvio) naar Elise Livingstone, die spoorloos is in het hart van Afrika. De verteller treedt niet op als personage in de vertelde wereld en kan dus een 'niet-diëgetische verteller' worden genoemd. Hij is een bevoorrechte getuige, die de tocht vanop de eerste rij verslaat en tegelijk de secundaire lectuur die erover verschijnt, leest en commentarieert. Zoals de ietwat provocerende genre-aanduiding 'Een Roman' aangeeft, is Deel één van *Congo* een verteltekst van het zuiverste water. Er zijn geen *dramatis personae* of dramatische scènes in de strikte zin van het woord. De tekst is het chronologisch 'verslag' van een expeditie naar het hart van Afrika. Wanneer er een dialoog plaatsvindt, wordt deze altijd expliciet bemiddeld door de verteller. Dat de gedachten van de personages soms in *erlebte rede* worden weergegeven, bewijst dat we hier (op basis van Korthals' criterium) echt van een zuivere verteltekst kunnen spreken, waarin een versmelting tussen de personagetekst en de vertellerstekst heeft plaatsgevonden. Een voorbeeld:

Tippo Tip is kwaad. De blanken vonden het blijkbaar niet nodig ook hem een bijnaam te geven.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 164)

Deze verteller, die als het ware de fictionele wereld tot stand laat komen, kunnen we met Richardson (2001) een *generative narrator* noemen. Zo'n verteller kan zich vaak beroepen op "epistemic privileges of heterodiegetic discourse (such as omniscience)" (p. 685). Pourveur maakt er echter een punt van om met dat privilege te spelen. De niet-diëgetische verteller leest de gedachten van al zijn personages en lijkt dus alwetend. Alleen wat het hoofdpersonage, Silvio, betreft, is het perspectief van de verteller beperkt. Silvio is namelijk "ondoordringbaar", onleesbaar geworden, waardoor de verteller enkel in termen van waarschijnlijkheid kan spreken over diens gedachten en gevoelens.

158 In het Hoofdstuk 'Narratief universum' bespreken we *Congo* vanuit de invalshoek 'Intertekstualiteit', maar we gaan hier al in op enkele genrespecifieke aspecten.

Misschien wil Silvio teruggaan naar zijn bureau, waar een computer de forecast van de verkoopcijfers toont. Misschien denkt hij aan de voorbije 12 jaar waarin hij zich door de 24 verdiepingen heeft heengewerkt. Misschien denkt hij aan zijn bekwaamheid.

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 135)

Veel tegenstrijdige versies *van* en verklaringen *voor* Silvio's gedrag zullen in de loop van de tekst de ronde doen. In het volgende fragment denken we even dat we helemaal in de gedachtestroom van Silvio ondergedompeld zijn...

Terwijl de chauffeur de centrale opbelt om te weten in welk district Congo zich bevindt, kijkt Silvio naar buiten: Waarom gaf ik die bestemming op? Wat gebeurt er met mij? Wil ik dit wel? denkt hij misschien. Wij zouden ons dit toch afvragen. De taxichauffeur draait zich naar Silvio en zegt hem geruststellend: 'They're trying to locate your destination, sir.'

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 138)

Op het moment dat de verteller een *inquit*-formule met een *verbum credendi* inlast ("denkt hij"), blijkt echter dat we het voorgaande moeten lezen als een gedachtecitaat én dat ook deze gedachte onzeker is ("misschien"). Het zijn de geprojecteerde gedachten van de verteller zelf, die door het gebruik van het pers. vnw. 'wij' ons, als lezers, in het denkproces betreft. In het bovenstaande voorbeeld zien we hoe een "transgeneric transformation of character speech" (Hauthal, 2018, p. 559) plaatsvindt. De personages geven hun woorden niet meer direct en als het ware autonoom weer (volgens de klassieke conventie 'personagenaam: personagetekst'). Hun woorden worden geciteerd door een verteller. Die verteller spreekt de lezer ook rechtstreeks aan.¹⁵⁹ Een echte verwijzing naar het theateraal dispositief (de spreek situatie in het theater) is in de tekst echter niet te vinden, wat deel één van *Congo* tot een van de radicaalste vertelteksten van Pourveur maakt.

Nu en dan, zoals in het citaat hieronder, laat de verteller ons ook echt door de ogen van de personages meekijken: we krijgen hier zelfs te maken met niet minder dan tien focalisators (zie eigen cursivering). Daarna valt de verteller opnieuw snel terug op zijn gebruikelijke afstandelijkheid en zijn strikt logische kader, dat hem 'dwingt' om weer de factor onzekerheid in te bouwen (cf. het woord 'lijken').

De tien mannen picknicken in Hyde Park. De foto van de lieve vrouw en snoezige kinderen van Fred gaat van hand tot hand. *De kinderen, amper kleuters, zijn mooi, hartverscheurend. De vrouw is ook mooi, een vrouw met wie geen avonturen beleefd worden, een vrouw om mee te trouwen.* Even lijken de ogen van de tien mannen vertederd. De foto wordt snel aan Fred teruggegeven. De picknick gaat verder.

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 141)

159 Een voorbeeld van een rechtstreekse aanspreking van het publiek: "De authenticiteit van dit citaat is niet bewezen. Ik geef het u voor wat het waard is" (Pourveur, Congo, 1996, p. 165).

Het centrale perspectief in het eerste deel van *Congo* ligt dus bij een anonieme, niet-diëgetische vertelinstantie zonder antropomorfe verschijningsvorm en zonder equivalent in de diëgetische wereld. De personages presenteren zichzelf niet, hun spreken wordt door die anonieme vertelstem bemiddeld. We zien hier geen polyfonische montage van stemmen, alle stemmen worden geïntegreerd in het narratief.

Zulke tekstkenmerken gaan volgens Kapusta (2011) in tegen het wezenskenmerk van het drama.¹⁶⁰ Kapusta neemt voor dit hybride soort theatertekst de term ‘Erzähltheater’ in de mond, dat ze omschrijft als “ein neues Genre, in der die Rede einer narrativen Instanz einen immer größeren Anteil erhält und im Extremfall die Figurenrede vollkommen verdrängt” (p. 143).

Deel twee van *Congo* is getiteld ‘Een Essay’. Die benaming kan geïnterpreteerd worden als een dramaturgisch statement van Pourveur. In zijn essay *De kat die tegelijk dood en levend was* (1999, p. 43) schrijft hij: “Aangezien de werkelijkheid niet meer te bevatten is en het enige wat kan beschreven worden een waarschijnlijkheid is, wordt – naar mijn mening – de enige mogelijke manier om die waarschijnlijkheid weer te geven het essay.”

In *Congo* bestaat het ‘essay’ uit een monoloog (van een vrouwelijk personage) die vertrekt vanuit een ‘onderzoeksvraag’ (“Ben ik Marilyn Monroe?”) en herhaaldelijk een wetenschappelijk register hanteert. Het onderzoek wordt echter niet duidelijk afgebakend. Tegelijk bevat de tekst veel meer verhalende en dramatische elementen dan in een essay gebruikelijk is. Met name de climax aan het eind maakt de tekst tot een echte dramatische monoloog.

Deel drie van *Congo* is getiteld ‘Een Appendix’ en functioneert als een coda: het bestaat uit een zesregelige dialoog tussen twee zuiver numeriek onderscheiden personages (1 en 2). Het is veelzeggend dat Pourveur de dialoog en de daarmee samenhangende mimetische narrativiteit degradeert tot een absolute bijrol in een appendix, een aanhangsel.

Als we de poëtische proloog mee in rekening brengen, kunnen we besluiten dat Pourveur in zijn stuk de vier klassieke hoofdgenres (lyriek, epiek, dramatiek en didactiek) integreert. Het meer hedendaagse, narratologische begrippenkader van Fludernik helpt ons in te zien dat de narratie (hoewel dominant) in *Congo* in evenwicht wordt gehouden door conversationele maar vooral ook argumentatieve, instructieve en reflectieve tekstdelen,

160 In een analyse van *Die Unbekannte mit dem Fön* van John von Düffel schrijft Kapusta (2011): „Es sprechen nicht die Figuren, sondern eine narrative Stimme. Diese Stimme entzieht sich jeglicher anthropomorphen Charakterisierung. Sie weist keinerlei individuelle Eigenschaften auf. Sie ist eine Stimme ohne Körper, die in der Art eines Erzählers in epischen Texten über das Geschehen berichtet, die Gedanken und Gefühle der Figuren darstellt und kommentierend begleitet. Durch die Einführung dieser epischen Erzählinstanz kehrt von Düffel das Wesensmerkmal dramatischer Texte um: die Figuren treten nicht als Redende und sich selbst Darstellende auf, sondern sie werden durch eine vermittelnde Instanz dargestellt. An die Stelle der Mimesis tritt die Diegesis» (p. 144).

die de tekst inbedden in een brede en actuele maatschappelijke context. De theatertekst van Pourveur blijkt zich van alle macrogenres te bedienen en is bijgevolg als genre-over-schrijdend of ‘transgenerisch’ te typeren. In de terminologie van Ryan kunnen we *Congo* beschouwen als een vorm van *diluted narrativity*.¹⁶¹

The overt narrator

We hebben intussen kunnen vaststellen dat Pourveur experimenteert met het gegeven van de *overt narrator*, een vertelinstantie die een duidelijk hoorbare stem krijgt in het stuk. Zoals we zagen in onze bespreking van *Congo*, vertelt deze niet-diëgetische vertelstem niet alleen het verhaal maar creëert hij ook een parallele (reflectie)ruimte voor commentaren, filosofische en dubieuze wetenschappelijke hypothesen. De tekst laat open of deze niet-diëgetische verteller op de scène belichaamd moet worden (bijvoorbeeld door een soort *stage manager*) dan wel bedoeld is om een *off stage narrative voice* te zijn (zoals een voice-over in de film). Mogelijkerwijs kan de *narrator*-functie ook toegekend worden (als extra ‘rol’) aan een acteur die ook de rol van een personage op zich neemt. Eén enkele keer (zoals in *La Minute anacoustique* (cf. supra) of in *Eco-Romance* (cf. infra)) kent Pourveur de vertelfunctie expliciet toe aan een personage (dat hij dan gebeurlijk ook opneemt in de lijst ‘dramatis personae’). Deze niet-diëgetische verteller is voor het publiek een gids doorheen het verhaal, maar zijn optreden maakt uiteraard duidelijk dat wat het publiek te zien en te horen krijgt, ‘slechts’ een vertelling is. De lezer krijgt door de commentaren van de verteller voortdurend munitie toegeschoven om de theatrale illusie te bevragen. Zijn interventies, geeft Castadot (2013) aan, « experiment un point de vue externe et dubitatif, correspondant à celui d’un spectateur qui refuserait d’adhérer à l’illusion théâtrale » (p. 66).

In onze bespreking van *La Minute anacoustique* en *Congo* valt op dat deze niet-diëgetische verteller niet neutraal is maar zich zonder gêne in de traditie plaatst van de auctoriële verteller van de 18de- en 19de-eeuwse romans: hij kent de gevoelens en intenties van de personages en verklapt die ook aan het publiek (de klassieke subtekst wordt dus gereveleerd, als ‘supra-tekst’ (cf. infra)). Hij kijkt door hun ogen maar becommentarieert hen ook. Op andere momenten verschuilt hij zich achter een gespeelde onwetendheid en creëert hij een zweem van mysterie en onzekerheid.¹⁶² Hij speelt metafictionele spelletjes met de lezer/het publiek, bv. door aan te kondigen wat hij misschien zou kunnen doen en dat

161 Ryan (2010) definieert *diluted narrativity* als een soort *semantic narrativity* waarbij “the plot is interspersed with extensive non-narrative elements, such as descriptions, philosophical considerations and digressions” (p. 317).

162 Als er een kortsluiting in de zaal plaatsvindt, geeft de verteller eerst aan dat het om een vorm van elektromagnetisch onweer gaat dat ontstaat door de ontmoeting/botsing tussen Shakespeares zeventiende eeuw en de twintigste eeuw, maar dan suggereert hij dat het ook gewoon een gevolg kan zijn van een fout van de technicus.

dan vooral niet te doen.¹⁶³ Hij heeft zijn eigen dramaturgische voorkeuren¹⁶⁴ en geeft ook geregeld zijn mening te kennen over de man-vrouw relatie die zich ontwikkelt in het stuk. Daarbij lijkt hij vaak vanuit een mannelijk standpunt te redeneren.¹⁶⁵ Bovenal is hij onbetrouwbaar. In *Shakespeare is dead, get over it!* wordt dat heel duidelijk, als de verteller zonder meer *alternative facts* toewerpt naar lezer en publiek. Als de verteller beschrijft hoe William en Anna gaan deelnemen aan een antiglobalismebetoging in Praag, vermengt hij de historische feiten (de betoging vond plaats in september 2000) met wat er gebeurde na de Praagse Lente (1968):

Diezelfde dag bevinden Naomi en Noreena zich, samen met één miljoen mensen waaronder ook William en Anna, in Praag om te betogen tegen de globalisering. Praag wordt de opstandige stad – die een dag later door Russische tanks wordt platgewalst. Om maar te zeggen: als je geen historische kennis hebt, kan je beter thuisblijven.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 13)

Doorheen alle niet-diëgetische vertellers in de stukken van Pourveur kan je één stemafdruk ontwaren: een schalkse, ironische vertelstem die houdt van metafictioneel spel, die zich kan inleven in personages en publiek maar hen ook genadeloos te kijk kan stellen en die er blijkbaar op uit is om hen voor morele of intellectuele dilemma's te plaatsen en hen te wijzen op de vele paradoxen in hun denken en handelen. De verteller is verantwoordelijk voor een groot deel van de humor in Pourveurs stukken. Hij laat zich herkennen aan zijn badinerende toon en aan zijn idiolect. “Hoe dan ook”, “Wat er ook van zij”, “Om maar te zeggen”, “Intussen”, “Voor diegenen die...” zijn typische stoplappen waarvan de pourveuriaanse verteller zich bedient.

Theatricalization of telling

Claycomb (2013) geeft aan dat het samenvallen van hoofdtekst en neventekst (cf. supra) een symptoom is van de verschuiving van *acting* naar *storytelling*. Als de neventekst wegvalt, wordt zijn verhalende karakter deels in de (hoofd)tekst gecompenseerd door niet-diëgetische of diëgetische vertellers die in hun *verhaal* impliciet of expliciet informatie over handelingen en situaties (bv. oriënterende passages en beschrijvingen) opnemen. Tegelijk worden de handelingen van de personages eerder verteld, meegedeeld dan getoond

163 Een voorbeeld: “On pourrait développer et expliquer pendant de longues heures cette affirmation de l'Actrice. Mais nous ne le ferons pas” (Pourveur, *La minute anacoustique*, 1996, p. 25).

164 In *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996, p. 36) geeft de verteller/Le Didascaliteur aan dat hij de zogenaamde *coup de théâtre* een ‘indecente’ theatrale truc vindt, bedoeld om kortstondig de interesse van het publiek te wekken.

165 In *La minute anacoustique* (1996) waarschuwt hij de technicus (1996) dat hij niet moet ambiëren om een vrouw tevreden te stellen, en dat hij zeker niet op een vrouw verliefd mag worden. Hij vindt het normaal dat de technicus het moeilijk heeft om L'Actrice te begrijpen. Hij zegt: « (...) qui peut lui en vouloir? Que celui qui comprend les femmes lui jette la première pierre » (p. 16).

en worden steeds meer diverse vertelstrategieën ingezet.¹⁶⁶ Lehmann (2005 [1999]) maakt duidelijk dat we hier niet zomaar met klassieke¹⁶⁷ of brechtiaanse *Episierung* te maken hebben. Waar bij Brecht de *Episierung* de functie heeft om de opgebouwde esthetische illusie te doorbreken en de plotopbouw te onderbreken, is in het postdramatische theater die esthetische illusie meestal gewoon niet aan de orde en is er van plotopbouw nog veel minder sprake. Het gaat hier dus om *postepische* strategieën die eerder tot doel hebben om een effect van persoonlijke nabijheid te creëren dan van afstand. Het doel is “(...) die Nähe in der Distanz, nicht (...) die Distanzierung des Nahen”, zegt Lehmann (p. 198). De acteurs kunnen zich in het hier en nu van de opvoering persoonlijk aanwezig stellen als vertellers die het tekstmateriaal bemiddelen naar het publiek toe. Ze worden ‘gecast’ als verhalenvertellers, zoals Hauthal (2018, p. 559) aangeeft. Nünning en Sommer (2008) vatten deze evolutie samen als:

plays do not just represent narratives (i.e., a series of events), they also stage narratives in that, more often than not, they make storytelling, i.e., the act of telling narratives, theatrical. In other words, plays not only represent series of events, they also represent ‘acts of narration’, with characters serving as intradiegetic storytellers.

(NÜNNING & SOMMER, 2008, P. 337)

De storytelling zelf wordt dus getheatraliseerd. We kunnen dan samen met Philipsen (2017) spreken over een “theatricalization of telling” (p. 107). Een sterk voorbeeld daarvan vinden we in Pourveurs tekst *Eco-Romance* (1996). In het openingshoofdstuk ‘Drifting in Off-tekst’ vindt de volgende conversatie plaats tussen xx en xy.

xx: Zittend en zwijgend kijkt hij mij aan. Een blik die om zingeving smeekt. Wat moet ik daarmee? vraagt hij zich af.

xy: Hopelijk wordt dit geen ‘slachtoffer-der-liefde’ reünie.

xx: Er zijn honden die altijd rondtrekken en nergens blijven. (...) Misschien heeft iedereen wel die intentie: altijd onderweg zijn, nooit willen aankomen.

xy: Ze veralgemeent, denkt dat zij het centrum van het universum is, waaruit al het weten is ontstaan.

xx: Soms heb ik het gevoel dat iedereen net zo denkt als ik. Maar ik onderbreek je of ik onderbreek de loop van de geschiedenis of misschien ben ik het einde der tijden aan het versnellen door mijn tussenkomsten. Zie je, dat bedoel ik nu. Ik heb soms het gevoel dat ik enige invloed kan hebben op de loop der dingen. Maar stel dat ik invloed zou hebben op de loop der dingen, wat dan?

166 In zijn bespreking van het werk van Jan Lauwers geeft Lehmann (2005 [1999]) aan: “Oft genug erscheint in diesem Theater einer *postepischen Narration* die Handlung, ohnehin schon fragmentiert, und mit anderen Materialien durchsetzt, nur im Zustand des Referats: erzählt, berichtet, wie beiläufig mitgeteilt” (p. 195).

167 Kapusta (2011) omschrijft die klassieke vormen van *Episierung* als “Erzählstrukturen, die als Prologe, Epiloge, Teichoskopie, Botenberichte, Chorpässagen, Songs, Textprojektionen, Erzählfiguren und Spielleiter seit der Antike bis heute einen wichtigen Bestandteil des Dramas ausmachten” (p. 143).

xy: We moeten bij de feiten blijven zonder enige vorm van interpretatie; je zit op een stoel en je kruist je benen.
xx: En ik ondersteun het hoofd met de vingertoppen en kijk naar jou.
Nu denkt hij dat hij me zelfs niet meer wil aanraken.
xy: Ik kan haar zelfs niet meer aanraken.
xx: Wat haat ik het gebruik van een off-stem!

— *ECO-ROMANCE* (POURVEUR, 1996, pp. 325–326)

We vinden in deze tekst een integratie van dialogen (die xy en xx naar elkaar toe uitspreken, bv. “Zie je, dat bedoel ik nu”) en monologen. Die monologen zijn niet bedoeld voor de oren van de ander en worden (met de off-stem) enkel gericht naar het publiek, dat zo ten volle betrokken wordt in de *theatricalization*. Met die off-stem doen xy en xx wat een niet-diëgetische, alwetende verteller ook vermag: ze geven de gedachten weer van de ander (bv. “Wat moet ik daarmee? vraagt hij zich af”) en expliciteren zo de betekenis en de intentie die anders impliciet zouden blijven (de subtekst) in de daaropvolgende personagetekst. Daarnaast doen ze met die off-stem ook waar een klassieke neventekst goed in is, nl. regieaanwijzingen geven, zoals: “Zittend en zwiĳgend kijkt hij mij aan”.

Deze “theatricalization of telling” biedt tal van spelmogelijkheden. Er kan gespeeld worden met de ambigue status van een zin. Is “Hopelijk wordt dit geen ‘slachtoffer-der-liefde’ reünie” een gedachte van xy (off-stem), of een repliek (on-stem)? De neventekst kan in de dialoog worden betrokken en dus tot de ander gericht (bv. “je zit op een stoel en je kruist je benen”) waardoor de dubbele status van de neventekst gethematiseerd wordt: is dit een beschrijving van de stand van zaken of een instructie?¹⁶⁸ En volgt xx die (al dan niet met tegenzin) op, of niet?

Bovendien wordt het postepische theatrale dispositief hier ten volle benut. Alle uitspraken (ook de off-stem-uitspraken) worden niet alleen gedaan in volle bewustzijn van de aanwezigheid van het publiek, maar gebeuren ook in de aanwezigheid van de ander als acteur en personage op de scène (Hauthal, 2018, p. 275). Men deelt eenzelfde discursieve ruimte. De klassieke theatrale conventie dat een personage zich kan afzonderen, de vierde wand doorbreken en (exclusief naar het publiek toe) een monoloog kan afsteken of een ‘terzijde’ kwijt kan, wordt met voeten getreden. Het is bijvoorbeeld duidelijk dat xx in de laatste zin (“Wat haat ik het gebruik van een off-stem!”) reageert op wat xy net heeft gezegd (“Ik kan haar zelfs niet meer aanraken”), ook al was dat een off-stem-gedachte.

De emotionele lading van de reactie van xx legt nog een ander gevolg van dit vertel-systeem bloot. Ook al doen de personages wat normaliter een *niet-diëgetische* verteller doet, zij zijn wel degelijk *diëgetische* vertellers, wat inhoudt dat ze betrokken zijn op alles wat gezegd wordt en dus ook de inhoud van de gedachten van de ander (die ze dus

168 Zie de verschillende opvattingen over het descriptieve (Ryan) of prescriptieve (Claycomb) karakter van de neventekst (cf. supra).

gedeeltelijk zelf vertellen) moeten verwerken terwijl ze aan het woord zijn. Dit soort tekst nodigt daarom uit tot het experimenteren *met* en afwisselen *tussen* verschillende spelmodi; het inlevend acteren (als *Figur*), het neutraal acteren (bv. als verteller van regie-aanwijzingen) en de combinatie van beide (bv. in het weergeven van de gedachten van de ander). In sommige teksten van Pourveur worden die verschillende modi overigens expliciet verdeeld over verschillende acteurs per personage.¹⁶⁹

Tot slot wordt uit het fragment van *Eco-Romance* duidelijk dat deze narratieve modus heel makkelijk metareflectie mogelijk maakt. *xx* blijkt zich bewust van het off-stem-mechanisme en revolteert ertegen; misschien omdat ze genoeg heeft van de indirecte communicatie, misschien omdat *xy* haar niet meer kan verrassen (ze kent zijn gedachten), misschien omdat ze ontgoocheld is over wat *xy* in concreto denkt. Wat er ook van zij, de concrete vertelsituatie (in driehoeksvorm, met het publiek als getuige) bevestigt en versterkt de vaststelling dat *xy* en *xx* blijken opgesloten te zitten in een onproductief communicatiepatroon. Daarmee heeft een van de belangrijke thema's van het stuk dramaturgisch vorm gekregen. *xx* zal zich uiteindelijk uit dat patroon bevrijden door *xy* te doden. We gaan dit gebruik van de off-stem en de metatheatrale implicaties ervan verder bespreken in het hoofdstuk 'Taal'.

Pourveur gaat nog een stap verder in zijn *theatricalization of telling* door nog een derde personage te introduceren: Valerie. Volgens *xy* is zij "de ultieme, allesomvattende, universele prothese" (*Eco-Romance*, p. 340), die hij zich aanschafte toen *xx* hem verliet.¹⁷⁰ *xy* noemt Valerie daarnaast ook "een netwerk, een *database*, een tekst". Als een soort *Siri* avant la lettre verstrekt ze op zijn commando (maar aan het eind van het stuk ook auto-noom) nuttige én nutteloze informatie.¹⁷¹ Belangrijker is nog dat zij als een dramaturge de scènes van *xy* en *xx* omkadert met twee historische, niet-fictionele teksten: passages uit de *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* uit 1789 en een fragment uit *Das Tierschutzgesetz*, uitgevaardigd in nazi-Duitsland in 1933 door Hitler. Valerie maakt zo het *enjeu* van het stuk duidelijk; het gaat om de samenhang tussen mensen- en dierenrechten,

169 In *Bad Moon Rising* (Pourveur, 2020) wordt de personagetekst gezegd door ELLE en LUI (als 'enacter') en geven ELLE 1 en LUI 1 de beschrijvingen, commentaren en gedachten weer (als 'presenter'). Ook ELLE 2 en LUI 2 komen voor, ze spelen ELLE en LUI in een resem imaginaire scènes.

170 Valerie is een 'lichaam' dat zich proteeans in elk vrouwelijk archetype kan metamorfoseren en zelfs *xy*'s meest perverse fantasieën kan bevredigen. Ze vraagt aan *xy*: «Comment me veux-tu: en infirmier de nuit, en homme d'affaires affairé, ou en androgyne? (...) Est-ce que tu me veux languissante, langoureuse, perverse, dépravée, obscène ou tout simplement imparfaite?» (Pourveur, *Eco-Romance*, 1996, pp. 340–341). Met haar kan *xy* naar eigen zeggen "de liefde voor het fascisme herontdekken", "de absolute ongelijkheid en de absolute verknechting" (p. 343).

171 Zo geeft ze ons (als in een neventekst) achtergrondinfo over *xy*, maar focust daarbij uitsluitend op zijn gezondheidstoestand. Ze doet dat in het Frans en in een vaak hyper-wetenschappelijk jargon. Terwijl zij *xy* medisch doorlicht en diagnosticeert, maakt ze hem dus in feite intransparant voor de lezer, achter een muur van taal. Een voorbeeld: "Il s'agit d'un patient de 35 ans traité depuis des siècles pour une maladie de l'iléon. La lésion a été découverte à la suite d'une appendicectomie. La notion d'une atteinte au niveau duodénal repose sur des biopsies réalisées par endoscopie. La situation s'est dégradée depuis quelques années lorsque le patient a été admis pour un syndrome subocclusif. Il présentait en effet des douleurs crampoïdes de la fosse iliaque droite d'aggravation progressive et la radiographie de l'abdomen à blanc avait indiqué la présence de niveaux hydroaériques" (*Eco-Romance*, 1996, pp. 329–330).

vrijheid en verknechting, democratie en fascisme, communicatie en onbegrip. En dat alles toegepast op de liefde tussen een man en een vrouw én hun relatie met de hond (hun huisdier), die door de man werd neergeschoten.

We kunnen concluderen dat Pourveur in *Eco-Romance* een driedubbel communicatiecircuit construeert: de twee personages dialogeren enerzijds met elkaar, anderzijds met een gerobotiseerde verteller, en alle drie communiceren ze ook rechtstreeks met het publiek, wat een multiperspectivisme genereert. We kunnen besluiten dat de postepische vertelstrategieën van Pourveur enerzijds bestaan uit een complexe narratieve modus (waarin commentaren, argumenten, regieaanwijzingen, metafictionele reflecties, monologen en dialogen integreren), anderzijds uit het samenspel van diëgetische en niet-diëgetische vertellers. Deze theatralisering van het vertellen staat een evidente enscenering in de weg maar biedt tegelijk zeer veel spelmogelijkheden. De vertelorganisatie impliceert dat er beurtelings wordt ingezet op toenadering *tot* en afstand nemen *van* de personages, *Näbe* und *Distanz*. Veralgemeend is delicaat (want de werking van het vertelsysteem is in elke tekst anders) maar toch kunnen we stellen dat – anders dan wat Lehmann (2005 [1999]) voor het postdramatisch theater vooropstelt – *distancing* uiteindelijk de bovenhand lijkt te halen in het theater van Pourveur. Om recht te doen aan dit soort complexe postepische vertelsituaties is het dus van belang om ons narratologische begrippenapparaat te verfijnen. De volgende paragraaf zal daarbij dienstig zijn.

De rationale voor een superordinate narrative system

Lange tijd was het schijnbaar ontbreken van een bemiddelingsinstantie een argument voor narratologen om het klassieke drama links te laten liggen als studieobject.¹⁷² Sinds o.a. Chatman en Jahn duidelijk maakten dat een verhaal, dus ook een theatertekst, altijd bemiddeld wordt, zijn er al meerdere termen naar voren geschoven om die onzichtbare bemiddelaar te benoemen.¹⁷³ In aansluiting bij de opvattingen van Chatman en vooral Jahn postuleert Roland Weidle (2009) een ‘superordinate narrative system’ in het drama. Dat systeem (dat we kortweg SNS zullen noemen) is verantwoordelijk voor het controleren van “the selection, arrangement and focalisation of the story-data” (p. 225). Dit SNS

172 Ook al had het plotkarakter van drama (*eventfulness*) op zich al een criterium kunnen zijn voor narrativiteit zag de vader van de narratologie, Genette, in zijn *Narrative Discourse revisited* (1988) een “truly insurmountable opposition between dramatic representation and narrative” (p. 41). Garcia Landa (2008) geeft aan dat de theoretische focus van structuralisten lag op het onderzoeken van duidelijke narratieve genres en dat het dus wachten was op poststructuralistische theoretici om ook genres die niet in eerste instantie als narratief gelden, op hun narrativiteit te gaan onderzoeken.

173 Chatman schrijft in *Coming to Terms* (1990): “(...) every narrative is by definition narrated – that is, narratively presented – and that narration, narrative presentation, entails an agent even when the agent bears no signs of human personality. Agency is marked etymologically by the -er/-or suffix attached to the verbs ‘present’ or ‘narrate’. The suffix means either ‘agent’ or ‘instrument’ and neither need be human” (pp. 115–116). Chatman (die zijn bevindingen vooral op filmanalyse baseerde) lanceert daarom het begrip ‘cinematic narrator or presenter’. Jahn noemt die instantie ‘dramatic narrator’ maar heeft het in hetzelfde artikel (2001) ook over “a superordinate narrative agent of the stage directions” (p. 672).

is dus te beschouwen als een abstract presentatiesysteem dat meerdere media tegelijk inzet, samen te vatten in ‘tekst’ en ‘mise-en-page’ (typografie, grafisch design...).¹⁷⁴ Met Lahn en Meister reken ik ook bepaalde periteksten (term van Genette) tot dit presentatiesysteem.¹⁷⁵ Dit SNS heeft – als niet-gepersonaliseerde communicatie-instantie – geen ontologische status en is ook meestal ‘covert’. Enkel als er een spreekstem opduikt (bv. in een proloog) kunnen we niet anders dan er de status van een ‘agens’ aan toekennen. Ik zal het dan, met een knipoog naar Chatman, hebben over een ‘Superordinate Narrative Presenter’ (SNP).¹⁷⁶

Op basis van mijn bevindingen bij *L'Abécédaire* en de andere stukken die ik in deze genre-inleiding bespreek, is het mijn hypothese dat de eigenheid van elk Pourveur-stuk (naast de variaties in thematiek) bepaald wordt door een specifieke organisatie van de vertelsituatie (het *superordinate narrative system* (SNS)). Dat systeem bepaalt hoe het stuk werkt en heeft implicaties op hoe het gelezen en gespeeld kan worden. In Pourveur-stukken kunnen we meestal een expliciete vorm van bemiddeling (*mediacy*) waarnemen; de teksten wekken niet de indruk dat ze zichzelf tonen en zijn op dat vlak dus de tegenpool van het ‘absoluut’ theater. De personages zijn *teller characters* die vaak omkaderd worden door (en soms ook in interactie gaan met) een niet-diëgetische vertelstem die hen commentarieert. Bovendien worden de stukken soms openlijk bemiddeld door een *superordinate narrative presenter* (een stem die we bijvoorbeeld kunnen horen in de proloog).¹⁷⁷ Daardoor trekt het *superordinate narrative system* (SNS) in Pourveurs teksten de aandacht naar zich toe.

Uit deze inleiding trek ik de volgende besluiten: de pourveuriaanse theatertekst is een medium geworden dat minstens evenveel door de macrogenres ‘argumentative’ en ‘narrative’ als door het macrogenre ‘conversational’ wordt getypeerd. De narratieve modus (de integratie van stemmen, berichten, commentaren, ...), zo kenmerkend voor vertellende teksten, is ook een hoofdkenmerk van Pourveurs theaterteksten. Experimenten met een niet-diëgetische vertelinstantie en met postepische vertelstrategieën zorgen ervoor dat Pourveur eerder een narratieve esthetiek ontwikkelt dan een dramatische. In Pourveurs

174 Ik ontleen de term presentatiesysteem aan Lahn en Meister (2016), die het hebben over een “übergeordnetes Präsentationssystem” dat verantwoordelijk is voor de “Gesamtorganisation des Werkes”, met name “Auswahl, Anordnung, Präsentationsmodus, Wertungsimplikation” (p. 261).

175 Periteksten zijn delen van het boek in zijn fysieke vorm. Ten eerste alle elementen die de hoofdttekst omsluiten: auteursnaam, titel, ondertitel, genre aanduiding, toewijdingen, motto's, voor- en nawoorden, titelplaat, auteursportret. Ten tweede elementen in de tussenruimte van de hoofdttekst, zoals hoofdstukaanduidingen en bovenschrijftjes, aanmerkingen en voetnoten, geïntegreerde foto's, tekeningen of andere afbeeldingen. Ten derde uiterlijke aspecten als materiaal, grafiek, omslag, omslagafbeeldingen, versieringen, typografie, aard van het papier en van de inbinding (hard of soft cover), rugopschrift en flaptekst. Bij een nieuwe druk (met ongewijzigde tekstuitleg) en een nieuwe vormgever zullen een aantal van die aspecten veranderen, een aantal zeker niet. Zie Lahn en Meister (2016, p. 55).

176 Het voordeel van de term *presenter* is dat je daarmee niet noodzakelijk een stem associeert, wat je bij een *narrator* wel doet. Het is een term die dus overkoepelend kan zijn voor verbale en visuele media. Die *presenter* kan de aandacht op zich vestigen als hij zich laat vertegenwoordigen door een openlijke verteller (*overt teller/narrator*) maar kan ook onzichtbaar blijven (*covert shower*).

177 Bijvoorbeeld in de prologen van *Congo* en *White-out*.

theaterteksten treedt op een structurele manier poëtisering naar voren, o.a. in ‘refreinen’, prologen, en in de zeldzame neventekst. We zouden samenvattend van ‘episch-lyrisch-essayistisch’ theater kunnen spreken, maar ‘transgenerisch theater’ lijkt me dan een elegantere koepelterm.

In het vervolg van dit hoofdstuk presenteer ik nu twee casestudies. Het betreft *Alice #2* en *Bagdad Blues*, twee theaterteksten met een bijzonder *superordinate narrative system*. Ik wil onderzoeken hoe dat systeem bepalend is voor de structuur én de interpretatie van het stuk.

Casestudy 1: Alice # 2

Perceptie, perspectief en relativiteit (5)

- En zoals beloofd de verkrachting.
- Ik heb eigenlijk geen zin om er iets over te zeggen.
- Dat kan je de lezer niet aandoen.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, P. 254)

Opzet

Pourveur schreef *Alice #2* in 1993. De tekst verscheen in *Het soortelijk gewicht van Sneeuw- witje – Teksten 1985–1995* (Pourveur, 1996).¹⁷⁸ In deze eerste *casestudy* hanteer ik een narratologische insteek. Ik ga daarbij de *toolbox* van Marie-Laure Ryan (2010) gebruiken, die *semantic*, *discursive* en *pragmatic modes of narrativity* onderscheidt. We gaan ook na welke van Fluderniks macrogenres voorkomen in de tekst en welke inzichten ons dat oplevert. Ook tracht ik een communicatieschema voor een theatertekst toe te passen op het stuk, ontworpen op basis van inzichten die in de inleiding op dit hoofdstuk aan bod kwamen. De begrippen die ik in dat schema hanteer, gebruik ik ook systematisch in mijn analyse.

178 Pourveur schreef de tekst voor Judith Klute en Stella Van Leeuwen (Stichting Geest Van Zout), twee actrices die afstudeerden aan de Mime Opleiding van de Theaterschool in Amsterdam. Het stuk ging in première op 29 september 1994 in Amsterdam. De titel ‘Alice’, gevolgd door de numerical 2, geeft aan dat het om een tweede versie van het stuk gaat. De werktitel was ‘Alice in Wonderland’.

Het transgenerisch combineren van macrogenres

Op het intratekstuele niveau treffen we in *Alice #2* een ver doorgedreven fragmentering aan. De tekst bestaat uit 83 meestal korte 'scènes' én een proloog.¹⁷⁹ Alle scènes zijn getiteld; de titels die meermaals voorkomen, worden gevolgd door een (oplopend) nummer (1), (2), (3), etc.

We kunnen de 83 'scènes' als volgt catalogeren volgens de macrogenres van Fludernik: 11 scènes kunnen voornamelijk als *argumentatief* worden beschouwd, 6 als *instructief*, 6 als *conversationeel*, 21 als *reflectief* en 34 als *narratief*; 5 scènes heten 'geschrapt' en zijn dus niet te catalogeren.¹⁸⁰ Een eerste vaststelling is dat het continuïteitsprincipe in deze tekst zwaar onder vuur ligt; voor elke narratieve scène (waarin de handeling verderloopt), is er minstens één die het verhaal weer onderbreekt voor een reflectie, instructie of argumentatie. Een tweede vaststelling: deze tekst is een open discursieve ruimte waarin veel (zo niet alle) soorten tekst een onderdak kunnen vinden. Deze transgenerische tekst stelt tegen geen enkel tekstgenre een exclusieve. Een derde vaststelling: alle 34 narratieve scènes zijn berichtend. De diëgetische narrativiteit is dus veel groter dan de mimetische. De dialoog is als *discourse mode* geminoriseerd in dit stuk. De twaalf dialogen die in het stuk voorkomen, zijn allemaal 'conversationeel' (dus scenisch) te noemen, geen enkele dialoog is narratief.¹⁸¹ We gaan in onze analyse achtereenvolgens de verschillende macrogenres belichten. We beginnen met de bestudering van de narratieve scènes.

De verdeeldheid van het vertellende ik in the memory play

In de eerste *narratieve scènes* is een diëgetische ik-verteller aan het woord. Op basis van heel concrete, maar fragmentaire herinneringen (die de discontinue werking van het geheugen volgen), vertelt ze op een chronologische, maar elliptische manier haar eigen levensverhaal, een subjectieve recapitulatie van haar jeugd tot haar jonge volwassenheid (wanneer ze besmet raakt met aids).¹⁸² De verteller springt abrupt tussen episodes die soms jaren uit elkaar liggen; met name de tijd tussen de peupertijd en de puberteit slaat ze over. Het gevolg is dat op blz. 236 kleine Al♥ce nog kruipend van de trappen valt en

179 Hoewel veel fragmenten helemaal geen *beat* hebben, kunnen we ze toch 'scène' noemen op basis van Pavis' definitie van een scène als een "segment temporel dans l'acte" (Pavis, 2019, p. 488).

180 Een voorbeeld: "Verdringing (2)/ (Geschrapt)" (Pourveur, *Alice #2*, 1996, p. 248).

181 Met 'narratief' bedoel ik hier 'bijdragend aan de ontwikkeling van de plot', dus in de betekenis die ook Fludernik eraan toekent in *Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization* (2000).

182 Volgens Garcia Landa (2008) houdt zelfs het schijnbaar neutraal retroactieve vertellen altijd een evaluatie in van het verleden, waarin bepaalde significante details een plaats hebben gekregen omdat ze in een bepaald (verhaal)patroon passen. Hij schrijft: "I will define narrative as the sequential and retrospective representation of experience as an interpreted/evaluated series of events (i.e., the experiential sequence has been interpreted and evaluated and thereby forged in a sequence of events)" (p. 422).

dat op blz. 237 gezegd wordt dat haar bekken uitzet en de kindertijd voorbij is. Scenische beschrijvingen en korte samenvattingen wisselen af, wat extra dynamiek en snelheid genereert.

Aanvankelijk (tot blz. 240) valt de verteller (die spreekt) in de narratieve passages samen met de focalisator (die kijkt). De openingszin van de tekst luidt: “Ik lig op de rug, ogen gesloten. Ik ben amper drie maanden oud” (Alice # 2, p. 226). Zoals Garcia Landa (2008, p. 431) aangeeft, creëert de tegenwoordige tijd een directheid en levendigheid die hoort bij het concrete vertellen voor een publiek. Op die manier maskeert de vertelling het inherent retrospectieve aspect (horend bij de reconstructie die de verteller maakt van haar jeugd): het vertelde wordt weergegeven alsof het zich nu voltrekt, alsof de verteller het opnieuw meemaakt (op het moment van het vertellen), alsof het ‘vertellend ik’ volledig samenvalt met het ‘vertelde ik’. Deze narratieve passages vormen dus eigenlijk één lange analepsis (flashback), tot aan de laatste ‘scène’ (Alice # 2, p. 262), waarin het nu-moment van de vertelling zal samenvallen met het moment van vertellen.

Het flashback-gegeven zorgt voor een *bindsight bias*: De verteller schrijft de focalisator (baby Al♥ce) allerlei herinneringen en gedachten toe die horen bij een latere fase van bewustzijn: de ongewoon rijke gedachtegang van baby Al♥ce maakt de tekst antimimetisch en onnatuurlijk.¹⁸³ Gezien haar vlekkeloze taal*performance* lijkt het alsof ze al meteen in de symbolische orde opgenomen is. Er is geen samenvallen van de zuigeling met de ‘primordiale ander’ (Lacan) in een pre-talige context.¹⁸⁴ De zuigeling is zelf naamgever en krijgt dus al snel notie van het arbitraire van het talig proces.

Zien

En plots word ik opgepakt door twee zachte handen. Ik word rechtgehouden. Mijn hoofd helt even achteruit maar wordt opgevangen door een hand. Mijn hoofd staat nu rechtop en mijn ogen openen zich – automatisch –, net alsof ik de totale controle verlies over mijn oogleden, net alsof het oppakken een blik afdwingt. Mijn eerste schrik-aanjagende gevoel wordt snel getemperd. Het eerste beeld is een mooi gelaat, fijne trekken, blond haar, blauwe ogen, vol liefde en openhartigheid. Dit wordt mijn speelpop, denk ik. Ik geef haar een naam: moeder. Ik sla dit op in mijn geheugen.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, p. 227)

183 Voor het publiek moet zich dat tijdens de voorstelling vertalen in een spanning tussen presentatie en representatie. Het moet zich een adolescente of volwassen acteur voorstellen als een baby van drie maanden oud.

184 Volgens Lacan (cf. Mooij (2015)) ziet de *infans* (kind zonder taal) zichzelf als één lichaam met de moeder. De intrede in de symbolische orde van de taal (die meteen ook de intrede inhoudt in alle sociale posities en relaties die de maatschappij uitmaken en ondersteunen) scheidt het kind van de moeder en maakt het tot subject. Volgens Lacan ligt de taal aan de basis van het subject en van het verlangen. Maar dit subject is gespleten, het is de taal, of beter: het taalsysteem dat hem van zichzelf vervreemdt. De taal geeft het subject de idee dat het verlangen vervulbaar is, dat de *jouissance* bereikbaar is (en dat enkel de wet dat tegenhoudt). Maar de ontoereikendheid van de taal zelf verhindert de *jouissance*. Het is de taal die een gat slaat en een barrière oplegt tussen het subject en de Ander en daardoor het verlangen in stand houdt.

Technisch gezien is dit een innerlijke monoloog, in de directe rede, nu en dan gekruid met een geciteerde rede of een gedachtecitaat, zoals “Dit wordt mijn speelpop, denk ik.” Vormelijk zou deze innerlijke monoloog ook in een roman kunnen voorkomen, maar omdat hij anticipeert op de aanwezigheid van een publiek, in een steeds verspringend nu-moment in de verteltijd op de scène, krijgt hij de status van een dramatische monoloog.¹⁸⁵

En dan zijn we getuige van een plotse verandering:

Perceptie, perspectief, Relativiteit (1)

Ik lig op bed en kijk urenlang naar het plafond, naar mijn naam.

Er is ‘ik’ en er is ‘Al♥ce’, denk ik.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, P. 241)

De ‘ik’ vervreemdt lichamelijk van het kind dat het kort tevoren nog was. De hormonale ontwikkelingen katapulteren haar in de puberteit.

Reuk

En plots zet mijn lichaam uit in alle richtingen. Mijn tepels en de plek daarrond worden hard, mijn bekken wordt breder. Pijn. Mijn lichaam barst uit haar voegen. Haartjes groeien op een vreemde plaats. Angst.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, P. 237)

En tezamen met het lichaam verandert ook de ambitie. De gordijnen-met-engelen uit haar kinderkamer laat ze hangen (“zuiver uit ironie”) maar op de muur komt nu de poster te hangen van de HST. Dit geeft aan dat ze haar leven in het teken van de snelheid plaatst. Ze kiest het levensmotto “snelle conflicten, snelle relaties”, dat lijnrecht ingaat tegen de voorzichtigheid die haar vader predikt. Ze wordt “(...) een onbesuisde snelheidsmaniak” (Alice # 2, p. 241) met “a need, a need for speed” (p. 237). Haar leven krijgt een HST-vaart. En wat haar vader haar op basis van de wetten van de relativiteit tracht te leren, zal ook uitkomen: vanuit de HST neem je de dingen anders waar (p. 236). Ze wordt tuk op spannende seksavonturen met betrouwbare en onbetrouwbare mannelijke *sujets* en lijkt blind te zijn voor het gevaar dat daarmee samenhangt.¹⁸⁶

De splitsing tussen ‘ik’ en Al♥ce wijst echter ook op een meer ontologische onzekerheid. Het is belangrijk te beseffen dat de splitsing plaatsvindt als de verteller vanuit kikkerperspectief, op bed liggend, kijkt naar de naam ‘Al♥ce’ die ze met een spuitbus op het plafond

185 Een voorbeeld van een directe aanspreking van het publiek vinden we in het volgende fragment: “En dan!? vertaalt mijn vader. En hij geeft een zeer uitgebreide uiteenzetting over verantwoorde opvoeding (*maar die wil ik jullie besparen*)” (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 230) (eigen cursivering).

186 “Wat Al♥ce het liefst van al doet, is haastige mannen volgen die via donkere steegjes in parallelle werelden binnendringen, daar waar de zintuigen op hol slaan, waar de waarneming enkel in vertigo kan resulteren” (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 242).

heeft geschreven.¹⁸⁷ Twee dingen zijn hier cruciaal: het perspectief en de naam. De focalisator die het narratief perspectief bepaalt, is nu niet langer het kind, Al♥ce. Naarmate we dichter bij het moment van vertellen komen, kijken we meer en meer door de ogen van de jongvolwassen verteller, die het moment van de spuitbus ervaart als een moment waarop haar identiteit (haar 'ik') zich vormt. De 'ik' kan zich nu naast een Al♥ce ook een niet-Al♥ce inbeelden ('denken'). De 'ik' wordt met andere woorden 'Alice'.¹⁸⁸ De weigering van de naam 'Al♥ce', de (troetel)naam die haar ouders haar gaven, wijst er impliciet op dat Alice afstand neemt van haar opvoeding.¹⁸⁹ Het duidt echter ook op een fundamenteeler gevoel van gespletenheid, het gevoel een verdeeld subject te zijn: 'Je est un autre' (Rimbaud).

Tot slot denk ik dat de splitsing die in de zin ("Er is 'ik' en er is 'Al♥ce', denk ik.") plaatsvindt, ook een narratieve dimensie heeft. Waar tevoren de klemtoon in de vertelling leek te liggen op het mechanisme van het geheugen, stappen we nu in het mechanisme van een verhaal. 'Ik' (Alice dus) gaat zich nu gedeeltelijk als diëgetische (ik = Al♥ce), maar gedeeltelijk ook als niet-diëgetische verteller (ik = niet-Al♥ce) gedragen. Al♥ce wordt dus in sommige scènes een personage in een vertelling, waarmee Alice niet (volledig) samenvalt en waarover zij uitspraken kan doen als over een derde persoon. Een voorbeeld:

Lopen (3)

(...) Maar wat Al♥ce het liefst van al doet, is een korte rok dragen op de 'mag niet' dagen.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, P. 241)

De grens tussen het ik- en het zij-standpunt blijkt echter heel dun. In het volgende fragment vindt er een abrupte overgang van de diëgetische naar de niet-diëgetische verteller plaats. Het lijkt dan wel alsof Alice praat over een persoon die zij niet (helemaal) kent of begrijpt (zie het woord 'schijnbaar'), waardoor er plots een effect van distantie en objectivering ontstaat. Alice twijfelt, maar Al♥ce doet. De vervreemding die we hierboven aanhaalden, vertaalt zich nu ook in het vertelperspectief.

Lopen (10)

De uitgemergelde jongen loopt enkele passen voor mij. Net of hij niets met mij te maken wil hebben. Uiteindelijk gaat hij een huis binnen. Het is een groot herenhuis. Ik twijfel even. (...) Vraag hem dan op welke verdieping hij woont. Hij zegt dat hij in het hele huis

187 Het is opmerkelijk dat het kikkerperspectief wordt toegewezen aan de 'ik' (Alice), terwijl we eerder zagen dat het vogelperspectief wordt toegewezen aan baby Al♥ce, die voor het eerst rechtop staat.

188 De naam 'Alice' komt enkel voor in de titel van het werk. Ik gebruik de naam 'Alice' vanaf nu ook in mijn analyse a/ als ik naar de scheiding tussen 'ik' en 'Al♥ce' wil verwijzen.
b/ als ik de diëgetische verteller (die eigenlijk anoniem is) toch moet benoemen, met name in de gesprekken met de niet-diëgetische verteller.

Als ik in algemene termen naar het personage verwijs dat we in *Alice #2* aantreffen, zal ik de dubbele referentie 'Alice/Al♥ce' gebruiken.

189 Het is een thema dat we vaker bij Pourveur aantreffen, zie de onvrede van Ghislaine met haar naam in *L'Abécédaire des temps (post)modernes*.

woont. Ik vermoed dat hij het huis kraakt, maar hij stelt me gerust. Hij zegt dat hij het huis niet kraakt. Dat hij er wel degelijk woont. Schijnbaar vol vertrouwen gaat Al♥ce binnen.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, PP. 252–53)

In de volgende passage vindt eenzelfde overgang van introspectie naar actie plaats, maar dan via de omgekeerde weg: het niet-diëgetisch vertelstandpunt – duidelijk vertellend en focaliserend tegelijk, waarbij de gedachten van Al♥ce als een bewustzijnsbericht (*erzählte Gedankenrede*) worden weergegeven – maakt plots plaats voor het diëgetische:

Stuk (2)

Al♥ce ligt op de rug, ogen gesloten, op het witte bed met witte lakens in een vuil derderangshotel. Ze is amper twintig lentes oud en weigert een blik te werpen op de wereld. Ze verkiest de duisternis en de stilte. Haar kleurtjes zijn op. Ze kan de werkelijkheid niet meer kleuren. Al♥ce droomt niet. En omdat ze niet meer kan dromen, denkt ze terug aan die ene ontmoeting: een trein, een duistere jongen, Casablanca. Al♥ce neemt de telefoon, draait een nummer en hoort de niet erg uitnodigende stem van de duistere jongen. Al♥ce herkent hem niet. Zijn stem is harder. En toch...

Lopen (6)

... zit ik nu in een Hoge Snelheidstrein – richting Casablanca.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, P. 235)

Nergens komt de verdeeldheid tussen Alice en Al♥ce zo duidelijk aan het licht als in de passage vlak nadat de besmetting (door verkrachting?) heeft plaatsgevonden. Het diëgetische en het niet-diëgetische standpunt genereren een verschillende realiteit, zoals ook de scènetitels (die hier eerder lijken te suggereren dan te rubriceren) aangeven.¹⁹⁰

Is dit 'realiteit' ...:

Wanneer hij uit de kamer verdwijnt, weiger ik de ogen te openen. (...)

Ik reis door de tijd, de ruimte. Ik ben een astronaut, ver weg in het heelal.

Of is dit virtuele realiteit:

Al♥ce blijft verbazend ijsig kalm en kan geen traan laten. Ze prent zich de slaapkamer in haar hoofd. Vergane glorie, zielig en pathetisch. Vergeeld.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, PP. 256–57)

We kunnen de dissociatie hier psychologisch duiden: Alice houdt getraumatiseerd de ogen dicht om de wereld (de werkelijkheid) niet te hoeven zien en zich over te leveren

190 Een ander voorbeeld van een essentiële scènetitel is 'Een onweerstaanbare drang (3)', die een noodzakelijke, of in elk geval verduidelijkende opstap inhoudt naar de personagetekst: "De klok tegen de muur gooien, de raderwerken met een hamer bewerken. Kortom: zelfmoord" (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 257).

aan de verbeelding. Wat niet waargenomen wordt, bestaat immers niet, *esse est percipi*.¹⁹¹ Al♥ce van haar kant doet de ogen wél open en prent zich de kamer in. Ze legt het ‘verlies’ echter buiten zich: ze beschrijft de kamer als ‘vergane glorie’. Het Al♥ce -perspectief helpt hier om de herinnering aan het trauma op afstand te houden. Dat er twee tegenstrijdige versies naast elkaar staan, wijst op de ‘constructie’, op de contingentie van de vertelling.

De romantische code

Focussen we nu wat dieper op de mogelijke betekenissen van de naam ‘Al♥ce’. Na de geboorte hield de baby drie maanden lang de ogen gesloten. De diëgetische verteller vertaalt dit als een intuïtieve weerstand tegen een intrede in de wereld.¹⁹² Het kind verkiest om in haar eigen fantasiewereld te leven, die ze zelf kan vormgeven en inkleuren. Als het kind eindelijk haar ogen opent, verwerken haar ouders het liefhebbende ♥ in haar naam.¹⁹³ Ze zijn blij dat ze hun kind kunnen en ‘mogen’ graag zien en dat hun kind hen ‘erkent’ als ‘vader’ en ‘moeder’.¹⁹⁴ Tegelijk impliceert het ♥ een levensprogramma. Met name de moeder doet haar best om haar dochter in de romantische code in te schrijven, d.m.v. sprookjes en films. Ze instrueert haar om een passieve, afwachende houding aan te nemen (een begeerlijke vrouw praat immers niet maar zwijgt) en uit te kijken naar de prins op het witte paard (“de ene man die niet idioot was” (Alice #2, p. 245)). Ze vertelt haar dat er een stad bestaat (Casablanca) waar mannen zich opofferen voor vrouwen.¹⁹⁵ Het meisje slikt de romantische verhalen als zoete koek.¹⁹⁶ Als ze het sprookje van Sneeuwwitje leert kennen, overschrijft ze het met de romantische code die ze van de moeder leerde. Ze ziet de prins in dat verhaal als een toonbeeld van zelfopoffering, “want welke man is nu in staat om met Sneeuwwitje te leven?” (Alice #2, p. 254). Tegelijk leert ze uit het sprookje van de kikkerkoning dat wie er als een lelijke kikker uitziet, misschien wel een prins kan zijn. Het is dus niet zo makkelijk om de ene man-uit-de-duizend te vinden. Al deze ideeën zullen ertoe leiden dat ze, als adolescent, in de ziekelijke, uitgemergelde jongen die ze – na een al dan niet gedroomde ontmoeting op de HST – in Marrakech (of Parijs?) tegen het lijf loopt, een prins ziet, van Russische afkomst.¹⁹⁷

191 Dit is een echo van een passage uit de scène ‘Zien’ in het begin van het stuk waarin Alice haar keuze verantwoordt om in de eerste drie maanden van haar leven haar ogen dicht te houden: “Angstvallig pers ik mijn oogleden dicht. Ik verblijf liever in mijn duisternis. Ik tel er de sterren en de satellieten. Ik reis door de tijd, de ruimte. Ik ben een astronaut, ver weg in het heelal” (Pourveur, Alice #2, 1996, p. 226).

192 “Ik (...) weiger een blik te werpen op jullie wereld” (Pourveur, Alice #2, 1996, p. 226).

193 Opvallend is natuurlijk dat de naam ‘Al♥ce’ (die wijst op een overlapping van Alice en Love) eigenlijk onuitsprekbaar is. Dit is dan ook een voorbeeld van *mise-en-page* en dus ‘unmittelbare’ teksttheatraliteit, die een uitdaging stelt voor de vertaling naar de scène.

194 Ook de baby is hier een naamgever. De namen ‘moeder’ en ‘vader’ zijn geen troetelnamen, in tegenstelling tot Al♥ce, maar eerder soortnamen, die verwijzen naar een functie in plaats van een nabijheid.

195 Naar de film *Casablanca* (1942) van Michael Curtiz, waarin het mannelijk hoofdpersonage, Rick Blaine, niet zichzelf maar zijn geliefde in veiligheid brengt (weg van het bezette Casablanca).

196 Voorbeeld: “Ik ben immers een mooie vrouw, begeerlijk die slechts hoeft te zwijgen” (Pourveur, Alice #2, 1996, p. 228).

197 Het causaliteitsbeginsel van de *story* wordt doorkruist door het onzekerheidsbeginsel en het indeterminisme. Als Alice/ Al♥ce uit de trein stapt (Pourveur, Alice #2, 1996, p. 246), is het onduidelijk waar ze zich bevindt:

Het verhaal dat ze over deze ziekelijke, met aids besmette jongen ophangt, bulkt van de romantische clichés.

Perceptie, perspectief en relativiteit (4)

(...) Maar het is waar. Zijn grootvader was een Russische prins die ten tijde van de revolutie was weggevlucht naar Parijs. Hij was heel rijk. De vader van de jongen was na de plotselinge dood van zijn beeldschone vrouw gaan drinken. En hij had uit verdriet het hele kapitaal vergokt in het casino. Tenslotte had hij zelfmoord gepleegd. En zijn zoon bleef alleen achter – het enige wat hij erfde was het huis, het zilver en het beddegoed [sic]. De uitgemergelde jongen was een prins. Een prins zonder tanden, zonder geld, door het leven meedogenloos in een lelijke kikker veranderd.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, PP. 253–54)

Als die uitverkoren prins dan aids blijkt te hebben, wordt de kus die in de sprookjes levensreddend is, een doodskus. Het stuk wordt op die manier een afrekening met het Al♥ce-programma, met het romantische sprookjesdiscours en de stereotiepe gendernormen die door ouders en Disney worden doorgegeven en die de bestemming van het meisje zien in de liefde voor een uitzonderlijke man, die haar zal beschermen en zich desnoods voor haar zal opofferen. Dat discours blijkt niet compatibel met het aidstijdperk. In het deconstrueren van het romantische discours is *Alice #2* verwant met Jelineks *Prinsessendrama's* (2006 (1999–2003)) waarin Sneeuwwitje niet door een prins wordt *gered* maar door een jager *gedood*. Ze was immers op zoek naar de waarheid, en die laat de jager (metonymisch voor de man) zich niet ontfutselen.

Ook de vader heeft volgens Alice een aandeel gehad in haar lot. De aandrang waarmee hij haar op het verschil tussen ‘mag wel’ en ‘mag niet’ zones heeft gewezen, heeft er – ex negativo – toe geleid dat ze ervan ging houden om verboden te doorbreken en het gevaar op te zoeken. Dat ze uiteindelijk een fatale verhouding aangaat met de jongen die haar zal besmetten, heeft er veel mee te maken dat ze dit ervaart als “een verbod dat smeekte om overtreden te worden” (*Alice #2*, p. 258). De mix van een romantische liefdesopvatting en een fascinatie voor de verboden vrucht blijkt in Alices geval toxisch.

We kunnen de verdeeldheid van het retrospectief vertellend subject ook interpreteren als een verdeeldheid tussen de twee ouderfiguren. Exemplarisch daarvoor is het schijnbaar onschuldige voorbeeld (*Alice #2*, pp. 232–33) waarin baby Al♥ce van haar vader het dwingende advies krijgt om te blijven kruipen (dat is veiliger) maar dat advies negeert en tracht rechtop te staan. De enkele seconden van evenwicht voor ze valt, leveren haar wél de appreciatie van haar moeder op. Voldoende voor de diëgetische verteller om er een

in Parijs of Marrakech. De geografische onduidelijkheid maakt het verhaal ‘onbepaald’ en opent de mogelijke piste dat de ontmoeting in Marrakech enkel in de verbeelding plaatsvindt, dat Parijs dus ingekleurd wordt als het meer exotische Marrakech.

mijlpaal in haar leven van te maken, die ze narratief punctueert door deze anekdote te koppelen aan de evolutieleer en de universele wetten van de fysica.

Spiegelingen tussen de vertelniveaus: de Barbie en Ken-dialogen

De diëgetische verteller zet nu en dan de verhaalmotor af; in 15 *reflectieve rubrieken* in dagboekstijl staat ze stil bij een aantal existentiële levensvragen, die ze dan vanuit verschillende denkkaders (biologisch, technisch, filosofisch) tracht te beantwoorden.¹⁹⁸ Tien van deze reflectieve rubrieken dragen de titel 'Onschuld'. De rode draad erdoorheen is de spanning tussen het motief van de onschuld en de voorthollende tijd. De klok (die "met een irriterende regelmaat" verder tikt (Alice # 2, p. 255)) zet het beeld van de onschuld waaraan de verteller zich krampachtig vasthoudt, onder druk, tot het niet meer houdbaar is.¹⁹⁹

Daarnaast is diëgetische verteller ook de 'presenter' van 7 *conversationele scènes* in dialoogvorm. Het zijn kleine *plays in the play* waarin de hoofdrol is weggelegd voor een personage dat we kennen uit de populaire cultuur, met name Barbie, de eerste seksueel volgroeide (en aankleedbare) meisjespop, ontworpen in 1959 en sinds de jaren 2000 geanimeerd in tal van films. Het is aan dit fictieve personage dat de opgroeiende Alice (puberend en daarna besmet met het aidsvirus) zich in al haar onzekerheid gaat spiegelen. Net als Ghislaine in *L'Abécédaire* leeft ze immers in een intertekst-realiteit. Uit Alices uitspraak ("(...) dat ik 'niet normaal' ben, dat ik terug naar de winkel moet, dat ik een defect heb" (Alice # 2, p. 256)) blijkt dat ze zich op twee manieren met Barbie identificeert: met Barbie als *celebrity* én met Barbie als pop, een gekocht product.²⁰⁰ Maar dan wel een pop met een verborgen gebrek, want zo interpreteert Alice haar eerste menstruatie: "Ik ben stuk, moet me bezeerd hebben. En nochtans, ik heb geen pijn. Ik moet dringend naar de poppendokter" (Alice # 2, p. 238). De daaropvolgende scène tussen Barbie en de Dokter suggereert dat Alice een dialoog uitspeelt met de poppen die ze in haar bezit heeft. De kinderlijk naïeve toon van de dialoog werkt als een humoristisch contrapunt tegen de zware thematiek (van de *story*).

198 Het woord 'gezien' markeert telkens het denkkader. Het komt viermaal in eenzelfde soort woordgroep voor: 'normaal gezien', 'technisch gezien', 'biologisch gezien', 'van dichtbij gezien'. Op basis van de tekst zou je dit kunnen aanvullen met 'wetenschappelijk gezien', 'psychologisch gezien', 'evolutionair gezien', 'vanuit het standpunt van de vrouw/man gezien'.

199 De zin "Ik ben nog altijd mooi en onschuldig" wordt meteen gevolgd door "Ik moet nog altijd mooi en onschuldig zijn" (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 260).

200 Het *celebrity*-aspect komt in het volgende citaat naar voren: "Ik wist dat ik moest weglopen van hem, wist dat hij niet kosjer was, maar in plaats daarvan bestel ik een Barbie-wagen en we rijden naar zijn huis" (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 248).

Stuk (1)

BARBIE: Mijn lichaam zet uit in alle richtingen. Ik heb er geen vat meer op.

DOKTER: Ik weet het. Het is melaatsheid.

BARBIE: Mijn lichaam ontwikkelt zich vlugger dan mijn verstand.

Ik weet niet, wat ik met dat nieuwe lichaam moet beginnen.

DOKTER: Ik zal je 3 rode pillen voorschrijven en Drefit.

BARBIE: Waarvoor dienen de 3 rode pillen?

DOKTER: Dat is tegen de melaatsheid.

BARBIE: En wat moet ik met die Drefit doen?

DOKTER: Dat is om je slipje elke avond te wassen.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, P. 239)

In deze Barbie-dialogen komen alternatieve verhaal-/levensmogelijkheden aan bod. Misschien was Alice/ Al♥ce toch niet voorbestemd om aids te krijgen? Misschien had ze 'de zieke prins' kunnen verlaten, zoals Barbie dat doet met Ken?

Barbie en Ken (2)

BARBIE: Ben je wel zeker dat je geen aids hebt?

KEN: Maar mijn liefste Barbie, ik heb enkel seks met jou.

BARBIE: Ik weet het.

KEN: Hoe kan ik dan aids hebben?

BARBIE: Je spuit jezelf toch vol!

KEN: Maar ik gebruik nooit de spuit van iemand anders.

BARBIE: Misschien moet ik lesbisch worden. Dan loop ik geen kans om aids op te lopen...

Ja, dat ga ik doen... Ik word lesbisch. (...)

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, PP. 248-49)

Pourveur enceneert hier een persiflage op de stereotiepe Barbie en Ken-dialogen. Hij ruikt hen weg uit de 'probleemloze' *make believe*-wereld van *the rich and famous* naar een wereld van drugs, seks en aids, de gevaarlijke volwassen wereld waarin Alice/ Al♥ce in de loop van het stuk terecht komt. Terwijl Barbie eerst nog zegt dat ze Ken overal zal volgen ("Ik ga waar jij gaat" (Alice #2, p. 235)), evolueert ze nadien bliksemsnel tot een vooruitstrevende, geëmancipeerde jonge vrouw, met een sterk besef van haar eigen seksualiteit, waar ze zonder taboes over praat.²⁰¹ Precies op dit meest fictieve niveau (de hypo-diëgetische wereld) komt ook de mondiale politieke context aan bod waarin *Alice #2* is

201 Zie bijvoorbeeld de volgende passage tussen Barbie & Sindy (Pourveur, Alice #2, 1996, pp. 237-38):

"SINDY: Heb jij alles laten scheren?

BARBIE: Alles.

SINDY: Ook... dat deel?

BARBIE: Ook dat deel. Ik wou er niet als een aap bijlopen.

SINDY: En doet dat pijn?

BARBIE: Verschrikkelijk. Het wordt met was gedaan. En weet je wat? Ik werd er opgewonden van. Ik bedoel van dat gevoel. Het was net of mijn schaamlippen werden afgerukt."

geschreven, met name de Bosnische oorlog.²⁰² De fantasiewereld van het opgroeiende kind blijkt geïnfecteerd door mediatische modellen (cf. het bombarderen van de vijand) en mediatic discours (cf. “resoluties van de Verenigde Naties”). De grenzen tussen de politieke realiteit, de mediatische simulatie en de kinderlijke fantasie vervagen tot een vreemd soort hyperrealiteit.²⁰³

Sindy & Ken

SINDY: Liefste Ken. Ik weet dat je erg verliefd bent op Barbie maar ze is wel erg aan het veranderen. Ik herken haar nauwelijks. Ze wil nu zelfs met een F-16 vliegen.

KEN: Ja, ik weet het. Ze is zo veranderd. Ze wou eerst verpleegster worden in Bosnië. Nu wil ze Bosnië bombarderen.

SINDY: Wat is er toch met haar gebeurd?

KEN: Ik denk dat ze haar vertrouwen kwijt is in de resoluties van de Verenigde Naties.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, P. 240)

De spiegelingen en kruisverwijzingen tussen deze subplot en de hoofdplot zijn talrijk. Het tempo waaraan Barbie haar ambities bijstuurt, spiegelt het tempo waaraan Alice/ Al♥ce lichamelijk verandert. Barbies voorliefde voor een carrière als gevechtspiloot spiegelt Alices/ Al♥ces voorliefde voor “snelle conflicten, snelle relaties” (Alice # 2, p. 241). Het gemak waarmee ze de op dat moment (1993) geldende internationale afspraken naast zich neerlegt (en als eerste Bosnië wil gaan bombarderen), spiegelt de flair waarmee Alice/ Al♥ce de vaderlijke waarschuwing voor ‘mag niet’ zones negeert. Zo construeert Pourveur een *mise-en-abyme* tussen de vertelde en de geciteerde wereld, tussen de diëgetische en de hypodiëgetische wereld.

Ook in de volgende passage vindt zo’n *mise-en-abyme* plaats; als de diëgetische verteller door de niet-diëgetische verteller (cf. infra) gevraagd wordt om over de verkrachting te vertellen, geeft ze een verrassend antwoord.

Perceptie, perspectief en relativiteit (5)

(...)

- Waaraan dacht je toen je verkracht werd?

- Aan Beiroet, aan Sarajevo, aan Goradze, aan de Blauwhelmen, aan Ken ook, die weerloos tussen twee vuren staat, kwetsbaar, ongewapend.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, PP. 254–55)

202 Alice # 2 werd geschreven in 1993, toen het Bosnische conflict dat sinds het uiteenvallen van Joegoslavië de kop had opgestoken, volop aan de gang was. Onder druk van de internationale publieke opinie vaardigden de Verenigde Naties vanaf 1993 resoluties uit om te trachten het conflict op een vreedzame manier onder controle te houden (bv. door het afdwingen van no-fly zones). Dat lukte echter niet. Uiteindelijk moesten de Verenigde Naties de NAVO toestaan om militair orde op zaken te stellen. Van 30 augustus tot 20 september 1995 vonden er dan NAVO-bombardementen plaats op militaire doelwitten van het Bosnisch-Servisch leger dat verantwoordelijk werd geacht voor veel burgerlachtoffers in het etnische conflict. Het zou leiden tot een wapenstilstand en vredesverdrag in november 1995.

203 Cf. *The Precession of Simulacra* (Baudrillard, 2010).

De diëgetische verteller verwijst in haar antwoord tegelijk naar de reële, extrafictionele wereld (oorlogen in Beiroet en ex-Joegoslavië) én de hyper-fictieve, geciteerde wereld (het Ken en Barbie-verhaal). Via de hyper-fictionaliteit geeft Pourveur zijn tekst een politieke dimensie. Net als voor Ken (die zich tussen twee strijdende partijen bevindt) is ook voor Alice/ Al♥ce de tussenpositie de *default* positie.²⁰⁴

Het samenspel tussen verschillende vertellers – De performativiteit van de vertel-act

Vlak nadat de diëgetische verteller zich voor het eerst als ‘ik, ‘niet- Al♥ce’ profileert (Alice # 2, p. 241), wordt ze in de scènes *Een bedenking* (1) en *Een bedenking* (*idem*) door een andere, niet-diëgetische vertelstem aangesproken, die als het ware uit het niets lijkt te komen.²⁰⁵

Een bedenking (1)

Stel je voor dat iemand van jou zou houden zoals je ooit was – omdat jouw benen lang geleden zo mooi waren. Hij zou verliefd zijn omdat er een ‘er was eens’ is en niet omdat er een ‘er is eens’ is. (...)

Hij zou verliefd zijn op ‘Al♥ce’ en niet op ‘jou’.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, P. 242)

Deze niet-diëgetische verteller bevestigt dus het onderscheid tussen Alice (als diëgetische verteller) en Al♥ce: hij framet Alice als de oudere en reële versie (cf. ‘er is eens’) van de jonge, meer fictieve Al♥ce (cf. ‘er was eens’). Deze eerste aanspreking markeert het begin van een metanarratieve dialoog die zich tussen de twee vertellers gaat ontpinnen, met als inzet het vertellen van het Al♥ce-verhaal.²⁰⁶ Een voorbeeld van zo’n dialoog:

Perceptie, perspectief en relativiteit (2)

- Onderbreek me niet. Ik begin nu met een spannend verhaal.

- Jij weet niet eens hoe je een spannend verhaal moet vertellen!

(...)

- En hoe doe ik dat?

204 En daarin gelijkt ze op veel andere Pourveur-personages, zoals we met name in de bespreking van *Decontaminatie* verder zullen uitwerken.

205 We noemen deze verteller ‘niet-diëgetisch’ omdat hij zelf niet tot de vertelde wereld behoort. Hij genereert de vertelde wereld (cf. infra) en grijpt expliciet in de vertelling in; hij staat voor bepaalde poëtische waarden (cf. infra) maar blijft wél anoniem. Hij heeft volgens de definitie van Chatman (1978) meer weg van een ‘overt narrator’ (“a concrete figure with both an inner life and a body”) dan een ‘covert’ narrator (“a mere voice with no psychological person behind it”) (...) “...hidden in the discursive shadows” (p. 197), al lijkt hij met geen van beide definities helemaal samen te vallen. Als je als lezer meteen de link maakt met het lyrische ‘ik’ uit de proloog (cf. infra), komt deze niet-diëgetische verteller natuurlijk niet helemaal ‘uit de lucht vallen’.

206 Later zal de niet-diëgetische verteller ook commentaar leveren op het Barbie-verhaal: “Vind je het niet vreemd dat Barbie lesbisch zou worden?” (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 249).

- Uitstellen. Een spannend verhaal vertellen is de kunst van het uitstel. Iedereen weet intussen dat je verkracht zal worden, maar hou de spanning erin, stel het moment van de verkrachting zo lang mogelijk uit, vertraag, kuier, geef een decor aan je verhaal, geef het een seizoen, een blauwe hemel... En als de lezers aan je woorden klevan
- vertel dan hoe je schaamlippen werden opengescheurd.²⁰⁷

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, PP. 242-43)

Deze dialoog tussen de niet-diëgetische en diëgetische verteller impliceert een metalepsis, een grensoverschrijding tussen de wereld van het vertellen en de vertelde wereld, die we wel vaker zien optreden in het postdramatisch theater.²⁰⁸ We worden ons ervan bewust dat er nog een hoger verhaalniveau is en dat de primaire verteller die zich daar ophoudt, de niveaugrenzen permeabel kan maken en zomaar de vertelde wereld kan binnendringen. De primaire verteller rechtvaardigt zijn hogere status²⁰⁹ door zich te beroepen op zijn ethos, op een surplus aan levenservaring en aan schrijvers- of vertellers-expertise. Hij kent de knepen van het vak, zoals: door uitstel creëer je nieuwsgierigheid en bouw je spanning op. Hij laat ook niet na om de secundaire verteller te bekritisieren voor het inlassen van de “onnozele” Barbie-passages.²¹⁰ Als Alice vertelt dat de ziekelijke, uitgemergelde jongen de eigenaar is van een deux-pièces appartement in Parijs, concludeert de niet-diëgetische verteller: “als lezer zou ik nu afhaken” (p. 253).

-
- 207** Let op de metaleptische knipoog naar de Barbie en Ken-dialoog (Pourveur, Alice # 2, 1996, pp. 237-38) waar Barbie het heeft over schaamlippen die worden “afgerukt”. Het is een voorbeeld van een verhaalmotief dat van het hypodiëgetische naar het diëgetische niveau wordt opgetild.
- 208** ‘Narrative Metalepsis’ wordt door Genette (1988) omschreven als “a deliberate transgression of the threshold of embedding [...]: when an author (or his reader) introduces himself into the fictive action of the narrative or when a character in that fiction intrudes into the extradiegetic existence of the author or reader, such intrusions disturb, to say the least, the distinction between levels (...).” Cf. het lemma *Metalepsis* (revised version) (Pier, John) in *The living handbook of narratology* (Hühn, Schmid, Pier, & Meister, s.d.), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>, geraadpleegd op 5 februari 2022.
- Ook Martens en Elshout (2014) geven aan dat metalepsis optreedt als het onderscheid dat in de narratologie wordt gemaakt tussen het niveau van de vertelde wereld en het niveau van het vertellen onder druk komt te staan; de verteller wordt in het verhaal geïntroduceerd en de personages verwijzen naar de wereld buiten het verhaal.
- 209** Dat maakt van Alice de secundaire verteller, die (zoals we hierboven zagen) nog een derde (hypodiëgetisch) niveau (Barbie en Ken) aanstuurt. Overigens, zo stipt Schmid (2014) aan, geeft de term ‘primaire’ enkel het niveau van inbedding aan, niet het belang: vaak is de secundaire verteller drager van het hoofdverhaal. In *Alice # 2* is dat laatste zeker het geval.
- 210** Zie Perceptie, perspectief en relativiteit (3)
- Zijn we niet te veel aan het uitstellen?
 - Waarom?
 - Ik bedoel maar, ik heb het gevoel dat we aan het uitstellen zijn met eender wat. Dat Barbie en Ken verhaal is toch wel een beetje onnozel.
 - Denk je?
 - Vind je het niet vreemd dat Barbie lesbisch zou worden?
 - Alles moet kunnen!
- (Pourveur, Alice # 2, 1996, p. 249)

Voetnoot

De huur voor een ‘deux-pièces’ in Parijs – dus letterlijk twee kamers – bedraagt ongeveer 30.000 BF per maand. U kan zich dus makkelijk inbeelden wat het huren van een huis moet kosten, laat staan een herenhuis. Dit verhaal is niet meer geloofwaardig.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, p. 253)

De niet-diëgetische verteller is dus vooral bekommerd om de *tellability* van het verhaal. Het moet aanspreken. Daarom stuwt hij het in de richting van een in geuren en kleuren verteld verkrachtingsverhaal en claimt hij mede-auteurschap, zoals blijkt uit “Zijn *we* nu niet te veel aan het uitstellen?” (Alice # 2, p. 249) (eigen cursivering). Alice betwijfelt echter of ze in het verkrachtingsverhaal wil meegaan, ze wil niet de “verkracht-mij-vrouw” (Alice # 2, p. 252) worden en huivert voor een al te feministisch verhaal: “Leven we nog in het tijdperk van Universele Verkrachting van de Vrouw?” (Alice # 2, p. 251). Voor haar mag het verhaal gewoon een bekentenisverhaal zijn, en dus waarheidsgetrouw: “Ik wil gewoon iets kwijt. Ik wil niet ‘spannend’ zijn” (Alice # 2, p. 243).

Terwijl het Alice-verhaal monologisch wordt bericht (cf. supra), wordt het vertellen van een verhaal dus dialogisch getheatraliseerd. De lezer die hier getuige is van metagesprekken over de constructie van het verhaal, beseft dat hij in de *story* geen feiten maar enkel mogelijkheden zal aantreffen. Als een literair werk niet uit één mogelijke wereld bestaat, maar gezien kan worden als een machine voor het creëren van mogelijke werelden (zoals Eco beweert), dan is er minstens één mogelijke wereld waarin de ontmoeting met de jongen *niet* heeft plaatsgevonden.²¹¹ Misschien is de jongen een uitvinding van Alice om haar besmetting met het aidsvirus een romantische lading te geven en is Alice dus een onbetrouwbare verteller? Deze interpretatie krijgt brandstof op twee verschillende manieren. Ten eerste weten we uit *Lessen in Liefde* (6) (Alice # 2, pp. 258–59) en uit *Perceptie, perspectief en relativiteit* (7) dat het mechanisme van de liefde ‘uitvinding’ als brandstof nodig heeft en dus altijd een aspect van fictie in zich draagt.

Perceptie, perspectief en relativiteit (7)

- Denk je dat hij de postkaart gelezen heeft?
- Waarschijnlijk.
- Wat heb je dan wel op die postkaart geschreven?
- Wie wordt wiens uitvinding?
- Daar is hij een tijdje zoet mee om dat te begrijpen.
- Ik ook.

— ALICE # 2 (POURVEUR, 1996, p. 270)

Ten tweede zijn we er in de scène *Schuld en boete* getuige van hoe Alice (als verteller) in

211 Eco wordt geciteerd in Ryan (2014): “A literary text, he writes, is not a single possible world, but a machine for producing possible worlds (of the *fabula*, of the characters within the *fabula*, and of the reader outside the *fabula*)” (p. 732) (italics original).

het hoofd kruipt van de ziekelijke jongen, de prins, de aidspatiënt. Eerst [1] geeft ze als een alwetende verteller weer wat hij denkt, in de vorm van een gedachtecitaat. Dan [2] geeft ze haar eigen gedachten daarover weer, in de vorm van een auctorieel commentaar. Daarna [3] laat ze opnieuw zijn gedachten de vrije loop, in de vorm van een autonoom gedachtecitaat, een innerlijke monoloog, die misschien wel echt uitgesproken wordt tegen haar. Alice lijkt de knepen van het vertellen en fictionaliseren al aardig onder de knie te hebben.

Schuld en boete

Hij geeft mij drie prachtige dagen in Parijs. Hij probeert alles goed te maken – wat natuurlijk niet kan. (...) Hij – daarentegen – probeert elke blik, elk gebaar te doorgronden. Hij legt mij onder de microscoop op zoek naar de vernieling. (...) Tenslotte begint hij te twijfelen.

[1] ‘Heb ik haar wel verkracht?’ denkt hij.

[2] Niets is pathetischer dan een twijfelende man. Hij voelt dan de behoefte om zichzelf als een symbool, een concept te behandelen.

[3] Ik ben het laatste specimen van de man – maar bekijk me niet als een man – bekijk me als de ziekte. Ik heb geen ouders meer, ik heb niemand meer. Soms – in mijn groot huis – lig ik de hele dag ziek in bed – niemand om voor mij te zorgen – soms heb ik geluk – iemand komt voorbij – per vergissing – en dan gaat hij naar de apotheek voor mij – soms heb ik minder geluk – er komt niemand voorbij – en dan blijf ik alleen en ziek – blijf ik alleen – dagenlang – terwijl het buiten spitsuur is. Ik wil niet dat je me verlaat. En als je mij dan toch verlaat, doe het dan met stijl. Jij hebt stijl.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, PP. 257–58) (DE CIJFERS IN HET CITAAT ZIJN DOOR MIJ TOEGEVOEGD)

De encenering van het toeschouwersperspectief

Over het algemeen is de communicatie in het stuk niet intrafictioneel maar extrafictioneel: op de metanarratieve dialogen tussen de vertellers én de hypodiëgetische dialogen tussen Barbie en Ken na zijn alle teksten rechtstreeks aan toeschouwers gericht. De buitencommunicatie prevaleert dus. De “discursieve verhouding van speelvlak en publieksruimte” (Hauthal, 2011, p. 102) wordt in de theatertekst ingeschreven. De tekst brengt de aanwezigheid van de toeschouwer in rekening. Een voorbeeld: tot driemaal toe (blz. 226, blz. 228–229 en blz. 261) heeft de diëgetische verteller het over ‘jullie wereld’.²¹² Het meer-voudige pers. vnw. ‘jullie’ verwijst naar de theatrale opvoeringssituatie waar in de regel meerdere toeschouwers aanwezig zijn, in tegenstelling tot de leesakt, die meestal strikt individueel is. De intermediale wissel wordt dus ingeschreven in de tekst. De verteller lijkt erop aan te sturen dat ze deze wereld noodgedwongen deelt met de lezers/toeschouwers maar dat ze zich er van meet af aan niet in thuis voelt.

212 Een voorbeeld: “Ik ben amper drie maanden oud en weiger een blik te werpen op jullie wereld. Een echte reden heb ik niet. Het is in zekere zin een gevoel, in onzekere zin een voorgevoel” (Pourveur, Alice #2, 1996, p. 226).

De aanspreking van de toeschouwer vindt in *Alice #2* ook plaats in een aantal argumentatieve en instructieve rubrieken, waarin de verhaallijn tot stilstand komt (vertelde tijd=nul) en de aandacht dus automatisch naar de *discourse* gaat en naar de verteller die daarin aan het werk is.²¹³ In de overwegend *argumentatieve passages* presenteert die vertelstem allerlei definitives, bv. “Liefde is een gebrek aan vastheid ten aanzien van wat te doen of te geloven, m.a.w. met de liefde komen we terecht in de zone van de twijfel” (*Alice #2*, p. 223). Met die definitives bouwt de verteller dan logische redeneringen op (met basisregel en toepassing). Hij presenteert de lezer de resultaten van zogenaamd wetenschappelijk onderzoek (*Alice #2*, pp. 255–56) en krijgt op die manier de allure van een Wikiality.²¹⁴ Zo probeert hij (zogenaamd op basis van een artikel uit *Nature*) de hypothese uit dat het aidsvirus wel eens voor de vernietiging van de man en een transitie naar het matriarchaat zou kunnen zorgen (*Alice #2*, p. 256).²¹⁵

De *instructieve passages* bevatten allerlei adviezen. De verteller lijkt te beogen dat het verhaal van Alice voor elke lezer een les wordt in spiegelen, in reflecteren over de betekenis van liefde en adolescentie. Het is alsof hij citeert uit een huwelijkshandboek dat zich vooral richt op voorlichting en *empowerment* van de vrouw. De mildironische en soms ronduit hilarische instructies combineren wetenschappelijk jargon met filosofische beschouwingen, pourveuriaanse thema's²¹⁶ en huis-tuin-en-keuken waarheden van een doordeweeks vrouwenblad. In het volgende voorbeeld – met de vrouwen als expliciete narratee – zijn de instructies wel erg ‘hands on’. Het schijnbare sérieux wordt door een ‘terloopse’ opmerking gerelativeerd.

Een tip voor verliefde vrouwen

De enige manier om het aidsvirus te vermijden, is het gebruik van een condoom. Iedereen weet dit nu wel en toch zijn er nog veel idioten – zowel mannen als vrouwen – die gelegenheidsseks bedrijven zonder condoom. Ik richt mij nu vooral tot de vrouwen – die het eens te meer moeten redden. Om zeker te zijn dat een condoom gebruikt wordt tijdens de liefdesdaad – voeg er een tweede gevaar aan toe: zwangerschap. Verwittig de man op voorhand dat je de pil niet meer neemt en dat je het risico loopt een kind te krijgen. Dit argument weeg blijkbaar meer door dan aids – zowel voor de man als voor de

213 Chatman (1978) geeft aan dat hoe meer in film of drama de scenische presentatie (waarbij verteltijd en vertelde tijd samenvallen) wordt doorbroken, des te meer de vertelinstantie de aandacht op zich vestigt. Hij schrijft: “The mimetic temporal norm, the norm that operates regularly in films and drama, is ‘scenic’; discourse and story time are co-temporal. (...) The more a narrative deviates from this norm, the more it highlights time manipulation as a process or artifice, and the more loudly a narrator’s voice sounds in our ears” (p. 223).

214 Wikiality refers to an online phenomenon where something erroneous or unproven is posted to Wikipedia, referenced by other websites and then believed to be a fact from thereon. Wikiality is based on the common logic that if enough people believe a statement, it must be true. Bron: <https://www.techopedia.com/definition/28157/wikiality> (geraadpleegd op 10/08/2021)

215 De hypothese van “het aidsvirus als vernietiger van de man” (Pourveur, *Alice #2*, 1996, p. 256) kan ironisch worden genoemd omdat in dit stuk het aidsvirus een vrouw treft.

216 Een voorbeeld van een thema dat ook in andere werken opduikt, is de mystificatie van de vrouw door de man. Hier luidt het: “De vrouw zal, in aanwezigheid van de man, de stilte met de grootste omzichtigheid hanteren. De stilte kan dodelijk zijn, want de stilte laat de man toe de vrouw te mystificeren. Laat het dus niet te ver komen, anders moet je leven naar het beeld dat de man zich van jou gevormd heeft” (Pourveur, *Alice #2*, 1996, p. 248).

vrouw. Dit moet natuurlijk niet systematisch aangewend worden want anders zal België onderbevolkt geraken. Dit even terloops.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, P. 246)

Aan wie kunnen we deze argumentatieve en instructieve passages toeschrijven? Op basis van de distributie van macrogenres, maar ook op basis van toon en opzet lijkt het me moeilijk om de diëgetische verteller (Alice) hiervoor in aanmerking te laten komen. De rubrieken krijgen ook een rijkere betekenis als we ze toeschrijven aan de meer ervaren niet-diëgetische verteller, die o.a. met zijn *Lessen in de Liefde* het publiek en indirect ook Alice instrueert. De taaluitingen die Uri Margolin²¹⁷ toeschrijft aan een verteller (“summaries, analyses, comments, and generalizations of various kinds, all concerning the narrated domain”) blijken een vrij complete omschrijving van wat de niet-diëgetische verteller in *Alice #2* voor zijn rekening neemt.

De argumentatieve en instructieve passages wijzen erop dat de tekst alludeert op cognitieve processen die door de lectuur/waarneming kunnen worden getriggerd. Pourveur zet een vorm van analytische theatraliteit in werking waarbij het er *niet* enkel (of zelfs niet vooral) om gaat dat de toeschouwer zich identificeert met Alice en vanuit empathie haar angsten mee doorvoelt maar *wel* dat de toeschouwer in dialoog treedt met zichzelf, met zijn overtuigingen en twijfels.

Tot slot nog deze bedenking: het in het leven roepen van een niet-diëgetische verteller is een vorm van performatieve tekstualiteit die teksttheatraliteit creëert omdat ze een creatieve interventie in de vertaalslag naar de scène noodzakelijk maakt. Hoe breng je een anonieme vertelinstantie, die buiten de vertelde wereld staat, naar de scène, zonder dat die door het publiek al te veel als stoorfactor en sta-in-de-weg wordt ervaren?²¹⁸ Ga je hem *casten* als een tweede personage, bijvoorbeeld als schrijver aan een tafeltje, drukdoende met het redigeren van Alices teksten? Ga je een *off scene voice* van hem maken? Ga je kiezen voor een gestreamde performance?²¹⁹ De teksttheatraliteit van *Alice #2* lijkt multiperspectivisme en experiment af te dwingen.

217 Cf. het lemma ‘Narrator’ (Margolin, Uri) in *The living Handbook of Narratology* (Hühn, Schmid, Pier, & Meister, s.d.), <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/11.html>, geraadpleegd op 5 februari 2022.

218 Hier treedt hetzelfde fenomeen op als wat Genette werkzaam ziet in de roman, maar dan omgekeerd. Voor Genette wordt in een traditionele vertelling de afstand tussen verteller en publiek vergroot door de aanwezigheid van een intradiëgetische verteller: “The existence of an intradiegetic narrator has the effect of keeping us at a distance, since he is always interposed between the narrator and us.” In het theater is het een niet-diëgetische verteller die het publiek op een afstand houdt. Bij het *lezen* van een theatertekst speelt dat laatste fenomeen ook, maar mijns inziens in een iets mindere mate.

219 De productie *Alice #2* uit 2003 van de Filmfabriek en de Toneelacademie Maastricht werd gespeeld door één actrice, ondersteund door video-installaties.

Het verhaal als tekst

Niet alleen het toeschouwersperspectief wordt in rekening gebracht, ook de lezer wordt door de niet-diëgetische verteller in het verhaal betrokken. Dat blijkt uit het motto waarmee we deze *casestudy* openden.²²⁰ Eenzelfde verwijzing naar het ‘verhaal als tekst’ vinden we in de poëtische proloog van *Alice #2*.

Indien ik
nietsvermoedend,
en terecht
willekeurig,
of onterecht
deterministisch,
geïntrigeerd kuier,
doorheen je woorden,
je landschappen,
met een polaroid,
of wat dan ook,
alleszins een systeem,
om iets vast te leggen,
vrees ik,
slechts mezelf te bestendigen,
tenminste,
een zelf,
dat een uitvinding zal zijn
van Al♥ce.
Of zal het
andersom zijn?
Wie zal wiens uitvinding worden?

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, P. 225)

Deze proloog geeft blijk van een grote mate van onbestemdheid en zet zo de toon voor de experimentele schrijftuur van *Alice #2*. We treffen hier eenzelfde aanspreking aan door een lyrisch ‘ik’ van een niet nader bepaalde ‘je’ over een metafictioneel thema. Het ‘kui-eren’ doorheen ‘woorden’ als door ‘landschappen’ lijkt me een metafoor voor het lezen van een tekst.²²¹ Een ‘systeem om iets vast te leggen’ kan verwijzen naar het aanbrengen

220 Perceptie, perspectief en relativiteit (5)

- En zoals beloofd de verkrachting.

- Ik heb eigenlijk geen zin om er iets over te zeggen.

- Dat kan je de lezer niet aandoen. (Pourveur, *Alice #2*, 1996, p. 254)

221 Ook later in de tekst wordt die metafoor hernomen. In *Perceptie, perspectief en relativiteit (2)* zegt de niet-diëgetische verteller tot de diëgetische: “vertraag, kuier, geef een decor aan je verhaal, geef het een seizoen, een blauwe hemel...” (Pourveur, *Alice #2*, 1996, p. 243). In *Lopen (2)* zegt de diëgetische verteller, vanuit het standpunt van een opgroeiend kind dat leert praten: “Ik loop doorheen landschappen van woorden, begrippen, ideeën, betekenissen zoals een olifant in een porseleinwinkel” (Pourveur, *Alice #2*, 1996, p. 236). Door de

van een bepaalde tekststructuur in de woorden. Mijns inziens is hier de niet-diëgetische verteller aan het woord, die zich op deze manier bij het begin van de tekst manifesteert als *generatieve narrator* van het verhaal. Hij is degene die Alice de opdracht geeft om haar verhaal neer te schrijven en die over haar schouders meekijkt om het proces op te volgen. We hebben in de metanarratieve dialogen (*Perceptie, perspectieven relativiteit*) vastgesteld dat hij het niet heeft kunnen laten zich te mengen (en zo zichzelf te “bestendigen”), al was dat volgens de proloog niet zijn bedoeling. Bij nader inzien moet deze niet-diëgetische verteller ook verantwoordelijk worden geacht voor de rubricering (betiteling) van alle scènes én voor het schrappen van vijf scèneteksten.²²² Schrappen is immers een vorm van tekst-*editing*. Het valt op dat de vijf geschrapte rubrieken *Een biecht* (2x), *Verdringing* (2x), *Introjectie* allemaal verwijzen naar een psychologische verklaring voor wat Alice is overkomen. Door de schrapping van deze rubrieken wordt de reflectieve rubriek *Onweerstaanbare drang* (1–3), waarin Alice zelf aan het woord is (pp. 237,242,257), de meest gezaghebbende bron als we een verklaring zoeken voor haar gedrag. De woordgroep ‘onweerstaanbare drang’ komt uit het juridische jargon en betekent daar zoveel als een schuldonthettingsgrond van overmacht.²²³ Wat Alice overkomt, is volgens de logica van de tekst dus voornamelijk toe te schrijven aan een soort van fataliteit/determinisme.

In de proloog wordt ook het motief van de uitvinding (cf. supra) aangezet. We kunnen Alice als uitvinding van de niet-diëgetische verteller beschouwen, maar evengoed kan hij als haar uitvinding gezien worden, geeft hij aan.²²⁴ Dat de niet-diëgetische verteller zijn eigen fictionaliteit beklemtoont, verhindert alvast dat we in de verleiding komen om deze instantie gelijk te stellen aan de reële auteur.

Een laatste bedenking: de metafoer van de ‘tekst als landschap’ die we in de proloog aantreffen, wordt meermaals gebruikt in het spreken over postdramatisch theater.²²⁵ Hauthal (2011) heeft het n.a.v. Tg Stans tekstmodel over “de gedaantewisseling van tekst in een gebeurtenisloos landschap” (p. 101). De niet-diëgetische verteller heeft in de proloog een hint in petto voor het omgaan met zo’n tekstlandschap. Hij suggereert dat we ‘willekeurig’ of ‘deterministisch’ doorheen de tekst kunnen kuieren. Misschien staat ‘deterministisch’

222 herneming van dezelfde beelden op de verschillende verhaalniveaus ontstaat een spiegelende motiefwerking. Het rubriceringssysteem impliceert een zekere transparantie en orde. De vermelding van de schrappingen verwijst dan weer op speelse wijze naar de contingentie van dat systeem. Het zou er ook anders kunnen uitzien; we zijn dus ver verwijderd van de dwingende logica van het dramatisch paradigma, van het horloge waar geen radertje mag ontbreken om een dwingend tijdverloop te genereren.

223 ...die impliceert dat de dader zich bevindt in een dwangsituatie waardoor hij in de onmogelijkheid verkeert een strafrechtelijk verboden handeling te ontwijken of een geboden handeling te stellen. Bron: Dupont L. en Verstraeten R., *Handboek Belgisch Strafrecht*, Leuven, Acco, 1990, 275.

Een voorbeeld van een ‘onweerstaanbare drang’-rubriek: “Soms, als ik in stil en eerbiedwaardig gezelschap vertoef, heb ik zin om recht te staan en te roepen” (Pourveur, Alice #2, 1996, p. 237).

224 Dit kan op metaniveau een hint zijn naar het schrijfproces. Het gaat om het verteld krijgen van het Alice-verhaal. De niet-diëgetische verteller wordt als instantie in het leven geroepen om dat te mediëren en om dat verhaal ook een reflectie te laten zijn op het vertellen *as such*.

225 Lehmann (2006) verwijst vooral naar het theater van Gertrude Stein als hij schrijft: “If it is often tempting to describe the stagings of the new theatre as landscapes, this is rather due to traits anticipated by Stein: a defocalization and equal status for all parts, a renunciation of teleological time, and the dominance of an ‘atmosphere’ above dramatic and narrative forms of progression” (p. 63).

voor een lineaire (syntagmatische) en ‘willekeurig’ voor een associatieve, niet-lineaire lectuur van het werk. In zo’n ‘willekeurige’ lectuur gaan we dan bijvoorbeeld na welke inhoudelijke samenhang er ontstaat als we alle scènes die onder één titel ressorteren (bv. ‘Onschuld’) na elkaar gaan lezen (een paradigmatische benadering). De zinssnede “terecht willekeurig/onterecht deterministisch” suggereert dat de willekeurige lectuur de voorkeur van de niet-diëgetische verteller wegdraagt. Ook het beeld van de polaroid camera versterkt in mijn ogen die optie.²²⁶ Proefondervindelijk stellen we vast dat beide benaderingen kunnen werken.²²⁷ De tekst presenteert zich op die manier als een *database* waarop verschillende ordenings- en (her)montageprincipes van toepassing kunnen zijn, als een open tekst-landschap waarin je nu eens het bewegwijzerde traject, dan weer een traject ‘off the beaten track’ afwandelt.

Het superordinate narrative system van Alice # 2

We kunnen nu op basis van onze analyse het SNS van *Alice #2* in kaart brengen: daarbij maken we een koppeling tussen de narratieve instanties en de tekstsoorten die zij genereren. Elke verteller lijkt de beschikking te hebben over een beperkt aantal macrogenres, teksttypes en discourse modes, die het SNS hem heeft toebedeeld. Een structurele, schematische voorstelling daarvan helpt ons dus om de polyfonie van de tekst in kaart te brengen en zo ook mogelijke spelregels voor enscenering aan te reiken. De scënetitels bemoeilijken enerzijds de intermediale wissel naar de enscenering (en genereren dus teksttheatraliteit), maar lijken anderzijds een hulpmiddel voor de lezer en de theatermaker om vat te krijgen op de complexe spreeksituatie. Door de koppeling van inhoud en macrogenre kunnen we een zevental soorten tekst onderscheiden, die we aan een bepaalde verteller kunnen toekennen.²²⁸ We rangschikken ze hier van het hoogste naar het laagste verhaalniveau, gebruik makend van de terminologie van Schmid (2014).

- 1 De proloog kennen we toe aan de primaire niet-diëgetische verteller op het niveau van de voorgestelde wereld. We treffen op het hoogste verhaalniveau dus geen *overt superordinate narrative presenter* aan.
- 2 De argumentatieve en instructieve scènes kennen we toe aan de primaire niet-diëgetische verteller op het niveau van de voorgestelde, fictionele wereld.²²⁹

226 De polaroidcamera kan verwijzen naar het maken van snapshots, van momentopnames (zie de 83 ‘scènes’), die haaks staan op het idee van continuïteit. De niet ‘op beeld vastgelegde’ tijd tussen twee snapshots weerspiegelt zich in de witruimte tussen twee ‘scènes’ in *Alice #2*.

227 Je kan bijvoorbeeld alle teksten die vallen onder de rubriek ‘Lessen in liefde’ bundelen en na elkaar lezen (paradigmatisch). Je krijgt dan een opsomming van alle moeilijkheden die volgens de niet-diëgetische verteller in de liefde opduiken. Kies je voor de syntagmatische, lineaire benadering, dan stel je vast dat lessen 1 tot en met 5 min of meer toevallig gemonteerd lijken als fragmenten 4, 16, 43, 52 en 60 van de tekst. Alleen de zesde les in de liefde (Pourveur, *Alice #2*, 1996, pp. 258–59) heeft een dwingende positie, omdat ze met de uitleg over het verschil tussen liegen en uitvinden een antwoord biedt op de vraag die de diëgetische verteller zich net tevoren vertwijfeld stelde: was haar liefdesverklaring aan de jongen een uitdaging, een leugen of een uitvinding?

228 Soms komen er ook mengvormen voor, bv. *Schuld en boete* (Pourveur, *Alice #2*, 1996, pp. 257–58) waar de diëgetische verteller aan het eind wordt onderbroken door de niet-diëgetische verteller.

229 Hieronder ressorteren *Lessen in de liefde* (1–6) *Tips voor verliefde vrouwen* (1–2) en verder een amalgaam van

- 3 De conversationele, metanarratieve scènes kennen we toe aan de primaire niet-diëgetische én de secundaire diëgetische verteller; ze vinden plaats op de grens van de voorgestelde en de vertelde wereld.²³⁰
- 4 De reflectieve scènes kennen we toe aan de secundaire diëgetische verteller op het niveau van de vertelde wereld.²³¹
- 5 De narratieve scènes waarin het vertellende 'ik' samenvalt met Al♥ce, kennen we toe aan de secundaire diëgetische verteller op het niveau van de vertelde wereld.²³²
- 6 De narratieve scènes waarin het vertellende 'ik' in haar vertelling een personage maakt van Al♥ce, kennen we toe aan een secundaire niet-diëgetische verteller op het niveau van de vertelde wereld.²³³
- 7 De conversationele Barbie-, Sindy- en Ken-scènes worden gepresenteerd door de secundaire diëgetische verteller op het niveau van de hypodiëgetische, geciteerde wereld.²³⁴ Barbie, Sindy en Ken worden dan tertiaire diëgetische vertellers.

Op basis van deze verdeling kom ik tot een ontwerp van een communicatieschema voor een theatertekst, in casu *Alice #2* (zie *Figuur 1*). Voor dit eigen ontwerp liet ik me inspireren door de communicatieschema's van Schmid (2014), Lahn en Meister (2016) en Horstmann (2018).²³⁵

Retorische motieven over de verschillende verhaalniveaus heen

Over de verschillende verhaalniveaus heen komen dezelfde retorische motieven terug, waardoor de verhaalniveaus als spiegel voor elkaar gaan functioneren. Thematisch wordt zo een *mise-en-abyme* (zelf-reflectieve inbedding) opgezet. We bespraken eerder al hoe het retorisch motief 'uitvinding' zowel als motief wordt gebruikt in de relatie tussen Alice/Al♥ce en haar 'zieke prins' (liefde als uitvinding) als in de relatie van de niet-diëgetische verteller en het Al♥ce-personage (vertelling als uitvinding).

argumentatief-instructieve rubrieken luisterend naar namen als *Keuze*, *Basisregel*, *Toepassing*, *Evolutieleer* (2), *Voetnoot*, *Wetenschappelijk onderzoek*, *Ontkenning*.

230 Hieronder ressorteren *Perceptie*, *perspectiefen relativiteit* (2,3,5,6,7), *Een bedenking* (2).

231 Hieronder ressorteren *Onschuld* (1-10), *Stuk* (3-4), *Onweerstaanbare drang* (1-3), *Perceptie en Perceptie*, *perspectiefen relativiteit* (1).

232 Hieronder ressorteren *Lopen* (1-2, 5-8), *Stuk* (2) en de vijf rubrieken die de titel van een zintuig meekregen (*Smaak*, *Reuk*, *Zien*, *Gehoor*, *Tast*). Daarnaast ook *Toeristische rondvaart*, *Nachtmerrie*, *Affectie* (1-2), *Evolutieleer* (1-2), *Diner*, *Is dit realiteit*, *Phone home*, *Vroegtijdig afscheid*.

233 Hieronder ressorteren *Lopen* (3-4) *Onweerstaanbare drang* (2), *Stuk* (2), *Met stijl en zonder inhoud*, *Of is dit virtuele realiteit*, *Stuk* (4). In de volgende rubrieken is er een overgang te zien: *Lopen* (9-10).

234 Hieronder ressorteren *Barbie & Ken* (1-2), *Barbie-Sindy*, *Sindy & Ken*, *Een hedendaags ontbijtgesprek*. In *Stuk* (1) zie je hoe de Barbie-scènes vanuit de reflectie van de secundaire diëgetische verteller ontstaan.

235 Schmid enerzijds en Lahn en Meister anderzijds werken een communicatiesysteem voor epische teksten uit, waarin duidelijke communicatieniveaus worden onderscheiden. Horstmann bracht het theatraal representatiesysteem in kaart. Zijn werk is inspirerend omdat het de verschillende tekensystemen die in een voorstelling aan het werk zijn, integreert. Met mijn ontwerp beoog ik vooral inzicht te krijgen in het tekstueel systeem van een theatertekst, zoals het zich aan de lezer voordoet.

Reële wereld

reële auteur → reële lezer

Literair werk

Alice # 2

SUPERORDINATE NARRATIVE SYSTEM

(superordinate narrative presenter) → ideale lezer

Voorgestelde wereld

EXEGETISCH NIVEAU

(primaire) niet-diëgetische verteller → fictieve lezer - narratee

instructief

argumentatief

Vertelde wereld

DIËGETISCH NIVEAU

conversationeel

diëgetische verteller → fictieve lezer - narratee

reflectief

narratief

(secundaire) diëgetische verteller

ik = Al♥ce

narratief

(secundaire) niet-diëgetische verteller

ik ≠ Al♥ce

Geciteerde wereld

HYPODIËGETISCH NIVEAU

(tertiaire)
diëgetische
verteller
(= personage
Barbie/Ken/..)

conversationeel

(tertiaire)
diëgetische
verteller
(= personage
Barbie/Ken/..)

Figuur 1: communicatieschema voor de theatertekst *Alice # 2*

Een tweede begrip dat in *Alice #2* als een nomade migreert van de metanarratieve wereld naar de plot, waar het een motiefwaarde krijgt, is 'stijl'. Je kan blijkbaar niet alleen stijlvol schrijven maar ook stijlvol je lief verlaten. En dat is wat Al♥ce wil doen.

Met stijl en zonder inhoud

Zonder uitstel – maar met stijl – zoekt Al♥ce een middel om hem te verlaten. Hij wil liever wat meer uitstel. Al♥ce niet. Al♥ce wil hem wel 'de stijl' geven maar niet 'het uitstel'.

Je kan niet alles hebben, vertrouwt ze hem toe. En hij knikt gelaten.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, p. 259)

Een derde terugkerend retorisch motief is de notie 'uitstel'. Aanvankelijk is het alleen werkzaam in het metanarratieve discours: de niet-diëgetische verteller adviseert het aan de diëgetische verteller ("Een spannend verhaal vertellen is de kunst van het uitstel" (*Alice #2*, p. 243)), een advies dat Alice trouwens zal opvolgen door het verslag van de 'verkrachting' (de climax) voor het eind te houden. Tegelijk wordt het een motief in het Al♥ce-verhaal: het verwijst naar de aarzeling van Al♥ce om een relatie met de jongen aan te gaan en later naar de vraag van de jongen om het afscheid te verdagen.²³⁶

Aan het eind van het stuk, als de handeling (de *story*) het moment van vertellen inhaalt, zweert Alice haar avontuurlijke drang naar gevaarlijk leven af. Ze lijkt zich aan het burgerlijke leven te willen conformeren. Het open einde van het stuk zadelt de lezer op met de vraag of ze daar, gezien haar ziekte, nog de tijd voor zal krijgen. Helemaal aan het eind van de tekst zegt Alice: "Maar het virus beheerst de absolute kunst van het uitstel" (*Alice #2*, p. 261) alsof ook het virus een verteller is, die een spannend verhaal schrijft, in haar lichaam. Zolang het niet duidelijk wordt wanneer het virus zijn uitstel opgeeft en de climax inzet, bevindt Alice zich in een tussenpositie, opgesloten in een soort tijdloos nu, met enkel nog haar (aangetaste) verbeelding²³⁷ om in te vluchten. De laatste scène (*Stuk (4)*) eindigt met een pijnlijke conclusie: "Ik heb aids; ik wou Al♥ce zijn" (Pourveur, *Alice #2*, p. 262). De droom om Al♥ce te zijn is niet houdbaar gebleken. Meer nog: misschien is het precies die droom die haar met het virus heeft opgescheept. Pourveurs tekst lijkt een melancholische afrekening met de romantische code en was ongetwijfeld een relevant statement in het laatste decennium van de twintigste eeuw, toen de bevolking moest leren leven met het besef dat seks dodelijk kan zijn en toen de prille wetenschappelijke kennis van aids alle ruimte liet voor mythevorming (zoals ook blijkt uit de tekst). In onze – opnieuw – virale tijden worden de codes van intimiteit herschreven; zelfs knuffelen kan dodelijk zijn. Ook de spanning tussen mythevorming en wetenschap duikt opnieuw op. *Alice #2* bewijst ook op dat vlak zijn actualiteitswaarde.

236 "Ik weet dat ik aan de rand sta van een 'mag niet' zone? Wat doe je in godsnaam als de enige niet-idiote man zich nu in de 'mag niet' zone bevindt?

Wat doe je?

Uitstel."

(Pourveur, *Alice #2*, 1996, pp. 246–247)

237 Ook dit is een motief in *Alice #2*: astronaut zijn, reizen "door de tijd, de ruimte" (*Alice #2*, p. 261) om te vergeten dat ze het aidsvirus heeft opgelopen.

Conclusie²³⁸

Als je een Pourveur-stuk op een willekeurige bladzijde openslaat, is de kans reëel dat je niet de indruk hebt een theatertekst te lezen. *Alice #2* is daarop geen uitzondering. Pourveur doorbreekt systematisch de iconische codering van de dramatische tekst: klassieke drama-markers (vetgedrukte personage-aanduidingen, afwisseling hoofdtekst-neven-tekst (in cursief)) ontbreken. Qua teksttype treffen we een veelheid aan macrogenres aan: het aantal narratieve teksten (die het plotverloop bepalen) wordt overtroffen door het aantal argumentatieve, reflectieve en instructieve teksten. Er is een zekere lineaire stuwning, maar het principe van onderbreking is dominant. Vormelijk typeert deze tekst zich namelijk door een gefragmenteerde structuur, die je op twee manieren kan benaderen: als 83 scènes die syntagmatisch op elkaar volgen, of als een aantal rubrieken (paradigmatisch uitgewerkt in verschillende subscènes) die zich tot elkaar verhouden volgens het principe van parataxis (nevenschikking). Hoewel de talrijke bouwstenen van de tekst ingenieus gemonteerd zijn, lijkt er toch een zekere redundantie te bestaan, die een opening laat of zelfs een aanzet vormt voor een niet-lineaire, ‘nomadische’ lectuur en voor een vrije adaptatie voor het theater.²³⁹ We zouden het werk volmondig kunnen typeren als “vielfältig umsetzbares und einsetzbares, offenes und dynamisches Material für eine Aufführung” (Klessinger, 2015, p. 16), ware het niet dat *Alice #2* zich eerder als een argumentatieve schrijfttekst dan als een speelttekst profileert.²⁴⁰ Het gehalte aan mimetische narrativiteit is laag. Samenvattend kunnen we spreken van ‘diluted narrativity’ in een transgenerische theatertekst.

Door de veelheid aan monologische ‘scènes’ wordt de dialoog gebannen uit de vertelde wereld. Er is enkel plaats voor het conversationele teksttype op het hypodiëgetische niveau (de Barbie-dialogen) en tussen het exegetische en het diëgetische niveau, met name in de metafictionele dialogen tussen de twee vertellers. Die dialogen bepalen dus wel hoe het verhaal verteld wordt, maar niet het handelingsverloop op zich. De tekst kenmerkt zich vooral door een complexe diëgetische narrativiteit. De vertelde wereld (*Ort des Geschehens*) wordt een vertel-wereld (*Ort des Erzählens*). Het vertellen (de *discourse*) wordt getheatraliseerd, niet het handelingsverloop (de *story*).

Centraal staat een diëgetische verteller, de jongvolwassen Alice, die retrospectief tracht te achterhalen hoe ze het aidsvirus heeft kunnen oplopen. Wat heeft haar ertoe gebracht om seks te hebben met een besmette jongen? De verwerking van dat trauma lijkt de

238 In dit werk voorzie ik *casestudies* met een ruime omvang (ca. 20 blz.) van een afsluitende en samenvattende conclusie. De kleinere *casestudies* niet.

239 Zeker in de argumentatieve, reflectieve en instructieve reeksen zoals *Onschuld* (1–10), *Lessen in de Liefde* (1–6) heb je de indruk dat er makkelijk nummers weggelaten of aangevuld kunnen worden. Ook de volgorde van de rubrieken lijkt in veel gevallen inwisselbaar.

240 Ik onderschrijf de kritiek van Klessinger (2015, p. 19) niet als zou de term ‘teksttheatraliteit’ in metaforische zin leeg zijn en inwisselbaar met het concept ‘performativiteit’. Het gaat immers om het performatieve potentieel van de tekst dat zich niet als scenisch maar eerder als discursief potentieel laat typeren.

vertel-urges in *the memory play*. Terugblikkend op haar jeugd en opvoeding, gaat Alice alle momenten *biglighten* die er mogelijkwijs toe hebben bijgedragen dat ze het aidsvirus opliep. We zien hier de ‘post hoc, ergo propter hoc’-fallacy aan het werk, op zich een drogredenering maar zeker in een autobiografische vertelling een belangrijk constitutief principe.²⁴¹ Aan al deze ‘plot’-momenten besteedt ze dan reflecties, waarin ze vooral de staat van haar onschuld opmaakt. Draagt zijzelf dan geen schuld? In elk geval niet aan de puberteit die haar hormonen overhoop haalde en aan de onweerstaanbare drang die ze als peuter al ervoer om de regels te overtreden.²⁴² En ook niet aan haar naam, Al♥ce, waarin enerzijds de romantische code én anderzijds de nieuwsgierigheid van Alice in Wonderland getatoeëerd staat.²⁴³ Haar ouders zijn dus medeverantwoordelijk.

Doordat het slot van de *story* al in de eerste scène van de tekst wordt prijsgegeven (“Mijn naam is Al♥ce en ik ben geboren in het aidstijdperk” (Alice # 2, p. 228)), verschuift alle aandacht naar het ‘hoe’ en het ‘waarom’ van het verhaal. Die focus wordt nog versterkt als een anonieme niet-diëgetische verteller zich met de vertelling (die eigenlijk tegelijk een schrijftuur is) gaat bemoeien. Hij trekt Alice binnen in een *chatroom* waar hij met haar bespreekt hoe ze haar verhaal beter (lees: spannender, sensationeler) zou kunnen vertellen. De beide belangen lopen uiteen: terwijl Alice met haar verhaal misschien een therapeutische werking beoogt (zij “wil (...) iets kwijt”), wil hij vooral veel lezers aantrekken met een verkrachtingsverhaal dat misschien wel als exemplaar zou kunnen dienen om het publiek (vooral de vrouwen) te waarschuwen voor de hinderlagen van de liefde. Zijn instructies en adviezen zijn pedant en licht seksistisch maar soms ook zo hilarisch dat we deze niet-diëgetische verteller niet helemaal au sérieux kunnen nemen.

De tekst is dus niet alleen het relaas van een meisje dat door haar nieuwsgierigheid naar seks met de dreiging van dood opgezadeld werd. Het is ook een tekst over het vertellen *an sich*. Die idee wordt versterkt doordat bepaalde retorisch-narratieve technieken (uitvinding, uitstel, stijl) ook een rol spelen in de plot. Zo wordt op een pregnante manier duidelijk dat we ons leven vormgeven en fictionaliseren als een verhaal en dat we daarbij (bewust of onbewust) ook retorische middelen inzetten. Tegelijk helpt dit ons om te zien

241 Zoals Garcia Landa (2008) aangeeft: “The configuration effected by narrative is imaginatively projected backwards and transformed into the reified structure of experience before it is narrated – and before it unfolds, actually” (pp. 429–430).

242 In dat opzicht kan je Alice # 2 als een anti-Bildungsstuk beschouwen.

243 We citeren hieronder de openingsparagraaf van Lewis Carrolls *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) omdat die Alice’s spreekwoordelijke nieuwsgierigheid meteen thematiseert, als motor voor het verhaal. Ook het gegeven van de *hindsight bias* (de spreker is veel wijzer op het moment van het vertellen dan tijdens het vertelde moment) is hier aanwezig, net als in Alice # 2. “Dit was nu op zichzelf niet zo erg merkwaardig en Alice verbaasde er zich evenmin over, toen zij het Konijn bij zichzelf hoorde zeggen: ‘O wee, o wee, ik kom vast te laat’ (toen zij er later over nadacht, vond zij, dat zij dit vreemd had moeten vinden, maar op dit ogenblik leek het haar heel gewoon). Maar toen het Konijn werkelijk een horloge uit zijn vestzakje haalde, er op keek, en weg holde, sprong Alice op, want zij bedacht plotseling, dat zij nog nooit een konijn had gezien met een vestzakje of met een horloge om er uit te halen, en brandend van nieuwsgierigheid rende ze het na door de weide; gelukkig was ze net op tijd om te zien hoe het in een groot konijnenhol onder de heg verdween. Het volgende ogenblik liep Alice het na, zonder er aan te denken hoe zij ooit weer terug moest komen.” Bron, geraadpleegd op 12/08/2021 https://www.dbnl.org/tekst/carro21avono2_01/carro21avono2_01_0001.php

hoe dit verhaal scène na scène ge(her)construeerd wordt. Zoals Lorek-Jezinska (2017) aangeeft, genereert een ‘vertelde realiteit’ meer onzekerheid, onbeslistheid en instabiliteit dan een getoonde.²⁴⁴ Tezamen met de vertelling wordt immers ook het vertelde contingent. De lezer bedenkt achtereenvolgens: ‘het is niet noodzakelijk zo verlopen, het had ook anders kunnen verlopen, misschien *is* het wel anders verlopen.’ Een bepaalde mate van onzekerheid en onbepaaldheid sluipt binnen in de vertelde wereld.

Als we de verschillende macrogenres die in de tekst aanwezig zijn, koppelen aan de verschillende vertellersstemmen die in de tekst zelf door elkaar zijn gemonteerd, slagen we erin zicht te krijgen op het *superordinate narrative system* van Alice #2 (zie schema hierboven). Ik recapituleer enkele vaststellingen die voor het genre-onderzoek van belang zijn.

- » Op het niveau van de fictionele wereld treffen we geen neventekst aan (die door een impliciete vertelinstantie naar een impliciete narratee wordt bemiddeld) maar een expliciete, *overt narrator*, die een expliciete *narratee* (het publiek) aanspreekt in argumentatieve en instructieve teksten. De buitencommunicatie prevaleert.
- » Die niet-diëgetische verteller maakt in de proloog duidelijk dat hij het woord wil geven aan een diëgetische verteller. Hoewel hij de intentie uitspreekt dat hij zichzelf niet te veel met haar verhaal wil bemoeien, kan hij het niet laten om metaleptisch de grens over te steken naar de vertelde wereld om de diëgetische verteller vertel-/schrijfadviezen te geven. Dat gebeurt zodra het autobiografische gehalte (van het verhaal van de diëgetische verteller Alice) afneemt en Alice niet-diëgetisch over Al♥ce begint te spreken als een personage in een verhaal. De metanarratieve dialogen die de twee vertellers met elkaar voeren, benadrukken de contingentie van het verhaal en werken sterk vervreemdend – anders dan dialogen in een dramatische tekst die een mimesiseffect hebben en bedoeld zijn om een referentiële illusie te creëren.
- » Alles wat Alice vertelt, is dus geframed in een groter kader (zie schema). Dat geldt ook voor de Barbie-en Ken dialogen, de enige scènes met mimetische narrativiteit die we moeten beschouwen als een ‘poppen-/rollenspel’ waarin Alice haar trauma verwerkt en zich andere levenstrajecten (*possible worlds*) verbeeldt. De Barbie-scènes vormen een lichtvoetig en humoristisch alternatief voor het Al♥ce-verhaal dat, ondanks alle vertelgrepen, toch op een noodlottige climax (de besmetting) afstevent. Op dit hypodiëgetische niveau raakt de fictie het meest aan de reële, extrafictionele wereld. Het Al♥ce-verhaal wordt opengetrokken naar de politieke actualiteit en naar het lot van vrouwen in oorlogstijd. Ook dit niveau raakt dus ‘besmet’ met het motief van het lijdende vrouwenlichaam.

244 Lorek-Jezinska (2017) schrijft: “Narrated realities are easily modifiable, adjustable and dynamic, but generate a sense of instability and uncertainty” (p. 366).

Casestudy 2: Bagdad Blues

Neem de make-up weg van de wereld, en wat zie je dan? Bagdad.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, p. 165)

Opzet

Bagdad Blues (geschreven in 2005) verscheen in de verzamelbundel *De dingen en ik* van Bebuquin (2011).²⁴⁵ In deze *casestudy* wil ik in de eerste plaats nagaan wat de rationale is achter de dubbelsporige vertelstructuur van de tekst en wat daarvan de implicaties zijn voor de interpretatie. Welke teksttheatraliteit komt daardoor tot stand? Hoe werkt de analytische theatraliteit in dit stuk? We zullen aan de hand van onze lectuur van *Bagdad Blues* ook de thema's die in Pourveurs werk voorkomen, verder uitdiepen: mannelijkheid en vrouwelijkheid, de man-vrouw relatie, de noodzaak/mogelijkheid van maatschappelijk engagement.

Een dramatische monoloog met een dubbele bestemming

Bagdad Blues is een vertelling door de ogen van één personage, een volwassen man (leeftijd, afkomst en naam onbekend). We blijven bijna 50 bladzijden lang door zijn ogen naar de wereld kijken. De schaarse dialogen met andere personages in de tekst worden via zijn bewustzijn en discours weergegeven.²⁴⁶ Het is een voorbeeld van wat Wirth (1980) noemt “een suïcidale plons van het theater in de monoloog”. De tekst weet deze zelfmoordpoging echter met bravoure te overleven.

Het *sns* van *Bagdad Blues* is, net als dat van *Alice #2*, erg specifiek: de tekst is onderverdeeld in 46 scènes, die allemaal de naam dragen van een stad en een precieze locatie in die stad, meestal een plek waar gegeten en/of overnacht kan worden, bv. “Brussel, Wittamer”. Of “London, The Milestone Hotel”.²⁴⁷ De titels activeren minder teksttheatraliteit dan

245 Pourveur schreef *Bagdad Blues* in 2005 voor acteur Reinout Bussemaker; het stuk ging in première in de Schouwburg van Arnhem op 15 oktober 2005, in een regie van Willibrord Keesen. De voorstelling werd geselecteerd voor het Theaterfestival TF-1 2006.

246 Eenmaal wordt het eenzijdige van het mannelijke perspectief ook gethematiseerd, met name op het moment dat de tekst duidelijk maakt dat het mannelijk hoofdpersonage verantwoordelijk is voor de weergave van wat de vrouwen die hij veroverd, te vertellen hebben. Cf. de volgende passage: “En nu nog iemand ontmoeten aan wie ik dit allemaal kan vertellen, zegt ze mij. (Wat bedoelt ze daar nu mee? Ze vertelt het toch aan mij?) Zoals gewoonlijk pretendeer ik dat ik haar begrijp en knik ik vaag” (*Bagdad Blues*, p. 164).

247 Al gaat dat laatste niet op voor de scène met als titel ‘Atlantische Oceaan, 41° noorderbreedte- 49°55' westerlengte’.

bijvoorbeeld in *Alice #2*: ze kunnen moeiteloos in de spreektekst geïntegreerd worden ter aanduiding van een nieuwe episode, die telkens ook een nieuwe ruimte-eenheid is. Tijdsaanduidingen zijn er niet.

Avignon, Hotel Cloître Saint Louis

Yvette, een dame van 50, is de vleesgeworden zachtheid. In haar armen liggen is zowat het beste wat ik iemand kan toewensen. (In tegenstelling tot jou; zowat het slechtste wat ik iemand kan toewensen. Sorry. Ik meen het niet.)

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 178)

Doorheen de tekst tekent zich dus een ruimtelijk traject af dat door het naamloos hoofdpersonage wordt afgelegd; die eenheid van handeling zorgt voor continuïteit. In zo goed als elke tekstepisode zien we grafisch een tweedeling: een deel van de tekst is tussen haakjes geplaatst, ingebed. In de tekst buiten de haken (die we vanaf nu de hoofdtekst zullen noemen) doet het mannelijke hoofdpersonage een verslag van zijn bezoeken aan allerlei dure hotels en eetgelegenheden, verspreid over de hele wereld. Hij volgt workshops *time-management* en risicobeheer, wellicht in het kader van een professioneel bijscholings-traject als manager; levenslang leren lijkt zijn motto. In elke nieuwe omgeving tracht de man te voldoen aan zijn basisbehoeften (op culinair, esthetisch en seksueel vlak). Als een kameleon past hij zich aan de omstandigheden aan.²⁴⁸ Alles wat een nieuwe setting hem te bieden heeft, evalueert en beschrijft hij met een kennersblik en het nodige jargon. Het meest verrukt is hij als het hele plaatje klopt; als de kwaliteiten van de setting naadloos toepasbaar zijn op de dame die hij daar ontmoet en met wie hij haast ritueel de liefde bedrijft.²⁴⁹ Je zou *Bagdad Blues* kunnen lezen als een euforisch verslag van een verovingstocht. Het hyperbolische en repetitieve karakter van de beschrijvingen, die vaker wel dan niet eindigen met de triomfalistische vaststelling dat de geliefden zich ‘te pletter neuken’, ondermijnt het sérieux van dit verslag echter in gevoelige mate. De spreker is zich trouwens van het hoge retorische karakter van zijn verhaal bewust:

Cornwall, Stones Throw Guest House

En om de daad bij het woord te voegen, neemt ze mij mee naar haar slaapkamer, waar we ons de hele dag – allemaal samen nu – te pletter neuken. En nog eens – te pletter neuken.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 161)

Uit de aanspreking in deze passage blijkt dat deze hoofdtekst op een reactie van het publiek anticipeert. Daarmee laat de spreeksituatie van de tekst zich karakteriseren als een dramatische monoloog van een spreker die zich steeds opnieuw rechtstreeks tot het

248 In de Parijse delicatessenzaak Fauchon bijvoorbeeld zegt hij: “In deze winkel ruikt het naar verfijnde beschaving. Alleen al bij het lezen van die namen [van de gerechten op het menu] voel ik mij geraffineerd, haast kunstig” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, pp. 149–50).

249 Als je de hele tekst overziet, stel je vast dat de man seks heeft met 15 exquisite vrouwen.

publiek richt om in een soort historisch praesens (O.T.T.) verslag te doen van ‘alweer een uitzonderlijke dag’. Hij medieert aan het publiek (in reported speech) wat de vrouwen hem in intieme momenten hebben toevertrouwd. Ook in de tekst tussen de haken (die we vanaf nu ‘de binnentekst’ zullen noemen) worden de lezers/toehoorders aangesproken, soms expliciet en allemaal tegelijk (bv. “Als ik in herhaling val, mag u mij een teken geven” (Bagdad Blues, p. 184)), soms enkel het mannelijk deel.²⁵⁰ Meestal echter richt de spreker zich tot een ‘jij’ die we – naarmate het stuk vordert – kunnen identificeren als zijn echtgenote, met wie hij samenwoont in Brussel. Het openhartige en intieme dagboekkarakter van de tekst (in een dagboek probeer je te schrijven wat je in je dagelijkse leven niet live gezegd krijgt) maakt het hoofdpersonage tot een (diary)-narrator (kortweg *diarrator*) en plaatst de lezer/toehoorder in de dubbelzinnige positie van voyeur. Het merendeel van de gedachten die de man tot zijn afwezige echtgenote richt, lijken niet voor onze ogen of oren bedoeld en wellicht ook niet voor de hare. We kunnen deze ‘binnengedachten’ volgens een ordeningsprincipe van de man zelf categoriseren in “vrijblijvende, dwingende en wanhopige gedachten” (Bagdad Blues, p. 171). Vooral de laatste twee soorten gedachten verraden gevoelens van ressentiment, onmacht en pijn. Is de toon in de hoofdtekst duidelijk majeur (cf. supra), dan baadt de binnentekst duidelijk in een mineur toonaard. Is de hoofdtekst meer episch (narratief), dan is de binnentekst meer lyrisch en beschouwend (reflectief). De twee delen klinken contrapuntisch samen als twee zijden van eenzelfde, gespleten ziel.

De grafische tweedeling in de tekst stelt teksttheatraliteit in werking, in zoverre er een uitdaging wordt gesteld om deze binnentekst ook anders te coderen (in spel of enscenering). Wordt de aangesproken echtgenote op de scène aanwezig gesteld (ook al zal zij de man niet van repliek kunnen dienen)? Of beschouwt men de tekst, ondanks zijn tweevoudige bestemming, als één groot zelfgesprek waarin de spreker het publiek tot getuige roept en vraagt om hem met al zijn kwaliteiten én gebreken te omhelzen (of bij te sturen)?

Een reisverhaal met een dubbele bestemming

De ik-verteller in *Bagdad Blues* springt als een *city hopper* van de ene naar de andere wereldstad, voortdurend (lands)grenzen overschrijdend, voortdurend op doorreis, zonder eindbestemming.²⁵¹ Het is – in theatertermen – een extreme aanfluiting van de ‘eenheid van plaats’. Alleen het feit dat hij nu en dan dezelfde plekken en dezelfde vrouwen ‘aandoet’, zorgt voor een zekere circulariteit. Ook de herinneringen die hij ophaalt aan eerder beschreven taferelen en vrouwen roepen echo’s op.²⁵²

250 Voorbeeld: “Mannen, als ik jullie was, ik zou het roken niet te snel opgeven” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 150).

251 Ik verwijst hier ‘woordelijk’ naar het werk van Rosi Braidotti, met name *Op doorreis* (2004). Op dit werk en op haar *Nomadic Theory* (Braidotti, 2011) baseer ik me om zicht te krijgen op wat een *nomadic subject* kan zijn.

252 Voor Braidotti is het geheugen een constitutief element voor de nomade. In *Op doorreis* (2004) schrijft ze: “Het ‘ik’ is niet één maar (...) wordt bijeengehouden door het geheugen. Zo wordt het in feite gevormd door het

Een van de bestemmingen die hij geregeld bezoekt, is het thuisfront. Dat blijkt uit de aanhoudende reeks tussengedachten die de man eraan wijdt. Door de vele ups-and-downs in de relatie met zijn echtgenote is zijn thuis echter *unheimlich* geworden: het functioneert als een negatief referentiepunt dat enkel sombere gedachten oplevert, én de benzine voor de volgende verre reis. Zo wordt hij een eeuwige reiziger, een Odysseus die geregeld in Ithaka terugkeert maar geen rust vindt bij Penelope. Voor zichzelf rechtvaardigt hij zijn *never ending tour* en zijn seksuele escapades met het argument dat hij ‘er’ niet meer bij wil horen. In de ogen van een Italiaanse vrouw ziet hij “goddelijke landschappen waar de tijd geen greep op heeft, waarin ik mijn weg zou kunnen vinden, waarin ik misschien vrede met mezelf zou kunnen vinden” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 163). Als het appel van zo’n vrouw te sterk wordt, zet hij het echter op een lopen en wordt de thuisplek op haar beurt een bijzonder soort toevluchtsoord. Dat moge blijken uit het volgende fragment, dat begint als de man een 40-jarige dame ontmoet in de lounge van een bekend Brussels hotel.

Brussel, Metropole Hotel, Lounge

Haar parfum is zonder twijfel de nr.5. Het is net of de jurk speciaal voor haar werd ontworpen. Als een tweede huid. Zoveel schoonheid, elegantie, stijl...zoveel maal versterkt door de omgeving. Als ze een blik in mijn richting werpt, waarschijnlijk omdat ik te lang naar haar kijk, krijg ik het benauwd en loop weg. (Terug naar het appartement, waar je al ligt te slapen. Je wordt wakker en we maken ruzie omdat ik zo laat ben. (...))
Huilend en schreeuwend lopen we, haast naakt, achter elkaar in de stromende regen om dan bij een verlaten bushokje verder ruzie te maken. (...) Daarna bedrijven we driftig en passioneel de liefde in het bushokje. We worden opgepakt door de politie.)

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 152)

Als de bindingsangst de man parten speelt, vlucht hij dus naar huis, waar hem (in plaats van vrede) oorlog wacht. Het contrast met de ‘hotelseks’ is groot. Hier wordt niet ‘geneukt’ maar ‘de liefde bedreven’, hier is geen sprake van routineus raffinement maar van emotionele ontlading, hier geen *locus amoenus* maar een verlaten bushokje, hier geen geheime ontroof maar openbare trouw-annex-zedenschennis.

Database versus lineariteit

Pourveur experimenteert in *Bagdad Blues* met de spanning tussen het *database*-principe (de inventaris van 46 hotelseènes, al dan niet virtueel) en een narratief. Met name de hoofdstuktekst is gecomponeerd volgens dit *database*-principe. In de losse structuur van de tekst lijkt er best plaats te zijn voor nog meer bestemmingen; een heel aantal fragmenten lijkt weglaatbaar of inwisselbaar. Dat de hoofdstukken niet gedateerd zijn, creëert de

steeds opnieuw bezoeken van plaatsen waar het al geweest is” (p. 61).

indruk dat de volgorde niet strikt chronologisch is en verzwakt de continuïteitsidee. De Milaanhoofdstukken (Bagdad Blues, pp. 160, 162–64) tonen aan dat de herinnering van de spreker en niet de tijd het ordenende principe van de tekst is.²⁵³

Pourveur doorprikt ook ostentatief enkele andere continuïteitsprincipes. Zo laat hij in de Wittamer-scène (Bagdad Blues, p. 154) de *pay off* achterwege.²⁵⁴ Het Montréal-fragment (pp. 164–65) laat hij beginnen *in medias res* met een vrijscène tussen Emmanuelle en het hoofdpersonage, tot de vrouw er de man attent op maakt dat de kennismaking nog moet gebeuren.²⁵⁵ Deze plotse a-lineariteit vestigt de aandacht van de lezer op het stereotiepe en voorspelbare verloop in de andere hotels scènes: die beginnen steevast met een beschrijving van het interieur, gevolgd door een appreciatie van de maaltijd (menu), een kennismaking met een vrouw en obligate seks. Geen enkele stap wordt daarbij overgeslagen, geen enkele opeenvolging van handelingen samengevat; alles wordt singulatief verteld, waardoor de hoofdtekst een opeenvolging wordt van verschillende geformatteerde tableaux die enkel in de concrete details van elkaar verschillen. De lezer kan zich niet van de indruk ontdoen dat deze *stills* wel eens droomscènes zouden kunnen zijn, onttrokken aan de tijd.²⁵⁶ We zullen straks ontdekken dat zich doorheen deze tableaux – haast ongemerkt – toch een verhaal ontwikkelt.

Veel duidelijker is die verhaalontwikkeling in de binnentekst. Het gaat om het rapport van een huwelijk, met bijhorende huwelijks crisis. We krijgen chronologisch, maar wel elliptisch, de stapstenen van die crisis aangereikt: de aankondiging van een zwangerschap wordt al in de volgende scène gevolgd door de aankondiging van een geboorte en dan meteen door de komst van een tweede kind. Bedraagt de verteltijd in *Bagdad Blues* twee uur, dan lijkt de vertelde tijd (van het binnenverhaal) enkele jaren te beslaan.

253 De tekst speelt met die spanning tussen tijd en herinnering als de man zich afvraagt wat hij in Milaan, Hotel Paradiso, Via Inferno komt doen: “De muren van de kleine, armzalige kamer zijn flinterdun. Ik hoor overal stemmen, geroep. Het is bovendien erg warm. Geen airco in dit hotel. Ik lig op een krakend bed. Koortsig. Hoe ben ik hier terechtgekomen?” (p. 160). Het fragment wordt afgebroken en de tekst gaat verder met de beschrijving van twee andere bestemmingen (Cornwall en London). Daarna ‘herinnert’ de man zich weer wat hij in Milaan, Hotel Paradiso, Via Inferno kwam doen en kan het Milaan-verhaal echt beginnen.

254 Aan het begin van die scène vernemen we dat de ik-verteller met Clara heeft afgesproken omdat die hem “erg belangrijk nieuws wil vertellen”. Aan het eind van de scène vertelt de man dat Clara hem “het belangrijke nieuws” meldt. Wat dat is, komen we echter niet te weten; niet nu, en ook niet later.

255 ““En ik kan het haast niet geloven” zegt ze. ‘Mij laten strelen door een volslagen onbekende.’ Ik stel voor dat we naar een bar gaan om kennis te maken” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 164).

256 Je kan, minstens gedurende het eerste deel van de tekst (tot de dood van Sylvie hem uit zijn dagdroom haalt) de hypothese aanhouden dat het hoofdpersonage in de hoofdtekst eigenlijk enkel verslag doet van het traject dat hij aflegt in zijn verbeelding. Alsof hij met de snelheid van de muisklik van de ene hotelwebsite naar de volgende surft en op basis van de informatie die hij daar vindt virtuele tableaux samenstelt, waarin hij zichzelf projecteert en dan ongeremd fantaseert hoe een ideale avond (amoureuze escapades inclusief) zou kunnen verlopen. Een fantasie die dan een positief contrapunt vormt voor de pijnlijke realiteit die hij in de binnentekst beschrijft.

Parcourir les codes?

De beschrijving van de huwelijks crisis in *Bagdad Blues* is vrij representatief voor de ontwikkeling van de heteroseksuele relaties in het Pourveur-universum en zal hier daarom vrij uitvoerig aan bod komen. Uit de wijze waarop het hoofdpersonage en zijn echtgenote hun samenzijn organiseren, wordt duidelijk dat ze een onontkoombare maar onmogelijke liefde meemaken. Ze gaan wonen in twee aanpalende appartementen, maken een gat in de scheidingsmuur en installeren een tweedeurensysteem dat effectief toelaat dat ze samen én ook alleen zijn. De man typeert hun relatie als volgt:

Er is een ongezonde aantrekkingskracht. (...) We voelen ons fysiek, haast biologisch, dwingend, onontkoombaar tot elkaar aangetrokken, maar we passen niet bij elkaar.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 170)

Die incompatibiliteit heeft te maken met het feit dat de man een zelfverklaarde vorm van bindingsangst heeft terwijl zij (volgens de man) last heeft van verlatingsangst. Wat zij van hem verlangt (volledige toewijding en overgave) ervaart hij vanuit zijn configuratie als versmachtend en verknachtend.²⁵⁷ Voor hem zouden mensen tevreden moeten kunnen zijn met een fysieke band, zonder daar mentale, emotionele eisen aan te koppelen. Dat credo brengt hij in de hoofdtekst (met de eindeloze reeks hotelbezoeken) trouwens *en abondance* in de praktijk. Het wordt duidelijk dat de seksuele escapades (beschreven in de hoofdtekst) deel uitmaken van een strategie van de man om zijn huwelijk te overleven en te laten overleven. Door een dubbelleven op te zetten, tracht hij zijn lichaam aan dat van zijn vrouw te onttrekken en seksueel te herbronnen. Hij refereert daarbij (met een knip-oog naar *Congo* (Pourveur, 1996)) aan een ontdekkingsreiziger die het oerwoud intrekt:

Zoals Livingstone of zo. Mezelf verliezen, lichamelijk dan. Het lichaam het oerwoud insturen om het te verhinderen je terug te vinden.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 172)

Al blijft het risico bij al zijn seksuele avonturen beperkt.²⁵⁸ Het huwelijk daarentegen is, zoals we hierboven vaststelden, een strijdtoneel. Zijn echtgenote test zijn bindingsangst (tenminste dat denkt hij) door één kind te krijgen van hem én één van een andere man (“de absolute ontrouw” (Bagdad Blues, p. 156)). Hij test haar verlatingsangst door in haar bijzijn “niet zo steelse blikken” (p. 164) te werpen op andere vrouwen en door te dreigen

257 Ter illustratie de volgende passage: “Totale toewijding en aandacht, dat gaan we van elkaar opeisen voor de rest van ons leven. De allesomvattende liefdeservaring. Voor minder gaan we niet. De overgave. Anders heeft het geen zin om samen te blijven. Ben je daar klaar voor? Ik hou het bij een halfslachtig geknik. Ik had kunnen weglopen, moeten weglopen, maar ik ben helemaal gek op jou” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 150).

258 Slechts bij één van de vrijpartijen geeft de man aan dat er enige schade wordt aangericht: “Eén nacht met Annette en u hebt de indruk dat er een rooftocht werd ondernomen op uw leven, op uw lichaam. Tegen de ochtend kunt u slechts de totale verwoesting vaststellen” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, pp. 148–49). Wat die schade precies is, wordt niet toegelicht.

met een eventuele scheiding. Ze brengen dus de mimetische begeerte in stelling om hun liefde op de proef te stellen, om uit te testen of ze al dan niet voor elkaar gemaakt zijn – lees: of ze voor elkaar zijn voorbestemd. Dat blijkt niet zo te zijn; de tekst verwerpt dit determinisme. Komt daarbij dat de partners een communicatieprobleem hebben. De man omschrijft zichzelf als eerder een luisteraar dan een prater en verwijt zijn echtgenote dat ze een extreme woordkeuze heeft (“totale overgave, wat moet ik me daarbij voorstellen?” (p. 153)) en dat ze zijn woorden letterlijk neemt. Wat begint met kleine scheldpartijen, escaleert in “crashcommunicatie” (p. 159) en in ruzies met slagen en verwondingen. De vrouw dient uiteindelijk verzorgd te worden in het ziekenhuis. De liefde evolueert van “driftig en passioneel” (p. 152) tot grensoverschrijdend en (zelfs) destructief.

Misschien is dit wel de beste omgeving om een nieuw liefdesverhaal te beginnen met jou: op de ruïnes van een verleden een heden opbouwen, waarin jij en ik niet de rust, maar wel de plotse, gewelddadige uitpattingen van de passie, de vurige verlangens en buitensporige hunkeringen beleven.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 149)

De echtgenote vraagt de dokter of haar man niet euthanaseerbaar is; hij van zijn kant wil fysiek door de liefde aangetast worden.²⁵⁹ Er hangen masochistische en sadistische fantasieën in de lucht. Al ambiëert de man een *escape from self*, toch laat hij de optie van volledig zelfverlies of zelfdestructie links liggen.²⁶⁰ Voor zijn echtgenote kiest hij een kleed uit de collectie *Suicide Fashion* (met een verstikkende ceintuur) maar de Nessus-optie, waarbij naast de drager van het kleed ook degene sterft die zij omhelst (hij dus), kiest hij niet (Bagdad Blues, p. 167).²⁶¹ Enige heldhaftigheid lijkt niet aan hem besteed. Het eerste wat een held moet doen, is immers: dood zijn (en dat is hij nog niet van plan). Zo creatief als hij is in het bedenken van redenen om geen neen te zeggen tegen een vrouw (p. 172), zo creatief is hij in het bedenken van redenen om het heldendom aan zich te laten voorbijgaan.

Wat de man en de vrouw betrachten, is: “parcourir les codes d’une histoire d’amour”.²⁶² Ze raken echter verzeild in een blijvend elkaar aantrekken en afstoten, in een niet-zonder-maar-ook-niet-met-elkaar, in een liefde/haat-model. Het wordt ‘een parcours’ op het scherpst van de snee.

259 “Ik wil mij schuren aan alles wat je de bieden hebt...Zo gevoelig worden dat de minste aanraking van jou een bloeding veroorzaakt, of dat mijn vel scheurt of oplost of...” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 167).

260 Tweemaal krijgt hij een uitnodiging om zelf naar Bagdad te gaan maar hij wil zichzelf niet “bij de doden rekenen”, niet eindigen als dode held. In Cornwall krijgt hij een galgenmaal voorgezet en wordt hij door zijn gastvrouw naar een klif geleid waar jaarlijks tig mensen zelfmoord plegen. Hoewel hij meestal ingaat op elk voorstel dat een vrouw hem doet (in een zuivere, mooi afgestemde actie-reactiereflex) hapt hij nu niet toe, ondanks de toenemende bindingsangst (er is een kind op komst).

261 Ik verwijs hier naar het kleed van de stervende Nessus, dat volgens de Griekse mythologie door Deianira in diens (vergiftigde) bloed werd gedrenkt. Toen ze het kleed daarna aan Hercules gaf (zogenaamd om hem tot trouw te bewegen), veroorzaakte dat diens dood.

262 Wat Pourveur (2015) schrijft over de personages William en Anna in *Shakespeare is dead, get over it!* (“Ils tentent de renouer avec une histoire d’amour, de parcourir les codes, mais vivent en fait la nécessité d’une histoire d’amour qui est impossible à réaliser” (p. 80)), gaat ook op voor het echtpaar in *Bagdad Blues*.

Een leven in of buiten de tijd

Twee locaties waar het hoofdpersonage zich bij voorkeur terugtrekt, zijn een hotel in Chiny en het Brusselse art-deco hotel *Metropole* (trouwens de setting van Pourveurs stuk *Noorderlicht*, cf. infra).²⁶³ Dat laatste staat als het ware aan het begin van de tijd. De woorden worden er “met de grootste omzichtigheid” gehanteerd omdat elk woord er “de volle lading van zijn betekenis draagt” (Bagdad Blues, p. 151). Banale of uitgesleten woorden lijken er geen plaats te hebben.²⁶⁴ De voorliefde van het hoofdpersonage voor een leven ‘buiten de tijd’ vindt een pendant in de weigering (cf. supra) om zich aan een vrouw te binden (in overgave), om samen met haar de tijd in te gaan, oud te worden. Uit angst voor de eindigheid wil hij liever ‘flaneren’ met de ogen,²⁶⁵ beperkt hij zich tot het belangeloos aanschouwen van de eeuwige schoonheid van de vrouw – en daarna, als het even kan, vrijblijvende seks, die geen engagement of binding vereist (soms zelfs niet eens een kennismaking), enkel een aantrekking der lichamen. Repetitieve, zichzelf spiegelende seks met inwisselbare lichamen in een tandeloze tijd, dat lijkt de utopie.²⁶⁶ Je zou kunnen zeggen dat de man zich bekwaamt in wat de *liquid society* van ons vraagt: genieten van de geneugten des levens, consumeren en dan weer loslaten; vooral niet stilstaan, niet hechten, niet achteromkijken maar snel overstappen naar de volgende episode, waar je opnieuw kan consumeren.²⁶⁷

De gebeurtenissen dwingen de man echter om wél stil te staan: zijn twee geliefde plekken worden gecontamineerd. In Chiny krijgt de *diarrator* het nieuws dat Sylvie (een van de vrouwen die hij bewondert en liefheeft) zichzelf in een activistische performance (cf. infra) van het leven heeft beroofd. Het verdriet hakt “als een bijl” in zijn rug (Bagdad Blues, p. 176).²⁶⁸ De ‘heilige rust’ van Chiny is nu verstoord. En in Hotel *Métropole* verleidt de adellijke dame hem tot een Babylon-trip (80 uur drank, drugs en seks) met de banale en clichématige vraag: “Zullen we dan maar?”, wat voor de man klinkt als een regelrechte aanfluiting van de paradijselijke, zuivere taal die men daar hoort te spreken. Door

263 De functie van Chiny blijkt uit het volgende fragment: “Ik hoef hier niet mezelf te zijn, ik hoef hier niet krampachtig vast te houden aan mijn eigenheid. Hier worden mijn gedachten niet gegijzeld door mijn angsten, mijn onvermogen” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 165).

264 Bij ‘banale woorden’ denk ik dan aan de (door mij gecursiveerde) woorden uit een fragment uit Leonard Cohens nummer *Chelsea Hotel* (een van de andere hotels die de man aandoet): “You got away, I never once heard you say/ I need you, I don’t need you, I need you, I don’t need you / And all of that jiving around.”

265 Ik pas hier het motiefwoord ‘flaneren’ toe in overdrachtelijke betekenis. Een variant op ‘flaneren’ in *Bagdad Blues* is het ww. ‘verdwalen’: “Af en toe verlaat ik mijn observatiepost en verdwaal ik in de stad (wat mij erg frequent overkomt)” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 180).

266 De utopie is ook een motief in dit werk. Ter illustratie: “Terwijl zij in mijn armen ligt, fluistert ze: ‘De tijd is gekomen dat de utopie haar zin krijgt.’ Daarna neuken we ons te pletter, terwijl de spiegels onze naakte lichamen een oneindig aantal keren reproducieren” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 180). Het feit dat er in die utopie enkel een spiegelbeeld gereproduceerd wordt, en niets geproduceerd, doet af aan de validiteit ervan.

267 Bauman (2005) schrijft: “Liquid life is consuming life. It casts the world and all its animate and inanimate fragments as objects of consumption: that is, objects that lose their usefulness (and so their lustre, attraction, seductive power and worth) in the course of being used” ((e-book), Introduction).

268 Al houdt hij de grote emoties tegelijk op afstand met een technische formulering: “Ik maak me de bedenking dat het laatste wat Sylvie gesmaakt en geroken heeft cyanoacrylaat was – zij die van smaak en reuk een kunstbeleving had gemaakt” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 176).

op de vraag in te gaan, wordt de *diarrator* onherroepelijk ingelijfd in de lineaire reali-tijd, onze “kwaadaardige tijd” (p. 180).²⁶⁹

Wat een bestaan *in* de tijd inhoudt, wordt snel duidelijk. Naast de twee refuges zal nu ook de reislust aangetast geraken. In een paniekgolf, veroorzaakt door de paranoia voor een zelfmoordaanslag, wordt op Heathrow Airport een vrouw vertrappeld. Voor het hoofdpersonage was deze vrouw “van het type schoonheid dat tederheid en goedheid uitstraalt”. Als hij naar haar kijkt, denkt hij: “zo zou de wereld eruitzien zonder oorlogen” (Bagdad Blues, p. 189). Haar dood impliceert dan ook dat de utopie van de vrede wordt gecancelled. Dat geldt – ten eerste – op geopolitiek vlak, waar een periode van ‘perennial warfare’ aanbreekt.²⁷⁰ De terroristen hebben een ondraaglijke portie realiteit aan hun woorden toegevoegd. Terwijl de hoofdpersoon zich herhaaldelijk (en uiteraard hyperbolisch) ‘te pletter neukt’, laten zij zich letterlijk (dus zonder enig gevoel voor beeldspraak) ‘te pletter ontploffen’.

De utopie krijgt – ten tweede – ook op persoonlijk vlak een flinke knauw. Als het luchtverkeer stilvalt, komt voor de reiziger ook de euforische nomadische trip *around the globe* tot een eind; de seksuele escapades waarmee hij aan de wereld, zijn echtgenote en zichzelf kon ontsnappen (en dus vrede vinden) worden nu onmogelijk. De nomadische seksconsument van vrouwelijk schoon, de man voor wie elk land wel een veilige en luxueuze pretplek in petto leek te hebben, heeft nu geen vluchtroute meer. Hij voelt zich onteigend, ontheemd, verbannen.

Nu de buitenwereld de binnenwereld definitief heeft verstoord, gaat ook de hoofdtekst de binnentekst impacteren. Het kompas van de reiziger wijst nu ‘definitief’ (maar ook node) ‘thuiswaarts’. Sylvie (en de Bagdad-vrouwen, cf. *infra*) hebben hem opnieuw geleerd om naïef te zijn “in de zin van volledige inzet voor een idee, ongeacht de gevaren, ongeacht een mogelijke ontgoocheling” (Bagdad Blues, p. 188). Hij besluit om zich in te zetten voor (hoe kan het ook anders) het idee ‘vrouw’ en besluit te geloven dat zijn echtgenote dat idee representeert. Hij lijkt nu wél klaar voor de overgave die hij eerder nog afzwoer.

Ik ben zo verliefd op jou. Elke cel van mijn lichaam schreeuwt het uit. Ik kijk nog altijd naar jou met evenveel verwondering, verbijstering, bewondering, adoratie, verafgoding. Een ongebreidelde liefde. Mijn leven leg ik in jouw handen. De overgave. Hoever ben ik bereid te gaan? Tot het einde van de waanzin. Tot het einde van de banaliteit. Wat maakt het tenslotte nog allemaal uit?

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 190)²⁷¹

269 Als de man in de wijd opengesperde ogen van de gestorven vrouw kijkt op Heathrow, ziet hij opnieuw “de goddelijke landschappen”, maar nu heeft “de kwaadaardige tijd” er greep op gekregen en verliest hij de ambitie om ooit vrede te vinden met zichzelf (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 190).

270 Braidotti (2011, p. 15) heeft het over een periode van “perennial warfare against foreign and home-grown ‘terrorists’”.

271 De woorden die in deze alinea worden gebruikt, zijn haast allemaal citaten van eerdere passages uit de tekst,

Dat de man zich nu 100 % wil toeleggen op een leven *in* de tijd, *met* zijn vrouw en dat hij haar in zijn ‘openbaar dagboek’ met zoveel woorden (tautologisch eigenlijk) opnieuw de liefde verklaart, komt over als een onverwacht *happy ending* na alle (soms gewelddadige) tribulaties. De laatste zin van het citaat hierboven (“Wat maakt het tenslotte nog allemaal uit?”) maakt echter duidelijk dat ‘overgave’ hier in zijn twee betekenissen gelezen moet worden: als ‘toewijding’ en als ‘capitulatie’.

Daardoor rijst de vraag of het engagement dat de *diarrator* belooft, meer is dan enkel wat lippendienst bewijzen aan zijn echtgenote. In het laatste hoofdstuk wandelt de man door de Vandeweyerstraat in Brussel, die hij altijd als referentiepunt voor de liefde heeft beschouwd.²⁷² Dat referentiepunt, zo zegt hij, is nu kleur- en geurloos geworden: “Deze straat is dood. Voor eeuwig ‘cancelled’” (*Bagdad Blues*, p. 191). En of de overgave aan zijn echtgenote duurzaam zal blijken te zijn, is hoogst twijfelachtig: de laatste woorden van *Bagdad Blues* maken duidelijk dat het perspectief op een andere vrouw altijd bevrijdend en dus aantrekkelijk zal blijven.

Maar in de verte hoor ik het lichte ritselen van jurken en nylonkousen.
Ook en vooral, met een onfeilbare regelmaat, het tikken van naaldhakken
op de stenen. Dit is mijn harts slag.

— *BAGDAD BLUES* (POURVEUR, 2011, P. 191)

Zonder referentiepunt, zonder utopie, te laf voor een heldenleven, te angstig om zich in de overgave te storten en zich aan een idee te binden, of aan een vrouw, niet in staat om zich tot een thuis te bekennen, of om bij zichzelf rust (vrede) te vinden, is dit personage gedoemd om te dolen, ‘tussen Ithaka en Troje’. Kan dat niet meer op een veilige manier in de wijde wereld, dan zal het in zijn verbeelding zijn (en mogelijk zelfs liggen die twee in dit stuk dicht bij elkaar). We gaan nu dieper in op de rol die Bagdad speelt in de demystificatie van de liefde en de wereld, cf. het motto van deze *casestudy*.

Lijden aan de Bagdad Blues: Bagdad als metafoor voor ‘de kwaadaardige tijd’

Zoals Sarajevo in de nineties symbool stond voor het verdwijnen van de utopie van de multiculturele samenleving, zo ging Bagdad in de noughties symbool staan voor de conflicten tussen het religieus geïnspireerd islamistisch geweld en het westers imperialisme. Bagdad is in 2005 (wanneer Pourveur *Bagdad Blues* schrijft) vooral in het nieuws als het

waardoor deze alinea echt de allure van een climax krijgt.

272 In de Vandeweyerstraat leerde hij bij zijn eerste geliefde, Patricia, de royale, vrijgeveige liefde kennen. Hij vertelt: “Door deze straat wandelen is een soort herbronning, ongeacht de verachtelijke sfeer die er nu hangt. Telkens ik de weg kwijtraak in een liefdesverhaal, en ik niet meer weet waar de liefde nu weer om draait, kom ik hier wandelen en vind ik de juiste weg weer terug, de juiste toon. Patricia is mijn referentie” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 183).

epicentrum van de burgeroorlog die Irak dan teistert.²⁷³ Islamistische rebellengroepen hanteren daarbij vaak het wapen van de zelfmoordaanslag. De keten van geweld (de ‘bagdadisering’) breidt zich uit van het Midden-Oosten naar West-Europa: aan Al-Qaida gelinkte terroristen plegen terreuraanslagen in Madrid (2004) en Londen (2005), waardoor deze steden metonymisch gelinkt worden aan Bagdad. De tekst zegt: “Bagdad bevindt zich nu in Europa” (Bagdad Blues, p. 187).²⁷⁴

De vraag rijst dan welke impact Bagdad (inclusief al zijn metaforische en metonymische betekenissen) heeft op het leven van het hoofdpersonage.²⁷⁵ Als een archivaris houdt hij bij hoeveel van de 30 bijzondere vrouwen die hij op zijn reizen ontmoet, naar Bagdad vertrekken.²⁷⁶ Het zijn er uiteindelijk drie: Annette gaat er een hotel openen, Martine gaat er lijken tellen – in de hoop hiermee de publieke opinie tegen de oorlog op te zetten – en Claudia gaat er checken of het nog goed gaat met de dieren in Bagdad Zoo.²⁷⁷ Alle drie trachten ze op een activistische wijze een tegengif te vinden voor de kwaadaardige tijd waarin ze/we leven. Alle drie krijgen ze te maken met zelfmoordaanslagen. Annette moet daardoor haar hotel opgeven en verkast naar de States. Martine verliest het leven, Claudia haar gehoor. Het feit dat de schoonheid, het vitalisme én de overgave aan de utopie van een rechtvaardigere wereld door geweld worden geknakt, grieft de man diep. Niets maakt hem zo melancholisch als een mooie vrouw die sterft. Op die manier dringt ‘Bagdad’ binnen in zijn leven, zonder dat hij er ooit zelf is geweest. De ‘Bagdad Blues’ is dus niet de blues die hij in Bagdad heeft opgelopen, maar de blues die is ontstaan omdat Bagdad *dé* wereld met een gewelddadige oorzakelijkheid heeft geïnfecteerd en *zijn* wereld emotioneel overhoop heeft gegooid.

Er is geen schuilen meer voor de wereld als je er je vrouwen aan verliest. Dat impliceert niet dat de man een politieke analyse maakt, laat staan een politiek standpunt inneemt. Terwijl de bewonderde vrouwen een hedonistisch liefdesleven combineren met actief burgerschap, houdt de man het bij het eerste. Terwijl de macrowereld zich aan zijn micro-wereld opdringt, weigert de man om *the bigger picture* te zien, om zijn eilandpositie op te geven. Wat het de lezer niet makkelijk maakt om met de man te blijven sympathiseren.

273 Voor meer achtergrond cf. voetnoot in de preliminaire verkenning.

274 Rosi Braidotti (2011, p. 179) omschrijft de 21ste-eeuwse oorlogen in het Midden-Oosten als “religious crusades that pitch religious fundamentalism as a non-Western, mostly Muslim problem against secular democracy as the defining feature of the Western world in a mutually exclusive and confrontational discourse”.

275 In *L'Abécédaire des temps (post)modernes* staat bagdadisering metaforisch voor hercausalisering (zie de preliminaire verkenning).

276 “Ik word wrevelig, zeg haar dat ik het beu ben dat alle vrouwen naar Irak vertrekken” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, pp. 182–83).

277 Een navrant ‘detail’ is inderdaad dat slechts 50 van de naar schatting 600 dieren van Bagdad Zoo de Irak-oorlog ‘overleefden’. Bron: <https://www.globalsecurity.org/military/world/iraq/baghdad-zoo.htm>

Verhaallijnen van onze tijd op het lichaam van de vrouw

Terwijl de tijd geen vat lijkt te hebben op de energie (het libido) van de man – hij is trouwens leeftijdloos in de tekst – tekenen zich op de lichamen van de vrouwelijke personages de ‘verhaallijnen’ af van onze tijd.²⁷⁸ Annette bijvoorbeeld ziet er bij elke ontmoeting mannelijker uit omdat ze zichzelf testosteron-inspuitingen toedient; zo wil ze de concurrentie aangaan met de “‘deadly’ mannelijke machines” in de toeristische sector “die erop uit zijn om vrouwen te laten struikelen, te vernederen, uit de weg te ruimen” (Bagdad Blues, p. 185).²⁷⁹ Emmanuelle kan niet eten “omdat er iets scheelt met de wereld” en Dana laat littekens op haar lichaam tatoeëren om te gelijken op het slachtoffer van een zelfmoordaanslag (p. 181). De vrouwen dragen (als doorgeefluik van het leven) de sporen van de tijd in zich. Willen ze zichzelf ‘genezen’, dan zullen ze eerst de wereld moeten genezen, vinden ze. Sommigen proberen dat door te handelen als *war machines*. Claudia bijvoorbeeld gaat, uit protest tegen dierenrechtenschendingen, naar de jaarlijkse paardenraces in Ascot, getooid in controversiële rouwkledij (ze draagt een hoed met de miniatuur van een dood paard erop). Sylvie voert een suïcidale performance op in Sharm el Sheikh. Na een exclusief buffet (waarbij voor het exquis genot van 12 uitverkoren gasten duizenden kippen worden geslachtofferd), lijmt ze haar smaakorganen (mond en neus) dicht en sterft door verstikking. Het is een aanklacht tegen de decadentie van de *haute cuisine*, tegen het blasé van de overdaad en het teveel aan smaakprikkelers dat de zintuigen afstompt. Het is alsof Sylvie na dit geperverteerde ‘laatste avondmaal’ zichzelf offert op het altaar van het consumentisme, in een paradoxale combinatie van een ultieme consumptiekick (een laatste ‘summum van smaakbeleving’ (p. 174)) en de definitieve ascese. Sylvie kan enkel hopen dat haar daad van martelaarschap juist begrepen wordt en op lange termijn enig effect sorteert. Op korte termijn echter tart deze daad het menselijk begrip, net als de zelfmoordaanslagen in Bagdad dat doen.

Op zoek naar de postmannelijke man?

Op zijn onnavolgbaar oppervlakkige wijze roept de spreker de mannen in het publiek op toe te geven dat ze net als hij ‘iets hebben’ met borsten.²⁸⁰ Hij heeft het o.m. over het verschil tussen de utilitaire en de erotische borst (Bagdad Blues, pp. 153–54). De vrouwelijke borst en het feminisme maken het voor hem moeilijk om vandaag een man te

278 Dit beeld ontleen ik aan Pourveur: “Maggy is een 45-jarige vrouw, haar man is tien jaar geleden overleden. Ze heeft haar huisje, een cottage, omgetoverd tot een beeldige bed and breakfast. Maggy is ook beeldig. Ze heeft een rijp lichaam, een lichaam met een verhaal, met duidelijk afgetekende verhaallijnen” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 160).

279 Op die manier vormt Annette de uitzondering op het verder strikt binaire man-vrouw spectrum in de tekst.

280 De borsten blijken in Lacaniaanse termen het *petit objet a* van deze man, getuige de vele uitspraken die hij over borsten doet, zoals: “Al moet ik toegeven dat jouw borsten gevaarlijk dicht in de buurt van de perfectie komen” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 180). “Jouw cleavage, de goddelijke plek tussen je borsten, waar ik herboren werd, een nieuwe ambitie werd...” (p. 190).

zijn (p. 179).²⁸¹ Het feminisme wordt door de diarrator voorgesteld als een ‘veelkoppige draak’ (in dit stuk worden er niet minder dan tien subsoorten onderscheiden) die de man doet twijfelen aan zijn rol.²⁸² De man is in crisis omdat hij – in deleuziaanse termen – een *detritorialization* moet ondergaan. De traditionele genderidentiteiten, decennialang geterritorialiseerd (ingeslepen en doorgegeven), zijn nu getranscodeerd. De man ervaart dat als disruptief en hij slaagt er niet in daar een concreet actieplan tegenover te stellen, al ziet hij rondom zich nieuwe vormen van masculinisme opduiken en al heeft hij de mond vol van “een nieuwe ambitie”. Ironisch genoeg ziet hij die ook ambitie weer stranden ... tussen de borsten van een vrouw.

Toegegeven: mannen, de meesten onder ons zijn momenteel een mislukte kopie van de huisvrouw. We zijn een product geworden van de verschillende golven van het feminisme. (...) Maar er is hoop, denk ik. Ik zie een nieuwe man opstaan...een man die een nieuwe ambitie zoekt in ...in... waar anders dan tussen de borsten van een vrouw? Denk ik. Ik duld echt geen tegenspraak. Nu niet.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, PP. 179–80)

De man geraakt blijkbaar niet veel verder dan rouwen om het verlies van de evidentie van zijn mannelijke superioriteit. Braidotti (2011) koppelt de (onder vuur liggende) centrumpositie aan “mere inertia and incurable melancholia” (p. 28). Ze pleit voor ‘a politics of affirmation’, waarbij negatieve affecten worden getransformeerd en verandering (zoals *detritorialization*) wordt omhelsd. Voor de meerderheid is die verandering enkel mogelijk als ze tracht ‘minderheid’ te worden.

The minority is the dynamic or intensive principle of change in nomadic theory, whereas the heart of the (phallogocentric) Majority is dead. Insofar as man represents the majority, there is no creative or affirmative ‘becoming-man’:(...). (BRAIDOTTI, 2011, P. 36)

De man moet zich toelagen op het proces van “becoming-minority or becoming-nomad or becoming-molecular/ woman/animal etc.” (Braidotti, 2011, p. 36). Braidotti pleit dus voor een ‘feminization of man’. Zoals de vrouw het concept vrouwelijkheid heeft moeten herzien en een zoektocht naar een postvrouwelijke vrouw heeft moeten ondernemen, zo moet ook de man op zoek naar de postmannelijke man, naar alternatieve representaties. Die kunnen volgens Braidotti worden uitgetoetst door mimesis (doen alsof, herhaling-met-een-verschil).

Dat de *diarrator* in de hoofdtekst een nieuwe cocktail van gedragingen uitprobeert, zou er inderdaad op kunnen wijzen dat hij zo’n zoektocht onderneemt. De man in *Bagdad Blues*

281 Aan andere mogelijke oorzaken (zoals de autoriteitscrisis, het laatkapitalistisch systeem, enz.) wordt in de teksten voorbijgegaan.

282 Gaande van liberaal, over marxistisch, radicaal, cultureel, postmodern, anarchistisch feminisme tot cyberfeminisme, eco- en postfeminisme (Bagdad Blues, p. 179). De neiging om de werkelijkheid te categoriseren om er greep op te krijgen deelt de man uit *Bagdad Blues* met zoveel andere Pourveur-personages.

spiegelt zich niet aan mannelijke maar aan vrouwelijke rolmodellen, zoals Gwen Stefani en Madonna (Bagdad Blues, p. 166). Bij de vrouwen die hij ontmoet, wil hij een indruk creëren van welwillendheid, gemixt met arrogantie (blik) en verlegenheid (glimlach). Zijn verleidingsstrategie bestaat erin dat hij buiten die poses zelf geen initiatief neemt en zich gewillig laat verleiden. Het lijkt op de passieve houding die in een nog niet zo lang vervlogen tijd aan jonge vrouwen werd aangeraden in het liefdesspel. Op het eerste gezicht lijkt dat ‘recept’ ook te werken: in zijn reizend theater van overspel volgt het ene erotische avontuur op het andere, met de ene “ongewone, interessante vrouw” (p. 161) na de andere. En steeds wordt er ook lekker gegeten, want dat blijkt het ideale voorspel op de hoofdmaaltijd van de avond.

Impliceert dit dat de zoekende man daadwerkelijk tot verandering in staat is? Niet echt. In zijn beschrijvingen van de vrouwen spreekt een fallologisch subject. De criteria waarmee hij de ene van de andere vrouw onderscheidt, zijn naast leeftijd, haarkleur en gelaatstrekken vooral de grootte van de boezem en uitsnijding van het décolleté. In zijn ‘naamgevingsdrang’ legt hij zich trouwens ook toe op het categoriseren van décolletés (Bagdad Blues, pp. 178–79).²⁸³ De *male gaze* wordt hier zonder gêne vooropgesteld en blijft bij gebrek aan tegenstem ongecontesteerd. Terwijl hij zich beklaagt over de gevolgen van het feminisme, legt hij zelf in zijn gedrag de voedingsbodem voor het feminisme bloot.²⁸⁴ Tegelijk wemelt zijn tekst van hilarische en aandoenlijke commentaren. Deze postmoderne don juan predikt “Nulintolerantie voor vrouwen” (hij is niet in staat “uitzonderlijke wezens” (p. 158) iets kwalijk te nemen) en valt bij tijd en wijle ten prooi aan hypersentimentele uitbarstingen, zoals in de volgende twee citaten:

(...) maar het is een eerder nonchalant décolleté, die af en toe, toevallig en onbedoeld een overweldigend zicht schenkt op haar sublieme borsten. Ik word er een stil mens van. Zeer stil.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 186)

De lendenen en het achterwerk vormen een prachtige ronding. Voeg daar nog aan toe: de lange benen... Een krop in de keel, tranen in de ogen.

— BAGDAD BLUES (POURVEUR, 2011, P. 189)

283 Hij onderscheidt het “statement décolleté”, het “inkijkdécolleté” maar ook het “postmoderne”, “subversieve”, “initiatiefrijke” of “toevallige décolleté”. Hij vraagt zich trouwens af of hij daarvoor niet in therapie moet. Maar van therapie zelf begrijpt hij niet veel, zoals blijkt uit het feit dat hij volledig de mist ingaat als de gezinstherapeut zegt dat hij en zijn echtgenote ‘in een representatiecontext’ leven (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, p. 178).

284 Een treffende illustratie: net als in *Eco-Romance* is ook hier weer sprake van het ‘fascisme van de liefde’, met name als de diarrator na een sekspartij met Margaretha, een ver familielid van Heinrich Himmler, in de binnentekst zegt: “Ik denk sowieso dat neuken altijd iets fascistoïde heeft. Wat het ook fascinerend maakt. Telkens als u een vrouw ontmoet en haar de eerste keer neukt (...) heeft het toch veelal te maken met een bezegeling van de dominantie voor de man en van een eigendomsrecht voor de vrouw...of vice versa... denk ik. U hoeft niet akkoord te zijn. Ik weet zelf niet of ik akkoord ben” (Pourveur, Bagdad Blues, 2011, pp. 144–45).

De *diarrator* is sympathiek in zijn niet aflatende drang om in alle vrouwen de schoonheid te ontdekken, maar pathetisch in zijn onkunde om met de realiteit te leven zoals ze is en daadwerkelijk een steen in de rivier te verleggen. Terwijl tussen de regels de tragedie van de wereld verder vorm krijgt, geniet deze man nog even van *das ewig weibliche*.

Het vreemde aan *Bagdad Blues* is dus dat de spreker zichzelf voortdurend discrediteert. Waar normaliter een spreker bekommerd is om zijn ethos, geeft de *diarrator* het meteen weg. Hij geeft bijvoorbeeld aan dat hij zich nooit vragen stelt “over waarom of waarvoor of hoelang” (*Bagdad Blues*, p. 149) en dat hij poses aanneemt om zijn gebrek aan diepgang te verbergen (p. 166). Kortom, hij is oppervlakkig, maar dat stoort hem niet (p. 153). Het is echter ook precies door dit redeneren ‘aan de oppervlakte der dingen’, door taal-spel op het niveau van de *signifier*, dat de spreker ons aan het lachen weet te brengen, onze kritische blik op zijn ethos verdooft en de welwillendheid creëert om in zijn argumentatie mee te gaan. Er ontstaan hilarische interdiscursieve effecten als de man het discours van de liefde vermengt met het discours van de sport, of van *managerial talk*.²⁸⁵ Zo doet hij aan fitness om zijn ‘liefdeslichaam’ te trainen en volgt hij een cursus *Time & Stress Management* “aangezien je veel van mijn tijd opeist”. Ook het discours van de reisgids wordt tweemaal ingezet:

Luik, geboortestad van Karel de Grote, heeft dankzij haar geschiedenis een zeer onafhankelijke ziel. Laurence, 38, heeft dankzij haar geschiedenis een prachtig lichaam – ook dankzij de fitnessoefeningen.

— *BAGDAD BLUES* (POURVEUR, 2011, P. 145)

De omvang van de volumes, de perfecte proporties en de zuiverheid van de lijnen maken dat ik onmiddellijk bezwijk onder de charmes van Riad. Onder de charmes van Martine bezwijk ik ook.

— *BAGDAD BLUES* (POURVEUR, 2011, P. 168)

Daarnaast blinkt de *diarrator* uit in onverwachte pointes en slaagt hij erin om in één zin verwachting op te bouwen en onmiddellijk weer te ontcrachten, bijvoorbeeld: “In de top 10 van meest hippe steden staat Marrakech op 10” (*Bagdad Blues*, p. 168). Vaak zoekt hij het grensgebied op waar verschillende waardeschalen botsen: zo legt hij het dierenwelzijn in de balans met het menselijk welzijn, als hij het weggooien/doden van duizenden kippen voor een decadente, luxueuze maaltijd in één adem noemt met het aftuigen van zijn vrouw (p. 175). Het is – zacht gezegd – dansen op een slap koord. Hoever kan je gaan zonder seksistisch gevonden te worden door je lezer/publiek of het verwijt te krijgen geweld te trivialisieren? Of overkomt je dat pas als je in het compartiment “genot dat je moet hebben beleefd voor je sterft” het ‘proeven van’ een Wittamer-gebakje zomaar gelijkstelt aan het ‘proeven van’ Clara, een jongedame van 22 (p. 155)? En kom je ermee

285 Voor meer duiding bij interdiscursiviteit cf. ‘Narratief universum’, casestudy 6: Decontaminatie.

weg als je je povere seksuele prestatie met een Belgisch-Marokkaans kamermeisje toeschrijft aan de hybriditeit van een hoteldesign, van een menu, van het meisje zelf (pp. 171–72)? De lezer/toeschouwer wordt door de monoloog cognitief en ethisch getriggerd: wat is publiekelijk zegbaar? In hoeverre gaat vrijheid van meningsuiting samen met non-discriminatieprincipes? Hoe weeg je cultureel genot af tegen lichamelijk genot?²⁸⁶ Lichamelijk genot tegen een geschiedenis van menselijk lijden?²⁸⁷

Pourveur creëert personages die buiten de lijntjes kleuren van genormeerde, conventionele gedachtepatronen en schijnbaar onbevangen heilige huisjes omverhalen. Het beeld van het dagboek zet dit op scherp. Wat grafisch een ‘binnentekst’ is (tussen haakjes), is ook inhoudelijk een intieme tekst. Alle gedachten zijn er toegelaten, of zoals Heisenberg en Bohr zeiden: wat niet verboden is, is verplicht (cf. infra, *Noorderlicht*). Maar wie in een theatercontext iemands zogenaamde dagboek beluistert, wordt in een dubbelzinnige positie geplaatst: wie lacht (als bevrijdende ontlading, omdat schaamte en schuld even tussen haakjes worden gezet) of zelfs wie zwijgt, lijkt medeplichtig aan de ideeën die de man het publiek toevertrouwt en waarvoor hij de zwijgende instemming vraagt. Of maakt het aanhoudend hyperbolisch en provocerend taalgebruik van de spreker zichzelf (en van de weeromstuit ook onze lach) onschadelijk?

Conclusie

Pourveur speelt ook in *Bagdad Blues* met de conventies van het drama. De tekst is op en top narratief, een monoloog, geschreven voor één acteur, bestaande uit scènes die plaatsvinden in steeds wisselende hotels. Dat de hotels soms een continent van elkaar verwijderd liggen, impliceert een bepaalde teksttheatraliteit die een realistische encenering onmogelijk maakt (en suggereert dat het hier mogelijkwijs om een virtuele reis gaat). Het meest in het oog springende vormelijke hoofdkenmerk van de tekst *Bagdad Blues* is de spanning tussen de hoofdtekst en de ‘binnentekst’ (grafisch gemarkeerd door tekst-haken). Beide zijn vertelteksten, maar de toon én de bestemming van de ‘Ansgage’ zijn verschillend. We kunnen hier van een ‘theatricalization of telling’ spreken.

Als we gebruik maken van de terminologie van Pavis (2019), kunnen we de hoofdtekst typeren als een *monologue technique (récit)*. Het verslag van het leporelloboek wordt gedaan in de tegenwoordige tijd (gebruikelijk in een theatertekst), om de indruk van directheid, van hier-en-nu aanwezigheid te versterken. Van een echte spanningsboog is in de hoofdtekst geen sprake. In de verschillende hotels die het hoofdpersonage aandoet,

286 Zo laat hij het festival van Avignon voor wat het is en neemt hij plaats op een terras want “Het mooiste spektakel van het hele theaterfestival is beslist het défilé van décolletés van de vrouwen en de meisjes” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 178).

287 Als Florence en hij varen ter hoogte van de plek in de Atlantische Oceaan waar de Titanic is vergaan, zegt hij: “Zo begrijp ik al evenmin waarom Florence en ik ons te pletter neuken tussen al die wrakstukken van het lijden” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 159).

spelen zich enkel variaties af op steeds hetzelfde thema, volgens een repetitieve structuur: culinaire geneugten die in seksuele geneugten overgaan. De scènes lezen als één lange ode aan dé vrouw. Daarbij speelt de verteller met de principes van lineariteit en *pay off* om de vertelling levendig te houden.

We zien hier het *database*-principe aan het werk, een vorm van *remediation*; Pourveur past op het ‘oude’ medium van de theatertekst een principe toe van de nieuwe technologie. Elke scène is een apart knooppunt van informatie, samengesteld uit databanken van steden, hotels, gerechten, vrouwen. De scènes schakelen zich nevenschikkend aan elkaar: willekeurig, zonder oorzakelijk verband en (schijnbaar) ook zonder vooropgezet plan. Het traject is onvoorspelbaar, het doel is onduidelijk, enkel het onderweg zijn telt. Al hoeft dat geen vrijbrief voor vrijblijvendheid op te leveren. Deze “niet-hiërarchische nevenschikking” (Swyzen & Vanhoutte, 2011, p. 15) waarin het causaliteitsprincipe naar het tweede plan wordt geschoven, impliceert immers geen keuze voor a-historiciteit: Pourveur laadt de duidelijk verschillende trajecten van man en vrouw met betekenissen, zoals we verderop zullen bespreken. Gaandeweg ontwikkelt zich ook een narratief, doordat bepaalde knooppunten (hotels, vrouwen) een tweede keer opduiken in het verhaal en er dus verandering geïmpliceerd wordt. Pourveur doopt zijn werkwijze ‘nomadische dramaturgie’,²⁸⁸ omdat ‘reizen’ de beste poëtische metafoer blijkt voor zijn werkwijze: “L’auteur devient un voyageur au sein d’un réseau gigantesque de banques de données, fait de millions d’intersections” (2015, p. 82).²⁸⁹ Het is een werkwijze die het mogelijk maakt om een weg te vinden in een overdosis aan informatie. Als het helikopterstandpunt onmogelijk wordt, dan maar het standpunt van de surfer die enkel zijn initiële golf uitkiest en zich daarna laat leiden door de golven die hem toe-vallen en door intuïtie.

De ‘binnentekst’ heeft volgens Pavis’ terminologie (2019) het tweevoudige karakter van een *monologue lyrique* (waarin de spreker het publiek confidenties toevertrouwt) en een *monologue de réflexion ou de décision* (waarin de spreker zijn gedrag en zijn keuzes overweegt, beargumenteert en verantwoordt). Vaak spreekt de verteller in de binnentekst niet alleen het publiek, maar ook een ‘jij’ aan, die we kunnen identificeren als zijn echtgenote, die hem niet op zijn trip *around the globe* vergezelt. De verteller vertelt en reflecteert over de ontwikkeling van hun relatie. Omdat er nooit een dialoog met de jij-figuur ontstaat, hebben deze passages het karakter van een zelfgesprek, zoals gebruikelijk in

288 Pourveur schrijft in *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (2015): «La dramaturgie qui pourrait être élaborée est une dramaturgie ‘nomadique’. L’auteur devient un voyageur au sein d’un réseau gigantesque de banques de données, fait de millions d’intersections. Le voyage et non le lieu d’arrivée devient l’événement en soi, puisqu’il n’y a plus de destination. Une nouvelle dramaturgie du voyage s’installe: le voyageur (l’auteur) est toujours en cours de route. Son voyage ne prend du sens qu’avec ce qu’il rencontre, ce qu’il récolte ici et là, ce qu’il choisit de garder ou pas. Le texte et sa signification se construisent graduellement, par la simultanéité d’éléments juxtaposés. Il ne s’agit donc plus de raconter une histoire, mais de rendre compte d’un trajet sans fin. Cette dramaturgie nomadique est ‘présentation’ et non ‘représentation’, elle devient d’avantage processus que résultat» (pp. 82–83).

289 Dat het hoofdpersonage van *Bagdad Blues* daadwerkelijk (of virtueel) een reis maakt, kunnen we dan ook als een metanarratieve knipoog beschouwen.

een dagboek. We noemen de spreker daarom een *diarrator*. We krijgen in de binnentekst geen ode *aan*, maar eerder een afrekening *met* de vrouw (zijn echtgenote) te lezen. Wat in de binnentekst ‘bij parenthese’, als het ware ‘in het voorbijgaan’, wordt verteld, blijkt een ronduit ‘dramatische’ inhoud te zijn. Het narratief van het huwelijk dat zich in de binnentekst ontwikkelt, is een aaneenschakeling van dramatische hoogtepunten.

Inhoudelijk roepen hoofd- en binnentekst elkaar spiegelend op. Getuigt de hoofdttekst vooral van de bindingsangst van de man (die kiest voor vrijblijvende *onenightstands*) dan is het narratief in de binnentekst vooral een exponent van de verlatingsangst van de vrouw, die de totale overgave vraagt van haar man. Die kan dat enkel vertalen in dominant gedrag en (gewelddadige) seksuele uitpattingen waarvoor hij zich dan later weer schaamt. Zo blijft de nood aan een permanente vluchtroute (aan zelfgenoegzame en het ego strelende liefdesscharrels) bestaan en wordt de man de emotionele nomade die cirkels rond zijn thuisbestemming blijft trekken. Een citaat uit *Bagdad Blues* misschien wel goed samen.

On flâne, on se laisse guider, on ne fait plus attention au chemin et puis, un jour ou l'autre, il faudra bien le retrouver ... ce chemin ... non? Avant de devenir l'éternel nomade émotionnel, avant d'être à la merci de...

— BABEL ((POURVEUR, PLOT YOUR CITY (VERSION FRANÇAISE), Z.D. [2016])²⁹⁰

De man mag emotioneel dan wel nomadisch gedrag vertonen (omdat hij zijn gevoelens op steeds wisselende vrouwen projecteert) maar ‘nomadisch’ in de betekenis die Deleuze en Braidotti aan dat begrip geven, is hij niet. Al droomt hij van nieuwe ambities en van een nieuwe mannelijkheid, tot (blijvende) verandering (‘becoming’) is hij niet in staat. Hij is “the dead heart of the system”.²⁹¹ Hij plaatst zich buiten de tijd. Hij wil ongeschonden blijven en tracht ook een taal te spreken die hem tot niets verbindt, lees: dubbelzinnig, ironisch, hyperbolisch. Om geen verbindende taaldaden (beloftes, engagementen) te hoeven stellen, beroept hij zich op taal-spel en op retoriek waarmee hij de fatsoensnormen en de morele normen van de lezer/toeschouwer uitdaagt. De specifieke wijze waarop ook deze Pourveur-tekst analytische theatraliteit tot stand brengt, is dat we ons als lezer/toeschouwer voortdurend moeten verhouden met de nu eens “speelse”, dan “dwingende” en soms ook “wanhopige gedachten” van de *diarrator*.²⁹² Met vrijblijvende (speelse) gedachten maakt hij het leven licht en “zonderling”, met dwingende gedachten roept hij intellectuele of morele weerstand op en met de wanhopige gedachten doet hij ons stilstaan bij het gemis.

290 De Franstalige vertaling van het stuk bevat een vernieuwde Babel-scène, die Pourveur schreef voor Le Groupe Sanguin.

291 Braidotti (2011) schrijft: “Man as the privileged referent of subjectivity, the standard-bearer of the norm/law/logos, represents the majority, i.e., the dead heart of the system” (p. 43).

292 Door deze gedachten te onderscheiden en te expliciteren (*Bagdad Blues*, p. 171) reikt de tekst in zekere zin zelf de sleutels aan waarmee we ons tegenover de *diarrator* kunnen verhouden.

Het zijn de uitingen van gemis waarin de man zich het meest kwetsbaar opstelt. Dat gemis uit zich als verdriet (als 'Bagdad Blues') om het feit dat zijn geliefde vrouwen naar Bagdad vertrekken (en niet meer naar hem terugkeren). Vrouwen als Sylvie, Annabelle, Claudia... zijn wél nomadisch in de zin die Braidotti bedoelt: ze nemen een actief standpunt in en trachten op gevaar van eigen leven Bagdad (metonymisch voor de tijd waarin ze leven) mee vorm te geven. In tegenstelling tot de man, kiezen zij wél een bestemming die ertoe doet. Op hun lichamen gaan zich dan ook de verhaallijnen van onze tijd aftekenen, als littekens soms. En die littekens vormen krassen op de mannelijke ziel. Op het moment dat de "kwaadaardige tijd" hem van vrouwen en luchthavens (zijn vluchtroutes) berooft, besluit hij zich toch tot overgave aan zijn echtgenote te bekeren. Voor zo lang als het duurt, houdt dit een wending in, die overigens door de nevenplot rond de nomadische vrouwen secuur in de tekst wordt voorbereid. Er is geen ontsnappen aan de wereld, niet voor de *diarrator*, noch voor de lezer.

HOOFDSTUK 2

**Narratief
universum**

Inleiding

Uit onze bespreking van *L'Abécédaire* blijkt: de basisconditie van Pourveur-personages is dat ze leven in een universum dat reeds door andere teksten en scripts (bijbel, sprookjes, films, romans, etc.) is volgeschreven, voorgeschreven. Daar ze hun leven en liefdes als verhalen beschouwen, die ze kunnen en moeten spiegelen aan andere 'teksten', nemen ze het standpunt in van dramaturgen. Dat opent als vanzelf een metaalag in het werk. Pourveurs postmoderne stukken zijn "self-conscious fictions; fictions that incorporate critical and theoretical reflection into their fictional worlds" (Currie, 2011, p. 3). Daarenboven creëert de auteur ook een intertekstueel referentiekader waardoor zijn personages via cumulatieve intertekstualiteit ook in het hoofd van de lezer eigenschappen van andere personages verzamelen.

Pourveur tracht een universum te creëren waarin andere wetten gelden dan in het klassieke drama. Hij zoekt naar nieuwe dramaturgieën die onze perceptie van een verhaal maar ook van de werkelijkheid *tout court* kunnen veranderen. Determinisme en causaliteit (waterdragers van het dramatische theater en lange tijd als universalia gevierd) worden aangevuld met de principes van indeterminisme, contingentie en toeval. Pourveur experimenteert met het superpositieprincipe en laat zijn hoofdpersonage de wereld van de virtualiteit ontdekken waar ontologische grenzen vervagen en determinisme niet meer geldt. In de tussenruimte en tussentijd (een terugkerend motief) kunnen revisies van standpunten en keuzes plaatsvinden, kan de existentiële onzekerheid worden omarmd.

Voor Pourveur (en hij betoont zich hierin schatplichtig aan Godard) moet een theatertekst zich inschrijven in de geschiedenis, in de actualiteit, om echt theater te zijn (en geen 'toneelstuk'). De *urge* om te schrijven vertrekt vanuit een "eigentijds 'Sarajevo'" (Pourveur P., 1996, pp. 397–398).²⁹³ Meer dan concrete *settings* en situatiebeschrijvingen vormen belangrijke historische of actuele gebeurtenissen en, ruimer gezien, het filosofische en economische kader van het laatkapitalisme de kapstukken voor de plot en dus het referentiekader voor het stuk. Deze culturele en politieke *milestones* bepalen immers mee wie we zijn en hoe we denken. Tegelijk breekt de bovenbeschreven inbedding in de actualiteit van de lezer/toeschouwer de fictieve kosmos van de personages helemaal open. De illusiewerking van een Pourveur-stuk zit niet in het feit dat je als lezer je eigen wereld vergeet en je getransporteerd weet naar een fictieve wereld; Pourveur zet trouwens best

293 Pourveur (1996) schrijft: "'Een toneelstuk' staat op zichzelf en is maatschappelijk irrelevant. Het bestaat slechts omwille van een gezelschap, acteurs, een regisseur en vindt zijn oorsprong, zijn bedding in de toneelcultuur of -geschiedenis zelf. 'Theater' daarentegen weeft zich in de geschiedenis, schrijft zich in de menselijke cultuur in, heeft de waarde van een document en bestaat ondanks een toneelgezelschap. 'Theater' heeft zijn wortels in een eigentijds 'Sarajevo' en heeft altijd, gewild of ongewild, een of andere binding met zijn tijdperk. Een toneelopvoering van Shakespeare in 1600 was 'theater'. Een hedendaagse toneelopvoering van Shakespeare, hoe sterk geacteerd en geregisseerd ook, is altijd 'een toneelstuk'" (pp. 397–98).

wat brechtiaanse technieken in (o.m. titels, een niet-diëgetische verteller) om die illusiewerking te verstoren. De illusiewerking zit wél in de idee dat we de ‘realiteiten en ficties’ van de personages delen. Ook wij leven onder dezelfde luchtvervuiling of verrechtsing, ook wij leven in een intertekst-realiteit waarin we nadenken over liefdes en leven, in bestaande formats (discourseen, verhaalschema’s) die we via allerlei kanalen gemedieerd krijgen. Lezers/toeschouwers en personages zijn dus lotgenoten. Ghislaine die vanuit een kritische basisingesteldheid (dit niet!) een utopisch antwoord zoekt voor haar existentiële crisis, wordt herkend in haar zoeken, al is haar concrete antwoord (de extreme virtualiteit) eerder poëtisch dan referentieel te interpreteren. Zo vermijdt Pourveur de één-op-één relatie met de werkelijkheid. Aan de basis ligt steeds een negatieve dialectiek: de idee dat kunst onze perceptie op de realiteit moet bijsturen, een tegengewicht moet bieden voor de denkbeelden die opgang maken in de brede maatschappij. Die denkbeelden worden met argumenten bestreden, maar ook de lach werkt ontmaskerend.

Uit *L’Abécédaire* blijkt dat Pourveur in zijn werk niet aan een bepaalde genderstereotypering ontsnapt. De vrouwen worstelen met het determinisme van het lichaam, de mannen met het verlies van hun dominante genderpositie. De mannelijke pogingen tot heldhaftigheid verbleken echter in vergelijking met de effectieve acties van hun vrouwelijke tegenhangers, die tot echte evolutie (en heldhaftigheid) in staat blijken.

Een aantal van de aspecten die we hierboven aanhaalden gaan we nu verder theoretisch uitdiepen en toepassen op voorbeelden uit Pourveurs werk, hetzij fragmentair, hetzij door middel van uitgewerkte *casestudies*. We beginnen met de intertekstualiteit als strategie in Pourveurs werk.

Intertekstualiteit

De rationale achter de postmodernistische intertekstualiteit

In *S/Z* (1970) maakt Roland Barthes een onderscheid tussen *textes lisibles* en *textes scriptibles*. *Textes lisibles* zijn onomkeerbaar, ze zijn geschreven met een plotmatige dwang naar voren, die niet onderbroken wordt zodat de illusie dat de taal de werkelijkheid kan representeren (en dat onze werkelijkheid met de fictionele wereld samenvalt) niet gestoord wordt.²⁹⁴ *Textes scriptibles*, daarentegen, worden door Barthes getypeerd als ‘omkeerbaar’;

294 De onderliggende taalopvatting bij dit soort teksten is dat de betekenis van de taal de objecten zijn waarnaar de woorden verwijzen. Hutcheon (1984) geeft aan dat de referentiële illusie van het realisme erin bestaat dat men de fictionele referent en de *signified* aan elkaar gelijkstelt: “[referential illusion] destroys the integrity of

het verhaal kan op elk moment onderbroken worden (door de verteller), de grens tussen verhaalniveaus kan worden overschreden (metalepsis) waardoor *l'effet de réel* verstoord wordt.²⁹⁵ De fictie 'presenteert' dan de werkelijkheid i.p.v. ze te 'representeren'. *Textes scriptibles* geven inzage in hun constructie (de « échafaudage nécessaire à sa construction » (Pavis, 2019, p. 182)). Door de talige ingrepen te markeren, manifesteren ze zichzelf als een artefact, dat nooit met de werkelijkheid kan samenvallen.²⁹⁶ Veel postmodernistische teksten tonen een voorliefde voor subgenres (bijv. het sprookje of de detectiveroman), precies omdat die zich duidelijk presenteren als talig gecodeerd (volgens bepaalde conventies). We gaan ze als lezers dan niet afmeten aan onze empirische werkelijkheid maar wel aan de stereotypen van het subgenre in kwestie. Het referentiekader van zulk werk is dus niet mimetisch maar generisch.

Terwijl de lezers door *textes lisibles* in de rol van consumenten worden geplaatst (ze kunnen de tekst enkel 'ontvangen' of verwerpen),²⁹⁷ worden ze door *textes scriptibles* uitgedaagd om zelf een producent van betekenis te worden. De lezers krijgen voeling met het plezier van het schrijven, met "l'enchantement du signifiant" (Barthes, S/Z, 1970, p. 10). Het leesproces wordt vertraagd en verdiept. Barthes brengt nog een andere tegenstelling aan: terwijl *textes lisibles* de 'doxa' aanhangen (in de zin dat ze suggereren dat er een stabiele betekenis mogelijk is en dat er een éénstemmige waarheid kan doorgegeven worden door de auteur aan de lezer) laten *textes scriptibles* 'de waarheid' door een meerstemmigheid tot stand komen. Bij die meerstemmigheid speelt de intertekstualiteit een belangrijke rol. Op die intertekstualiteit gaan we in dit hoofdstuk dieper in.

Sinds het (post)structuralisme is de idee doorgedrongen dat elke tekst een 'intertekst' is, die bewust of onbewust in dialoog treedt met andere teksten. Barthes (1970) formuleert het als volgt:

(...) le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées; suivre cette entrée, c'est viser au loin (...) une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes) dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert: (...).

(BARTHES, 1970, P. 17)

the sign, cancelling out the Saussurian signified by presuming direct collusion between referent and signifier. This substitutes a kind of incomplete denotation (sign/referent becomes signifier/referent) for connotation in order to create what Barthes called an 'effet de réel'" (p. 95).

295 Pavis (2019) omschrijft de werking van het 'effet de réel' (Barthes) in het theater als: « le sentiment d'assister à l'événement présenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confronté non pas à une fiction artistique et à une représentation esthétique, mais à un événement réel. »

296 Dit vertrekt vanuit de poststructuralistische idee dat betekenis in-de-taal-zelf wordt gecreëerd; de relatie tussen de *signifier* en de *signified* enerzijds en tussen het teken en de referent anderzijds wordt geïmpliciteerd. We moeten de idee opgeven dat de wereld kan samenvallen met een voorstelling van die wereld, en precies dat impliceert een crisis van de representatie.

297 Barthes (S/Z, 1970, p. 10) zegt over *textes lisibles*: "La lecture n'est plus qu'un referendum."

'Le point de fuite' ('het verdwijnpunt', een term uit de perspectiefleer) lijkt te verwijzen naar de nooit te vatten 'diepte' (van een schilderij, een tekst): in elke tekst zijn fragmentjes, stemmen en codes actief die – op een nooit helemaal te ontwaren wijze – teruggaan tot ontelbare eerdere bronnen. Intertekstualiteit betreft echter ook de relaties die een tekst aangaat met werken die erop volgen, zodra een lezer een relatie tussen die teksten legt en daaraan ook betekenis toekent. Wat geldt voor de oorsprong, geldt ook voor de bestemming: hij ligt steeds voorbij de horizon. De betekenis (cf. Derrida's *dissémination*) strekt zich uit tot ver voorbij de concrete schrijfact, wordt definitief uitgesteld, verandert en wordt verrijkt met elke nieuwe lectuur. Allen (2011) concludeert: "Meaning is always 'anterior' and always 'deferred'. (...) The signified is always, as it were, over the horizon" (p. 74). Er is dus niets wat buiten de tekst (de intertekstualiteit) bestaat: "rien n'existe en dehors du texte" (Barthes, 1970, p. 11).

De schrijver hoopt dat hij met zijn lezers een groot gemeenschappelijk kader deelt, waardoor intertekstuele referenties tot hun recht kunnen komen. Hij kan expliciet bronteksten verwerken maar ze ook onbewust mediëren (Miola, 2014).²⁹⁸ Hij kan ze bewerken, eruit citeren, erop alluderen, hij kan ze ook in alle vrijheid naar zijn hand zetten.²⁹⁹ De praktijk van postmoderne auteurs om intertekstualiteit bewust in te zetten wordt door een aantal theoretici op de korrel genomen. Jameson (1991) kapittelt de postmodernistische intertekstualiteit als een oppervlakkig, vrijblijvend, ahistorisch en apolitiek spel. In de vermenging van verschillende codes ziet hij een gebrek aan (politiek) standpunt, een bevestiging van de doxa. Hij ziet in postmodernistische teksten vooral voorbeelden van pastiche, van "blank parody", "amputated of the satiric impulse, devoid of laughter" (p. 17). Currie (2011) associeert intertekstualiteit met een gebrek aan originaliteit; voor hem reduceren postmodernisten de geschiedenis tot een repertoire van tekens die ze voortdurend op een ironische wijze hercontextualiseren. Zijn kritiek kadert in een depreciatie van postmodernisme als cultureel verschijnsel, zoals blijkt uit het feit dat hij het associeert met consumentisme.³⁰⁰

Hutcheon (1988) van haar kant evalueert postmoderniteit en intertekstualiteit veel positiever; met name omwille van de *double-coding* strategie (cf. 'Preliminaire verkenning'), waarbij postmodernisten traditionele codes hanteren met de bedoeling ze tegelijk in vraag te stellen: "[it] works within the very systems it attempts to subvert", zegt Hutcheon (p. 4). En Allen (2011) schrijft: "This double-codedness questions the available modes

298 Miola (2014) onderscheidt grosso modo drie mogelijke verhoudingen tot een brontekst. Een auteur kan zijn eigen werk zien als een reactie/vervolg op een vroegere bron (*source coincident*), hij kan een vroeger werk als book-on-the-desk hanteren dat hij naar hartenlust kan plunderen, bewerken (*source proximate*), hij kan ook onbewust verwijzen naar eerder gelezen referentiewerken van de cultuur (*source remote*), zoals de Bijbel, de mythen uit de klassieke oudheid.

299 Miola (2014) spreekt in dat laatste geval van 'paralogue'.

300 Currie (2011) schrijft: "Many characterisations of the postmodern condition derive from this accelerated recycling of cultural forms: the idea that po-mo culture is above all an advanced stage of consumerism; the idea that it is a culture of imagery which dissolves history into a theatre of intertextual references and signs; that it differs from modernity in being unable to propose originality as a radical break from the past" (p. 104).

of representation in culture whilst recognizing that it must still employ those modes” (p. 183).

Precies in die parodie, in de nevenschikking van verschillende op zich incompatibele vormen van representatie, zit het subversieve vermogen van postmodernisme om de doxa te ondermijnen. De *double-coding* strategie toont dat elke realiteit (heden en verleden) een discursieve en dus contingente, gecodeerde realiteit is. Allen (2011) formuleert het als volgt:

Radically double-coded, such texts exploit the tension between fact and fiction, between the constructed and the real, between the *doxa* of realism and the para-doxical assertion of that realism’s impossibility. (ALLEN, 2011, P. 193)

(CURSIVERING VAN DE AUTEUR)

Hutcheon (1988) verruimt het klassieke parodiebegrip; een parodie is geen imitatie die een brontekst in het belachelijke trekt, het is “repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity” en vormt op die manier een alternatief voor “either homogeneous identity or alienated otherness” (p. 185). Postmodernistische parodie maakt volgens haar wel degelijk historische en culturele kritiek mogelijk. Door de draak te steken met ideologisch en historisch geconditioneerde manieren van handelen en waarnemen kan parodie emanciperend werken. Het parodiëren van bepaalde gecanoniseerde werken en genres kan een instrument zijn om “social notions of the monolithic (male, Anglo, white, Western) in our culture” uit te dagen en een vorm van pluralisme te bewerkstelligen (Hutcheon L., 1986–87, pp. 183–84).

De vraag die we ons nu stellen: fungeert intertekstualiteit in Pourveurs oeuvre vooral als ironische hercontextualisering of als een subversief spel met codes? Kunnen we van ‘blank’ dan wel ‘emancipating’ parody spreken in de intertekstuele bewerkingen die Pourveur maakt? Dat gaan we in wat volgt onderzoeken. De hoofdmoot van ons onderzoek naar de intertekstualiteit bij Pourveur zal bestaan uit een *casestudy* van *Congo* en later – in het taalhoofdstuk – uit een bespreking van *The Hunting of the Snark*, een voorbeeld van een brontekstbewerking. Maar eerst trachten we de bovenstaande vragen te benaderen vanuit enkele intertekstuele strategieën die we aantreffen in ander werk van Pourveur.

Spel met de romantische code

In een bespreking van de *citationality* in Kanes *Psychosis 4:48* onderstreept Barnett (2008) de alomtegenwoordigheid van citaten.

One is not therefore sure what is quoted and what is not. The originality of the language is again at stake. The ‘citational quality’ does not, however, only refer to direct intertexts but to discourses and their formulations, as discussed above with respect to Crimp.

In postdramatic theatre all that is ever delivered is a quotation; it is never suggested that the speaker is the originator. (BARNETT, 2008, p. 20)

Het gaat dan om in de tekst gemonteerde zinswendingen (stereotypen, discoursen, clichés, ...) die voor de lezer/toehoorder overkomen als geciteerd, als 'eerder gelezen, eerder gehoord' zonder dat hun oorsprong precies na te trekken valt. Ze lijken eerder te verwijzen naar een bepaalde culturele code dan naar een eerste 'gebruiker'.

Een treffende illustratie daarvan is te vinden in *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes, 1977). Daarin laat Barthes een fictieve ik-verteller aan het woord, een verliefde, die graag in een universum wil leven waarin zijn liefde beantwoord wordt en die als een semioticus het gedrag van de 'ander' (het liefdesobject dat hij aanspreekt) tracht te duiden binnen de fictie van zijn image-repertoire.³⁰¹ Zijn 'liefdesgeschiedenis' telt 80 lemma's, "scènes de langage" (Barthes, 1977, p. 8), die vooral bestaan uit *figures*: quotes, zinssneden, motieven, thema's die de *prints* lijken te vormen van de romantische code. De bronnen worden ook geduid in de marge van de tekst: ze blijken soms alledaags (conversaties met vrienden) maar meestal literair, filosofisch, psychoanalytisch of religieus. Barthes legt zijn bronnen bloot en maakt ons, zoals het een *texte scriptible* past, deelachtig aan zijn schrijfplezier, aan zijn "desire to eroticize language" (Norris, 2002 (1982), p. 71).

De expliciete intertekstualiteit lijkt de *figures* een bepaalde autoriteit toe te kennen waardoor ze kunnen ontsnappen aan het *dédain* waarmee vaak op dit romantische discours wordt neergekeken. Wat men doorgaans veronderstelt het meest persoonlijk te zijn, de liefdeservaring, beschrijft Barthes hier dus als een (universeel) lexicon. De verliefde kan enkel de scène van de liefde betreden met de taal van iemand anders zoals een acteur dat doet op de theaterscène (cf. Derrida's iterabiliteit). In *The Death of the Author* (1977) formuleert Barthes het zo:

Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely; (...). (BARTHES, 1977, p. 146)

Net als Barthes' *amoureux* putten Pourveur-personages (incl. de niet-diëgetische vertellers) uit een aantal vaste motieven en motiefzinnen van het romantische repertoire. Sommige daarvan lijken rechtstreeks uit Barthes' boek te komen. Ik geef hieronder een drietal voorbeelden³⁰²:

301 Allen (2003) noemt Barthes' 'lover' "a reader of signs, a semiotician in love (as many, if not all, lovers are), who constantly searches for signs that the other (the beloved) participates in the Imaginary, the fiction of the lover's self" (p. 111). The Image-repertoire is een term die Barthes ontleent aan Lacans term 'L 'Imaginaire', die dat dan weer ent op de Mirror-stage (een concept van Freud dat hij overneemt en herzielt).

302 Een ander voorbeeld: In *White-out* begint het liefdesspel tussen Klaus en Mado met een lichte aanraking ("raakte Klaus even haar arm" (Pourveur, 1996, p. 299)), een motief dat Barthes (1977, p. 81) weergeeft met de figure "Quand mon doigt par mégarde..." en dat hij rechtstreeks linkt aan Goethes *Die Leiden des jungen*

a/ Het personage Patience in *Oum'Longou: (l'homme blanc)* (Pourveur, 1989, p. 56) voelt zich 'écorchée' (gevild), een motief dat letterlijk voorkomt in *Fragments d'un discours amoureux* (1977) en dat Barthes daar omschrijft als «Sensibilité spéciale du sujet amoureux, qui le fait vulnérable, offert à vif aux blessures les plus légères» (p. 111).

b/ In *De Baron Van Münchbhausen* (Pourveur, 1988) wordt gezegd dat enkel een 'hol woord' in staat is om uitdrukking te geven aan iets wat eigenlijk 'boven de taal' is (met name de schoonheid van de koningin). Als woorden te kort schieten, kunnen mannen de vrouw enkel aanbidden, geven Pourveur-personages aan.³⁰³ Bij Barthes lezen we dat enkel 'un mot vide' zoals 'Adorable' in staat is de volheid van het liefdesobject te beschrijven.

C'est tout l'autre qui produit en lui une vision esthétique: il le loue d'être parfait, il se glorifie de l'avoir choisi parfait; il imagine que l'autre veut être aimé, comme lui-même voudrait l'être, non pour telle ou telle de ses qualités, mais pour *tout*, et ce *tout*, il le lui accorde sous la forme d'un mot vide, car Tout ne pourrait s'inventorier sans se diminuer: dans Adorable! (BARTHES, 1977, P. 26)

c/ Van de zelfverheerlijking van de man die zich rijk acht door 'het bezit' van een 'prachtige geliefde' ("il se glorifie de l'avoir choisi parfait") vinden we een staaltje terug in de woorden van Ghislain in *L'Abécédaire*:

Ik zal haar aankijken/ en mezelf een beetje liever zien./ Ik zal beseffen dat een man/
die de eer heeft zich in dezelfde slaapkamer te bevinden/ als deze prachtige vrouw/
niet helemaal slecht en dwaas kan zijn.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – L COMME DANS «LOGOUT/LOGIN» (POURVEUR, 2013, P. 89)

Pourveur lijkt zich dus te bedienen van sommige *figures* die Barthes in zijn *Fragments* aanhaalt. Barthes' werk (gebaseerd op het repertoire van de wereldliteratuur), is voor Pourveur op zijn beurt een repertoire waaruit hij put om motiefzinnen (*figures*) te vinden die naar de romantische code verwijzen. Precies de herhaling van die *figures* helpt de Pourveur-personages om hun liefde 'taal' te geven. Velen van hen zijn sympathieke, soms pathetische vertegenwoordigers van het talig gecodeerde romantische ideaal tot ze tegen een *reality check* aanlopen. In *L'Abécédaire* zegt Ghislaine:

Vandaag wil ik me genezen van dat romantisme met de ongeneeslijke ziekte
van een ergerlijk realisme.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – A COMME DANS AVATAR (POURVEUR, 2013, P. 11)

Werthers.

303 Je kan eigenlijk enkel met een tautologie aangeven waarom je iemand graag ziet: "je t'adores, parce que tu es adorable" (Barthes, 1977, p. 28).

Opwaardering van de populaire cultuur

Barthes definieert een tekst als een meerdimensionale ruimte waarin citaten samenkomen uit verschillende domeinen van de cultuur. Dit impliceert dat hoge en lage cultuur, elitecultuur en massacultuur elkaar moeiteloos kunnen ontmoeten in een postmoderne intertekstuele context. In Pourveurs werk vinden dat soort ‘democratiserende’ ontmoetingen inderdaad plaats; in *Alice #2* bijvoorbeeld treffen we een zeer bonte mix van verwijzingen aan naar films (*Bambi*, *Casablanca*, *ET* en *Top Gun*), naar Ken, Barbie én Sindy, de sprookjes van de kikkerkoning en van Sneeuwwitje. En in *White-out* (waar de grote Amerikaanse verhalen elkaar kruisen), krijgen we een verwijzing naar een damesblad.

HIJ: ‘Ook gelezen in het Rijk der Vrouw?’

ZIJ: ‘Nee. In Griekse en Romeinse legenden.’

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, p. 280)

Dit soort lichtvoetige knipogen naar de ‘hedendaagse’ realiteit creëren een medeplichtigheid tussen scène en publiek,³⁰⁴ een humoristisch moment dat de complexiteit van de tekst verteerbaar maakt.

In *K als in Karaoke* uit *L'Abécédaire* hanteert Pourveur het genre van de chanson/popsong als intertekstuele inspiratiebron, als een repertorium voor goed bekkende theaterzinnen. Hij voert een spreker op, die ik-quotes uit een vijftiental (naar het Frans vertaalde) Anglo-Amerikaanse popsongs en een twintigtal Franse chansons in de mond neemt en zo eigenlijk ook vijfendertig ik-persona's bundelt in één tekst. *K als in Karaoke* wordt daardoor een ‘database binnen de database’ (van het Abecedarium). De schakels tussen de songs worden daarbij niet aangeduid, de citaten klikken in elkaar en vormen een nieuwe tekst, die erom vraagt om op muziek gezet te worden in een steeds opzweepender ritme: de BPM (beats per minute) verdubbelen in elk van de vier delen. De ‘ik’ eigent zich de woorden toe, spreekt dus volledig met geleende taal, zoals in een karaoke de gewoonte is.³⁰⁵ Al is er altijd dat tekort en altijd dat teveel aan betekenis, dit zijn voor hem/haar de juiste woorden, de sleutel tot evolutie, zo zal blijken.

Het principe van de iterabiliteit wordt hier gecombineerd met een collagetechniek, die moeiteloos de grenzen tussen periodes, generaties én talen laat vervagen.³⁰⁶ En dan blijkt dat de metaforen van bijvoorbeeld Yves Montand en Eminem perfect samengaan

304 Castadot (2013) schrijft naar aanleiding van de verwijzingen naar *Gone with the Wind* in *White-out*: “L'on retrouve ici l'indissociabilité de l'humour et d'une esthétique du clin d'œil, de la complicité entre scène et salle” (p. 45).

305 Pourveur geeft een vage toelichting in de voetnoot en somt een niet-exhaustieve lijst chansonniers/popartiesten op. Dat lijkt eerder bedoeld om het leenprincipe van de tekst te duiden dan om het concrete bronnenmateriaal bloot te leggen.

306 De oorspronkelijke context en de bron van de zinnen worden door Pourveur buiten spel gezet. Het traceren van alle songtitels en artiesten bleek meer een sportieve intertekstuele uitdaging dan dat het in extra interpretatiesporen resulteerde. Ik heb in de fragmenten de gevonden bronnen toegevoegd.

in één nieuwe tekst. Thema's en beelden blijken immers recurrent binnen dit discours. Popsongs blijken even gecodeerd (en bevatten evenveel *topoi* en 'holle' motiefzinnen) als de romantische teksten waarover Barthes het had. Pourveur speelt die codering en die redundantie volop uit, maar construeert tegelijk een dramaturgische boog doorheen de vier delen van de tekst, met name een bepaalde spiritueel-emotionele ontwikkeling van het lyrische ik.³⁰⁷ Creëert de combinatie van een woestijn- en wintermetaforiek aanvalkelijk (70 BPM) een *waste land*-sfeer vol berusting en passiviteit,³⁰⁸ dan groeit in deel twee (140 BPM) bij de spreker het besef dat er verandering nodig en mogelijk is; hij/zij zal het systeem niet meer dienen en ziet een mogelijkheid om het omver te werpen, al staat hij/zij nog alleen. De bijbelse beeldspraak is prominent aanwezig, met dank aan Bob Dylans *Changing of the Guards*.

Je n'ai pas besoin de votre organisation, j'ai ciré vos chaussures. J'ai déplacé vos montagnes et dessiné vos cartes. Mais l'Éden est en feu, alors préparez-vous à l'élimination. Ou trouvez dans vos cœurs le courage pour la relève de la garde.³⁰⁹

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – K COMME DANS KARAOKE (POURVEUR, 2013, P. 86)

In het derde deel (280 BPM) vindt de spreker kompanen ('je' maakt plaats voor 'nous' of 'on'), met name op de plaats waar de nacht iedereen verzamelt, de dansvloer. In deel vier (560 BPM) overheerst de zomermetaforiek en wordt in een sfeer van optimisme en in een steeds opzweepender ritme de strijd voorbereid tot het moment van de revolutie aanbreekt.

Ce n'est pas nécessaire de s'enfuir et de se cacher, la vie est magnifique (Wonderful life – Black). Je jouerai les musiques du ciel (Aïcha – Khaled). Nous chanterons le temps des cerises (Le temps des cerises – Yves Montand). Je prendrai les rayons du soleil (Aïcha – Khaled). Sous le soleil exactement, pas à côté, pas n'importe où (Sous le soleil exactement – Serge Gainsbourg). La vie me donne ce que j'attends d'elle (Bonne nouvelle – Francis Cabrel). Construisant des châteaux dans le ciel et dans le sable, dessinant notre propre monde que personne ne comprend (Sky and sand – Paul Kalkbrenner). Rêvant des révolutions sur le bord de la rivière (Les regrets – Alain Souchon).

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – K COMME DANS KARAOKE (POURVEUR, 2013, P. 87)

-
- 307** We kunnen de tekst toeschrijven aan Ghislaine, die haar gedachten en gevoelens ordent voor ze haar persoonlijke revolutie aanvat, maar evengoed aan een collectieve persona.
- 308** «Tout le monde sait que le fléau arrive. Tout le monde sait qu'il arrive rapidement. Tout le monde sait que l'homme et la femme nus sont que des artifices scintillants du passé. Tout le monde sait que les dés sont pipés.» Een vertaling van verzen uit *Everybody knows* van Leonard Cohen: "And everybody knows that the Plague is coming /Everybody knows that it's moving fast /Everybody knows that the naked man and woman /Are just a shining artifact of the past / Everybody knows that the dice are loaded."
- 309** Omdat deze teksten grotendeels vertalingen zijn uit het Engels, heb ik ze niet naar het Nederlands vertaald. Het Engelse origineel luidt: "I don't need your organization, I've shined your shoes / I've moved your mountains and marked your cards / But Eden is burning, either get ready for elimination / Or else your hearts must have the courage for the changing of the guards."

De retoriek van Khaled en Gainsbourg zal blijken te resoneren met die van Freddy Mercury en Bono. De tekst die begon als een persoonlijke belijdenis, is nu uitgegroeid tot de strijdkreet van een collectieve persona, die de nood aan verandering verklankt. Je wordt als lezer gestimuleerd om lijntjes te trekken tussen *Heroes* van Bowie (geschreven in Berlijn voor de val van de muur) en *De Internationale*, het strijdlied waarvan de tekst geschreven is in de nadagen van de Parijse Commune.

On peut les battre, juste pour une journée, on peut être des héros, juste pour une journée (...)

Du passé faisons table rase. Le monde va changer de base: Nous ne sommes rien, soyons tout! C'est la lutte finale. Groupons-nous et demain...³¹⁰

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – K COMME DANS KARAOKE » (POURVEUR, 2013, PP. 87–88)

Desacralisering van de joods-christelijke canon

Culler (2001) omschrijft de culturele bagage die een tekst (mede) zijn betekenis geeft als “the sum of knowledge that makes it possible for texts to have meaning” (p. 114). Elam (2001 [1980]) geeft aan dat bepaalde culturele referenties *incontournable* zijn voor het decoderen van een tekst, of een theatervoorstelling:

The theatrical frame is never, in this regard, ‘pure’, since the performance is liable to draw upon any number of cultural, topical and popular references assuming various kinds of extra-theatrical competence on the part of the spectator. (...) Certain extra-theatrical and non-dramatic intertextual influences on decodification constitute *canonical cultural references* and are thus virtually inescapable.

(ELAM, 2001 [1980], P. 84) (MARKERING DOOR DE AUTEUR)

De traditie, de *source remote* (Miola), die Pourveur als auteur met zijn publiek hoopt te delen, lijkt mij voornamelijk de joods-christelijke cultuur te zijn met zijn reservoir aan referenties (verhalen, protagonisten,...). We gaan hier nader in op een paar voorbeelden uit *L'Abécédaire*. In *J comme dans...* laat Pourveur bij wijze van intertekstueel spel de vergelijking in de titel oningevuld, tot in de slotzin: J comme dans *Jardin clos de l'âme*. Hij hanteert die bron (een middeleeuws mystiek gedicht) als een *source proximate*: Pourveur neemt de twaalf eerste regels³¹¹ nagenoeg letterlijk over en laat ze her en

310 Fragment uit *L'Internationale* (Pottier-Degeyter). Bron; <https://paroles2chansons.lemonde.fr/paroles-chants-revolutionnaires/paroles-l-internationale.html>

311 « C'est – mais personne ne sait quoi. / C'est ici, c'est là. / C'est loin, c'est près. / C'est profond, c'est élevé; / C'est ainsi: / Ce n'est ni ceci ni cela. / C'est lumière, c'est clarté, / C'est tout obscurité, / C'est innommé, / C'est inconnu, / Sans commencement et sans fin; / C'est un lieu silencieux / Qui s'écoule, indéfini. » De brontekst wordt opgenomen in het boek *Le jardin clos de l'âme: l'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13e siècle* (1994) dat uitgegeven werd door la Société des expositions Palais des Beaux-Arts de Bruxelles naar aanleiding van de tentoonstelling ‘Hooglied/le jardin clos de l'âme’. Daarnaast ontleent Pourveur wellicht het beeld van de woestijn aan dit gedicht, dat doorheen *L'Abécédaire des temps (post)modernes* gaat terugkeren.

der als motiefzinnen resoneren in zijn tekst. De twaalf regels verwijzen naar een mystieke ervaring die een vrouw in woorden tracht te vatten. Het is een ervaring die aan het logisch-causaal vertellen ontsnapt en zich enkel in paradoxen en ontkenningen laat omcirkelen. Een fragment:

Het is een lichaam...
niemand weet wat.
Het is ver, het is dichtbij,
Het is diep, het is hoog,
het is als volgt:
het is... J als in...

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – J COMME DANS... (POURVEUR, 2013, P. 77)

In *J comme dans J...* gebruikt Pourveur de middeleeuwse brontekst om uiting te geven aan de vervreemdende lichaamservaring die Julie heeft na de zelfmoordaanslag van Julien. Julie spreekt doorheen de persona van die mystica en roept tegelijk op een dubbelzinnige wijze associaties op met de heilige Catharina.³¹² Gemeenschappelijk aan beide spreek-situaties (die van Julie en de mystica) is de vervreemdende ervaring dat het lichaam niet meer (alleen) aan de spreker zelf toebehoort maar via een mystieke unie ook aan een geliefde, respectievelijk Jezus Christus en Julien. Na Juliens 'zelfmoordaanslag' is zijn lichaam fragmentair in dat van Julie beland. Julie besluit om haar gehavende lichaam niet te laten opereren (zuiveren) maar het – in de terminologie van de dokter, die naar de zelfmoordaanslagen in Irak verwijst – te laten 'islamiseren'. De associatie van religie met terreur wordt in *J comme dans...* dus contrapuntisch aangevuld met een authentieke religieuze ervaring van extase en vervulling.³¹³

Verder is het opvallend dat Pourveur zowel het verhaalformat 'scheppingsverhaal' als het verhaalformat 'Apocalyps' zeer productief hanteert in zijn werk. Beide formats impliceren een welbepaalde dramaturgie. Het scheppingsverhaal bijvoorbeeld is *in se* een

312 De vermelding van de naam 'Catharina' in de tekst fungeert tegelijk als referentiepunt en dwaalspoor. De verzen 'Melkachtig licht', 'Uit haar zweren en rottingswonden scheidt zich toch een wonderlijke geur uit' kunnen verwijzen naar de legende van Catharina, wiens lichaam welriekend bleef tot lang na haar dood en van wie de legende wil dat haar bloed (toen ze uiteindelijk werd onthoofd) melk werd, die de stad van de pest bevrijdde. Catharina werd gemarteld omdat ze haar maagdelijkheid, die ze aan Jezus had beloofd, niet wilde prijsgeven aan de keizer die verliefd op haar was. Filosofen die haar van het geloof wilden afbrengen, werden door haar welsprekendheid bekeerd. Ook Julie zal in hoofdstuk 'O comme dans Ôtage' ongeremd spreken (ze is dan een afbeelding op een billboard) over hoe zij (als gekristalliseerd beeld van het lijden, van de doodstrijd van een maatschappij en het einde van de mensheid) de mensen emotioneel kan gijzelen (met schuldgevoelens) maar ook tot onverschilligheid kan brengen. De etymologische verklaring die Julie geeft van Catharina (universele ruïne) is dan weer je reinste volksetymologie en dient in de eerste plaats om het thema van het 'lichaam in verval' te onderstrepen; dat vestigt op ironische wijze de aandacht op de echte etymologie van Catharina (zuivering). Julie streeft geen zuivering na (zij verkiest de 'infectie'), maar haar dochter Ghislaine wel: haar transformatie tot de avatar 'Zij' wordt omschreven als: "Vanaf nu is zij een ontsluitend lichaam, gereinigd, ontsmet, gedesinfecteerd, gezuiverd/uitgeklaard."

313 In haar spreken vanuit een lijdende lichamelijkeheid is Julie intertekstueel verbonden met andere vrouwelijke personages uit Pourveurs oeuvre, bijvoorbeeld met 'Elise' uit deel twee van *Congo*, die zegt dat ze "alle ziektes van de wereld wordt, het lijden wordt".

gesloten, deterministisch verhaal dat verklaart waarom alles ‘is wat het is’ en met zijn stokregel ‘En god zag dat het goed was’ een soort van onveranderlijkheid en zelfgenoegzaamheid decreteert.³¹⁴ Wat in wezen (zo weten we intussen) een proces van eindeloze wording is (de Evolutie), wordt hier voorgesteld als een besloten verhaal met een ‘eind goed al goed’-structuur. Pourveur ontregelt die structuur voortdurend. In *L’Abécédaire* bijvoorbeeld schenkt ‘de bouwer’ aan zijn residenten (de avatars) het micro-geheugen, waardoor ze in staat zijn tot een mini-melancholie (de ‘nanostalgie’), wat de eind goed al goed- zelfgenoegzaamheid onmogelijk maakt. Het apocalyps-verhaal van zijn kant is het meest bekende eindscenario en wordt als zodanig ook door Pourveur gehanteerd, maar niet zonder het te ontdoen van zijn goddelijk mysterie:

De mensheid verdwijnt./ Op de dag van het bloedbad./ De orgie van geweld./
En andere speciale effecten.

— *EAU ROUGE* (POURVEUR, Z.D. [2001], P. 59)

Wat Pourveur in het bijbelse scheppingsverhaal het meest lijkt te fascineren, is de koppeling van creatie aan naamgeving. De bijbelse idee ‘In den beginne was het woord’ sluit naadloos aan bij de status die Pourveur aan de taal toekent. In *Noorderlicht* wordt het ontstaan van de eerste mens beschreven als het resultaat van het door elkaar mixen (en op een koude plaat overgieten) van de 26 letters van het alfabet.³¹⁵ De schepping wordt dus gezien als een constitutieve taaldaad, als het creatief combineren van letters. Daarbij speelt het principe van *randomness* (verwant aan de kwantummechanica) een belangrijke rol. Net zoals er ontelbare andere werelden mogelijk zijn (multiverse-idee), zijn er miljoenen andere combinaties mogelijk dan de ‘Australopithecus Afarensis’.³¹⁶ De oer-NAAM was er dus vóór de oer-MENS. De mens wordt pas mens als een talig wezen.

We kunnen concluderen dat Pourveur zich van het scheppingsverhaal bedient omdat het een sterk verhaalformat blijft, dat door lezers wordt erkend. Het scheppingsverhaal wordt ontdaan van zijn religieuze inhoud en in de taaltheoretiek van de schrijver ingelijfd. Pourveur onderstreept in *L’Abécédaire* de analogie tussen de creatie van de mens en de creatie van een personage. Als elke scheppingsdaad een taaldaad vereist, dan impliceert elke taaldaad ook een scheppingsdaad.³¹⁷

314 In *Des mondes meilleurs* (2016) maakt Pourveur een ‘gelaïciseerde’ versie van deze stokregel (“Et cela était très bien” (pp. 66–69)) telkens als de plotlijn van een personage wordt afgerond.

315 Ik zie een verwantschap met Borges’ verhaal *De Bibliotheek van Babel* (2016) waarin sprake is van een alomvattende bibliotheek waarin “alle mogelijke combinaties te vinden zijn van de twintig-en-zoveel orthografische symbolen (...) oftewel alles wat maar uit te drukken valt: in alle talen” (p. 158).

316 Een van de oudste mensachtigen. De naam wordt in *Noorderlicht* trouwens ‘primitief’ genoemd. In de Franstalige versie (*Aurore Boréale*) voegt Pourveur toe dat de naam ‘Australopithecus Afarensis’ “étymologiquement incorrect” is, lelijk en moeilijk uit te spreken.

317 In meerdere teksten wordt aangegeven hoe de personages ontstaan uit lettercombinaties, uit taal. In *Locked-in* (Pourveur, 2011) tracht het hoofdpersonage zichzelf in leven te houden door het vinden van de juiste lettercombinaties (zie het hoofdstuk ‘Taal’).

Casestudy 3: Congo

Eén blanke man zal het einddoel bereiken. Eén blanke man zal zich bij één Elise voegen.
Want zoals in het begin werd gesteld: Grootseheid heeft het voordeel twee o's te hebben.
Twee diep starende o's die naïef en verwonderd kijken als de ogen van een kind.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 180)

Situering en structuur

'Doen wat weinig Europeanen ons voor hebben gedaan'; dat moet de ambitie zijn geweest van talloze kolonialistische ontdekkingsreizigers die zich in het hart van Afrika waagden om rivieren, gebieden en handelsmogelijkheden in kaart te brengen. Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) verhaalt zo'n reis. Enerzijds laat deze novelle zich inschrijven in de traditie van de heldenverhalen. Het werk verbeeldt immers de ontberingen en uitdagingen die door de 'heldhaftige' avonturiers overwonnen moesten worden. Anderzijds kan Conrads novelle gelezen worden als een getuigenis van de brutale uitbuiting van Congo door westerlingen. Nadat hij Kurtz gevonden heeft in 'The Inner Station' moet Marlow erkennen dat (de morele) *darkness* alomtegenwoordig is en dat de zogenaamde heldenmoed besmet is geraakt met corruptie, blijkbaar inherent aan het Westerse imperialisme.

Het personage Kurtz was mogelijkwerwijs geïnspireerd³¹⁸ op de Britse ontdekkingsreiziger Henry Morton Stanley (1841–1904), het prototype van de kolonialistische avonturier. In opdracht van The New York Herald ondernam Stanley een reeks expedities naar het nog niet in kaart gebrachte hart van Afrika. Zijn beroemdste expeditie was de zoektocht naar Dr. Livingstone, die verdwenen was bij het *mappen* van de bronnen van de Nijl. Op een andere expeditie volgde Stanley met de hulp van de Arabische slaven- en ivoorhandelaar Tippu Tip de Congostroom naar de westkust van Afrika. Nog later maakte Stanley de weg vrij voor de installatie van Congo-Vrijstaat, een staat die tussen 1885 en 1908 onder het persoonlijke (en al snel wegens wreedheden zeer gecontesteerde) bewind viel van de Belgische koning Leopold II.

Een Belgische schrijver die dit onderwerp aansnijdt, neemt willens nillens deel aan de discussie over het koloniale verleden van België. *Congo* van Paul Pourveur (in 1989 geschreven in opdracht van het Antwerpse theatergezelschap De Tijd) is echter verre

318 Cf. Bloom's Guides: *Joseph Conrad's Heart of Darkness*, ed. Harold Bloom, Bloom's literary criticism, New York, Infobase Publishing, 2009, p. 35.

van een historische reconstructie.³¹⁹ Het werk be vraagt de mogelijkheid van hedendaags heldendom, maar ook de kracht van het verlangen als diepste oorsprong van elk menselijk streven, inclusief het kolonialisme. Ik zie *Congo* als een dialoog tussen geschiedenis en mythe, tussen het mannelijk en het vrouwelijk perspectief maar ook – en hier schuilt de parodie – als een uitholling van het heldenverhaal door het ‘naïeve’ format van het aftelrijm.

Voor een goed begrip van de analyse die volgt, dringt een korte samenvatting van de plot van deel één, getiteld ‘Een Roman’, zich op.³²⁰ Het verhaal focust op Silvio, een *salesmanager* die plotseling inert en ondoordringbaar wordt. Wekenlang staart hij roerloos en betoverd door het raam van zijn kantoor op de 24ste verdieping van een New Yorkse wolkenkrabber. Hij is in de ban van een vrouw met intrigerende ogen, een vrouw die hij slechts één keer heeft ontmoet. Zodra Silvio zijn kantoor verlaat, krijgt hij het gezelschap van negen andere mannen die zijn ervaring (lijken te) hebben gedeeld. Op de Akropolis van Athene denken ze samen na over hun plannen. Onder grote publieke belangstelling kondigen ze een expeditie naar Congo aan, in de overtuiging dat de intrigerende vrouw daar te vinden is. Een bont gezelschap van journalisten, schrijvers en toeristen volgt de tien avonturiers; zowel gerespecteerde als populaire media brengen verslag uit van hun tocht. De reis naar het hart van Afrika begint in Zanzibar. Als de ene ontdekkingsreiziger na de andere sterft of verdwijnt, verdunt de groep van tien almaar meer, totdat alleen Silvio nog over blijft. Hij vindt Elise in het zogenaamde Land van de Gorilla’s; ze hebben een korte ontmoeting, waarna deel één abrupt eindigt.

Metafictionaliteit in Congo

In *Congo* is een niet-diëgetische verteller aan het woord. Nadat hij heeft beschreven hoe Jack (een van de tien ‘helden’) in het midden van het Afrikaanse oerwoud door piranha’s is opgegeten, voegt hij het volgende commentaar toe.

Waren ze toen nog met vijf?

Dit is maar een voorbeeld, want piranha’s vind je alleen in Zuid-Amerika. Maar dit voorbeeld wordt aangehaald om twee redenen. Ten eerste omdat de natuur voor de mens wreed kan zijn en dat de mens voor de natuur smakelijk kan zijn. Ten tweede omdat

319 Het stuk kende zijn première in 1989 (in een regie van Lucas Vandervost) en werd datzelfde jaar een eerste keer gepubliceerd bij uitgeverij Dedalus. In 1996 nam Pourveur het op in de verzamelbundel *Het soortgelijk gewicht van Sneeuw witje, Teksten 1985–1995* (uitgeverij Bebuquin). We zullen in wat volgt uit die uitgave citeren. In 1996 en in 2001 werd het stuk opgevoerd door ‘t Barre Land. Martijn Nieuwerf bewerkte het stuk en speelde het ook. Daarnaast moet gemeld dat in het Franstalige landsgedeelte het tweede deel (‘Een Essay’) een eigen leven ging leiden onder de titel *Venise* (publicatie in 1992 bij Lansman). *Venise* verscheen ook als tweede deel van de uitgave van *L’Abécédaire des temps (post)modernes* (Pourveur, 2013).

320 Het werk bestaat, zoals eerder aangehaald, uit drie delen; ‘Een Roman’, ‘Een Essay’ en ‘Een Appendix’. Voor een eerdere analyse van dit werk cf. Kestens (2018).

de tekst wet is en de wet zegt dat Jack in het hartje van Afrika door piranha's wordt opgevreten.

Dus waren ze nog met vijf.

— CONGO (POURVEUR, 1996, PP. 159–160)

We zouden deze verteller kunnen typeren als een soort postmoderne 'plotter'. Zoals Weber (2004) zegt: "the 'plot' reveals itself to be part of the scenario rather than its informing frame" (p. 178). Deze plotter genereert niet alleen de plot; hij reflecteert ook metafictioneel over de daad van het vertellen en dwingt de lezer ertoe hetzelfde te doen. De *baseline* in dit fragment, en in *Congo* als geheel, lijkt te zijn dat de tekst altijd gelijk heeft. De verteller kan dus niet verantwoordelijk worden gesteld voor het gebrek aan waarheidsgetrouwheid of feitelijkheid van zijn verhaal. Een tekst als *Congo* zweert ontrouw aan de logos van de representatie. De voorgestelde wereld is in de eerste plaats een talige wereld, die niet hoeft samen te vallen met de werkelijkheid. Taal is zijn eerste meester.

Illustratief hiervoor is het feit dat volgens de verteller *Congo* slechts een van de vele teksten blijkt te zijn die over Silvio's 'heroïsche' zoektocht geschreven zijn. De verteller citeert onophoudelijk uit de onwaarschijnlijke stroom aan dagboeken, naslagwerken, apocriefe geschriften, manifesten en pamfletten die in de looptijd van de expeditie verschijnen. Deze 'epische inflatie' genereert een metanarratieve, discursieve ruimte waarin de meest uiteenlopende discoursen (bv. wetenschappelijk en vox pop) samenkomen en waarin op een hilarische wijze lippendienst wordt bewezen aan de voorgewende waarachtigheid. Een verdwenen dagboek kan zelfs aanleiding geven tot een nieuwe expeditie (*mise-en-abyme*).

Het dagboek van Jonas de dichter werd spijtig genoeg nooit teruggevonden, ondanks verschillende expedities en zoektochten. In Casablanca dook wel een dagboek op, maar de expertise concludeerde dat het om een vervalsing ging. Hopelijk wordt het dagboek ooit teruggevonden om eindelijk te beschikken over alle gegevens van deze zaak die de mensheid al zo'n lange tijd in haar ban houdt. Een nieuwe expeditie is momenteel onderweg om het dagboek te vinden.

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 150)

Alle verwijzingen naar zogenaamd geloofwaardige bronnen die de referentiële illusie moeten versterken, onderstrepen net op ironische wijze de gezochtheid en fictionaliteit van het verhaal. Het is een werkwijze die Currie (2011) als typisch postmodern categoriseert.³²¹

321 Currie (2011) schrijft: "(...) postmodern culture in general has witnessed the same kind of convergence of realistic and ironic modes within other domains of representation" (p. 104).

Congo als parodie op het heldenverhaal

Volgens de poststructuralistische en postmoderne poëtica maakt elke tekst deel uit van een intertekstuele ruimte. *Congo's* dichtste 'buur' in die ruimte is Agatha Christie's *Ten Little Niggers/And then there were none*.³²² In deze roman worden tien protagonisten, geïsoleerd op een eiland, één na één gedood.³²³ Telkens als een van de tien expeditieleden verdwijnt of sterft, voegt de verteller daar als uitsmijter aan toe: "Toen waren ze nog met ... (negen, acht, zeven, ...)", een haast letterlijke verwijzing naar de titel van bovengenoemde detectiveroman.

Congo is echter geen *whodunit*. De speelse en lapidaire stijl van het werk heeft meer gemeen met de nogal arbitraire oorzaak-gevolgketen van het oorspronkelijke rijmpje *Ten Little Niggers*, dat een belangrijk motief is in Christie's roman.³²⁴ De dood slaat onverwacht toe, de verteller registreert dat, berekent vervolgens hoeveel 'helden' er nog overblijven en gaat dan over tot de orde van de dag (lees: het volgende slachtoffer in de rij). Een voorbeeld:

'Dat is eigenaardig', denkt Dr. Wild World Fund. Hij volgt een tijdje het hele gedoe. Hij beslist om de koningin te vangen om haar rustig te bestuderen wanneer hij terug in zijn labo zal zijn. 'Labo'. Het woord valt. Even droomt Dr. Wild World Fund weg. Labo. Een flash. Hij herinnert zich de dag dat Elise hem bezocht om enkele cellen van een gorilla te mogen bestuderen. Sindsdien ... Dr. Wild World Fund brengt zijn hand naar voren om het koninginnevliegje te pakken. Toen waren ze nog met vier. Vier blanke mannen trekken verder.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 166)

Ook de personages blijven onaangedaan onder de gruwelen van het lot. Zodra ze beseffen dat ze pionnen zijn in een schaakspel, in een intertekstueel kader dat hen voorafgaat, stoppen ze met rouwen om hun overleden metgezellen; de dood is tegelijk triviaal en onontkoombaar. Hun oorspronkelijke groeps grootte (tien) heeft immers volgens de wetten van de intertekstualiteit het verhaalverloop van *And then there were none* geactiveerd.

322 Het boek werd in 1939 in het Verenigd Koninkrijk gepubliceerd als *Ten Little Niggers*, maar bij publicatie in de Verenigde Staten enkele maanden later werd de titel veranderd in *And then there were none*. Bron: Biblio.com, <https://www.biblio.com/ten-little-niggers-by-christie-agatha/work/290352> geraadpleegd op 2 juli 2017.

323 In één geval gaat het om een schijndood, nl. van de uiteindelijke moordenaar.

324 Het rijmpje met een kenmerkende lapidaire stijl vertelt van een groep individuen die net als kinderen niet leren uit ervaring en daarom één na één verongelukken. Een voorbeeld: "Two little Indians foolin' with a gun, One shot t'other and then there was one." Was de oorspronkelijke titel *Ten little Indians of Ten little Niggers* en dateert het van 1868 of 1869? Daarover bestaat controverse. Wat vaststaat, is dat het liedje *Ten little Niggers* een *standard* werd in de Amerikaanse *blackface minstrel shows* en als zodanig ook populair werd in Europa. Vermoedelijk omdat het aansloot bij de toen gangbare raciale opvattingen. Vanaf 1920 zijn er alternatieve versies waarin 'negers' of 'indianen' vervangen worden door 'soldaten', 'beren' etc.

Ze hoeven dus niet te zoeken naar een moordenaar in hun eigen rangen; de echte moordenaar is het narratief universum waarin ze terecht zijn gekomen.

Die *self-fulfilling prophecy* is reeds in het begin van de tekst aan het werk. De naam die de groep kwansuis terloops bedenkt voor haar expeditie, met name 'Het Elise Livingstone-project' (Congo, p. 145) activeert de herinnering aan de 'heroïsche' tocht van Henry Morton Stanley, die in het hart van Afrika op zoek ging naar de vermiste Dr. Livingstone. Elise wordt daardoor ook geframed als zijnde 'in nood'. Zodra de naam van het project is bekendgemaakt, bevestigt een journalist het bestaan van Elise:

'Het lot van Elise Livingstone, verloren in centraal Afrika, is ieders zorg. Niemand verdient deze universele belangstelling meer dan zij. Iedereen die haar ooit heeft benaderd of ontmoet, zal het daarmee eens zijn.' Dit bericht wordt wereldnieuws.

— CONGO (POURVEUR, 1996, PP. 145–46)

Daarmee is het startschot voor het verhaal definitief gegeven; het kader van de *heroic journey*, dat de narratieve structuur van deel één ('Een Roman') zal bepalen, is geïnstalleerd. De combinatie van het aftelrijm en het heldenverhaal zorgt voor een *double-coding* (Hutcheon) en levert de munitie waarmee de doxa (het koloniale heldendom) onderuit kan worden gehaald. Het is een aanwijzing voor een parodistische intentie, die Agamben (2015) omschrijft als "het vervagen en op duurzame wijze ononderscheidbaar maken van de drempel die het sacrale van het profane scheidt, het amoureuze van het seksuele, het sublieme van het lage" (p. 41).

Wat is het te verwachten vervolg van de *heroic journey*? Ik parafraseer hieronder de plot van het eerste deel en verwerk daarin enkele concepten (zie cursiveringen) die Christopher Vogler (2007) hanteert in *The Writer's Journey*. Een protagonist, die zich ongemakkelijk voelt in zijn *ordinary world*, wordt door een korte maar allesbepalende ontmoeting met een betoverende vrouw aangetrokken tot het avontuur (*call to adventure*). In *Congo* staan alleen al de ogen van de vrouw garant voor het heroïsch karakter van de reis. Vreemd genoeg heeft dat volgens de verteller (alweer een staaltje van metafictionaliteit) te maken met een talige equivalentie op het niveau van de betekenaar.

Grootsheid heeft het voordeel twee o's te hebben. Twee diep sturende o's die naïef en verwonderd kijken als de ogen van een kind.³²⁵

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 180)

Ook al is de lokroep van de ogen sterk, toch overweegt het hoofdpersonage om de oproep af te wijzen (*refusal of the call*). Vervolgens vindt hij in zichzelf *a source of courage and wisdom*, geobjectiveerd in de groep van tien die samenkomen op de Akropolis. Hij besluit

325 De twee o's zijn metonymieën voor Elises ogen, die op hun beurt metonymisch verwijzen naar Elise als de gedroomde Ander, het verloren voorwerp van het verlangen van de hoofdpersoon.

de drempel over te steken (*to cross the threshold*); ze vertrekken naar het eiland Zanzibar om de *damsel in distress* terug te vinden én vervolgens terug te halen naar hun wereld. Naarmate ze hun doel naderen (*approach*), worden ze geconfronteerd met een aantal beproevingen (*tests*), zoals het bevrijden van een inheemse gids, Tippo Tip, uit de handen van een matriarchale stam. De aankomst van de expeditie op het Afrikaanse continent wordt door de verteller getypeerd als een “vaarwel aan de beschaving” (Congo, p. 162). Tegelijk is het een *inwijding* in een *andere wereld*. De echte beproeving (*ordeal*) ondergaan de ‘helden’ in het oerwoud: “geweld en gruwel vergezellen de blanke mannen” (p. 167). Met de hierboven vermelde uitdunning van de gelederen tot gevolg, Silvio blijft als enige over om de beloning (*reward*) in ontvangst te nemen en bewijst zo de echte uitverkoren held te zijn. De ontmoeting met Elise vindt inderdaad plaats, maar bereikt de held ook echt zijn doel? En zal hij Elise Livingstone mee terugvoeren naar zijn en haar wereld? We beantwoorden die vraag verderop. Voorlopig kunnen we al wel kwijt dat de tekst van bij het begin mist spuit over de afloop. Al heel vroeg voegt de verteller een metanarratieve prospectie toe die onzekerheid creëert over de versie van de feiten die wij te lezen gaan krijgen. Net als de inlassing van massa’s commentaren is deze problematisering van het einde een manier om de continuïteit van de story te doorbreken.

Over het eind is een hele polemiek ontstaan. Sommigen beweren dat het avontuur een goed einde kende, anderen beweren dat het fataal afliep. De authenticiteit van Silvio’s versie werd zeer sterk aangevochten. Hij beweerde dat alles goed was afgelopen.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 158)

Laten we nu even de notie van heldendom bekijken die in de tekst naar voren wordt geschoven. Al van bij het begin van het verhaal wordt heroïek gedevalueerd. De tien mannen ontmoeten elkaar voor het eerst bij Christie’s, het beroemde Londense veilinghuis.³²⁶ Daar ‘kopen’ ze elk een heldendaad. Heroïek blijkt vermarktbaar. De dame die de heldendaden in Christie’s te koop aanbiedt, is een weduwe, wiens overleden echtgenoot een aantal heroïsche avonturen overleefde op “de gevaarlijkste, maagdelijkste plekken van de planeet”. Zijn vrouw liet hij “thuis en maagdelijk” achter (Congo, p. 140).³²⁷ Voor de groep van tien zullen deze heldenverhaaltjes uitmonden in fatale ongelukken. Ook hier blijkt de tekst een eigen, ‘wrede’ logica te hebben. Hoewel de ‘helden’ deze immateriële verhalen niet echt kunnen ‘bezitten’, zullen ze door dit eigenaarschap ten onder gaan. Ze zullen hun hybris (hun drang naar heldendom) met de dood betalen. Deze passage in Christie’s houdt een satire in op het wereldwijde kapitalisme: niets – niet de lucht, niet de noordpool, zelfs niet het heldendom – ontsnapt aan commercialisering. Maar er is meer: volgens de *economy-of-the-sign*-theorie van Jean Baudrillard (1981) kunnen we twee redenen onderscheiden waarom iets op een veiling wordt gekocht: voor zijn economische of

326 Dat de tekst tweemaal de naam ‘Christie’ oproept, eenmaal letterlijk (verwijzend naar het veilinghuis), een andere maal indirect (door associatie van de verhaalstructuur met de schrijfster) lijkt me een grapje van de auteur.

327 Een schoolvoorbeeld van een zeugma. Het dubbele gebruik hier van ‘maagdelijk’ is een vorm van polysemie.

voor zijn semiotische ruilwaarde. Men zou verwachten dat aan heldenmoed, met zijn lage nuttigheidswaarde, enkel semiotische waarde kan worden toegekend, zoals prestige of hoge status. In *Congo* is het tegenovergestelde het geval. André, de op één na laatste overlevende, krijgt te maken met een panter die plotseling op zijn hoofd valt. Dit is op zich een prestigieus lot, veel heldhafter dan sterven door toedoen van piranha's of vliegen. De daaropvolgende opmerking van de verteller ("De strijd duurt twee uur zoals contractueel afgesproken" (p. 182)) reduceert Andrés heroïsche dood echter tot de standaarduitvoering van een commerciële transactie. Voor de lezer is het effect duidelijk: wanneer de semiotische ruilwaarde van heroïek onder vuur ligt en alleen de economische ruilwaarde overblijft, devalueert heroïek tot een luxeproduct voor de *happy few*.

Ook verderop in de tekst wordt de heroïek gekarikaturiseerd. Als de held bij uitstek, Silvio, het Land van de Gorilla's betreedt, wordt hij omschreven als "maagdelijk, onbevooroordeeld, vrij van gedachten, zonder bagage, en haast zonder lichaam" (Congo, p. 183). De opsomming begint dus nog met een ideaalbeeld maar glijdt dan af naar het groteske. De tekst suggereert dat we het zeugma ('zonder bagage, en haast zonder lichaam') letterlijk moeten nemen. Silvio heeft zijn lichaam volgens de tekst immers moeten blootstellen "aan alle mogelijke, gruwelijke, ondenkbare, walgelijke, mysterieuze gevaren" (p. 161). En ook hiervan krijgen we een opsomming: "een aanval van een leeuw, een charge van buffels, een valstrik van giraffen, de beten van de boomkangoeroes, de dubieuze grappen van een kameleon" (p. 181). In de veelheid zit tegelijk de ironie; de verteller doet er weinig aan om geloofwaardig over te komen of empathie op te wekken voor de held. De anticlimax die in de opsomming zit, legt de parodistische intentie bloot; dit is bedoeld als spel met de *signifier*, de tekst doet niet meer de moeite om de illusie van representativiteit hoog te houden. Vormelijk zijn de voorwaarden van een heldenverhaal voldaan, inhoudelijk is dit een 'dubieuze grap'. Voor wie er nog aan zou twijfelen: we zijn in een parodie op de *hero's journey* terechtgekomen.

De tekst stelt ook de vraag of heroïek überhaupt nog van deze tijd is, een tijd waarin een heldentocht niet meer geïnitieerd wordt met "een preek", "een mystieke openbaring" of een andere haast magische interventie, maar met een "persconferentie" (Congo, p. 144). In zijn boek *Liquid Life*, en meer specifiek in zijn artikel *From Martyr to Hero, and From Hero to Celebrity* (2005), betoogt Zygmunt Bauman dat heldendom en martelaarschap atavismen zijn omdat in de hedendaagse westerse samenleving niet langer aan hun basisvoorwaarden wordt voldaan:

[...] acceptance of protracted suffering for the sake of salvation in life after death – or, in the secular version of the same, delaying gratification now in the name of greater gains in the future. Second, [...] the value of sacrificing individual satisfactions in the name of the well-being of a group or a 'cause'. (BAUMAN, 2005, P. 46)

Een klassieke held vecht voor een goed doel of een hooggestemd ideaal en zijn succes wordt afgemeten aan de uiteindelijke realisatie van dat ideaal. Een martelaar van zijn

kant is bereid om te sterven voor zijn geloof in een ideaal, en wordt vereerd vanwege de hoeveelheid leed die hij heeft moeten doorstaan, ongeacht de zin of onzin van zijn dood. Allebei zijn het buitengewone mensen die hun leven zinvol maken door het cultiveren van een bezorgdheid voor iets dat hun leven overstijgt. Het relativeren van het eigen kortetermijnbelang ten voordele van wat op lange termijn goed is voor de gemeenschap, is in onze *liquid society* echter gedemodeerd geraakt, zegt Bauman.³²⁸

Vandaag de dag wordt het heldendom gerecupereerd door de amusementsindustrie. Helden en martelaren worden vervangen door “ephemeral celebrities and idols-for-the-day” (Bauman, 2005, p. 31). Soms evolueren die beroemdheden tot een merknaam (*a brand*) en zijn ze hun naam in goud waard: “[they] do not add value, they are value, the market value [...]”, zegt Bauman (p. 31). Dat Norma Jean Baker meer dan 50 jaar geleden overleed, heeft de *merchandising* van het merk ‘Marilyn Monroe’ een *boost* gegeven, tot op vandaag. *Celebrities* leven van het aantal keren dat ze worden vermeld of geportretteerd. Dat onderkennen alle leden van het expeditieteam in *Congo*. Hun queeste wordt 24/7 verslagen. De camera’s stoppen geen moment met het *streamen* van de expeditie. Niet alleen omdat de tien ‘helden’ *buitengewoon* zijn maar ook omdat ze zo herkenbaar *gewoon* zijn, dat velen denken dat ze hun leven naar hun voorbeeld kunnen modelleren. Dit is *reality tv* avant la lettre.³²⁹

Steekt Silvio dan niet boven het maaiveld uit, als een echte held? Aanvankelijk wordt hij *geframed* als een nieuwe Jezus Christus. Silvio fungeert als een soort lijm voor allerlei denkbeeldige en vluchtige *communities* die in hem een redder zien, een nieuwe Messias, die de hoop op een betere wereld gestalte geeft. Naarmate hij dieper in het Afrikaanse continent doordringt, krijgt hij echter meer en meer connotaties van een veroveraar (cf. infra). Maar wat dan met de notie ‘moed’, de eigenschap die altijd in één adem met het begrip ‘held’ wordt genoemd?

Van de groep van tien wordt in *Congo* (p. 162) gezegd dat ze “vol verlangen en moed” zijn. Het concept ‘verlangen’ is alomtegenwoordig in *Congo*, en het lijkt ook allesbepalend te zijn: degenen bij wie een tekort aan verlangen naar Elise wordt geconstateerd, zijn de eersten die uit de groep worden gezet.³³⁰ We leren uit de tekst dat de tien mannen “een radicale metamorfose van hun wezen verwachten bij het bezit van Elise” (p. 146) en dat ze “bereid (zijn) voor haar te sterven” (p. 148). Het verlangen naar Elise besmet de groep

328 Bauman (2005) schrijft: “[...] the Liquid modern consumer society degrades the ideals of the ‘long term’ and of ‘totality’” (p. 46).

329 *Congo* werd in 1989 gepubliceerd voor er van *reality tv* sprake was, en kan op dit vlak dus profetisch genoemd worden.

330 Fred valt als eerste af; hij is te gehecht aan zijn eigen echtgenote, kinderen en hond om voor Elise te willen sterven. De tweede afvaller is Samuel, de taxichauffeur. Hij vertoont geen blijken van melancholie (in zijn blik, zijn manier van gaan) en voor de groep is het daarom duidelijk dat hij Elise nooit ontmoet heeft (Pourveur, *Congo*, 1996, p. 151).

met romantische agonie (“een brouwsel van intens geluk en intense pijn” (p. 151)) en een melancholische, afwezige blik.

Maar wat weten we écht van Elise? Past zij in dit romantische plaatje? Volgens de ene bron is Elise een veelbelovende jonge wetenschapster (met publicaties over erfelijkheid op haar naam), volgens een andere bestudeert ze gorilla’s en volgens een derde is ze een door de wol geverfde *callgirl*. Lacan parafraserend, zouden we kunnen zeggen dat ‘Elise’ een *floating signifier* (zwevende betekenaar) is, waarvan de betekenis (in het beste geval) pas duidelijk zal zijn geworden (voltooid toekomstige tijd) als de tekst zijn eindpunt bereikt.³³¹ Misschien heeft de betekenaar ‘Elise’, net als de betekenaar ‘Anne’ in Crimps *Attempts on her life* helemaal geen vaste referent. Uiteindelijk heerst er al van bij de aanvang twijfel of de tien mannen wel dezelfde vrouw hebben ontmoet.

Congo kan getypeerd worden als ‘romanesk’ (in de terminologie van René Girard (1961)) omdat het werk de aard van het verlangen van Silvio en zijn mannen onthult.³³² De niet-diëgetische verteller geeft aan dat volgens het referentiewerk over de expeditie de tien ‘helden’ allemaal op een complexe manier verlangen, namelijk via een model (de groep). Het verlangen is dus mimetisch; ze hebben anderen nodig om hen te tonen wie en hoe te begeren. “[...] Le désir amoureux se découvre par induction”, zegt Barthes (1977, p. 163). De tien expeditieleden fungeren voor elkaar als ‘interne bemiddelaars’ (Girard): door elkaars verlangen na te bootsen, versterken ze hun eigen verlangen en begrijpen ze – paradoxaal genoeg – beter wie ze zelf zijn.

Willen via de andere een deel van zichzelf ontdekken. Willen via de andere brokken, fragmenten, flarden, uittreksels, ingrediënten, een bouwstofje, al was het maar een schilfer terugvinden van wat nu hun enige reden van bestaan vormt.

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 143)

Als ze nog met vijf over blijven, geven de hoofdrolspelers (Silvio, Jos, André, Jonas en Charles) elkaar bijnamen.³³³ Bijnamen hebben in een heldenverhaal vaak de status van *epitheton ornans*; ze doen dan iemands heroïsche status toenemen. Werd Henry Morton Stanley door zijn metgezellen niet ‘Bula Matari’ (‘Breaker of rocks’) genoemd? In Pourveurs *Congo* verloopt de toekenning van de bijnamen echter op een complexere manier, zoals het volgende voorbeeld illustreert:

331 Bron: Internet Encyclopedia of Philosophy, geraadpleegd op 2 juli 2021, van <http://www.iep.utm.edu/lacweb/#SH2b>

332 Girard (1961, p. 31) schrijft: «Nous réserverons désormais le terme romantique aux œuvres qui reflètent la présence du médiateur sans jamais la révéler et le terme romanesque aux œuvres qui révèlent cette même présence.»

333 Jonas wordt ‘Beethoven’ genoemd, Charles ‘Dr. Wild World Fund’, André ‘Bonifatius I’ en Jos ‘Alexander de Grote’.

Voor Silvio is de bijnaam vlug gevonden. Toen de groep voet op het Afrikaanse continent zette, had hij al lachend het fameuze zinnetje geciteerd dat de astronauten bij de landing op de maan ook hadden geciteerd. Silvio verlaat die morgen zijn tent als Julius Caesar. Julius Caesar die trouwens enkele eeuwen voordien had geschreven dat de Belgen de dappersten waren. Is dit toeval? Droomde Caesar toen al van een Belg die op de maan zou landen? De vraag blijft gesteld.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 164)

Deze passage is hoogst hilarisch omdat ze op een paralogisme is gebaseerd: op basis van de redenering die wordt opgebouwd in de eerste alinea van het citaat, had Silvio de bijnaam ‘Neil Armstrong’ moeten krijgen, een naam die we meer met ‘heldenmoed’ en ‘ontdekkingsreiziger’ associëren dan de naam ‘Julius Caesar’. Armstrongs maanlandingsquote (“That’s one small step for man, a giant leap for mankind”) wordt in de tekst verkeerdelijk aan Caesar toegeschreven. Later gebeurt hetzelfde met Machiavelli’s ‘Het doel heiligt de middelen’ (Congo, p. 171). In de intertekstuele ruimte van de tekst kunnen citaten dus zonder enig probleem gehercontextualiseerd worden en is er van bronnenkritiek geen sprake. Wezenlijk verschillende historische situaties worden als equivalent gepresenteerd: Stanley die het hart van Afrika binnentrekt, Silvio die in zijn voetsporen treedt, Caesar die de Rubicon oversteekt... De grens tussen fictie en feiten, tussen een recent en een ver verleden wordt geslecht: de inwisselbaarheid van deze namen impliceert een eindeloos spel van substituties op het niveau van de betekenaar. De verteller eigent zich een ongeziene vrijheid toe om de lezer/toehoorder met een verkeerde voorstelling van feiten zand in de ogen te strooien.

Deze bijnamen dienen echter ook een ander doel. Impliciet verwijzen ze elk naar een ander begeertemodel. Laten we eerst Silvio eens van dichterbij bekijken: zijn model, Julius Caesar, leert hem dat

(...) objecten, met name Elise, zonder waarde zijn als ze zich laten bezitten.

Silvio zal zich dus alleen nog maar interesseren voor een Elise die Julius Caesar verbiedt. *Julius Caesar zoekt nu onoverkomelijke obstakels.*

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 180) (EIGEN CURSIVERING).

De tekst verwijst naar een vast element in de mechaniek van de mimetische begeerte, dat door Barthes (1977) als volgt wordt geformuleerd: « Pour te montrer là où est ton désir, il suffit de te l’interdire un peu (...) » (p. 164). Een object dat zich niet zomaar laat bezitten, wekt de veroveringslust op. Dat is de enige logica die Caesar kent. Vermits Silvio nu zoals Caesar begeert, zal hij die logica overnemen. Elise is nu iemand die ‘veroverd’ moet worden in plaats van ‘gered’. Op die manier sluipt de notie imperialisme en – in de context van *Congo* – kolonialisme binnen in het verhaal. Fungeerde de groep eerst als model voor de begeerte, dan zijn de vijf overgebleven ‘helden’ nu elkaars obstakel en rivaal. Er is er immers maar één die Elise tot de zijne kan maken. “Tout rival a d’abord été maître, guide, montreur, médiateur” (Barthes, 1977, p. 164).

Een tweede bedenking bij het bovenstaande citaat: in principe verwijzen de twee betekenaars ('Julius Caesar' en 'Silvio') naar dezelfde referent. In de tekst vindt echter een splitsing plaats. Het is alsof het origineel (Julius Caesar, een historische figuur) plots de fictieve kopie (Silvio) komt verdringen. De betekenaar 'Julius Caesar' ontwikkelt een eigen *agency* (cf. cursief in bovenstaand citaat) en overschrijdt daarmee een ontologische grens.

Congo als post-mythe

Laten we nu dieper ingaan op een van de andere bijnamen: 'Beethoven'. Die naam wordt toegekend aan Jonas, het personage dat in *Congo* als een 'mislukt dichter' wordt voorgesteld (p. 176). De link tussen Jonas en Beethoven is uiteraard de *floating signifier* 'Elise', die er nu een nieuwe virtuele referent verkrijgt: de vermeende muze van de veelgeprezen componist Ludwig van Beethoven.³³⁴ In *Congo* vertegenwoordigt Jonas m.i. het romantische (begeerte)model.

In deze context is het van belang te vermelden dat er in *Congo* sprake is van een beeldhouwer in het Brabantse dorp Lubbeek, die een bronzen beeld wil maken van een vrouw die een man ontvoert en dat beeld 'L'enlèvement des Sabins' wil noemen (Congo, p. 153), een duidelijke verwijzing naar de 'Roof van de Sabijnse maagden', een bekende passus uit de stichtingslegende van Rome. Zogenaamd om de voortplanting te verzekeren (de Romeinen kampten met een vrouwentekort) ontvoerden Romeinse burgers jonge Sabijnse vrouwen op een feest ter ere van Neptunus. In zijn *Fragment d'un discours amoureux* (1977) verwijst Roland Barthes naar deze roof als het voorbeeld bij uitstek van de klassieke mythe waarin het verlangen verbonden is met verkrachting, en dus met oorlog:

La langue (le vocabulaire) a posé depuis longtemps l'équivalence de l'amour et de la guerre: dans les deux cas, il s'agit de *conquérir*, de *ravir*, de *capturer*, etc. Chaque fois qu'un sujet «tombe» amoureux, il reconduit un peu du temps archaïque où les hommes devaient enlever les femmes (pour assurer l'exogamie): tout amoureux qui reçoit le coup de foudre a quelque chose d'une Sabine (ou de n'importe laquelle des Enlevées célèbres).

(BARTHES, 1977, P. 223)

De *ravisher* (de verkrachter/verleider/ontvoerder) vertegenwoordigt in de klassieke mythe het actieve principe. In de moderne, romantische mythe (liefde-als-passie) vindt echter een omkering plaats. In de woorden van Barthes (1977): «[...] l'objet de la capture devient le sujet de l'amour; et le sujet de la conquête passe au rang d'objet aimé» (p. 223). Die romantische mythe vinden we ook aan het werk in *Congo*. Keren we daarvoor even

334 Ik verwijs hier naar 'Für Elise', Beethovens beroemde Bagatelle in A mineur, Woo 59.

terug naar het motorisch moment van de tekst: een groep *mannen* (Jonas, Silvio en de acht anderen) wordt betoverd (“ravi, capturé et enchanté” (Barthes, 1977, p. 223)) door de blik van een ‘ravissante’ vrouw, die later de naam ‘Elise Livingstone’ zal krijgen.

Zoals elke morgen neem ik de bus op La Brea Avenue. Na twee haltes stapt een persoon van vrouwelijke sekse op. Ze gaat naast mij zitten en plots word ik zenuwachtig, onwennig. Ik kijk terloops naar haar. Ze bekijkt mij even, net of ze mij slechts één blik gunt. Dan staat ze op en stapt de volgende halte af. Ik blijf haar nakijken. Net voor ze uitstapt, weer dié blik, iets langer weliswaar dan de vorige blik. Het was net of ze enkel op die bus was gestapt voor mij, om mij met iets te belasten. ‘Sindsdien,’ verklaart Silvio bescheiden, ‘word ik geleid door gebeurtenissen die ik niet meer onder controle heb. Mijn negen kameraden hebben een soortgelijke ervaring achter de rug. Wij hebben besloten om afstand te doen van het grondrecht van het individu: wij kiezen niet meer. Wij moeten haar terugvinden,’ voegt Silvio er nog aan toe. De negen andere mannen knikken gelaten, maar gelukkig.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 145)

Zodra ze betoverd zijn, worden de mannen geleid door de herinnering aan de blik. ‘Elise gaan zoeken’ is nu geen keuze meer maar een plicht. Ze zijn – in Barthes’ woorden – het ‘lijdend voorwerp’ van de *ravissement* maar worden vervolgens de subjecten van de liefde en van de romantische queeste. Dat ze daarbij een aantal traditioneel vrouwelijke kenmerken krijgen (bv. ze *worden* geleid) is volgens Barthes een echo van de klassieke mythe. Hij neemt aan dat deze ‘omkering’ nog wordt versterkt door het christelijke paradigma, waarin het subject lijdt. Een citaat ter illustratie (Barthes, 1977): « (...) le «sujet», c’est pour nous (depuis le christianisme?) celui qui souffre: là où il y a blessure, il y a sujet (...) » (p. 224). De zoektocht van de tien mannen plaatst de oorspronkelijke *ravisber* (het actieve principe, ‘Elise Livingstone’) in een passieve positie. In hun verbeelding is zij bewegingsloos op hen aan het wachten. De romantische mythe ten voeten uit.

In zijn essay *De kat die tegelijk dood en levend was* (1999) beschrijft Pourveur mythes als “archetypen die ons leven beheersen, universele referenties waardoor het onbegrip een verheven karakter krijgt” (p. 41). In *Congo* verwijst hij, zoals gezegd, niet alleen naar de romantische maar ook naar de klassieke mythe: ‘de Roof van de Sabijnse maagden’ wordt als het ware overgedaan, maar dan in travestie: Pourveur heeft het immers niet over ‘des *Sabines*’ maar over ‘des *Sabins*’. Op het moment dat de mannen nog met vier zijn, worden ze belaagd door Pygmeeën, vertegenwoordigers van een matriachale samenleving. Die Pygmeeën blijken – in het belang van “de voortplanting en dergelijke meer” (Congo, p. 170) – actieve *ravisbers* te zijn in dienst van prinses Kerr, bijgenaamd ‘de luipaardvrouw’. De prinses wordt beschreven als “een wonderlijk mooie vrouw die een magische uitstraling bezit” (Congo, p. 173). Ze eist van alle indringers “tolgeld” en wie niet bereid is om dat te betalen, wordt verplicht tot volledige fysieke overgave: “gebonden [...] op een houten plank, benen en armen opengespreid, en naakt en dergelijke meer” (p. 173). De vier ‘helden’ beginnen dan te speculeren over de hen voorgespiegelde *jouissance* in Kerrs

(dodelijke?) omhelzing. In tegenstelling tot de Sabijnse maagden kijken de ‘Sabijnse’ mannen er heel erg naar uit om ontvoerd te worden.³³⁵ Hun antwoord aan de Pygmeeën luidt dan ook: “als één man, één stem: niet betalen!” (p. 173). Gevolg: Jonas/Beethoven wordt ontvoerd. “Toen waren ze nog met drie” (p. 175). De drie anderen beklagen zich erover dat zij niet gekozen werden. Ook de niet-diëgetische verteller wentelt zich in zelf-beklag. Hij spreekt direct de lezer/toeschouwer aan, vanuit een (vermeend?) gedeeld verlangen om zelf deel uit te maken van de ‘opwindende’ intrafictionele wereld. Metafictionaliteit en metalepsis worden geïntegreerd.³³⁶

Waarom wordt nu juist een dichter, een mislukte dichter trouwens,
uitverkoren en niet iemand anders, u of ik bijvoorbeeld?

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 176)

Dat Prinses Kerr tijdelijk de plaats inneemt van Elise als object van verlangen, hoeft ons niet te verwonderen. Het impliceert niet enkel dat het romantische model wordt gedevalueerd ten gunste van het vleeselijke verlangen. Het verwijst ook naar het metonymisch karakter van het verlangen. Zoals Lacan aangeeft (Weber, 1992), zijn substitutie en superpositie inherent aan het verlangen: “The actual function of the signifier [...], is embodied in metonymy, insofar as the signifier can only be determined as such by being related differentially, by means of the contiguity, to other signifiers” (pp. 64–65). Het voorwerp van het verlangen is dus veranderlijk. Slechts nu en dan wordt die symbolische beweging onderbroken door een “imaginary-metaphorical moment of fixation” (p. 110) op een specifiek object. Het is dus eerder uitzonderlijk dat de mannen zo lang op Elise Livingstone ‘gefixeerd’ blijven.

In haar boek *Alice doesn't* (1984) reconstrueert Teresa De Lauretis de gendergerelateerde structuur van de mythische queeste en focust ze op het verlangen als de drijvende kracht achter het verhaal: “What if, once he [the male hero] reached his destination, he found that Alice didn't live there anymore?” (p. 153). De Lauretis baseert zich op de structuralistische theorieën van Yuri Lotman. In de mythe wordt het menselijk leven niet gezien als een verhaal met een begin, een midden en een einde, maar als een terugkerende, zichzelf herhalende cyclus. Mythes zijn geen plot-teksten in de strikte zin van het woord. Ze zijn bedoeld om onderscheid te maken, om te classificeren, zoals de wetenschap dat doet. “[The] world of excesses and anomalies which surrounded man” moe(s)t door de mythe worden gereduceerd tot norm en systeem, zegt Lotman (1979, p. 162). Als tegenhanger van deze mythen ontstonden er historische teksten en later fictieve plotteksten, zoals romans. Die richten zich op “chance events, crimes, calamities – anything considered the

335 Niet alleen vrouwen en gebieden maar ook mannen worden in *Congo* ‘maagdelijk’ genoemd, zie de beschrijving van Silvio als “maagdelijk, onbevooroordeeld, vrij van gedachten, zonder bagage, en haast zonder lichaam” (Pourveur, *Congo*, 1996, p. 183).

336 Horstmann (2018) noemt een directe aanspreking van de lezer in een theatertekst een “innertextuele metalepsis” (pp. 94–95). In een voorstelling maken de *liveness* en het performatieve vertellen een transtekstuele metalepsis mogelijk.

violation of a certain primordial order” (p. 163). Moderne plot-teksten, integreren deze twee typologieën, het mythische en het historische.

Lotman (1979) erkent slechts twee eindeloos herhaalbare verhaalfuncties: grens en passage, of: “entry into closed space – emergence from it” (p. 168). “Closed space” kan dan geïnterpreteerd worden als ‘graf’, ‘huis’, ‘vrouw’. “Entry” kan o.a. verwijzen naar ‘dood,’ ‘terugkeer’ en ‘conceptie’. Hier is een verwijzing op zijn plaats naar het werk van Claude Lévi-Strauss (1955), die aangaf hoezeer mythen gestructureerd en georganiseerd zijn op basis van binaire tegenstellingen. Voor De Lauretis (1984) kan de held in dergelijke mythisch geïnspireerde teksten niet anders dan een man zijn. Hij is het mythische subject, “the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences” (p. 119), die de vrijheid heeft om zich door de plot-ruimte te bewegen en zichzelf op die manier construeert, als mens en als man. De vrouw daarentegen is niet veranderlijk: zij vertegenwoordigt als mythisch object het obstakel, de onbeweeglijke grens. Zij (het vrouwelijke) is “not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter” (p. 119). Als de mythe erop gericht is onderscheid te maken, concludeert De Lauretis, dan is het primaire onderscheid niet dat tussen leven en dood maar veeleer “sexual difference”. Biologie is het uitgangspunt van het mythische denken. De Lauretis consolideert haar redenering door te verwijzen naar een geneeskundig cursusboek waarin het biologische proces van spermatozoïden die concurreren om een eicel te bevruchten, wordt beschreven als “de lange reis”, als een queeste met hindernissen.³³⁷

Een andere mogelijke illustratie van De Lauretis’ visie is *Night-sea journey*, een kortverhaal van John Barth uit *Lost in the Funhouse* (1969). Hier vinden we een expliciete combinatie van het biologische en het mythische: de verteller is een spermatozoön, dat zwemt om ‘de Kust’ te bereiken, en daarin een analogie ziet met een romantisch heldenverhaal: “[...] one [...] may be the Hero destined to complete the night-sea journey and be one with Her” (Barth, 1969, p. 11). Als het spermatozoön echter bemerkt hoeveel van zijn metgezellen (een kwart miljard, zegt de tekst) verdrinken, begint het de tocht eerder te zien als een nietsontziende “survival of the fittest”-race waarvoor het vileine karaktereigenschappen als ongevoeligheid en bedrog moet inzetten.³³⁸ Nu het beseft wat er allemaal nodig is om ‘een held’ te worden, vraagt het spermatozoön zich af of het niet heldhaftiger zou zijn om de bevruchting af te wijzen.

337 Het cursusboek waarnaar De Lauretis (Alice doesn’t. *Feminism, Semiotics, Cinema*, 1984, p. 124) verwijst, is *The Everyday Miracle: A Child is Born* van Axel INGELMAN-SUNDBERG and Claes WIRSEN, trans. Britt and Claes Wirsen, Annabelle MacMillan, London, The Penguin Press, 1967.

338 Barth (1969) schrijft: “[...] abhorrent and tautological [...], fitness meaning, in my experience, nothing more than survival-ability, a talent whose only demonstration is the fact of survival, but whose chief ingredients seem to be strength, guile, callousness” (p. 6).

[...] the hero of heroes would be the swimmer who in the very presence of the Other, refused Her proffered 'immortality' and thus put an end to at least one cycle of catastrophes. (BARTH, 1969, p. 11)

De vraag die ik me stel, is of we *Congo* kunnen zien als een moderne plot-tekst, zoals Lotman en De Lauretis die definiëren, namelijk als een combinatie van het historische en het mythische? De mythische component is alvast duidelijk aanwezig. *Congo* staat bol van de mythische en archetypische symboliek: de jungle, een pars pro toto voor Congo als geheel, wordt vergeleken met “de baarmoeder”, “een mannelijke aars”, “het laboratorium van God” en “een gotische kathedraal” (*Congo*, p. 171). Eerder verwezen we al naar het feit dat Pourveur het Agatha Christie-verhaal activeert en dus het scenario oproept dat de tien ‘helden’ als ‘tien kleine indianen/negers’ één voor één de rol zullen moeten lossen. Daarnaast blijkt er nu ook een veel grootser verhaalkader te zijn met een soortgelijke *knock-out*-structuur, met name het mythische verhaalkader: slechts één spermatozoön/avonturier zal de eicel/Elise bereiken.

Twee blanke mannen in het oerwoud zijn nochtans onverwoestbaar, al weten ze dat er nog één blanke man moet uitgeschreven worden. Eén blanke man zal het einddoel bereiken.

Eén blanke man zal zich bij één Elise voegen.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 180)

Dat besef leidt bij de expeditieleden niet tot een tragische *anagnorisis*, om de eenvoudige reden dat er geen sprake is van een tragedie. Het concept *survival of the fittest* is een biologisch en mythisch principe dat ze – in tegenstelling tot Barths spermatozoön – zonder morren aanvaarden.

Bekijken we na de mythische nu ook de historische component van *Congo*. We kunnen Silvio's zoektocht typeren als een postmoderne variant op de reis die Stanley meer dan een eeuw eerder ondernam. Daarbij vallen twee dingen op. In het bovenstaande citaat wordt de afkomst van de avonturiers wel heel erg beklemtoond: viermaal wordt hun ‘blank’ zijn vermeld. De mythe heeft ook op raciaal vlak presupposities, suggereert de tekst; presupposities die mee het alibi vormden voor het kolonialisme. Daarnaast is er de slaven- en ivoorhandelaar uit Zanzibar, Tippo Tip, die als een *transworld identity* vanuit de plooiën van de geschiedenis opduikt in *Congo*.³³⁹ Zijn transfer naar de fictionele wereld, waar hij als het ware wordt gereproduceerd, levert enkele fijne knipogen op naar zowel geschiedenis als actualiteit. Zo is hij de enige van het ‘elitegroepje’ die geen bijnaam krijgt. Omdat zijn naam zelf al een bijnaam is?³⁴⁰ Omdat hij gewoonweg vergeten wordt? Of omdat hij

339 *Transworld identity* is een filosofisch begrip (cf. <https://plato.stanford.edu/entries/identity-transworld/>) dat o.m. door Eco (zie Mc Hale (1987)) en Ryan gebruikt wordt om te verwijzen naar historische figuren die opduiken in fictieteksten, of naar fictieve personages die de oversteek maken van het ene artefact naar het andere. Daarbij vervagen ontologische grenzen of worden ontologische verschillen precies gemarkeerd.

340 Zijn echte naam was Hamed Ben Mohammed el-Murjebi. ‘Tippo Tip’ zou een Bantoebijnaam geweest zijn en zoveel betekenen als ‘grote chef’.

niet beschouwd wordt als een mededinger naar de hand van Elise? Het raciale denken zet zich blijkbaar gewoon verder. Tippo Tip besluit zichzelf dan maar een bijnaam te geven (een daad van empowerment): in tegenstelling tot de meeste witte mannen kiest hij voor een fictieve bijnaam: Dirty Harry (Congo, p. 164). Als de vier witte mannen door huurlingen worden bedreigd, grijpt Tippo Tip ook daadwerkelijk de gelegenheid om zich als de *hybrid hero* Dirty Harry te gedragen en de beroemde woorden van Clint Eastwood uit de gelijknamige film ten beste te geven:

De huurlingen lachen de blanke mannen uit. Niet voor lang echter. Eén aanslagpin klikt hard aan. De huurlingen kijken op en zien Tippo -Tip die een Magnum 44 tegen het voorhoofd van een huurling aandrukt. Tippo Tip is vastberaden. De huurling wil zijn hand naar één van zijn dichtstbijzijnde revolvers brengen. Tippo Tip drukt zijn Magnum 44 harder tegen het voorhoofd en zegt: 'Ah, ah! I know what you're thinking. Did the stupid nigger load his gun? Well, to tell you the truth, I forgot myself in all this excitement. But this being a 44 Magnum, the most powerful handgun in the world, it can blow your head clean off. You have to ask yourself one question. Do I feel lucky? Well, do you, punk?' De huurling 'doesn't feel lucky' vandaag en geeft bevel aan de anderen de wapens neer te leggen.³⁴¹

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 168)

Het beroemde filmcitaat wordt hier haast als een *meme* in de *Congo*-tekst ingevoegd, alwaar het een ironische hercontextualisering te beurt valt. Je kan die inlassing lezen als een soort van postkoloniale rechtzetting ten opzichte van het latente racisme van de 'witte mannen'.³⁴² Tippo Tip wordt een eigen *agency* toegekend en gaat over tot de *appropriation* van het westerse, met name Hollywoodiaanse gedachtegoed.

En dan is er de slotpassage van deel één, 'Een Roman', waarin Silvio Elise ontmoet. De verwachting is dat hier geschiedenis, mythe en *heroic journey* samen een orgelpunt bereiken.

Hij ziet haar, hij ziet Elise, samen met 150 journalisten, 100 schrijvers, 15 essayisten, 8 muzikanten en ook enkele toeristen. Silvio merkt haar bleekheid en vermoeide blik. Hij wil graag naar haar toelopen, maar voelt zich laf. Hij wil haar omhelzen. Maar ze is een vrouw. Hij weet niet hoe hij ontvangen zal worden. En de blanke man verstopt zijn lafheid achter valse waardigheid en stapt vastberaden naar haar toe, hij neemt zijn hoed af en zegt: 'Elise Livingstone, I presume'.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 183)

341 De passage 'Did the stupid nigger load his gun?' is door Pourveur ingevoegd ter vervanging van: "Has he fired six shots or only five?"

342 Overigens verwijst de *Congo*-tekst zelf letterlijk naar de 'Post-Kolonisatie-agenda' en naar het 'Afrikaans Cultureel Perspectief'. "In Afrika mogen niet de woorden gelezen worden. Men moet het verdriet lezen, de pijn, de vreugde" (Pourveur, 1996, pp. 168-169).

Na alle ontberingen die Silvio heeft doorstaan, is de mogelijke *closure* van de *heroic journey* en het opstrijken van de *reward* nabij; toch trekt hij zich ineens terug en blijkt hij niet in staat om nog te handelen. Angst om afgewezen te worden lijkt hem te verlammen. Hebben de wilde dieren die hem volgens de tekst hebben belaagd, hem ook werkelijk te weinig lichaam overgelaten om nog aantrekkelijk te zijn? Zowel heldenmoed als begeerte, de (gewenste) katalysatoren van het verhaal, lijken hem nu in de steek te laten. Silvio herhaalt, *mutatis mutandis*, een historische en licht ironische dialoog tussen mannen ('Dr. Livingstone, I presume') die op het conto staat van Henry Morton Stanley. In de context van Silvio's wellustige queeste is dit duidelijk een afknapper; een omhelzing zou gepaster zijn geweest, of op zijn minst veelbelovender. Wat de climax had moeten zijn, een *happy-ever-after* weerzien met de ravissante Elise, wordt hier gepresenteerd als een officiële plichtpleging, met een geringe persoonlijke impact. Het gebrek aan intimiteit – ze worden in de gaten gehouden door pers en volgelingen – is daar wellicht niet vreemd aan. Als de 'eenwording' met Elise niet plaatsvindt, zou Silvio het Land van de Gorilla's wel eens zo maagdelijk kunnen verlaten als hij het binnenkwam.

Terwijl de cirkel van historische allusies zich sluit (Stanley/Silvio vindt Dr./Elise Livingstone en kan de historische woorden uitspreken), eindigt de *heroic journey* op een anticlimax en blijft het mythische aspect onvoltooid. Wat eerst aantrekkelijk en noodzakelijk leek om het verhaal op gang te trekken (de *sexual difference*), blijkt nu een obstakel te zijn: "Maar ze is een vrouw." Elise is de onkenbare Ander, 'a dark continent', teruggetrokken in het mysterie van haar sekse. Zal ze Silvio accepteren of afwijzen?

Op dat moment worden drie grafische boxen, ontworpen als een *interface*, ingelast in de tekst: "Cheat", "Give up" en "Quit" (Congo, p. 183). De teksttheatraliteit signaleert dat hier een breuk plaatsvindt.³⁴³ De interpretatie van de drie grafische kaders is bij gebrek aan uitwerking gedoemd om tentatief te blijven. Ze lijken te suggereren dat er nu drie keuzes zijn. Maar voor wie? Wie is de *gamer*: Silvio of Elise? In de eerste hypothese (de meest waarschijnlijke) lijkt het dan dat Silvio de keuze heeft tussen: in de leugen/de droom blijven leven dat dit de gedroomde vrouw is ('cheat'), zich 'overgeven' aan deze concrete vrouw en de terugkeer naar huis *on bold* zetten ('give up'), of aan de *reward* verzuken en terugkeren naar huis ('quit').

De verwarring die Silvio overvalt, heeft alles te maken met het feit dat het tekensysteem ontregeld blijkt. De vrouw die Silvio in New York zag, lijkt niet samen te vallen met diegene die effectief luistert naar de *signifier* 'Elise Livingstone'. De *signified* (de vrouw 'voor wie ze bereid zijn te sterven', de vrouw van wie ze 'een radicale metamorfose van hun

343 De vormgeving is zeker prikkelend voor de lezer, maar het is onduidelijk hoe deze woorden tijdens de voorstelling kunnen worden verteld of weergegeven. De teksttheatraliteit intensificeert de intrinsieke spanning tussen de tekst en zijn inscenering, een spanning die trouwens vanaf de eerste regel in *Congo* aanwezig is, o.m. door de dominantie van de narratieve modus (le récit) en door de totale afwezigheid van de tweedeling hoofdtekst-neventekst. Worthen (2009) heeft het over "(The) geography of the page" die de tekst in "a visual icon" transformeert (p. 58).

wezen' verwachten) lijkt vervallen. De beschrijving van Elises blik in dit stadium van het verhaal ("vermoeid") staat in schril contrast met de aantrekkingskracht die uitging van haar twee diep starende o's.

Silvio ontdekt dat de 'Elise' die hij zich heeft voorgesteld niet (meer) bestaat; 'Alice doesn't live there anymore'. 'The imaginary-metaphorical moment of fixation' (Weber), het vermeende einde van alle metonymische verschuivingen, dat samenhangt met het bereiken van de begeerde bestemming, maakt plaats voor een nieuwe, onverwachte en op het eerste gezicht generieke *signified*: "Maar ze is een vrouw" (Congo, 1996, p. 183). Deze ontdekking zal het kantelpunt blijken te zijn naar het tweede deel van *Congo*. Het wordt duidelijk dat de mythe niet zijn klassieke resolutie zal vinden en dat er een post-verhaal aan gekoppeld zal worden.

Het tweede deel ('Een Essay') wordt voorafgegaan door een drieregelige parafrase van de Marilyn Monroe-song *Do it again*. De woorden impliceren verleiding én de mogelijkheid tot afwijzing (aantrekking en afstoting) en leggen zo de link met het open einde van deel één: "My lips are waiting for you./ Come and get it./ But I may say No" (Congo, p. 184).

In het eerste deel 'Een Roman', vermeldde de verteller dat Elise Livingstone "teksten over chromosomen, DNA-structuren en over de zogenaamde 45e en 46e chromosoom" zou hebben geschreven (Congo, p. 147).³⁴⁴ Omdat die omschrijving naadloos aansluit bij de inhoud van dit tweede, 'essayistische' deel, ligt het voor de hand om de ik-spreker van 'Een Essay' als 'Elise Livingstone' te identificeren, of toch als iemand aan wie die *signifier* (naam) wordt toegeschreven.³⁴⁵ Ze spreekt in de loop van haar monoloog steeds een 'je' aan, nu en dan ook een 'jullie'. Die aangesproken persoon kan uiteraard de lezer/ toeschouwer zijn, maar lijkt daarnaast een steeds wisselende invulling te krijgen; Silvio, haar ouders (en meer specifiek: haar vader), een vriend, haar kind. Vooral haar ouders, zo is haar aanvoelen, zijn geneigd haar te ensceneren met "een decor, klank, kostuums, licht" (p. 190). Haar vader hangt bijvoorbeeld "een poster van Marilyn Monroe en de zeven dwergen" (p. 194) in haar kamer. De eerste vriend die bij haar intrekt, vervangt die door "een poster van Marilyn Monroe zonder zeven dwergen" (p. 199). 'Elise' vraagt zich nu af in hoeverre dat Marilyn Monroe-persona haar past. Het is een vraag die ze deelt met Anna uit *Shakespeare is dead, get over it!*³⁴⁶ De openingsregels van 'Een Essay' luiden: "Je vraagt me of ik Marilyn Monroe ben. Ik weet het niet" (p. 185). Ze wil die vraag beantwoorden

344 De tekst voegt er een intussen gebruikelijke mystificatie aan toe: "De authenticiteit van deze teksten is niet gewaarborgd" (Pourveur, Congo, 1996, p. 147).

345 Ik zal haar daarom betitelen als 'Elise'.

346 In *Shakespeare is dead, get over it!* speelt de plot zich af op 5 augustus, de dag dat Marilyn Monroe stierf. Die gebeurtenis in 1962 had een grote impact op het personage Anna; ze werd zich bewust van de mogelijkheid om actrice te worden en haar eigen dood te kiezen (een optie die ze meer dan 35 jaar later ten uitvoering zal brengen.) Dat alle passages waarin Anna op het punt staat te sterven de titel *Demythologize – Remythologize* dragen, kan verwijzen naar het feit dat Anna door te sterven op 5 augustus Marilyn Monroe (het "icoon van het allermooiste op deze wereld") in de dood wil achternagaan en zo deelachtig wil worden aan haar mythe.

door zichzelf te onderzoeken op een wetenschappelijke manier, door een studie naar de bouwstenen van het vrouwelijk lichaam.

Jullie zien niet dat ik tot nader bevel een nuchtere onderzoeker ben die 'een' lichaam onder de microscoop wil plaatsen. Volledig anders dan wat jullie doen: jullie plaatsen mijn lichaam onder de loupe van de mythologie.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 189)

Waarnaar verwijst 'Elise' concreet met die allusie op mythologisering? De bovenvermelde poster die de vader aanbrengt, toont een superpositie van Marilyn én Sneeuw-witje. Dat zijn complementaire figuren in de zin dat ze aanvullende stereotypen van het mannelijke verlangen representeren; respectievelijk de vrouw als *femme fatale*, als verleidster (Marilyn) en de vrouw als verzinnebeelding van maagdelijkheid, huiselijkheid en onschuld (Sneeuw-witje). Over de impact van het primaat van het mannelijk verlangen op de vrouw zegt Shoshana Felman (1981):

A question, Freud thus implies, is always a question of desire; it springs out of a desire which is also the desire for a question. Women, however, are considered merely as the *objects* of desire, and as the *objects* of the question. To the extent that women "are the question", they cannot *enunciate* the question; they cannot be the speaking *subjects* of the knowledge or the science which the question seeks. (FELMAN, 1981, p. 21)

In het tweede deel van *Congo* countert Pourveur Felmans opvatting: hij laat een vrouw ('Elise') aan het woord, niet om antwoorden te geven maar om een eigen vraag en een eigen verlangen te formuleren.³⁴⁷ Haar verlangen is niet congruent met dat van Silvio, en toch (in weerwil van wat in de mythe gebruikelijk is) neemt ze het woord. Niet langer beperkt tot haar passieve objectrol, kan 'Elise' vrijuit spreken en op onderzoek gaan. Ze is nu het post-mythische subject, dat een queeste aangaat naar de 'graal' van het menselijke weten (nl. inzicht in de oorsprong van het leven) via een onderzoek van haar chromosomen en haar erfelijk materiaal.

Het contrast tussen de queestes van deel één en deel twee is opvallend. De pseudo-heroïsche mannelijke zoektocht heeft een lineair verloop, gedreven door een expansionistische drang tot verovering van een (geïdealiseerde) vrouw. Daarbij wordt een gestandaardiseerde *roadmap* gevolgd. De vrouwelijke zoektocht daarentegen is een innerlijke reis met een onvoorspelbaar en associatief verloop. 'Elise' pikt de draad weer op waar haar beroemde 19de-eeuwse naamgenoot, Dr. Livingstone, hem loste. Terwijl hij op zoek ging naar de bron van de Nijl, initieert zij een diepte-onderzoek naar de *materia prima*, de oorsprong van het leven.³⁴⁸

347 "Ik ben geen antwoordsent, ik ben slechts een systeem dat eventueel een antwoord levert. En dan nog, het antwoord is geen finaliteit. Mijn antwoord zal enkel je vraag wijzigen" (Congo, 1996, p. 185).

348 Elise herhaalt daarbij het magische gebaar van Watson en Crick: "Ik ontvouw een chromosoom en merk dat die

Het voortschrijdend inzicht dat haar onderzoek genereert, verandert gaandeweg het beeld dat 'Elise' heeft van haar lichaam.³⁴⁹ Het vrouwelijke lichaam mag dan voor mannen een voorwerp van begeerte zijn (een seksueel lichaam), voor Elise is het lang niet zo eenduidig: naarmate ze ouder wordt, ziet ze haar lichaam achtereenvolgens als “een perfect mechanisme” (Congo, p. 193), een “bolwerk van ijselijk geruisloze chemische reacties” (pp. 185–86) en “een historisch lichaam” (p. 202): in haar DNA-streng ontdekt ze/verbeeldt ze zich fossielen van het oermodel Eva, van een courtisane van markies De Sade, van een heks die op de brandstapel sterft én van Marilyn Monroe. 'Elise' heeft al die vrouwen in zich. Ze is de continuïteit, de geschiedenis en de toekomst, onsterfelijk.

Naarmate de monoloog vordert, wordt de mythevorming meer in toom gehouden door de wetenschappelijke benadering: 'Elise' beschrijft haar lichaam dan als een “moordmachine” (die aan de lopende band virussen doodt (Congo, p. 202)) en als “een gefolterd lichaam (...), een catalogus van alle ziekten van de wereldgeschiedenis” (p. 203). Uiteindelijk komt meer en meer de procreatiefunctie van het lichaam in de schijnwerpers te staan: Elise blijkt zwanger van een kind; als ze kon, zou ze het zelf genetisch willen (her)programmeren. De climax van de vertelling valt samen met een climactische golf van pijn:

Een laatste gedachte dan maar, even absurd als de logica van mijn biologie:
ja, ik bén Marilyn Monroe. Een nieuwe pijngolf komt opzetten.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 207)

Het is onduidelijk of deze pijn de nakende dood van de moeder impliceert of de nakende geboorte van het kind, of allebei. De dubbelzinnigheid is veelzeggend: wanneer haar lichaam het minst begeerlijk is, is een vrouw van nature het meest heldhaftig. De echte heldin van *Congo* is deze vrouw. Ze draagt de sporen van de eeuwige vrouw in zich maar is tegelijk zo heldhaftig dat ze in het hier en nu alleen (met “Niemand om mij te redden”) (Congo, p. 207) de lichamelijke en mentale beproeving van het 'leven geven' doorstaat.

De postkoloniale agenda van Congo

Voor Roland Barthes kunnen niet alleen verhalen, maar ook symbolen gezien worden als mythen, in de zin dat ze een betekenis overbrengen die geconditioneerd is door ideologie. Deze betekenis, zegt Barthes in *Mythologies* (1957), wordt niet automatisch gegeneerd (als een denotatie), maar indirect, in een tweede orde van betekenisgeving (als een

volledig bestaat uit een zeer lange draad, het DNA” (Congo, 1996, p. 188).

349 De verteltijd is veel korter dan de vertelde tijd: Elise last flashbacks in naar haar eigen kindertijd en meet zichzelf als kind (dat nog verhaaltjes voorgelezen krijgt) al een onderzoekende ingesteldheid aan: “de echte ouder van de mens [is] het kind” (Pourveur, 1996, p. 187). Deze gedachte (een parafrase van Wordsworths “the child is father of the man”) heeft een belangrijke plaats in de freudiaans-lacaniaanse analyse en is ook een motief in Pourveurs werk.

connotatie). Laten we dit zelf trachten toe te passen op het iconische beeld van Marilyn Monroe in haar witte, opwaaiende jurk.³⁵⁰ De eerste betekenis van het beeld – mogelijk te omschrijven als ‘dit is een zekere Norma Jean Baker, die met gebleekt haar poseert boven een metro-rooster’ – wordt in de mythe uitgesteld en uitgehoud.

Het denotatieve teken (*signifier* en *signified*) wordt nu in zijn geheel gebruikt als *signifier*/betekenaar, een vorm waaraan een nieuwe *signified*/betekenis wordt toegevoegd, mogelijk te verwoorden als: ‘dit is Marilyn Monroe, het prototype van vrouwelijkheid, in staat om de mannelijke blik te betoveren en seksueel verlangen op te wekken’. Mythes, zegt Barthes, zijn in feite ideologieën, waarin dominante sociaal-culturele codes worden weerspiegeld. Het proces van mythevorming is echter verborgen; al wat ‘geschiedenis’ is (contingent), is eruit verwijderd en vervangen door ‘natuur’. Toegepast op onze casus: het beeld van Marilyn Monroe is door de massaproductie ‘genaturaliseerd’; de ‘historische’ inbedding ervan in het (tragische) leven van Norma Jean, in de westerse consumptie-maatschappij en de entertainmentindustrie van Hollywood is verhuld. Het is geen toeval dat ‘Elise’ de vraag krijgt (van de man) of ze samenvalt met het Marilyn Monroe-persona; de massacultuur werkt als een machine die ons toont naar wie we moeten verlangen (Barthes, 1977, p. 163).

Afrika, met inbegrip van Congo, had ook een mythische status. Vanaf het begin van het koloniale tijdperk werd het gezien als een plek die ‘getemd’ moest worden: “to be tamed for the good of man and as a reminder of our savage past, to be held in trust for future generations” (Adams & Mc Shane, 1996, p. 8). In *Congo* roept Pourveur m.i. ook de connotaties van het mythische en koloniale Afrika op. Hij noemt het land ‘Congo’, ook al werd het in 1989, het jaar waarin *Congo* werd geschreven, ‘Zaire’ genoemd, een naam die tegelijk de modernisering en de onafhankelijkheid van het land moest onderstrepen.³⁵¹

Is het dan toeval dat in dit werk zowel de mythologisering van de vrouw als van Afrika wordt gethematiseerd? In haar boek *Dark continents* (2003) stelt Ranjana Khanna dat Freuds notie van de volwassen vrouw als ‘het donkere continent voor de psychologie’ geworteld is in het kolonialistische, raciale denken dat dominant was in zijn tijd: “[‘dark continent’] connotes a great deal, but denotes nothing: it is indefinable, and it is primitive, but it allows its explorers a heroic narrative of discovery and a feminization of the land” (p. 52). Door volwassen vrouwen zo te betitelen, maakte Freud – volgens Khanna – van de vrouw een “fetisjistische metafoor van het onbekende”, wiens seksueel leven nog niet ‘in kaart was gebracht’, afgezien dan van haar zogenaamde ‘penisnijd’ (p. 49). De vrouw werd de Ander van de man, zoals Afrika de Ander was van Europa.³⁵² Beide waren onkenbaar

350 Cf. [online], January 30., 2018, <https://untappedcities.com/2014/08/12/daily-what-marilyn-monroes-famous-skirt-scene-wasnt-just-filmed-in-nyc/>

351 Congo heette ‘Zaire’ in de periode van 27 oktober 1971 tot 17 mei 1997.

352 In de Stanford Encyclopedia wordt de opvatting van Lacan over de reële Ander omschreven als “the provocative, perturbing enigma of the Other as an unknowable “x,” an unfathomable abyss of withdrawn-yet-proximate alterity [...] Cf. <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#MirStaEgoSub>, geraadpleegd op 13/07/2020



en mysterieus. Beide werden gedefinieerd door een gebrek. Beide waren objecten van het mannelijk verlangen.

Op de cover van de originele Dedalus-publicatie van *Congo* (Pourveur, 1989) (cf. infra) staat een zwarte vrouw, in een beroemde Marilyn Monroe-pose, met een blonde pruik. Hoe verhoudt deze omslag zich tot de hierboven beschreven mythologische processen? De zwarte vrouw verschijnt in de betekenisketen, op basis van een formele gelijkenis, als substituut voor het massaal gereproduceerde en iconische Marilyn-beeld. Dit hybride en vervreemdende beeld onthult het proces van mythologisering. De overduidelijke kunstmatigheid (zie de blonde pruik) van

de zwarte Marilyn-figuur verwijst naar de 'constructie' en de onnatuurlijkheid van de Marilyn-persona. Tegelijkertijd opent zich een postkoloniaal perspectief: ervaart de lezer de foto van de zwarte Marilyn puur als een parodiërend spel of is het een verwijzing naar het feit dat de zwarte vrouw ten tijde van de kolonisatie tot seksueel lustobject werd gereduceerd? Is intussen het moment al aangebroken dat een zwarte vrouw ook echt de rol van Marilyn als mythisch symbool van vrouwelijke begeerlijkheid kan overnemen? Zijn zwart en wit in deze inwisselbaar en roepen zij potentieel dezelfde connotaties op? Of bemoelijken raciale presupposities dat proces? En ten slotte, moeten we de coverafbeelding interpreteren als een hint dat de Elise die Silvio in het hart van Afrika ontmoet (en die zich later in een dubbelzinnig spel van ontkenning en bevestiging en als Marilyn Monroe identificeert), een zwarte vrouw is? In de tekst blijft dat onuitgesproken, maar het is niet uitgesloten.³⁵³

En misschien staat in deze context nog een andere mythe ter discussie. In haar monoloog zegt Elise:

Wie was er eerst? Adam of Eva? Een blanke Adam? Een zwarte Eva? Stammen wij af van een blanke Adam of van een zwarte Eva? Sommigen beweren, stoutmoedig weliswaar, dat de echte ouder van de mens het kind is. Ik herneem de vraag. Stammen wij af van een blanke Adam, van een zwarte Eva of van ons eigen kind? In de achterkamers van de laboratoria, maar ook in het Absolute wordt de vraag soms gesteld of de blanke man niet een degeneratie van de zwarte vrouw is.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 187)

353 Er is in de laatste alinea eerst sprake van “de blanke man” en “de blanke vrouw” (wat aangeeft dat Silvio verwacht dat hij een blanke vrouw zal zien), maar daarna enkel nog van “de blanke man”.

Het concept ‘zwarte Eva’, dat Elise hier vernoemt, combineert het bijbelse standpunt met de Out of Africa-theorie. Deze theorie stelt dat de eerste vrouw (‘de mitochondrische Eva’) een zwarte vrouw was, en dat haar nakomelingen Afrika hebben verlaten en de hele wereld hebben overgenomen.³⁵⁴ Terecht stelt criticus Erwin Jans (2011) in dit verband over Pourveurs *Congo*: “We staan ver van de impliciete en expliciete raciale opvattingen die in de koloniale periode gehanteerd werden.”

De combinatie van de *Congo*-cover en de *Congo*-tekst genereert een aanval op het westerse kolonialisme en de idee van westerse superioriteit. Tegelijkertijd wordt op speelse wijze gesuggereerd dat witte mannen niet alleen uit veroveringsdrang het hart van Afrika verkennen maar ook vanuit het verlangen om herenigd te worden met de ‘zwarte Eva’, de ‘bron van het leven’.

Conclusie

In *Congo* creëert Pourveur een intertekstuele ruimte waarin verschillende verhaalkaders samenkomen. Het kader dat het verhaal in gang zet, is de romantische mythe: tien mannen worden betoverd door de blik van een ravissante vrouw. Ze lijden eronder dat ze niet met haar verenigd zijn, besluiten dat ze voor deze liefde willen sterven, en gaan naar de vrouw op zoek. Feministisch-structuralistische studies maken er ons op attent dat seksueel verschil het ordeningsprincipe is van de mythische orde der dingen, die we in heel veel verhalen kunnen terugvinden. De man wordt dan gezien als het actieve, zichzelf ontwikkelende principe, dat moeiteloos grenzen overschrijdt; de vrouw als een ruimtetopos, een plek die ontdekt moet worden maar zelf passief blijft en onveranderlijk is. De naam die de expeditieleden voor de vrouw bedenken (‘Elise Livingstone’) plaatst hun tocht in een historisch kader en geeft de ruimtetopos een naam: Congo. Ze zullen zoals Stanley de Afrikaanse jungle moeten doorkruisen om de spoorloze ‘Elise’ te vinden. Dat roept op zijn beurt het *framework* op van de *heroic journey*. ‘Elise’ moet uit Congo worden teruggehaald, ‘gered’! Al is het niet duidelijk waarvan. Wel is het duidelijk dat de groepsgrootte (ze zijn met tien) nog een andere verhaalstructuur activeert, de *knock-out*-verhaalstructuur van de roman *And then there were none/Ten little niggers* van Agatha Christie. Eén voor één zullen de ‘helden’ de scène verlaten, al dan niet na een heroïsche dood die ze zichzelf in Christie’s hebben aangeschaft, een verwijzing naar de deflatie van heldendom in laatkapitalistische tijden. Slechts één held zal zich met de vrouw kunnen verenigen; ook dat is immers een biologische/mythische wet. Terwijl de helden aanvankelijk elkaars model zijn (ze tonen elkaar wie ze moeten begeren), groeien ze dus onvermijdelijk steeds meer uit tot concurrenten. Ze bedenken elkaar met bijnamen van wereldlijke veroveraars. De tocht gaat zo meer en meer gelijken op een kolonialistische ontdekkings- en veroveringstocht (van een vrouw, van een land, van een continent).

354 Cf. <http://www.mhrc.net/mitochondrialEve.htm>, geraadpleegd op Feb. 19, 2017

Wat een hoogtepunt moet worden, het vinden van Elise in het Land van de Gorilla's, wordt een afknapper. Als Silvio de vrouw ontmoet, verliest hij alle dadendrang en komt hij niet verder dan een flauw *re-enactment* van de historische conversatie van Stanley en Livingstone. De *heroic journey* eindigt op een anticlimax en wordt abrupt afgebroken. Er komt geen *road back*, geen *resurrection*, geen triomfantelijke *return with the elixir*. Silvio raakt geblokkeerd in de Andere wereld, hier te interpreteren als Afrika én de wereld van de vrouw. De *closure* (die we plotmatig hadden verwacht) wordt dus opengebroken en opgeschort. En zo komen drie verhaalkaders tot een einde: *the hero's journey*, de romantische queeste en de klassieke, door het mannelijke principe gedomineerde mythe. De parodie die Pourveur opzet, stelt dus het witte, mannelijke, Europese monopolie (op *story making* en *history making*) in vraag en effent het pad voor een pluralistisch perspectief in deel twee. Pourveurs parodie is én historisch én (cultuur-)politiek en haalt de presupposities van de doxa met de glimlach onderuit.

In dat tweede deel ('Een essay') krijgen we een heel ander soort *journey*, met name een onderzoek dat het vrouwelijke hoofdpersonage aangaat naar haar *roots*, naar de bouwstenen van haar bestaan. Hier is geen sprake meer van een verteller die een epische metafictionele ruimte creëert en met zijn ironisch commentaar de afstand tussen de lezer en de personages in stand houdt. De lezer wordt meegezogen in een hyperpersoonlijke oefening in differentiedenken waarin bewuste en onbewuste processen elkaar lijken te versterken. Van het passieve object in de fallocentrische mythe verandert de vrouw in een actief post-mythisch subject, dat haar eigen vragen stelt, haar eigen onderzoeksagenda en -methode bepaalt en daarvoor ook haar tijd neemt.³⁵⁵ Door zichzelf te onderzoeken en dat onderzoek ook in een soort essay onder woorden te brengen tracht ze de verdeeldheid die in de vrouw leeft tussen "een ik dat spreekt en een ik dat gezegd wordt wat het is" (Mooij, 2015) te overbruggen. Ze denkt zich los van de mythe van begeerlijkheid die de man rond haar heeft geconstrueerd. Ze tracht haar lichaam niet als een 'seksueel lichaam' te zien maar als het resultaat van chemische reacties, als erfelijk materiaal dat al eeuwenlang wordt doorgegeven en 'overschreven'. Ze koppelt daarbij een wetenschappelijke benadering aan persoonlijke beleving en emotionaliteit. Dat ze alle ziektes uit de wereldgeschiedenis in zich draagt, is een hoogst verontrustende gedachte; dat ze een doorgeefluik is van het oeroude leven en dat ze fossielen van al haar voorgangsters in zich draagt, is een reden voor trots. Pourveur maakt van deze tekst een ontroerende dramatische monoloog, die eindigt op een paradoxale climax (waarin leven en dood elkaar raken). Het is duidelijk dat hier het echte heldendom van *Congo* te vinden is.

In *Congo* staat, zoals in veel Pourveur-teksten, het spel met de betekenaar voorop. In deel één is het voorwerp van het verlangen 'Elise Livingstone', 'spoorloos' in het hart van Afrika. De *signifier* zelf combineert de *signifieds* romantiek (Für Elise) en *damsel in distress*. In de loop van het stuk wordt 'Elise Livingstone' metonymisch verbonden met

355 Geregeld vraagt Elise geduld van de toehoorder: "Je vraagt mij wat het onderzoek tot nu toe heeft opgeleverd. [...] Als je nog even wilt blijven...".

andere betekenaars, zoals *callgirl*, prinses Kerr, Diane Fossey en de Maagd Maria.³⁵⁶ Staat zij voor seksueel genot, wetenschappelijk onderzoek, voor spirituele inspiratie? 'Elise Livingstone' blijkt steeds meer een *floating signifier* te zijn. Aan het eind van deel één komt Silvio erachter dat de vrouw die hij aan het eind van zijn expeditie ontdekt, niet samenvalt met de begeerde Ander. Kan zij dan echt geen 'Marilyn Monroe' zijn? Beide signifiers ('Elise Livingstone' en 'Marilyn Monroe') verwijzen dus naar het mythisch vrouwelijke waarnaar de mannen op zoek zijn. Terwijl de man volhardt in het mythologiseren van de vrouw, tracht de vrouw een antwoord te geven op de gestelde vraag. Ja, ze is Marilyn Monroe, zoals ze ook Eva is (een zwarte Eva?), én een courtisane, én een heks; ze wil vooral "veelheid en diversiteit" (Congo, p. 185). Al deze verschillende metingen, perspectieven en discoursen, complementeren elkaar en sluiten elkaar tegelijk uit. De zoektocht naar de ultieme betekenis, naar de laatste vaste grond³⁵⁷ kan uiteindelijk enkel op een paradox eindigen. Het beeld van Venetië spreekt boekdelen.

Je vraagt mij wat het onderzoek tot nu toe heeft opgeleverd. De conclusie is tweeledig: Venetië zinkt niet meer, maar het water blijft stijgen.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 207)³⁵⁸

Weber (1992) parafraserend: als denkend en sprekend subject heeft de spreker van deel twee geen substantieel wezen (essentie) dat gekend kan worden. Ze is een *fading subject*, niet bij machte haar positie in de betekenisketen volledig af te bakenen (p. 90). Castadot (2010) heeft het in haar bespreking van deze tekst over « la division du sujet, partagé entre le langage et les choses, entre l'ordre symbolique et le corps » (p. 53). Zolang het spreken duurt, is 'Elise' onderworpen aan het metonymisch spel van substituties op het niveau van de *signifier*. Haar verschijnen als een bepaalde *signifier* impliceert tegelijk haar verdwijnen. "The subject only appears, insofar as it *fades*" (p. 90). 'Elise' kan zich 'Marilyn Monroe' noemen, maar dit is een denkbeeldige verhulling, die het proces van betekenisgeving slechts tijdelijk een halt toeroept. Tegelijk verschaft de onmogelijkheid om zich te fixeren de vrouw op paradoxale wijze de mogelijkheid om te ontsnappen aan de reductionistische keten van betekenisgeving waarin de man haar wil vastpinnen.

Het differentiedenken heeft niet alleen een gendergerelateerde maar ook een raciale dimensie. De tekst keert de waardeverhoudingen om; de tien blanke mannen zullen als de 'tien kleine indianen/negers' in het aftelrijm één voor één de rol van de expeditie moeten lossen. Terwijl de 'helden' vooral de gebeurtenissen ondergaan en gaandeweg al hun heroïek verliezen, vertonen de Afrikaanse tegenspelers een grotere *agency* en waardigheid.

356 De priester, André (bijgenaamd 'Bonifatius') bekent dat hij tijdens de tocht een verschijning heeft gehad, misschien wel van de maagd Maria, zijn spirituele gids op de tocht. Het feit dat van Elise gezegd wordt dat ze leeft in het Land van de Gorilla's (Pourveur, Congo, 1989, p. 182) verbindt haar met Diane Fossey. Een van de tien 'helden' is Jack, een pooier. Hij onderneemt de tocht wellicht omdat hij denkt dat Elise een top *callgirl* is.

357 Jans, Erwin; <https://theatretextsfromthelowlands.kunsten.be/nl/paul-pourveur-2/>

358 Het belang van deze passage wordt onderstreept door het feit dat Pourveur de Franstalige publicatie van deel twee (Pourveur, L'Abécédaire des temps (post)modernes, 2013) de titel 'Venise' meegaf.

Niet het minst Tippo Tip, die hen als Dirty Harry (de moreel ambivalente held) uit de nood helpt. Door van *Congo* een parodie te maken op het heldenverhaal, maakt Pourveur brandhout van een van de metaverhalen die het kolonialisme rechtvaardigen.

De tekst laat de mogelijkheid open dat de 'Elise Livingstone' die Silvio ontmoet een zwarte vrouw is. In deel twee verwijst 'Elise' zelf naar de mogelijkheid dat zij afstamt van 'een zwarte Eva'; de coverfoto van de originele publicatie toont een zwarte travestie van de Marilyn Monroe-persona. De zoektocht naar de mythische vrouw, tot object gemaakt van de mannelijke begeerte, wordt zo gekoppeld aan de uitbuiting van een continent. *Congo* is in die context een pleidooi voor het Anders-zijn van zowel Afrika als de vrouw. Daarbij wordt het Andere niet meer gezien als object, afgemeten aan de standaardnorm (de man, Europa) maar als subject, met een eigen *agency* en agenda.

In deel drie ('Een Appendix'), dat we tot nu nauwelijks bespraken, komen het mannelijke en het vrouwelijke perspectief samen. Het is onduidelijk wie wat zegt maar de inzet van de zesregelige dialoog lijkt wel duidelijk: zullen de twee protagonisten samenblijven of niet? Het romantische discours overheerst maar de sprekers verliezen zich in woordspel rond het woord 'blijven' ('blijven' – 'alleen blijven' – 'blijven denken'). Is 'blijven' gelijk aan 'niet weggaan'? Een conclusie 'blijft' uit.

[...]

2. Waaraan denk je?

1. Ik denk aan jou. Blijf je?

2. Ik weet enkel dat ik niet wil weggaan.

1. Ik weet enkel dat ik niet alleen wil blijven.

2. Wil je dat ik blijf?

1. Wil je dat ik aan jou blijf denken?

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 208)

Misschien is deze appendix wel opzettelijk duister. In deel twee ('Een Essay') treffen we een passage aan die we op basis van de homonymie van het woord 'appendix' als een *mise-en-abyme*-verwijzing naar deel drie kunnen lezen. Daarin zegt de Marilyn-persona, volop verwickeld in haar fundamenteel onderzoek naar de bouwstenen van haar lichaam, dat ze de functie van de appendix niet begrijpt:

Op de plaats waar dunne en dikke darm samenkomen, bevindt zich de blinde darm [sic] met daaraan het wormvormig aanhangsel, de appendix. Het programma en doel van dit wormvormig aanhangsel is mij momenteel onduidelijk.

— CONGO (POURVEUR, 1996, p. 192)

Trekken we de implicaties van deze *mise-en-abyme* dramaturgisch door, dan moeten we besluiten dat er een metaforische gelijkstelling plaatsvindt van lichaam en tekst. En precies dat is een van de uitgangspunten van deel twee: nadat Watson en Crick (met de

voorstelling in 1953 van de dubbele helix-structuur van het DNA) precies het *demythologiserings*proces van het menselijk leven een stevige duw in de rug gaven, hermythologiseert Elise de oorsprong van het leven als ‘de Originele Soep’. Voor het erfelijk materiaal (het DNA) gebruikt ze de metafoor van ‘een tekst’ die door de eeuwen heen ontelbare malen werd overgeschreven en overschreven. Wij, mensen, zijn levende palimpsesten. De iterabiliteit die de basisvoorwaarde is van taal, is ook de basisvoorwaarde van het leven *tout court*.

Ik zie mijn DNA als een navelstreng die kronkelt door de wereldgeschiedenis en waarvan de oorsprong ligt in de Originele Soep. Een Originele Tekst gemixt in de Originele Soep die door de generaties heen telkens werd overgeschreven, aangevuld en bijgewerkt.

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 195)

Het DNA ondergaat min of meer hetzelfde lot als om het even welke tekst die wordt doorgegeven en hergebruikt. Hij kan worden “vertroebeld en verminkt” (Congo, p. 197). Hij kan ook fout worden gelezen. Misschien zijn ziektes het gevolg van enzymen die “het DNA niet meer juist of anders lezen”, zegt ‘Elise’ (p. 204).

De enzymen bouwen verder aan mijn lichaam, maar halen misschien alles door elkaar. Misschien lezen ze letterlijk alles en voeren ze alles letterlijk uit, de dubbelzinnigheden, de overbodige beschrijvingen, de raadsels, de dubbele bodems, de driedubbele bodems, de foute aanwijzingen die een lezer op een vals spoor brengen, het cynisme en de ironie, de valstrikjes, de opzettelijke fouten.

— CONGO (POURVEUR, 1996, P. 204)

De complexe structuur van het DNA wordt hier vergeleken met de gelaagdheid en de retorische opbouw van een literaire tekst, meer bepaald een typische Pourveur-tekst.³⁵⁹ De schrijver voorziet de lezer via dit metafictioneel één-tweetje van een beknopte leeshandleiding voor zijn werk.

359 De kenmerken die worden aangehaald (“dubbelzinnigheden”, “het cynisme en de ironie”, “de opzettelijke fouten”) hebben we allemaal al een of meerdere keren aangetroffen in de analyses van Pourveurs werk.

Dramaturgen in een intertekst-realiteit

Pourveur-personages zijn zich bewust van het feit dat zij leven in een wereld vol teksten en verhalen, waaraan ze zich spiegelen. Het zorgt ervoor dat zij hun leven enigszins tweedehands leven, als een heruitgave van een eerder verhaal, waarin zij nu ietwat onwennig en niet zonder hoofdbrekens de hoofdrol spelen. Het narratief universum is bij Pourveur dus vooral een discursieve, reflectieve ruimte. De omschrijving die Marie-Laure Ryan in *The Living Handbook of Narratology* onder het item ‘Space’ geeft van ‘narratief universum’ is zeer toepasselijk op Pourveurs teksten:

(...) the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies.

(HÜHN, SCHMID, PIER, & MEISTER, S.D.)

Veel van de ‘counterfactual worlds’ die personages construeren, bouwen voort op de verhalen die ze kennen. In zoverre hun leven een tekst is, passen ze intertekstualiteit toe. Anders gezegd: ze leven als dramaturgen in een intertekst-realiteit, zoals we in de preliminaire verkenning een eerste keer stelden. Die ‘intertekst-realiteit’ is een intermediaal universum waarin het (westerse) culturele archief (legenden, sprookjes, films, popsongs en bijbelverhalen,...) hen modellen aanlevert: te volgen scripts, inspirerende diepte- en oppervlaktestructuren, goed in de mond liggende citaten, avatars, aliassen die ze (tijdelijk) kunnen aannemen, bijvoorbeeld in een rollenspel. In het stuk tasten de personages dan af in hoeverre ze met elkaar een bepaalde intertekst-realiteit delen. Als ze het eens zijn over het te volgen script, kunnen ze een gemeenschappelijk verhaal ontwikkelen. Zich tussen twee verhalen in bevinden is echter *unbeimlich*. Het metabewustzijn is de Pourveur-personages dus *in* het lijf geschreven; zo zijn ze gecodeerd.

We gaan dit gegeven een eerste keer uitwerken aan de hand van *Shakespeare is dead, get over it!* (Pourveur, 2021). We onderscheiden in onze analyse een macro- en een microniveau.

Shakespeare versus Godard

In *Shakespeare is dead, get over it!* bestaat het spanningsveld in de intertekst-realiteit op *macroniveau* uit een conflict tussen Shakespeares theaterwerk en de postmoderne films van Jean-Luc Godard. Het vrouwelijke hoofdpersonage (Anna) is actrice en heeft als ultieme wens te spelen in Shakespeares koningsdrama’s. Anna vergelijkt het lezen en herlezen van Shakespeares *Verzameld Werk* met het telkens opnieuw bezoeken van dezelfde

stad, die daardoor steeds meer met betekenissen en herinneringen geladen wordt. Shakespeares werk is voor haar “een gebruiksaanwijzing om een bepaald begrip van de wereld te verkrijgen” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 16).

Het mannelijke hoofdpersonage (William) deelt de analyse van Jean-Luc Godard dat de stad bevolkt is “met schipbreukelingen van de Westerse wereld. Potentiële slachtoffers van het globalisme, verplicht te handelen als consumenten, waarbij winstbejag, eigenbelang, zelfbehoud centraal moeten staan” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 17). William ervaart de stad dus heel anders dan Anna: voor hem is het een bezette stad, waarin multinationals via reclamebillboards ideologische boodschappen verspreiden. William wil die billboards met spuitbussen te lijf gaan om hun betekenissen te kapen.³⁶⁰ Je zou kunnen stellen dat William dus niet alleen dweept met Godard “omdat die regisseur een eeuwige dwarsligger is” (p. 9) maar ook omdat hij Williams gids kan zijn voor het leven in het begin van de eenentwintigste eeuw.³⁶¹ Het monetarisme, de kwantumwetenschap, de Nouvelle Vague, de neoliberale globalisering en het ecologische verzet daartegen hebben in de twintigste eeuw een paradigmashift teweeggebracht die niet meer met Shakespeares *Verzameld Werk* te verklaren valt, vindt William. De protagonisten van die verandering spelen in het stuk trouwens een belangrijke rol; ze worden meestal bij hun voornaam genoemd (Milton, Werner en Niels, Jean-Luc, Noreena en Naomi, Ronald en Margaret), wat hun nabijheid als tijdgenoten onderstreept.³⁶²

Pourveur zette reeds eerder een confrontatie op tussen de 17de en de 20ste eeuw. In *La Minute anacoustique* (1996) voert Pourveur een actrice, een acteur en een technicus ten tonele die Shakespeares *Macbeth* gaan opvoeren. Ten gevolge van een technisch defect (“een elektromagnetische storm”) dat de zaal in het donker hult, raakt de acteur verstrikt in elektrische kabels en komt hij in een comateuze toestand terecht. Nadat de acteur terug tot leven is gewekt, verzucht hij dat hij de geschiedenis van *Macbeth* niet langer wil spelen. Hij verwerpt de heksen en de onwaarheden: «Je veux, j'exige une histoire débarassée des chaînes du passé» (*La minute anacoustique*, p. 57). In plaats daarvan wil hij het verhaal vertellen «d'un homme qui aime une femme qui ne lui est pas destinée». L'Actrice zal zich uiteindelijk bij het publiek verontschuldigen dat ze *Macbeth* niet zullen opvoeren «(...) certaines perturbations techniques et découvertes scientifiques récentes étant survenues en dernière minute» (p. 58). De zogenaamde vloek van *Macbeth* wordt wel vermeld (het magische denken is in het hele stuk nadrukkelijk aanwezig), maar is dus

360 Een verhaalmotief dat we terugvinden in Godards film *Masculin/Féminin* (1966).

361 Dat William die kritiek op de kolonisatie van de stad door het kapitalisme koppelt aan *Le Mépris* i.p.v. aan *Deux ou trois Choses que je sais d'elle*, is fout, zoals ook Anna beseft. De tekst maakt zo subtiel duidelijk dat in Williams dwepen met Godard evengoed iets irrationeels zit als in Anna's dwepen met Shakespeare. Het verschil is dat Godards wereldbeeld als zodanig niet wordt gedeprimeerd in de tekst, dat van Shakespeare wel.

362 Cf. als illustratie het volgende fragment: “Hij [William] begint over stalactieten en stalagmieten te vertellen. ‘Eén centimeter stalactiet of stalagmiet in 100 jaar tijd. Ongelooflijk, niet? Eén eeuw voor een kleine centimeter. Wat denk je daarvan?’ ‘Shakespeare is slechts 4 cm van ons verwijderd,’ grapt Anna. ‘Jean-Luc Godard is nog veel minder van ons verwijderd,’ grapt William terug. Maar deze grapjes zouden zelfs geen koalabeertje doen lachen” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 30).

niet de enige oorzaak voor het feit dat het stuk niet gespeeld geraakt. Het gaat erom dat wetenschappelijke uitvindingen het determinisme (de basisdramaturgie van *Macbeth*) hebben weerlegd.

Vertaald naar *Shakespeare is dead, get over it!* luidt de hamvraag als volgt: is de visie dat het economisch bestel (met name de vrijemarkteconomie) allesbepalend is (Godard) wel te verzoenen met het idee dat de mens gestuurd wordt door het lot, de geschiedenis en de menselijke driften (Shakespeare)? Zijn William en Anna dan wel tijdgenoten in de echte zin van het woord? De verteller suggereert in elk geval van niet.³⁶³

William heeft de Cubacrisis, de petroleumcrisis, de Bende-van-Nijvel-crisis, de Palestijnse crisis, de Golfcrisis, de Rwandacrisis, de enzovoort-crisissen de revue zien passeren. Anna heeft Koning Jan, Richard II, Hendrik IV, Hendrik V, Hendrik VI, Richard III, Hendrik VIII en nog vele anderen meegemaakt.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 11)

Om dit asynchronisme uit de wereld te helpen, stellen Anna en William hun wereld aan elkaar voor. William gaat tweemaal kijken naar een 540-minuten durende actualisering van Shakespeares koningsdrama's maar valt telkens in slaap voor hij Anna heeft kunnen zien spelen. Hij vergezelt Anna ook naar Shakespeares geboortehuis (in Stratford-upon-Avon). Anna van haar kant vergezelt William naar Praag waar een antiglobalismebetoging plaatsvindt, maar in plaats van te demonstreren, bedrijven ze de liefde. De toenaderingspogingen zorgen dus niet voor een doorbraak. Resultaat: als Anna hem ten huwelijk vraagt, snijdt dat William de adem af: "Wil ik elke morgen met de 17de eeuw ontwakent? Wil ik elke morgen met de traditie wakker worden? Wil ik elke morgen wakker worden met een ideologie die stelt dat de menselijke aard niet verandert?" (*Shakespeare is dead, get over it!*, p. 44). Het conflict op macroniveau blijft dus onopgelost.

Godard versus Godard

Op *microniveau* draait het conflict in *Shakespeare is dead, get over it!* rond de plaats waar William en Anna elkaar voor het eerst hebben ontmoet. Het was bij een retrospectieve van Godard, daarover zijn ze het eens. Maar bij welke film precies? William denkt dat hun ontmoeting plaatsvond bij *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) maar Anna houdt vol dat het bij *Le Mépris* geweest moet zijn, een film uit 1963. Omdat ze er beiden van uitgaan dat de context van het begin (zelfs een beginzin) allesbepalend kan zijn,³⁶⁴ is

363 Je denkt als lezer zelfs dat een transchrone partnerruil wonderen zou doen: de 17de-eeuwse Anna spreekt nagenoeg dezelfde taal als de 21ste-eeuwse antiglobalist William. En hoe goed zou de 21ste-eeuwse Anna het niet kunnen vinden met de 17de-eeuwse Shakespeare?

364 In *Eau rouge* (Pourveur, z.d. [2001]) bijvoorbeeld blijkt een deel van het onbegrip tussen HUIJ en ZIJ terug te brengen tot het feit dat HUIJ stelt dat ze elkaar ontmoet hebben tijdens een regenachtige herfstdag op de Leuvense Bondgenotenlaan en ZIJ voet bij stuk houdt dat zij hem voor het eerst zag in de wachtzaal van een

dit een halszaak. Of hun realiteit intertekstueel vooral bepaald is door *Deux ou trois choses que je sais d'elle* of door *Le Mépris*, zal het verloop van hun relatie beïnvloeden.³⁶⁵ Ofwel, zo geeft de verteller³⁶⁶ aan, staat hun relatie in het teken van de “onvermijdelijke onvolledigheid, m.a.w. het hele verhaal blijft altijd buiten bereik – slechts enkele feitelijkheden, enkele fragmenten zijn gekend – en daarmee moeten wij/zij het stellen” ofwel “in het thema van de tirannie van de Amerikaanse ideologie, maar ook van het absolute misprijzen, de ultieme verachting die plots kan opdoemen tussen een man en een vrouw” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 20). We gaan in wat volgt die beide mogelijkheden onderzoeken.

DE KENBAARHEID

Meteen na de titelgeneriek van Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* maakt een voice-over fluisterend duidelijk dat de ‘Elle’ uit de titel slaat op een actrice. Hij laat haar voor de camera poseren en introduceert haar als volgt:

Elle, c'est Marina Vlady. Elle est actrice. Elle porte un chandail bleu nuit avec deux raies jaunes. Elle est d'origine russe. Ses cheveux sont châtain foncé ou brun clair. Je ne sais pas exactement.

Nadien zegt de voice-over-stem dat de ‘Elle’ slaat op het personage dat Marina gestalte geeft.

Elle, c'est Juliette Janson. Elle habite ici. Elle porte un chandail bleu nuit avec deux raies jaunes. Ses cheveux sont châtain foncé ou alors brun clair. Je ne sais pas exactement. Elle est d'origine russe.

In brechtiaanse stijl worden actrice en personage dus onderscheiden. De verteller geeft drie eigenschappen aan (kledij, haarkleur, afkomst), waarvan er eigenlijk één (de haarkleur) onzeker is (vandaar de ‘Deux ou trois choses’ uit de titel). Hoe moeten we de onzekerheid van de verteller interpreteren? Als een verwijzing naar het effect van de lichtinval? Als een getuigenis van zijn onwetendheid? Of als een verwijzing naar de onkenbaarheid van elke mens (een epistemologische kwestie)? De drie interpretaties worden tegelijk geactiveerd. In de film zelf blijkt de onkenbaarheid van Juliette het belangrijkste

ziekenhuis, vlak nadat Gilles Villeneuve, de Formule 1-piloot en vermoedelijk haar vader, om het leven kwam in een crash. Beiden stellen dat ze verliefd werden op de ander door de eerste vraag of het eerste antwoord dat ze uitwisselden (Pourveur, *Eau rouge*, z.d. [2001], pp. 3, 7).

365 “William vraagt zich af: zou de film ook een impact hebben op hun relatie, zoals Anna beweert? William haalt de dvd van ‘Le Mépris’ uit zijn kast. De film waar ze elkaar – volgens Anna – hebben ontmoet. ‘Wat zou ze mij gezegd hebben, indien we elkaar tijdens ‘Le Mépris’ hadden ontmoet? Misschien wel iets als: ‘Eens het misverstand je leven binnendringt, is er geen vrije keuze meer.’ ‘Had ons verhaal er anders uitgezien indien onze relatie met die zin was begonnen?’ vraagt William zich af” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 65).

366 Dat deze woorden niet aan de personages toe te schrijven zijn, maar aan de verteller, blijkt uit de wij/zij-volgorde; de verteller vereenzelvigt zich met de toeschouwers en positioneert zich tegenover de personages.

motief. Juliettes echtgenoot denkt dat zij uitblinkt in het vinden van koopjes. Hij blijkt onwetend van het feit dat zij die ‘koopjes’ doet met het geld dat zij verdient door bij te klussen in de prostitutie.³⁶⁷

Hoe verwerkt Pourveur dit motief van de kenbaarheid? Voor William volstaat een fragmentaire kennis van Anna. Het is geen drama dat ze “uiteindelijk niet meer dan twee of drie foutieve dingen” van elkaar weten (Shakespeare is dead, get over it!, p. 68).³⁶⁸ Hij is toch vooral uit op een “fysiek verband” met haar.³⁶⁹ Het liefst zou hij willen dat hij en zij geen verleden hadden. Anna daarentegen wil graag een totaalbeeld van William. Zij wil William een betekenis geven in haar leven en ze vindt dat feiten uit het verleden de actuele ervaringen aanvullen. Gaten in haar kennis van hem maken haar onzeker en angstig. Een illustratie:

Anna vraagt William of hij het al gedaan heeft met mannen. Om William tot enkele bekenenissen te bewegen, vertrouwt Anna hem toe dat zij al enkele lesbische ervaringen achter de rug heeft.

‘Waarom wil je dat weten?’

‘Wel, je bent al “ver in de veertig”. Ik vermoed dat je toch een beetje van alles hebt uitprobeerde: vrouwen, mannen, cross-dressers, prostituées, honden, katten, kippen.’

‘Moeten we nu per se elkaars verleden kennen? Is dit wel bevorderlijk voor onze relatie?’

Kunnen we niet gewoon pretenderen dat we geen verleden hebben?’

‘Ik wil alles van je, je herinneringen, je betekenissen, alles!’

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, PP. 51–52)

We lezen hierin opnieuw een echo van het conflict op macroniveau tussen twee dramaturgische paradigma’s (en hun bijhorende wereldbeelden). In het dramatisch paradigma (bij uitstek vertegenwoordigd door het werk van Shakespeare) wordt het gedrag van personages voorspelbaar gemaakt door hun antecedenten: soms worden die al meteen bij de expositie kenbaar gemaakt; soms worden ze pas later gereveleerd om zo een *plot twist* te verantwoorden. Daartegenover staat dan de postmoderne visie (hier vertegenwoordigd door Godard), die de idee van een kenbare essentie van de mens ontkent. Het gedrag van de personages wordt in postdramatische stukken eerder contradictorisch en onvoorspelbaar.

In lijn met de programmatorische titel van Godards film krijgen we bij Pourveur niet meer dan twee/drie elementjes van Williams en Anna’s voorgeschiedenis voorgeschoteld: hun beroep (stockbeheerder bij Gap, actrice), hun voornaamste fascinatie (Godard versus Shakespeare) en dan – bij benadering – hun leeftijd (het zijn plusminus veertigers).

367 De film linkt de economische prostitutie aan consumentisme (de poeiers worden niet met geld maar met consumptiegoederen betaald (bv. een chocoladereep)) en aan het Amerikaans economisch en militair imperialisme (een van Juliettes klanten is een Amerikaanse Vietnam-veteraan).

368 Wellicht verwijst de verteller met ‘foutieve dingen’ naar het feit dat ze elkaar onterecht verdenken van overspel.

369 Een vrijblijvendheid die ook HIJ predikt in *White-out* (cf. infra).

Ze zijn voor elkaar “tegelijk dichtbij en diep, ver weg en vlak” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 68). Pourveur laat het conflict tussen zijn personages minder ontstaan vanuit wat of wie ze zijn, vanuit hun afkomst, hun verleden, maar vooral vanuit hun denkkaders, hun wereldbeeld, vanuit de houding die ze nu ten opzichte van ‘de dingen’ (persoonlijk, artistiek, maatschappelijk) aannemen. Daarbij gaat Pourveur behoorlijk bipolair te werk: heeft Anna een voorliefde voor Marilyn Monroe, dan valt William voor Brigitte Bardot; is Anna apolitiek, dan is William activistisch; wil Anna lessen leren uit het verleden, dan zegt William dat hij enkel beïnvloed wordt door de actualiteit: “Lees de krant, dan zal je weten wie ik ben” (p. 31).

HET MISPRIJZEN

De titel van *Le Mépris* verwijst naar een uitspraak (‘je te méprise’) die het vrouwelijke hoofdpersonage van de film (Camille) doet tegen haar liefdespartner (Paul). De reden voor die uitspraak wordt nooit echt onder woorden gebracht, maar laat zich raden: Camille verwijt Paul dat hij *haar* charmes inzet om op een goed blaadje te komen bij de Amerikaanse producer Prokosh, die Paul (een schrijver) een lucratief scenario-contract aanbiedt (voor een *Odyseïa*-verfilming). Is dit verwijt terecht? Zet Paul inderdaad zijn vrouw in als pasmunt voor het scenario (en dus voor zijn carrière)?³⁷⁰ Of is Pauls interesse in het scenario vooral aangewakkerd door het vooruitzicht dat hij met het honorarium de dure wensen van Camille zal kunnen inwilligen. Is zijn plots ‘commercialisme’ dus terug te voeren tot zijn liefde voor haar? Met andere woorden: instrumentaliseert Paul nu Camille of Prokosh?³⁷¹ Camille lijkt intuïtief overtuigd van de eerste piste. Een misverstand? Wanneer Paul haar een tweede maal toevertrouwt aan de ‘zorgen’ van Prokosh (overduidelijk een seksueel roofdier), gaat haar totale liefde instinctief over in totaal misprijzen.³⁷² Als Paul door het werk aan het *Odyseïa*-scenario (het verhaal van Odysseus en Penelope fungeert als een *mise-en-abyme*) het misprijzen van Camille begint te begrijpen, is het te laat: Camille is dan al gezwicht voor de avances van Prokosh.³⁷³ Paul verbreekt daarop het scenario-contract, Camille en Prokosh vertrekken samen maar komen om bij een autocrash. *Le Mépris* registreert op een vrij objectieve manier, zonder sentiment, de breuk in een relatie, veroorzaakt door misverstand en misprijzen.³⁷⁴

370 Camille begint dat te vermoeden op het moment dat Prokosh Camille een ritje aanbiedt in zijn rode sportwagen. Paul moet maar een taxi nemen, zegt Prokosh. Camille geeft met haar lichaamstaal (‘un masque tragique’, (Grasso, 2017, p. 7)) aan dat ze zich niet veilig voelt bij Prokosh, maar Paul dringt erop aan dat zij met Prokosh meegaat. Ook als Prokosh achttien (!) maal na elkaar het gaspedaal van de auto indruwt.

371 Mogelijkerwijs vindt Camille dat Paul zijn artistieke integriteit verkoopt door het contract met Prokosh. Een verwijt dat Godard volgens Richard Brody (2008) zelf naar het hoofd geslingerd kreeg van zijn vriendin Anna Karina.

372 Prokosh nodigt Camille uit om in zijn speedboot plaats te nemen. Met de woorden “Vas-y, Camille” geeft Paul haar een tweede keer uit handen.

373 In zijn scenario voert Paul Penelope op als iemand die Odysseus misprijst: dat hij haar zo lang toevertrouwt aan het gezelschap van rivaliserende vrijers moet ze wel interpreteren als een bewijs van falende liefde.

374 Godard verwijst zelf naar Aristoteles als hij het karakter van zijn film beschrijft. «Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé des apparences, Le Mépris prouve, en 149 plans [176 après montage] que dans le cinéma comme dans la vie, il n’y a rien de secret, rien à élucider, il n’y a qu’à vivre – et à filmer» (Grasso, 2017).

Als de tekst aangeeft dat voor Anna haar relatie met William in het teken staat van *Le Mépris*, dan verwijst dat naar het ideologische en emotionele kluwen waarin hun relatie is terechtgekomen. Wanneer Anna William niet vergezelt naar een antiglobalisme-betoging in Parijs, maar in Londen samen met Alexis een Shakespeare-voorstelling gaat bijwonen in het Globe Theatre, beschouwt William dat als verraad en stapt hij op de trein naar Parijs “met een flinke dosis misprijzen” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 54). Ze zullen elkaar nadien nog welgeteld één keer ontmoeten. Als William dan een tattoo van Shakespeare ontdekt tussen Anna’s borsten, steekt het misprijzen opnieuw de kop op, om niet meer weg te gaan... Je zou kunnen zeggen dat voor William Anna’s lichaam een *billboard* is geworden dat reclame voert voor de multinational genaamd ‘Shakespeare incorporated’:

Hoe kan ik in godsnaam de meest kostbare plek – met name je borsten – nu overleven met al die traditie ertussen, hoe kan ik je vermerkte lichaam nog doorstaan? Ik kan alleen maar ten ondergaan met erg veel agressie, brutaliteit, fysieke pijn en misprijzen.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 69)

Williams misprijzen heeft dus met emotionele kwesties te maken (hij verdenkt Anna ervan hem te bedriegen met Alexis) maar ook met het feit dat hij vindt dat ze rugwaarts leeft (met haar gezicht gericht op het verleden en afgewend van het heden) en dat ze zich aan de kapitalistische ideologie confirmeert.

Concluderend kunnen we stellen dat het niet de ruzie is over de precieze film waarbij ze elkaar hebben ontmoet, die William en Anna uit elkaar drijft. De twee films verwijzen eerder symbolisch naar het belang van verschillende intertekst-realiteiten, het conflict op macroniveau. Uiteindelijk is het de affiliatie aan een ander referentiekader en een fundamenteel andere ingesteldheid ten opzichte van heden en verleden, die ervoor zorgen dat het water tussen William en Anna zo diep is dat ze niet tot een echte verstandhouding (een verstrengeling (cf. infra)) komen, hoezeer ze dat ook proberen. In de dieptestructuur van *Shakespeare is dead, get over it!* kunnen we zo toch een determinisme ontdekken, dat niet zo ver afstaat van Shakespeares Romeo en Juliet-verhaal.

De keuze van Pourveur voor precies deze twee Godard films heeft dus te maken met uiteenlopende motieven. Het motief van het misprijzen zet Pourveur in *Shakespeare is dead, get over it!* veeleer plotmatig in, het motief van de kenbaarheid veeleer poëticaal.

Remediation

Godard, zegt Mulvey (2011), is een meester in het maken van palimpsesten: door oude ‘teksten’ te overschrijven met nieuwe, worden nieuwe betekenissen zichtbaar. Haar stelling is dat *Le Mépris* een soort palimpsest is van de roman *Il Disprezzo* van Moravia.³⁷⁵ Wanneer die palimpsesten een generische grens overschrijden (in dit geval: roman wordt film), kunnen we spreken van *remediation*, door Bolter and Grusin (1999) gedefinieerd als “the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another” (p. 59). Remediation, zo zeggen zij, is “the formal logic by which new media refashion prior media forms” (p. 273).

Remediation lijkt voor de analyse van Pourveurs werk een sleutelbegrip: Pourveur maakt allerhande verhalen die niet tot het theaterrepertoire horen compatibel met het theater: hij re-medieert ze uit de romanwereld, de poëzie, de populaire cultuur (popsongs), de mythe, de filmwereld naar de theatertekst. In het geval van *Shakespeare is dead, get over it!* kunnen we stellen dat Pourveur de films van Godard overschrijft (zoals een palimpsest) en daarbij een nieuwer medium in een ouder medium integreert: twee films (*Le Mépris* en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) gaan op in een theatertekst. Bolter en Grusin spreken dan van *retrograde remediation*.

We gaan hieronder enkele verschillende aspecten van *remediation* beschrijven die Pourveur toepast in het overschrijven van de films van Godard. Dit zal ook aantonen dat Pourveur wat betreft schrijftuur en thematiek in niet geringe mate schatplichtig is aan Godard, die ik als Pourveurs grote leermeester beschouw.

De reflectie op het medium

Godard beschouwt het als een teken van modernisme dat elk kunstwerk een reflectie op zijn medium inhoudt en de kijker aan de eigenheid van dat medium herinnert. In *Le Mépris* wordt die *hypermediacy* vanaf het beroemde eerste shot duidelijk.³⁷⁶ We zien een cameraman (traag naar de vaste camera toerijgend) beelden draaien van een actrice op de set, terwijl Godard zelf de generiek van zijn film debiteert en ons een metacommentaar toevertrouwt. Godard besluit met de woorden:

Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à notre désir. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde.

375 Een andere inspiratiebron voor Godard is volgens Mulvey de film *Viaggio a Roma* van Rossellini.

376 Bolter en Grusin (1999) definiëren *hypermediacy* als “style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium” (p. 272).

De bewegende camera draait zich daarop naar de vaste camera en richt zich zo op de toeschouwer. Elk van ons zal een andere film voor zijn/haar ogen zien afspeelen.

Zoals Laura Mulvey (2011) overtuigend aantoont, is *Le Mépris* (zoals Godard hierboven aangeeft) ook gedeeltelijk een les in filmgeschiedenis. Het is een nostalgische ode aan de pionierstijd van de film (vandaar de aanwezigheid van Fritz Lang zelf) en aan de Amerikaanse cinema van de grote studio's (zoals United Artists). Godards genadeloze portret van de Amerikaanse producent Prokosh onderstreept zijn afkeer voor het soort producers dat in de jaren '60, als die studio's beginnen te sluiten, grote sier beginnen te maken.³⁷⁷ De kunst dreigt het te moeten afleggen tegen de industrie. Pauls melancholie weerspiegelt die van Godard. Zoals Paul, na eerst zijn ziel aan Prokosh te hebben verkocht, uiteindelijk het schrijven voor film vaarwel zegt en opnieuw voor het theater gaat schrijven, zo herstelt Godard zich in de jaren zestig van de teloorgang van de oude Hollywoodcinema door de pen van criticus in te ruilen voor de pen van auteur-cineast en zich op Nouvelle Vague-experimenten te storten. Het wordt nu duidelijk waarom er in *Shakespeare is dead, get over it!* gezegd wordt dat *Le Mépris* handelt over de tirannie van de Amerikaanse ideologie (cf. supra).

Ook *Shakespeare is dead, get over it!* heeft de interne keuken van het medium (in casu: theater) als thematiek. De rol van Prokosh wordt hier ingevuld door Alexis. Diens standpunt (dat Shakespeares werk "brandend actueel" is en dat het een universele waarde toegekend dient te worden), wordt door William met een postmodernistisch relativisme gecounterd: elk werk moet zich verhouden tot zijn eigen tijd en oude wereldbeelden uit Shakespeares tijd (zoals het determinisme) hebben de postmoderne mens nog weinig te leren. Maar geen nood: er zijn andere kaders waarvan we ons kunnen bedienen. We can get over it! Het werk van Jean-Luc Godard bijvoorbeeld is wél brandend actueel, omdat het een indeterministisch wereldbeeld omarmt.³⁷⁸

Zoals Godard met *Le Mépris* een discussie opent over het verleden en de toekomst van cinema en via het personage Lang (en uiteindelijk ook Paul) impliciet een pleidooi houdt voor de auteursfilm, zo breekt Pourveur via het personage William impliciet een lans voor nieuw theaterrepertoire dat voeling heeft met de hedendaagse tijdsgeest. Pourveur verwijst daarvoor echter niet (intra-mediaal) naar andere hedendaagse theaterteksten of naar andere literaire inspiratiebronnen; hij re-médieert in zijn tekst het modern filmrepertoire, met name dat van Godard, wiens dramaturgische inzichten hij deelt.

377 De studio's begonnen te sluiten, ten gevolge van een nieuwe wet die verticaal geïntegreerde productie- en distributieconcerns verbodde.

378 In *Over het verleden en geheugenverlies* (1998) zegt Pourveur dat het succes van het klassieke repertoire te maken heeft met de angst van het theater om te verdwijnen. Film en televisie slagen er namelijk beter in "om een verhaal te vertellen of om een werkelijkheid als 'echt' voor te stellen" (p. 50). Nochtans kan dit besef het theater net bevrijden, vindt Pourveur, zoals ook blijkt uit het postmoderne theater. Dat beschouwt hij "als een eerste poging om zich tussen twee werkelijkheden in te plaatsen" (p. 51). Waarmee Pourveur bedoelt: tussen een causale, deterministische werkelijkheid en een acausale, chaotische werkelijkheid.

De clash tussen verschillende wereldbeelden

Om duidelijk te maken hoezeer Godard in *Le Mépris* verschillende wereldbeelden met elkaar confronteert, moeten we eerst Mulvey's argument van dichterbij bekijken. Volgens Mulvey heeft Godard zich in zijn 'overschrijven' van Moravia's roman een enorme vrijheid veroorloofd. Terwijl er in de roman enkel *gesproken* wordt over het verfilmen van de *Odysseia* (op zich ook een *remediation*), zien we die verfilming daadwerkelijk plaatsvinden in *Le Mépris*, als film in de film. Godard geeft de regie van die verfilming in handen van Fritz Lang, icoon en *godfather* van de cinema (met wie hij in de jaren '60 als 'nieuwkomer' in de film een bijzondere relatie onderhoudt).³⁷⁹ Godard laat die rol door Lang zelf spelen (transworld identity). Twee belangrijke citaten worden in *Le Mépris* aan Lang gelinkt. Het eerste wordt aangereikt door Camille als ze, gezeten in haar bad, citeert uit een boek van Lang uit 1963: «La tragédie classique était négative dans cela qu'elle faisait de l'homme la victime de la fatalité, personnifiée par les dieux et qu'elle les livrait sans espoir à son destin.»

De quote resoneert met een citaat uit *Dichterberuf* van Hölderlin (1988), dat Lang zelf debiteert in het begin van de film:

Furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann
Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen brauchts und keiner
Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.³⁸⁰
— (HÖLDERLIN, 1988, PP. 240–43)

Lang concludeert in de film dat de moderne mens blij toe is dat God hem met rust laat. Zelf grijpt hij in zijn verfilming van de *Odysseia* echter terug naar het tragische wereldbeeld uit het eerste citaat. De *Odysseia* van Homerus moet volgens Lang gezien worden als een kunstwerk 'voor de zondeval', waarin de linguïstische integriteit nog bestond, een werk in harmonie met zichzelf en de natuur. In de film-in-de-film, nl. de *Odysseia* die hij verfilmt, blijft Lang ver weg van de toe-eigenende, psychoanalytische interpretaties van de *Odysseia* door Prokosh en Paul. Hij creëert als het ware opnieuw antieke personages, levend in Homerus' tijd: een epische en poëtische wereld, waarin ook goden aanwezig worden gesteld. Lang voert (als 'proxy' voor Godard) indrukwekkende godenbeelden op, discontinu gemonteerd doorheen de film. De godenbeelden kijken de toeschouwer frontaal in het gezicht, met geverfde ogen, wat hun blik intensifieert en een *unheimlich* gevoel genereert. Het lijkt een echo van de openingssequens van de film waarin de camera zich

379 Een onderhoud tussen Lang en Godard kreeg de titel 'Le dinosaur et le bébé' mee.

380 Volgens Ad Den Besten in zijn toelichting bij zijn vertaling van Hölderlins gedichten (Hölderlin, 1988) betekent dit citaat dat de dichter geroepen is om ten einde toe voor God te staan, als een in het nauw gedrevene, tot hij bemerkt dat God afwezig is c.q. zich onttrokken heeft. Het zou dan zaak zijn "dat de dichter de herinnering aan de eenmaal aanwezige goden wakker houdt en zo hun terugkeer helpt voor te bereiden" (p. 440). In Hölderlins oorspronkelijke handschrift was de tekst significant anders: daar stond nog: "solange der Gott uns nah bleibt".

frontaal op de toeschouwer richt (cf. supra). De blik van de camera wordt zo geassocieerd met de olympische blik der goden. Het is onder de blik van de goden én van de cinema dat zich op noodlottige wijze de breuk tussen Godards personages, Paul en Camille, voltrekt.³⁸¹ Hun bestaan blijkt doordrenkt van een fataliteit, voorbepaald door de goden. ‘Met rust gelaten worden door de goden’ is een comfort dat hen niet wordt gegund.

In *Shakespeare is dead, get over it!* plaatst Pourveur in eerste instantie Shakespeares deterministische wereldbeeld tegenover het postmodernisme van Godard (cf. supra). In tweede instantie refereert hij echter ook aan het antieke wereldbeeld. De hele rist 20ste-eeuwse protagonisten (Werner (Heisenberg) en Niels (Bohr), Ronald (Reagan) en Margaret (Thatcher), Jean-Luc (Godard), Naomi (Klein) en Noreena (Hertz)) die hij als *transworld figures* opvoert in *Shakespeare is dead, get over it!* kunnen worden beschouwd als *remediations* van de godenbeelden uit de film naar de theatertekst. Werner, Niels en co fungeren in het stuk immers als ‘pseudo-goden’: ze zijn de alziende getuigen van het schouwspel tussen Anna en William, ze beantwoorden hun vragen en komen op ziekenhuisbezoek. Deze sympathieke medestanders zijn echter niet zo onschuldig als ze lijken. Zoals de goden in *Le Mépris* verantwoordelijk waren voor het fatum dat de liefde tussen Camille en Paul zal treffen, hebben zij het postmodernistisch en laatkapitalistisch kader gecreëerd waarin de liefde van William en Anna zal moeten gedijen. Bepaald gezellig is dat kader evenwel niet: het zet humanistische waarden onder druk.³⁸² Op het moment dat William en Anna hartstochtelijker dan ooit beginnen te vrijen, tempert de niet-diegetische verteller de verwachting van de lezer op een goede afloop en bevestigt hij de ongemakkelijke hypothesen die de ‘pseudo-goden’ met hun olympische blik hadden vooropgesteld; William en Anna zullen hun ‘vloek’ moeten ondergaan.

Net zoals de tulpenbollen zijn William en Anna losgekomen van de werkelijkheid. De waarde van hun in wezen waardeloze liefde rijst plotseling de pan uit en wordt nu volledig overschat. Net zoals Werner en Niels hadden voorspeld, zijn William en Anna nu tegelijk dichtbij en diep, ver weg en vlak. Net zoals Jean-Luc had gesteld, weten ze uiteindelijk niet meer dan twee of drie foutieve dingen van elkaar. Net zoals Margaret en Ronald hadden berekend, wordt hun liefde nu bepaald door de markt van de misverstanden. Net zoals Noreena en Naomi hadden doorgemaild, zijn William en Anna een stilistisch teken geworden dat belangrijker is dan de inhoud.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 68)

381 Godard zei daarover: «Je vois tout à fait Le Mépris comme s’il ne restait plus personne sur la terre. Il y a cinq rescapés. Voilà ce qu’ils font. Le cinéma remplace le regard des dieux. Il se rapproche. Les dieux n’ont jamais fait autre chose que se rapprocher des hommes. (...) Le Mépris est l’histoire des hommes qui se sont coupés d’eux-mêmes, du monde, de la réalité. Ils essaient maladroitement de retrouver la lumière, alors qu’ils sont enfermés dans une pièce noire.» Bron: 10. Entretien avec Jean Collet, in Jean Collet, Jean-Luc Godard, Seghers, coll. Cinéma d’aujourd’hui, Paris, 1963.

382 William vraagt: “Waarom moet het damhart nu sterven om Shakespeares succes te verzekeren? Het is zo onrechtvaardig.” Daarop antwoorden Ronald en Margaret: “Een wereld waar rechtvaardigheid de norm is, is niet leefbaar, levert geen meesterwerken op” (Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it!*, 2021, p. 35).

Zoals uit dit citaat blijkt, had ook René (Baudrillard) niet misstaan in het rijtje ‘pseudo-goden’. Wat er met de tulpenbollen is gebeurd en nu met William en Anna, lijkt me immers op diens theorie geïnspireerd. Als William en Anna – om “het misverstand te omhelzen” – hartstochtelijker dan ooit vrijen (“Geen voetzoekers deze keer, maar spetterend vuurwerk” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 67)) dan is die opflakking in feite een teken van een fictieve liefde, losgeslagen van de realiteit, gedrenkt bovendien in “agressie, brutaliteit, fysieke pijn en misprijzen” (p. 67). Het lijkt op een imitatie waarvan het origineel is verdwenen: het misverstand en het misprijzen hebben de realiteitsbasis, het fundament onder hun liefde, namelijk weggeslagen.

De oppergod is uiteraard Jean-Luc Godard. Hij is het die William en Anna tot die relatie van misverstand en misprijzen veroordeelde zodra ze zijn retrospectieve en dus zijn verhaalwereld binnenliepen. Ook zonder aanwezig te zijn (een knipoog van Pourveur naar Hölderlins ‘Gottes Fehl’?) kan hij zijn standpunt kracht bijzetten.

Zij worden bekeken en beoordeeld door de toevallig passerende acteur die Richard III speelt: ‘Hier ontstaat een driehoeksrelatie,’ denkt de acteur. ‘Fout. Het gaat over schipbreukelingen van de Westerse wereld,’ mijmert Jean-Luc, die niet eens aanwezig is.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 33)

Zoals Godard de tekst van Moravia overschrijft en Rossellini citeert (die in *Viaggio a Roma* op zijn beurt Joyce citeert) om een relatie te leggen tussen zijn fictionele wereld en die van Homerus’ *Odysseia*, zo overschrijft Pourveur Godards films om het te hebben over het wereldbeeld van Shakespeare en de antieken. Neemt Pourveur het tragische wereldbeeld van Homerus dan over? We zullen later op deze vraag terugkomen (cf. Dramaturgie van het indeterminisme). Voorlopig kunnen we stellen dat Pourveurs stuk en *Le Mépris* plotmatig een fatale afloop gemeen hebben: net als Camille in *Le Mépris* zal Anna omkomen in de auto. Waar Godard voor een auto-crash kiest, schetst Pourveur Anna’s dood in vijf verschillende scènes met elk een andere verklaringsgrond.

De koppeling van het persoonlijke aan het maatschappelijke

Dat Godard in *Deux ou trois choses que je sais d’elle* het persoonlijke koppelt aan een maatschappelijke, economische onderbouw, blijkt al in de openingssequens. De ‘Elle’ uit de titel krijgt in de generiek immers nog een derde referent, met name ‘La région parisienne’, die in 1966 pas als een nieuwe structurele entiteit was erkend. De film stelt die derde ‘Elle’ aanwezig door discontinue toevoegingen van beelden van grote constructiewerken zoals ‘les grands ensembles’ (grote appartementen). De premisse van *Deux ou trois choses que je sais d’elle* is dat vrouwen in de prostitutie moeten gaan (hun lichaam moeten laten ‘consumeren’) om de huur van een woning in een van die *grands ensembles* te betalen en voor hun gezin de gewenste consumptiegoederen (in de film metonymisch aanwezig via de grote hoeveelheid reclamepanelen) aan te schaffen. De marxistische teneur van Godards film

houdt in dat de kijker de arbeid van Juliette als een symptoom van vervreemding interpreteert, eigen aan de kapitalistische context.³⁸³ Er is echter ook op het niveau van het acteren een vorm van vervreemding aan het werk. Juliette verwijst expliciet naar Brecht: «Oui, parler comme des citations de vérité. C'est le père Brecht qui disait ça. Que les acteurs doivent citer.» De tekst citeren is een techniek die de acteurs moet weerhouden inleving te tonen in hun spel, een consigne dat Marina Vlady strikt opvolgt. De vervreemding gaat echter verder: de actrice is via een ontvangertje dat achter haar oren is verstoppt, verbonden met de regisseur. Soms moet ze tekst nazeggen die hij haar soufleert; soms moet ze *on the spot* (ofwel vanuit haar personage, ofwel vanuit zichzelf) vragen beantwoorden die hij haar via de oortjes stelt.³⁸⁴ Net als het personage wordt de actrice dus verhinderd om door haar 'arbeid' tot een bevredigende vorm van zelfrealisatie te komen.

In *Shakespeare is dead, get over it!* vinden we een passage die we kunnen beschouwen als een verwijzing naar het prostitutie-motief uit *Deux ou trois choses que je sais d'elle*:

Terug in Brussel. Terug onderhevig aan de schommelingen van de markt. Terug in het kapitalistische systeem, waar een geliefde wordt beschouwd als iets utilitairs, iets waar altijd naar verlangd wordt, altijd voor betaald wordt, maar waar nooit echt van genoten kan worden.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 64)

De kritiek op het kapitalisme reikt echter verder dan dat. Williams antiglobalisme is vooral sociaal geïnspireerd. Gap en andere multinationals vergaren hun rijkdom en macht “dankzij een systeem van smerige fabrieken in derdewereldlanden, systematische uitbuiting van kinderen en vrouwen, onmenselijke arbeidstoestanden” (*Shakespeare is dead, get over it!*, pp. 39–40). Dat zorgt ervoor dat ook William ten prooi valt aan vervreemding: als consument slaagt hij er vrij goed in om de *baseline* van het stuk ('Leef proper, denk aan de volgende') te realiseren,³⁸⁵ als werknemer (in dienst van multinational Gap) vervreemdt hij echter van zijn eigen principes: het geld dat hij verdient, is besmeurd (net als dat van Juliette). Je kan zeggen dat ook hij zich voor geld 'prostitutueert' en daarbij verraad pleegt aan zijn principes.

383 De dag eindigt met een gesprek in bed waarin Juliette zegt dat ze niet meer weet wat ware of valse liefde is. Als antwoord op de vraag die de verteller haar (via oortjes) twee keer stelt, zegt ze achtereenvolgens:

«Me définir? Un seul mot? Indifférente.» (Séquence 8) (Guzetti, 1981, p. 114)

«Se définir en un seul mot? Pas encore mort!» (Séquence 18) (Guzetti, 1981, p. 338)

384 Voor een beschrijving van deze werkwijze vanuit het standpunt van Marina Vlady zelf, zie Richard Brody (Everything is cinema – The working life of Jean-Luc Godard, 2008, (e-book) Ch. 14)

385 “Hij drinkt zijn koffie niet bij ‘Starbucks’. Vertikt het om met ‘Nikes’ aan zijn voeten te lopen, maakt een omweg als hij een ‘Shell’-benzinstation ziet. Hij doet de vaat met ‘Ecover’ en koopt zijn koffie, bananen en andere producten bij Fair Trade of de Wereldwinkel” (Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it!*, 2021, p. 18).

Technische aspecten van remediation

Mijn hypothese is dat Paul Pourveur “learned a lot about playwriting by writing for the movies.”³⁸⁶ Hij paste volgens mij in het schrijven voor theater technieken toe die hij onder de knie had gekregen in het schrijven voor film. Het duidelijkst zien we dat in het doorgedreven gebruik van het montageprincipe, in de fragmentatie van het tekstmateriaal en de experimentele ordening van scènes.

Voor Godard is montage de essentie van cinema. Montage maakt cinema als kunst uniek in zoverre het de onderbreking van een gefilmde scène mogelijk maakt. Door beeldfragmenten te isoleren, door beelden te tonen die niets met het narratief te maken hebben, wordt hun materiaalwaarde versterkt, wordt het primaat van het beeld gevrijwaard ten opzichte van het narratief.³⁸⁷ Godard creëert eenzelfde spanningsveld tussen taal en beeld.³⁸⁸ Hij maakt collages waarin duidelijk wordt dat verhaal, beeld, muziek eigenlijk incongruente elementen zijn (Crippa, 2011, p. 138).³⁸⁹

Mijns inziens is Pourveurs doorgedreven teksttheatraliteit (cf. supra) mede geïnspireerd door Godards films. Wat Godard door een spel met meerdere media kan bereiken, probeert Pourveur binnen het ene medium, tekst. Het spel met de tegengestelde scènetitels (*Resummarize – Desummarize* etc.), de aparte typografie van het refrein dat Pourveur in *Shakespeare is dead, get over it!* als tekstueel leidmotief zevenmaal tussen de andere ‘scènes’ monteert, zijn mogelijkere pogingen tot *remediation* van Godards filmische experimenten. Verder onderzoek zou nodig zijn om dit beter te beargumenteren.

Daarnaast zie ik de belangrijke aanwezigheid van een niet-diëgetische vertelstem in Pourveurs stukken als een toepassing van de voice-over-techniek uit film. Bij Godard is die niet-diëgetische vertelstem (die hij overigens in beide besproken films zelf insprak) gelieerd aan de auteur-cineast. Dat wordt zeer duidelijk in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Door op een fluistertoon te communiceren zet de voice-over een soort van samenzwering op met het publiek ten koste van de personages, die hij meermaals becommentarieert.

386 “Een toespel op David Mamet die zei dat hij “learned a lot about playwriting by writing for radio”.

387 Een straf voorbeeld uit *Deux ou trois choses que je sais d'elle*: Godard voegt abrupt en kortstondig foto's van dode of gearresteerde Vietcong-strijders (uit Life magazine) toe als Juliette een Amerikaanse fotograaf ontmoet met wie ze betaalde seks gaat hebben.

388 In een passage uit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* framet de camera de letter A op een bord, zoomt dan uit en toont dat de A deel uitmaakt van CAR, springt dan over op RCARW. We vermoeden dat de W het woord WASH inluit, maar waar hoort de eerste R van RCARW bij? We krijgen het geheel nooit te zien. MOTORCARWASH? Op die manier frustreert Godard ons zoeken naar betekenis, en onze betrachtting om beeld en taal tot één geheel samen te brengen. Een frustratie die blijkt overeen te komen met die van de voice-over, die zegt; « Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par me faire douter du langage et qui me submergent de significations, en noyant le réel au lieu de le dégager de l'imaginaire? »

389 In de musical comedy *Une femme est une femme* doet de muzikscore zowat alles wat een klassieke score niet doet; in plaats van zich onopvallend als sfeerschepper te gedragen, valt ze voortdurend op door abrupte invallen en onderbrekingen; de score contrasteert i.p.v. congrueert met de dramatische lading van een dialoog, stopt wanneer een personage begint te zingen i.p.v. dat personage muzikaal te ondersteunen.

Aan het eind van een belangrijke poëtische passage manifesteert de voice-overstem zich als “écrivain et peintre”.³⁹⁰ Hij is als dusdanig heel dicht bij Godard te situeren.

Ook Pourveurs verteller is niet neutraal, maar onderstreept vaak de strekking van de tekst. Getuige daarvan de retorische definitie waarmee de verteller uit *Shakespeare is dead, get over it!* het wereldbeeld omschrijft dat Anna in zich opneemt als ze Shakespeares *Verzameld Werk* leest. Het staat bol van de dysfemismen, het is duidelijk dat de verteller Williams afkeer deelt.

Ze [Anna] leest dus over de sombere menselijke aard, over wraak, verraad, achterdocht, over onttaarde menselijke driften, verdorven seks, schandelijke liefde, ambigue vriendschap. Ze verneemt ook dat de geschiedenis zich steeds op een cynische manier herhaalt, dat de menselijke aard ironisch genoeg niet verandert, dat vechten tegen het lot geen zin heeft.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, PP. 10–11)

Pourveurs veelvuldig gebruik van de niet-diëgetische vertelstem lijkt te suggereren dat zo'n vertelstem in theater even makkelijk te implementeren is als een voice-over in film, wat volgens mij niet het geval is. Waar in film deze techniek ook vaak gebruikt wordt door een diëgetische verteller (als *monologue intérieur* of als een overgang naar een flashback) komt zo'n voice-over in theater hoogst zelden voor. In de praktijk van het theater wordt een vertellersrol meestal door een van de acteurs ingevuld, hetzij (zelden) als expliciet vertellerspersonage, hetzij (vaker) in combinatie met een andere rol. Pourveurs niet-diëgetische vertelstem dwingt met andere woorden een “theatricalization of telling” af.

Na de korte verkenning van *remediation* in *Shakespeare is dead, get over it!* wil ik dit principe nu structureel onderzoeken in een uitgewerkte analyse van *White-out*.

390 « La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, un monde nouveau où les hommes à la fois et les choses connaîtront des rapports harmonieux: voilà mon but. Il est finalement autant politique que poétique. Et il explique, en tout cas, la rage de l'expression. De qui? De moi; écrivain et peintre» (Guzetti, 1981, pp. 218–22).

Casestudy 4: White-out

ZIJ: Waar verberg je hem?

HIJ: Ik verberg hem niet. Klaus is op de vlucht. En van Mado blijft er weinig over.

Scarlett is nog heel daarentegen. En Reth is een heel correcte mijnheer. Reth Butler

is een gentleman en trouwens 'hij don't give a damn'.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 312)

Opzet

Pourveur schreef *White-out* in 1995 voor Willibrord Keesen (en zijn theaterwerkplaats InDependance).³⁹² De tekst verscheen in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje – Teksten 1985–1995* (Pourveur, 1996).

In *White-out* begeven twee personages (Axel en Chloé) zich in een rollenspel als HIJ en ZIJ. Aan die 'porte-manteaupersonages' (kapstokpersonages) zullen ze meerdere identiteiten kunnen ophangen (als kostuums) en zo zullen ze meerdere mogelijkheden van het man en vrouw zijn en meerdere relatievormen kunnen verkennen. In mijn analyse wil ik de intertekst-realiteiten in kaart brengen die in het rollenspel worden opgeroepen. Ik zal extra aandacht besteden aan een intertekstuele bron die Pourveur zelf vermeldt in de uitgave van de tekst, met name *Light in August*, een roman van William Faulkner uit 1932. Twee hoofdstukken uit die roman hebben volgens mij de premisse geleverd voor *White-out*, zowel voor de plotontwikkeling als voor de personage-opbouw. In mijn analyse wil ik deze vorm van *remediation* van naderbij onderzoeken.

White-out: de titel

Een niet-diëgetische verteller (die zich niet als een ik-verteller zal manifesteren en dus 'covert' blijft) deelt ons mee dat dé stad (een doorsnee Nederlandse stad) geteisterd wordt door het *white-out*-effect: een atmosferisch verschijnsel, waarbij een zeer dichte mist of hevige sneeuwval een schemerwereld creëert waarin elk referentiepunt verdwijnt. Het

392 Een eerdere versie van *White-out* ging onder de naam *De vrucht van uw schoot* op 22 november 1990 in première bij Willibrord Keesen en Theatergroep Piek. Op verzoek van Keesen (en zijn theaterwerkplaats InDependance) herwerkte Pourveur de tekst 6 jaar later tot *White-out*. Het stuk ging in première in Arnhem op 13 oktober 1995. De tekst verscheen in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje – Teksten 1985–1995* (Pourveur, 1996). In 2010 werd het stuk gecreëerd in het Frans (Théâtre du Rideau, Brussel). De oorspronkelijke vraag van Keesen aan Pourveur was om Faulkners *Light in August* voor het theater te bewerken. Pourveur besloot dan zelf om dat verhaal in verband te brengen met *Gone with the Wind* (zie Castadot (2013, p. 291)).

gevolg voor de bewoners: desoriëntatie en ontregeling van de zintuigen.³⁹³ De stad wordt in een *lockdown* geplaatst: geplande activiteiten worden afgelast en alles komt tot een *standstill*. Binnen dat kader zal het verhaal van Axel en Chloé zich afspelen. Ook zij zijn *whitened out*: hun verleden lijkt zo goed als gewist, hun antecedenten zijn in mist gehuld of worden expliciet verdonkeremaand, waardoor ze kunnen open staan voor alle mogelijkheden.³⁹⁴ De tekst suggereert dat ze beiden een afscheid achter de rug hebben; het motief van een dichtslaannde deur lijkt hun geschiedenissen te verbinden.³⁹⁵ In de gedachtewereld van Chloé en Axel wil de verteller ons wél inwijden. Beide personages representeren op haast emblematische wijze (Castadot)³⁹⁶ een contrasterende filosofische insteek op het leven.³⁹⁷ Axel hangt het determinisme aan: hij ziet de aanhoudende mist als een voorbode van het einde der tijden en zou graag hebben dat de catastrofes die in ontwikkeling lijken te zijn, zich ook gaan voltrekken. Desnoods wil hij het vlinder-effect inroepen, een parameter “die alle gebeurtenissen in de wereld plots in een wervelende stroom van pijn en lijden meesleept” (White-out, pp. 271–72). Chloé van haar kant ervaart de mist als een gelegenheid om vrijblijvende gedachten te ontwikkelen: “Ik moet van het determinisme af raken – gedachten *creëren*, geen dwingende, maar *willekeurige* gedachten” (p. 268) (eigen cursivering). Sommige van die gedachten blijken “een doodlopend straatje”³⁹⁸ maar als ze, dolend door de mistige stad, intuïtief besluit om het huis van Axel binnen te stappen, brengt dat een nieuwe zijnsmogelijkheid mee: de mogelijkheid om niet “slechts Chloé te zijn”. Op dat moment maakt de vertelling plaats voor een dialoog tussen een HIJ en een ZIJ en gaat het rollenspel van start. Je kan *white-out* zien als een metafoor voor een indeterministische tussen-tijd en tussen-wereld, waar volop ruimte vrijkomt voor verbeelding, spel en onderzoek; je kan de fictionele wereld die het gevolg is van dat *white-out*-effect ook zien als een synecdoche voor het pourveuriaanse narratief universum als geheel. We werken dit later uit in het hoofdstuk ‘Dramaturgie van het

393 White-out is een verschijnsel dat men associeert met de noordelijke poolcirkel. Pourveur countert die associatie met verhalen uit het broeierige Zuiden van de Verenigde Staten (*Light in August* en *Gone with the Wind*).

394 Recensent Ockhuysen (1995) leest de titel als een werkwoord; hij geeft aan dat de personages zichzelf en/of elkaar ‘uitwitten’, zoals je een tekst uitwist, uit-wit met een potje Tipp-ex. Een passage als de volgende zou dat kunnen illustreren:

ZIJ: Ben ik ‘iemand’ of ben ik ‘niemand’? Ik herinner mij dat ik vroeger, ik was 12, 13 jaar...

HIJ: Niemand noch iemand heeft daar enige interesse voor” (Pourveur, White-out, 1996, p. 275).

395 “Hoe lang ze al op stap is, weet Chloé niet meer. Ze is vertrokken op een bepaald tijdstip, ze herinnert zich dat ze ergens een deur heeft dichtgeslagen. Meer wil ze ook niet weten” (Pourveur, White-out, 1996, p. 268). Van Axel weten we: “De stilte overvalt hem. Dezelfde stilte als na het dichtslaan van een deur. Axel houdt van die stilte: een stilte als een kort en krachtig eindpunt” (Pourveur, White-out, 1996, p. 271). Het is mogelijk hierin een gemeenschappelijk achtergrondverhaal te ‘lezen’. Heeft Chloé Axel verlaten en is ze nu opnieuw naar hem onderweg, om te proberen via het rollenspel een nieuwe ingang te vinden die hun relatie kan doen werken? Een argument hiervoor is dat ZIJ hem bij de naam Axel noemt, zonder dat hij zich voorgesteld heeft (p. 272). Of heeft zij deze informatie van de kruidenier, haar werkgever, die haar naar Axel doorverwees omdat Klaus in diens schrijnwerkerij zou hebben gewerkt?

396 Castadot (2010, p. 54) gebruikt de term ‘emblématique’ voor de personages in *Shakespeare is dead, get over it!*

397 Beiden spreken daarbij over het ‘even’ toepassen van een theorie: HIJ heeft het over “even de catastrofe-theorie toepassen” (Pourveur, White-out, 1996, p. 288). ZIJ plaatst daar tegenover: “Even de romantische theorie toepassen” (p. 293).

398 Gedachten worden bij Pourveur steevast driedimensionaal voorgesteld: als een wandeling, een traject, een ruimte. De intrede in Axels huis heeft voor Chloé hetzelfde effect als het inslaan van een nieuwe straat: het maakt een nieuw gedachte-experiment (een nieuwe rol-improvisatie) mogelijk.

indeterminisme'. Focussen we nu eerst op de verschillende intertekst-realiteiten die in *White-out* tot stand komen.

De intertekst-realiteit van het kaderverhaal

Het rollenspel tussen HIJ en ZIJ schiet uit de startblokken op het moment dat Chloé in Axels huis binnenkomt. Twee vragen worden dan simultaan gesteld. Chloé vraagt: "Bent u timmerman?" en Axel vraagt: "Bent u zwanger?"³⁹⁹ Wanneer ze beiden bevestigend op die vragen antwoorden (HIJ maakt stoelen, kasten en tafels op bestelling en ZIJ is op zoek naar Klaus, de vader van haar ongeboren kind) wordt een bijbelse intertekst opgeroepen, met name het verhaal van Jozef en Maria, dat voorafgaat aan de geboorte van Christus. Ook in dat verhaal zal een timmerman de zorg opnemen voor een vrouw van wiens kind hij niet de vader is. Er zijn echter belangrijke verschillen: ZIJ geeft aan nog steeds passie-neel verliefd te zijn op 'Heilige Geest' Klaus, wat de Jozef-rol niet erg aantrekkelijk maakt. HIJ van zijn kant is theoretisch wel bereid om alle zwangere vrouwen heilig te verklaren, maar betwijfelt of ZIJ effectief wel zwanger is.⁴⁰⁰ De tijd dat mannen zomaar alles aannamen wat ze te horen kregen, blijkt voorbij: "Maar timmermannen geloven niet meer, ze hebben bewijsvoeringen nodig" (*White-out*, p. 303).

Het dramatische uitgangspunt maakt ZIJ echter ook verwant aan Lena Grove, een perso-nage uit *Light in August* (2005 (1932)) van William Faulkner. Lena's zoektocht naar Lucas Burch, de vader van haar ongeboren kind, is het kaderverhaal van die roman. Ook in *Light in August* krijgen we te maken met een timmerman, Byron Bunch. Hij zal de kwetsbare jonge vrouw (de *damsel in distress*) onder de arm nemen en haar uiteindelijk ook vertellen waar Lucas zich bevindt.⁴⁰¹ In *White-out* houdt HIJ ZIJ tot aan het eind in het ongewisse over de toestand van Klaus (overigens een quasi perfect anagram van Lucas).⁴⁰²

399 Door de voorafgaande portretten van Chloé en van Axel (cf. supra) als het ware parallel te monteren (al zijn ze lineair gelay-out en laten ze in de tekst dus enkel een consecutieve lectuur toe) wordt de suggestie gewekt dat de twee complementaire vragen op hetzelfde moment worden gesteld.

400 Vraagt Axel haar of ze zwanger is op basis van een inschatting van haar fysieke gesteldheid? Het feit dat HIJ in het vervolg van de tekst aan haar zwangerschap twijfelt, lijkt dat tegen te spreken. Uit een andere passage kan je afleiden dat haar zwangerschap eerder een aanname is binnen het rollenspel (en dus eerder een intertekst-realiteit dan een realiteit op de scène).

ZIJ: Hij is mijn man en ik draag een kind van hem.

HIJ: Oh nee.

ZIJ: Oh, ja! Moet kunnen! (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 280).

401 De reden waarom Byron zo lang wacht met het prijsgeven van zijn info over de *whereabouts* van Lucas, is tweevoudig. Enerzijds doet hij dit om Lena te sparen (Lucas is in illegale zaken betrokken), anderzijds omdat hij op slag verliefd is geworden op Lena en Lucas zo lang mogelijk uit haar blikveld wil houden. Aan het eind, na de geboorte van het kind, zullen Lena en Lucas elkaar effectief ontmoeten. De *suspense* van het kaderverhaal krijgt een *pay off*. Als Lucas vlucht voor zijn vaderlijke verantwoordelijkheid, komt het tot een gevecht tussen hem en Byron. Aan het eind van de roman zien we Lena met Byron aan haar zij Jefferson verlaten, nog steeds dromend van een hereniging met Lucas.

402 De mededelingen van HIJ aan ZIJ variëren van "Klaus is voortvluchtig" (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 282) over "Klaus en Mado zijn niet meer" (p. 313) tot een advies om langs te gaan bij "de dienst verloren voorwerpen" (p. 276).

De intertekst-realiteit van het binnenverhaal

Pourveur verwerkt ook een andere plotlijn van *Light in August* in *White-out*. Op het moment dat HIJ in *White-out* na lang aandringen van ZIJ eindelijk informatie over Klaus begint prijs te geven (of te verzinnen), met name dat die een passionele moord heeft gepleegd op een zekere Mado en voortvluchtig is, treedt een andere intertekst-realiteit in werking, met name de fatale liefdesrelatie tussen Joe Christmas en Joanna Burden, een subplot in *Light in August* die door Faulkner in twee hoofdstukken (11,12) wordt uitgewerkt. Joe (door wiens ogen we de affaire beschreven zien) onderscheidt drie fases in hun liefdesrelatie, die hij benoemt als drie ‘bedrijven’ in een toneelstuk. “It was as if she had invented the whole thing deliberately, for the purpose of playing it out like a play” (*Light in August*, 2005 (1932), Ch. 12, §4).⁴⁰³ Ik wil onderzoeken in hoeverre de dramatische evolutie van de relatie tussen Joe en Joanna, die Joe in zijn terugblikkend relaas omschrijft met de metafoor van de *three-act play*, me kan helpen om vat te krijgen op het zeer complexe rollenspel van HIJ en ZIJ in *White-out*.⁴⁰⁴ Met andere woorden: in welke zin kan de ontwikkeling in de relatie tussen Joe en Joanna model staan voor de ontwikkeling van de relatie tussen HIJ en ZIJ doorheen *White-out*? Om die vraag te beantwoorden, verdiep ik me nu eerst in de twee Faulkner-hoofdstukken. Ik laat me daarbij inspireren door de Faulkner-kritiek en vooral door een artikel van Sherazi (“Playing It Out Like a Play”: Joe Christmas and Joanna Burden’s Erotic Masquerade in William Faulkner’s *Light in August*, 2014). In Figuur 2 brengen we schematisch de complexe intertekst-realiteit van *White-out* in kaart.

JOE EN JOANNA IN HET EERSTE BEDRIJF: HET AFTASTEN VAN GENDERGEBONDEN PERSONA’S.

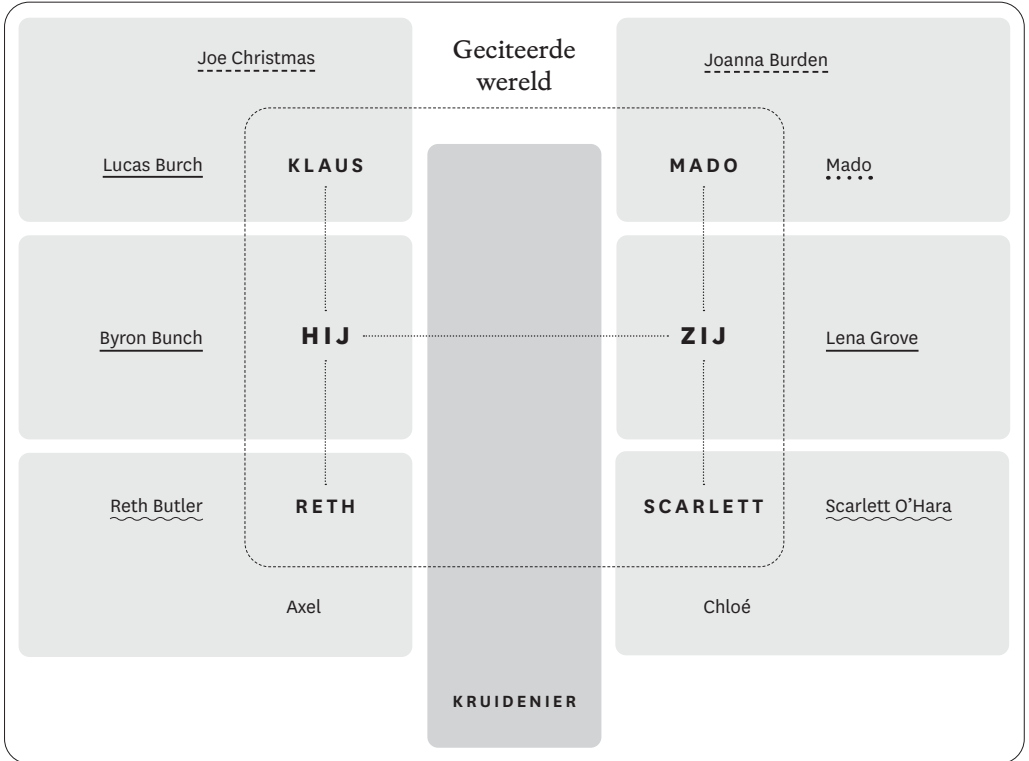
Laat ons eerst Joe en Joanna kort voorstellen: Joe is een man met witte huidskleur, bij geboorte een vondeling, die al vroeg in zijn leven – met name door zijn (racistische) grootvader – gewezen wordt op zijn vermeende (want niet bewezen) zwarte roots. Het zadelt Joe levenslang met een identiteitscrisis op.⁴⁰⁵ Als hij in Jefferson aankomt, neemt hij zijn intrek in een kleine “negro cabin”, op het domein van Joanna Burden, die zelf een “old colonial plantation house” betreft. Zij is een alleenstaande, ongetrouwde vrouw, afkomstig van een familie die zich actief inzette voor de afschaffing van de slavernij. In Jefferson heet zoiets: vloeken in de puriteinse kerk. Joe en Joanna zijn bijgevolg allebei *outsiders* in het conservatieve Zuiden van de jaren ’30. Als Joanna op een dag eten klaarzet

403 In het Nederlands vertaald als “het was of ze het hele geval opzettelijk bedacht had met het doel het als een toneelstuk op te voeren” (Faulkner, 1979 (1932), p. 220).

404 Het is een analogie die tot nu toe niet werd onderzocht in de recensies van de opvoering van *White-out* of in besprekingen van de publicatie van het werk in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje – Teksten 1985-1995* (Pourveur, 1996).

405 Zijn moeder beviel van hem nadat ze een relatie had gehad met een man van onduidelijke afkomst. De eerste keer dat Joe in Jefferson opdikt, vragen twee mannen op de schrijnwerkerij zich af of ze al ooit eerder een witte man tegenkwamen die de achternaam ‘Christmas’ draagt. Zo wordt het vermoeden rond zijn zwart zijn van bij zijn aankomst gevoed.

Vertelde wereld
INTERTEKST-REALITEIT



Figuur 2: communicatieschema voor de theatertekst Alice #2

voor Joe in de keuken van haar huis, begint een kennismakings- en verleidingsritueel dat zich tot een drie jaar durende liefde-haat relatie zal ontwikkelen, waarin aantrekking en afstoting elkaar afwisselen. Het feit dat de verteller in *Light in August* ons “the play” door de ogen van Joe laat meebeleven, in een lange flashback, zorgt ervoor dat de twee hoofdstukken baden in een dreigende sfeer, anticiperend op een fatale afloop. Opmerkelijk is dat Joanna enkel in de dialogen een eigen stem krijgt.

In de eerste fase van hun relatie profileert Joanna zich als de voedster; ze zorgt ervoor dat Joe niets tekortkomt. Joe ziet seksueel genot in het vooruitzicht maar wordt uit evenwicht gebracht door Joanna’s mannelijke persona.⁴⁰⁶ Voor hem heeft Joanna de uitstraling van “a combined priest and banker and trained nurse” (*Light in August*, Ch. 12, §3), een duale persoonlijkheid dus.⁴⁰⁷ Joe tracht haar tot een vrouw te ‘maken’ en als blijkt dat dat niet lukt (“it was like I was the woman and she was the man” (Ch. 11, §6)), straft hij haar met seksueel geweld. Sherazi (2014) beschrijft Joe’s gedrag als een vorm van sociale conditionering waarmee hij Joanna’s *gender performances* tracht te reguleren naar de heersende normen van de tijd. Joe tracht Joanna’s *gender trouble* van de mat te vegen.⁴⁰⁸ Een kentering treedt op wanneer Joanna Joe in zijn hut bezoekt en haar levensverhaal vertelt. Joe ervaart dit als een vorm van overgave en als een afleggen van haar ‘mannelijke’ superioriteit. Hij doet op zijn beurt een ‘bekentenis’: hij geeft aan dat hij zwart bloed heeft, wat Joanna seksueel prikkelt en tot een reeks nieuwe initiatieven zal aanzetten. Het tweede bedrijf kan nu beginnen.

JOE EN JOANNA IN HET TWEDE BEDRIJF: DE THEATRALISERING VAN EEN CULTUREEL SCRIPT

Joanna zet nu systematisch rollenspellen op om Joe te verleiden. Om aan de sociale controle te ontsnappen (een interraciale relatie is taboe) bedenkt ze nachtelijke choreografieën.⁴⁰⁹ De verteller (*Light in August*, Ch. 12, §4) geeft aan: “During that period (it could not be called a honeymoon) Christmas watched her pass through every avatar of a woman

406 Exemplarisch daarvoor is de passage waarin Joe Joanna door het raam bespioneert en ziet hoe zij schrijfwerk doet, gezeten aan haar bureau, in strenge kleren, eigenlijk zoals het ‘the master of the house’ betaamt. De momenten waarop Joe haar typeert in termen van mannelijkheid zijn legio: “the strength and fortitude of a man”, “the mantrained muscles and the mantrained habit of thinking”, “almost manlike yielding of that surrender” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 11, §5). Het doet Joe zelfs twifelen aan haar vrouwelijkheid. Nadat hij haar toch tot een coïtus heeft kunnen dwingen, zegt hij: “(...) I dreamed it. It didn’t happen. She has nothing under her clothes so that it could have happened” (Ch. 11, §10).

407 Een citaat dat die perceptie van dualiteit illustreert: “Anyway, he stayed, watching the two creatures that struggled in the one body like two moon-gleamed shapes struggling drowning in alternate throes upon the surface of a black thick pool beneath the last moon” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 12, §7).

408 We spreken van ‘gender trouble’ als er een discrepantie optreedt tussen dominante gendernormen en de concrete performances van individuen. Die kunnen dan met retorisch of fysiek geweld tot conform gedrag worden aangespoord. Sherazi citeert in deze context Judith Butler (1988): “Those who fail to do their gender right are regularly punished” (p. 522).

409 Joanna schrijft dagelijks notities met opdrachten voor Joe die hij ’s nachts moet opvolgen. Dat ze die notities verstoppt in een holle boom of in een hek en dat ze de nacht als decor uitkiest, wijst enerzijds op het speelse, anderzijds op het taboekarakter van hun relatie. Sociale controle moet te allen tijde vermeden worden.

in love.” We zijn het eens met Sherazi (2014) dat het gebruik van het woord ‘avatar’ van Joanna als het ware een actrice maakt, die voor de ogen van Joe verschillende *love performances* uitvoert.⁴¹⁰ Zo speelt ze bijvoorbeeld de jaloerse vrouw, terwijl Joe daar (in zijn eigen ogen) geen enkele aanleiding toe gegeven heeft.⁴¹¹ Het rollenspel legt de macht bloot van stereotiepe genderconventies. De indruk wordt gewekt dat Joanna niet echt de auteur is van deze scripts, maar dat ze bestaande cultureel genormeerde (en in deze context betekent dat: patriarchale) scripts opnieuw performt, vastgelegde clauzen reciteert en oude gebaren herhaalt. Zo dramatisert ze haar gedrag tot ‘a cultural sign’ (Butler, 1988, p. 522) dat als ‘vrouwelijk’ geïnterpreteerd kan worden.⁴¹² Het is voor interpretatie vatbaar of Joanna haar extreme vrouwelijkheid bewust opvoert (om haar mannelijke persona te verbergen) dan wel of het een “unwitting masquerade” (Sherazi, 2014) is waarin ze instinctief haar groeiende nood aan seksuele bevrijding uitleeft.

Vast staat dat Joanna zich niet aan het boekje houdt. Ze gedraagt zich vaak onconventioneel wellustig. We lezen hoe Joe Joanna’s schijnbaar onuitputtelijke seksuele appetijt associeert met ‘nymfomanie’, ‘verrotting’, met een moeras, waarin hij dreigt weg te zinken.⁴¹³ In zijn ogen krijgt Joanna Medusa-allures, ze boezemt hem angst in; wegens haar ‘overacting.’

(...) and sometimes he would have to seek her about the dark house until he found her, hidden, in closets, in empty rooms, waiting, panting, her eyes in the dark glowing like the eyes of cats. Now and then she appointed trysts beneath certain shrubs about the grounds, where he would find her naked, or with her clothing half torn to ribbons upon her, in the wild throes of nymphomania... with her wild hair, each strand of which would seem to come alive like octopus tentacles, and her wild hands and her breathing:
“Negro! Negro! Negro!

— *LIGHT IN AUGUST* (FAULKNER, 2005 (1932), CH. 12, §5)

Met haar uitroep “Negro! Negro! Negro!” dringt Joanna een ‘racialized’ scenario op aan Joe. Ze dwingt Joe bijvoorbeeld om haar huis te betreden zoals een zwarte slaaf, met name langs de achterdeur. Of hij moet zich gedragen als een zwarte inbreker die zich de vrouw des huizes met geweld seksueel toe-eigent. Joe ziet zichzelf dan als een witte man die

410 Sherazi (2014) schrijft: “With its reference to avatars, the language here distances Joanna from a woman who is actually in love, rendering her instead as a player performing the act of love—a performance that Joe watches” (p. 8/15).

411 “She could have had no such experience at all, and there was neither reason for the scene nor any possible protagonist: he knew that she knew that” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 12, §4).

412 Judith Butler zegt daarover in *Performative Acts and Gender Constitution* (1988): “[...] but to be a woman is to have become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of ‘woman,’ to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project” (p. 522).

413 “(...) that rotten richness ready to flow into putrefaction at a touch, like something growing in a swamp” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 12, §8).

de rol van ‘Negro lover’ *speelt*.⁴¹⁴ Zoals hij ook ‘whiteness’ kan spelen. Het nachtelijke ‘theater’ biedt een vrijplaats voor de ‘mimicry’ die in Jefferson het daglicht niet mag zien.⁴¹⁵

JOE EN JOANNA IN HET DERDE BEDRIJF:
DE GEWELDDADIGE CLIMAX

Dat Joanna en Joe in hun fantasie-spel het interraciale taboe steeds weer oproepen én overtreden, zadelt vooral Joanna, die een calvinistische opvoeding heeft genoten, op met gevoelens van schuld, zondigheid en schaamte.⁴¹⁶ Joanna stelt dan haar hoop op het moederschap (de fantasie van een ‘bastard negro child’). Dat zou haar wellust kunnen rechtvaardigen. Als duidelijk wordt dat Joe zich niet met een kind aan haar wil binden, lijkt boetedoening voor Joanna de enige optie. Het is de *white man’s burden*, zo denkt ze, om voor de zwarte medemens te zorgen. Ze maant Joe aan om samen met haar te bidden voor hun zielenheil en biedt hem ook een beurs aan om te gaan studeren in een college voor zwarten zodat hij op termijn haar financiële belangen kan leren behartigen. Joe slaat beide adviezen af. Al is hij een gebroken persoon die er niet in slaagt om de meerdere facetten van zijn persoonlijkheid te verzoenen, toch is hij ook trots op zijn hybride identiteit.⁴¹⁷ Die laat hem immers een rijke vorm van *agency* toe, waarbij hij zich afwisselend tot een bepaalde groep kan bekennen of er afstand van nemen.⁴¹⁸ Als mensen hem een mono-identiteit willen opdringen (zoals Joanna nu doet) is rebellie zijn standaardreflex. Joe begint Joanna van de weeromstuit te vernederen, om haar uiterlijk en haar leeftijd.

Op een nacht komt het tot een gewelddadige climax. Joanna haalt een pistool boven waarin ze twee kogels klaar heeft zitten (één voor hem en één voor haar): als zij niet samen kunnen leven in deze wereld, moeten ze maar verenigd zijn in de dood, vindt Johanna en ze vuurt. Dan valt abrupt het doek over “the play”. De lezer kan enkel op basis van latere gegevens reconstrueren dat Joe de aanval overleefde (het pistool ging niet af), Joanna vermoordde met zijn mes en toen het huis in brand stak.⁴¹⁹ Joanna wordt dood aangetroffen

414 “Sometimes the notes would tell him not to come until a certain hour, to that house which no white person save himself had entered in years” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 12, §5).

415 Sherazi (2014) gebruikt ‘mimicry’ om Joe’s gedrag te typeren omdat hij ‘acteer’ met een bewuste, ironische, zelfs subversieve afstandelijkheid. Hij is zelf onwetend over zijn eigenlijke afstamming en over welke rol hem letterlijk op het lijf geschreven is of niet.

416 Om zich af te sluiten van *the otherness* van zwarten en vrouwen (een anders-zijn dat aan representatie ontsnapt), heeft *the white man* in de Zuidelijke staten immers met wetten een sociale orde geconstrueerd waarin hij het recht heeft om zowel de vrouw als de zwarte te onderwerpen. Op basis van het verschil in sekse en het verschil in huidskleur wijst hij hen een inferieure staat van menselijkheid toe. Dat essentiële onderscheid denkt de witte man ook te kunnen terugvinden in bijbelse teksten. De laatste grond voor zijn macht is dan ook het puritanisme. Ook in het puritanisme wordt een tweedeling gemaakt (tussen lichaam en geest, tussen de uitverkorenen en de verdoemden). In Faulkners wereld laten de meeste mannen hun morele, sociale of raciale visie volledig bepalen door het puritanisme.

417 Kreiswirth (1987) heeft het over “the myriad pressures – racial, social, religious, sexual, temporal, political, familial – that keep Christmas self-divided and ‘other’” (p. 76).

418 Een voorbeeld: “Sometimes he would remember how he had once tricked or teased white men into calling him a negro in order to fight them, to beat them or be beaten; now he fought the negro who called him white” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 10, §6).

419 De discontinuïteit in de weergave van de climax is exemplarisch voor de totaal gefragmenteerde structuur van

in haar slaapkamer, met haar hoofd in de ene richting wijzend en haar lichaam in een andere, wat we in het licht van het bovenstaande kunnen interpreteren als een teken dat ze ratio en instinct, haar mannelijke en vrouwelijke persona, niet heeft weten te verzoenen. Haar *gender trouble* bleek finaal niet oplosbaar, haar zoektocht naar een authentieke vorm van vrouwelijke expressie was gedoemd om stuk te lopen op de gekweldheid van haar tegenspeler (Joe) en op de beperkte fantasieën en scripts die de omgeving en haar opvoeding haar toelieten.

Na de moord slaat Joe op de vlucht. Als Lucas Burch vertelt dat Joe (als zwarte man) Joanna (een witte vrouw) heeft verkracht en vermoord, wordt de collectieve hysterie van Jefferson gewekt. Joe wordt door de goegemeente van Jefferson eenduidig en eenzijdig geframed als zwarte moordenaar én verkrachter, hoewel hij in zijn eigen ogen een fluide identiteit heeft (en hoewel de termen ‘verkrachting’ en ‘moord’ in deze context ook nuancerend behoeven).⁴²⁰ Het nachtelijke rollenspel in drie ‘bedrijven’ dat Joe en Joanna heimelijk opvoerden (en waarbij ze inderdaad de verkrachting van een witte vrouw door een zwarte man ensceneerden) is nu als *un passage à l’acte* op de publieke scène terechtgekomen. De maskerade en de mimicry krijgen plots een *effet de réel* toegewezen. De tot dan toe als marginaal bekeken Joanna (“a Yankee, a lover of negroes” (Light in August, 2005 (1932), Ch. 2)) wordt van de weeromstuit algemeen gezien als het prototype van de kwetsbare witte vrouw. Er volgt dan een klopjacht, maar Joe kan lange tijd door de mazen van het net glippen omdat hij (met zijn witte huid) als teken onleesbaar blijft en de *framing* ontregelt.⁴²¹ Uiteindelijk wordt hij door een *white supremacist* neergeschoten en ontmand. Het dominante culturele script wordt weer in ere hersteld. Het verbod op rassenvermenging wordt in Joe’s lichaam getatoeëerd.⁴²²

In wat volgt wil ik nu onderzoeken hoe Pourveur deze hoofdstukken re-medieert. Is in het rollenspel dat Axel en Chloé als porte-manteaupersonages HIJ en ZIJ opzetten een analoge inhoudelijke evolutie te onderscheiden? Kan de indeling van Faulkner (in drie bedrijven) daarbij een structurerend hulpmiddel zijn? Is er in de verschillende intertekst-realiteiten waarin HIJ en ZIJ figureren ook een rol weggelegd voor genderkwesties, religieuze en raciale *issues*?

hoofdstukken 11 en 12 uit *Light in August*. Joe geeft meermaals aan dat hij Joanna gaat doden, moet doden, dat hij het gedaan heeft, maar de moord zelf wordt door de verteller niet weergegeven. Dat in Joe’s subjectieve flashback de chronologie niet wordt gerespecteerd, bemoeilijkt de reconstructie van de drie fasen van hun relatie.

- 420** In zijn eigen ogen is hij evengoed een witte man die een zwarte man kan nabootsen en die door Joanna seksueel te overheersen en uiteindelijk te vermoorden, haar gegeven heeft wat ze zelf wilde.
- 421** “He never acted like either a nigger or a white man. That was it. That was what made the folks so mad. For him to be a murderer and all dressed up and walking the town like he dared them to touch him, when he ought to have been skulking and hiding in the woods, muddy and dirty and running. It was like he never even knew he was a murderer, let alone a nigger too” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 15).
- 422** De woorden waarmee de *white supremacist* dat doet, geven aan dat het hier gaat om een vorm van repressie: “Now you’ll let white women alone, even in hell” (Faulkner, *Light in August*, 2005 (1932), Ch. 19).

Het rollenspel in *White-out*

HIJ EN ZIJ IN DE EERSTE FASE:

HET AFTASTEN VAN GENDERGEBONDEN PERSONA'S

We recapituleren nu even het begin van het rollenspel in *White-out*: zij profileert zich meteen als een vrouw met een noodzaak. En wat is daarvoor een betere premisse dan een vrouw die een kind draagt van een man die haar heeft verlaten? Concreet: ZIJ geeft aan dat ze haar geboortestad, Leiden, heeft verlaten op zoek naar een zekere Klaus, een man, zo zegt ze, met wie ze een passionele liefdesrelatie heeft gehad en wiens kind ze draagt. Misschien kan HIJ haar info geven over Klaus? Misschien kan HIJ haar ook onderdak geven en een stoel om op te rusten? ZIJ maakt de urgentie van haar premisse duidelijk in haar taalgebruik, dat opvalt door strikte oorzaak-gevolg relaties: "Als je mij niet wil zeggen waar Klaus is, dan pleeg ik zelfmoord" (*White-out*, p. 281). Wat in de buitenwereld niet kan – daar is alle ontwikkeling door de *white-out* tot stilstand gekomen – belooft ZIJ hem in deze binnenwereld: causaliteit, drama! HIJ reageert daarop met de boodschap dat hij enkel vrijblijvende acties wil, acties die niet op een deterministische manier tot drama zullen leiden. Het (ongeboren) kind is dus niet welkom, de jonge vrouw wel.

HIJ: je komt hier binnen, onaangekondigd, uit het niets. Magisch! Kunnen we het daar niet bij laten? Kijk. We hebben nog niets gezegd dat dramatische gevolgen kan hebben. Tot nu toe is alles vrijblijvend. Laten we zwijgen of vrijen.... Of kan je pijpen?...

Ik zoek enkel een rijm voor vrijen.

ZIJ: 'Pijpen' rijmt niet met 'vrijen'.

HIJ: Letterlijk niet, maar figuurlijk wel.

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, PP. 276–77)

In het rollenspel (als HIJ en ZIJ) experimenteren Axel en Chloé dus met gedachten en attitudes die hen op zich vreemd zijn.⁴²³ Tegelijk tasten ze elkaars identiteit af. HIJ vraagt ZIJ of zij een weeskind is, in de vrees dat ZIJ uiteindelijk beter af zal zijn dan hij.⁴²⁴ Als ZIJ hem aan een kruisverhoor onderwerpt over Klaus, verdenkt HIJ haar ervan politie-inspecteur te zijn of lid van een ander 'controlerend orgaan'. Het stuk krijgt op die manier het karakter van een thriller: misschien is HIJ wel de moordenaar van Mado én van Klaus? Wordt ZIJ dan misschien het niets vermoedende volgende slachtoffer?

423 Axel kickt op determinisme (cf. supra), maar HIJ gaat voor vrijblijvendheid; Chloé kickt op willekeur/toeval, maar ZIJ gaat voor noodzaak. Dat Chloé zich van die tegenstrijdigheid bewust is, blijkt uit het terzijde dat zij maakt na de dwingende oorzaakgevolgredenering die ze als ZIJ ten beste gaf: "ZIJ: Goed. Als je mij niet wil zeggen waar Klaus is, dan pleeg ik zelfmoord. *Oorzaak en gevolg. En nochtans had ik beslist om van dat determinisme af te raken...Waarom tuimel ik er altijd in?* (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 281)(eigen cursivering).

424 Hij heeft namelijk weet van een weeskind, een Oekraïense kunstschaatsster, Oksana Baiul, die ondanks haar wees-zijn, stevast successen behaalt ten nadele van haar Amerikaanse concurrente, Nancy Kerrigan. Los daarvan kan dit ook intertekstueel verwijzen naar *Light in August* waar het aspect 'wees' (onduidelijke afkomst), een wezenlijk bestanddeel uitmaakt van Joe Christmas' identiteit.

Zo worden in het hoofd van de lezer verschillende scenario's geactiveerd en wordt er twijfel gezaaid over de generische status van dit stuk. Zal de overduidelijke romantische premisse leiden tot een klassiek *feel good*-einde? Wordt het een liefdesdrama dat deterministisch op een tragische afloop afstevent? Wordt het een erotische thriller, of heeft het met al zijn mysterie en onbestemde dreiging meer weg van een *neo noir*? HIJ prefereert alvast een miserabilistisch verhaal met duidelijke machtsverhoudingen. Als ZIJ een *damsel in distress* is (mét een kind maar zonder man), dan zal hij haar redder worden en zij zijn geliefde.⁴²⁵ ZIJ vindt dat miserabilistisch scenario echter 'verknachtend'; waarom zou de redder niet verliefd kunnen worden op het slachtoffer, en dan een blauwtje lopen? Mocht zij een onbeantwoorde liefde opvatten voor haar redder, zegt ze, zou dat niet *baar* maar *zijn* ondergang inhouden; ze zou hem ook na haar dood in zijn dromen bezoeken als een soort van Nemesis.⁴²⁶ ZIJ is dus geen zwakke vrouw en HIJ hoeft haar dus niet te redden. Het rollenspel krijgt zo het karakter van een *battle of the sexes* en komt in het teken te staan van gender en gendernormering. Zowel klassieke genderpatronen (ZIJ als reddeloos slachtoffer, als Maria, ...) als normdoorbrekende patronen (bv. ZIJ als politie-inspecteur, wraaknemer) passeren de revue.

HIJ EN ZIJ IN DE TWEDE FASE:

DE THEATRALISERING VAN TWEE INTERTEKSTUELE SCRIPTS

In het middendeel van het rollenspel komen twee dominante intertekstrealiteiten naar voren: het scenario van Reth Butler en Scarlett O'Hara uit *Gone with the Wind* en het verhaal van Joe en Joanna uit *Light in August*. Aan die modellen willen HIJ en ZIJ zich spiegelen. HIJ wil ZIJ begeren zoals Reth Scarlett begeert; ZIJ wil HIJ begeren zoals Mado (Joanna) Klaus (Joe) begeert. Het gevaar, zo zegt HIJ, is dat ze verstrikt geraken in de twee intertekst-realiteiten: "We bevinden ons tussen twee verhalen en dat kan onze gezondheid schaden" (White-out, p. 311).

We gaan eerst in op de parallellieën met het scenario van *Gone with the wind*. Uit de *word scenery* kunnen we afleiden dat Axel/ HIJ aan een decormaquette werkt waarin hij alle belangrijke gebouwen uit de film *Gone with the Wind* (o.a. het ziekenhuis, het bordeel, het huis met de trap) nabouwt.⁴²⁷ HIJ, de timmerman, typeert dit miniatuurdecor als "(...) een model op schaal", "een schematisering van een werkelijkheid", "met een operationeel karakter" (White-out, p. 275). HIJ wil uitproberen of het Reth & Scarlett-verhaal als een *mise-en-abyme* kan functioneren voor *hun* verhaal.⁴²⁸ De reden waarom HIJ zich met Reth

425 Als zij hem vraagt om haar te helpen, zegt hij dat hij liever *redt* dan te helpen. HIJ vertelt het verhaal van het vliegtuig dat een noodlanding moet maken in de Hudson River waar dan als bij toeval een man langskomt die zich voor de televisiecamera's tot een reddende held ontpopt (Pourveur, White-out, 1996, p. 278).

426 We zien hier mogelijkwerwijs een intertekstuele referentie aan de mythologische associatie van Joanna met Medusa in *Light in August* (cf. supra).

427 "HIJ: Let op, je stapt op het huis van de tante van Scarlett. (...) Je bent net een olifant in een porseleinwinkel. Let toch op, in godsnaam! Straks hebben we geen decor meer" (Pourveur, White-out, 1996, p. 282).

428 Het lijkt me een geval van pourveuriaanse ironie dat deze film die qua *envergure* het huiskamerdrama tussen HIJ en ZIJ vele malen overstijgt, in White-out als *miniatuurmodel* op de scène wordt voorgesteld.

identificeert, lijkt een gemeenschappelijke patsituatie in de liefde. Reth en HIJ ontdekken dat hun 'geliefde' een eeuwige *crush* heeft op een andere, voor haar onbereikbare man: Scarlett op Ashley, ZIJ op Klaus.⁴²⁹ Reths manier om daarmee 'te leren leven' is dat hij zijn huwelijk in totale onverschilligheid beleeft. Kenmerkend daarvoor is zijn motto: "Frankly my dear, I don't give a damn".⁴³⁰ Verder zweert hij bij relaties die geen sporen nalaten (zoals bordeelbezoek). Tegenover de romantische *Sebnsucht* van ZIJ stelt HIJ een *pocket* liefde op miniatuur-/huiskamerformaat. Hoge verwachtingen stelt hij niet: "Liefde is een gemeenschappelijk verlies delen, de dood van het kind, het verlies van de trouwe hond, het verlies van een huis, de betaalkaarten... wat dan ook" (p. 311).⁴³¹ Hij zweert bij de lichamelijke *basics* en maakt dat ook op een pregnante manier duidelijk: "HIJ: (...) alles wordt herleid tot het fundamentele: één penis, één vagina. Geen machtsspelletjes, geen vernederingen, geen mythevorming" (White-out, p. 307).

HIJ profileert Reth als een haalbaar alternatief voor de gevaarlijke Klaus (Joe) die Mado (Joanna) verbrandde. Met een uitspraak als "Reth is een correcte meneer" (White-out, p. 312) tracht HIJ de wereld die hij deelt met ZIJ convergent te maken met de wereld van Reth en Scarlett. Al kan je vraagtekens plaatsen bij zijn definitie van correctheid:

HIJ: Reth steekt geen vrouwen in brand. Integendeel, Reth is een gentleman die Scarlett de helft van de tijd uit de brand redt.

ZIJ: En wat doet hij de andere helft van de tijd?

HIJ: Bij de hoeren vertoeven.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 298)

Maar hoe moet HIJ ZIJ overtuigen om zich met Scarlett te identificeren? HIJ plaatst ZIJ in het decor van *Gone with the Wind*, met name in "het ziekenhuis waar al de soldaten liggen te creperen en waar Scarlett kassierster is" (White-out, p. 315). Dit is tegenstrijdig met de verfilming: in *Gone with the Wind* neemt Scarlett in oorlogstijd even de rol op van verpleegster.⁴³² Door Scarlett een eigenschap van ZIJ toe te kennen (Chloé in *White-out* is kassierster bij de 'kruidenier', een Albert Heijn supermarkt) zorgt hij voor een subtiële metalepsis (vermenging van de verhaalniveaus). ZIJ verwerpt echter de Scarlett-identificatie en geeft HIJ een koekje van eigen deeg door te zeggen dat ze in zijn maquette het bordeel herkent dat Reth frequenteert en dat dit bordeel veel lijkt op de kruidenierswinkel.⁴³³

429 In *Gone with the Wind* is Scarlett verliefd op Ashley. Ashley trouwt met een andere vrouw, wat hem onbereikbaar maakt, maar dat kan Scarletts liefde niet dimmen.

430 De beroemde quote van Reth Butler wordt geciteerd in *White-out* (Pourveur, 1996, p. 312).

431 Een typisch pourveuriaanse opsomming (cf. infra). Overigens lijkt de dubbele verwijzing in *White-out* naar 'de dood van het kind' (zie ook "Het verdriet van het verlies van een kind zal ons samenhouden" (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 315)), een directe verwijzing naar wat Reth en Scarlett overkomt in *Gone with the Wind*. De tekst suggereert dat ook Axel en Chloé een gemeenschappelijk verlies hebben geleden (cf. infra, de *backstory*-hypothese).

432 Scarlett geeft haar job als verpleegster op omdat ze genoeg lijkt te hebben van de dood en stervende mannen beu is. Ze laat daarbij een patiënt in de steek wiens been moet worden afgezet.

433 De winkel waar Chloé werkt en die Klaus als klant frequenteert.

Met deze nieuwe metalepsis beschuldigt ze HIJ er impliciet van dat ook hij een hoerenloper is. Bovendien verwerpt ze de stereotiepe rolpatronen waarmee HIJ haar probeert te *framen*. Eerst was er het *damsel in distress*-scenario. Nu voegt HIJ kassierster (en impliciet: verpleegster) aan het rijtje typische vrouwenfuncties toe waarin hij haar ziet functioneren. HIJ negeert het feit dat Scarlett zich in *Gone with the Wind* gaandeweg ontwikkelt tot een zelfstandige ondernemer, die een zaak opstart, haar familie onderhoudt etc. Hoe vrouwonvriendelijk zijn standpunt eigenlijk is, blijkt uit zijn opmerking: “Dat is wel het voordeel met Scarlett. Een paar jaar later en je herinnert je haar naam zelfs niet meer” (White-out, p. 300).

Focussen we nu op het Klaus & Mado-verhaal. HIJ begint dit verhaal te vertellen na lang aandringen van ZIJ om informatie over Klaus los te krijgen. Eerst geeft HIJ aan dat Klaus een huis in brand heeft gestoken, daarna vertelt hij dat Klaus naar verluidt de vrouw die in dat huis woonde (Mado) heeft vastgebonden en levend heeft laten verbranden.⁴³⁴ We herkennen de plotlijn van Joe en Joanna uit *Light in August*. Er is echter een belangrijk verschil: terwijl Faulkner in het ongewisse laat hoe de moord precies plaatsvond, geeft HIJ ZIJ een moord *à la carte*. HIJ vraagt ZIJ of hij Mado’s dood als een “roofmoord, sluipmoord, of lustmoord” (White-out, p. 295) moet beschrijven. Daarna verstrekt hij gruwelijke details (die ontbreken in *Light in August*) over de foltering die aan de moord voorafging.⁴³⁵ Over wat er *na* de moord met Klaus gebeurde, spiegelt hij haar een aantal onaantrekkelijke, catastrofe-scenario’s voor: misschien houdt Klaus zich nu op “in een schuilplaats die hij niet durft te verlaten” (p. 284); misschien schiet hij op “eenieder die hem te dicht benadert” (p. 288); misschien laat hij zich bevredigen door een vrouw “ergens in Miami” of is hij al gecremeerd en wordt zijn as “verspreid door de Space Shuttle” (p. 284). Met de voorafspiegeling van al deze *possible worlds* wil HIJ Klaus *de-framen* (losmaken), niet alleen van het verhaalkader van *Light in August*, maar ook van het liefdesscenario dat ZIJ voor ogen heeft. HIJ wil Klaus onbruikbaar maken “voor romantische of romaneske doeleinden” (p. 288).⁴³⁶

434 Dat hij het niet precies weet, schrijft hij toe aan het feit dat hij het verhaal slechts uit tweede hand heeft. HIJ geeft aan dat hij het heeft gehoord van de kruidenier (een pourveuriaanse verwijzing naar God’s eye, de alwetende verteller? Of naar de sociale druk die in *Light in August* zo dominant is?). HIJ haalt de autoriteit van de kruidenier zelf op hilarische wijze onderuit met wat ongetwijfeld de mooiste metalepsis uit de tekst mag heten: HIJ: De kruidenier vertelde mij dat hij Klaus bij het huis van Mado had gezien. (...) Hij schoof een venster open en drong het huis binnen. (...) Op de tafel stond een bord met vruchten, appels, sinaasappelen, kiwi’s. (...) ZIJ: Was die kruidenier er soms bij?

HIJ: Vermoed als kiwi (Pourveur, White-out, 1996, p. 297).

435 “Klaus heeft Mado vastgebonden op haar bed – naakt – haar overgoten met benzine en haar dan in brand gestoken. Niet alleen het bed – in eik – (...) maar ook Mado – bloed en beenderen – ... Besef je wel wat dat betekent? In brand staan. Een verscheurende hitte die als duizenden roodgloeiende naalden – net als bij een foltering – heel langzaam je lichaam binnendringt en alles, cm per cm, wegbrandt. En wat erger is: bij bewust-zijn” (Pourveur, White-out, 1996, p. 295).

436 ‘Romanesk’ betekent ‘zoals in een roman’. Maar net als in Congo, vermoed ik dat de term hier gebruikt wordt in de betekenis die Girard eraan toekent. Een romanesk werk moet de werking van de mimetische begeerte blootleggen. White-out doet dat. De avatars fungeren als modellen. ZIJ wil begeerd worden als Mado door Klaus. HIJ wil ZIJ begeren zoals Reth Scarlett begeert.

HIJ: Hij [Klaus] was ruw, meedogenloos, brutaal, sadistisch, pervers...

ZIJ: Ik vind het niet erg als een man ruw, sadistisch, en pervers is zolang er een kader, een verhaal bestaat waarin die ondeugden deugden worden.

HIJ: Klaus is niet langer opgesloten achter de tralies van een verhaal en dat maakt hem nu gevaarlijk... losgeslagen.

ZIJ: Daarom moeten wij hem terugvinden.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 288)

ZIJ is hiervan echter niet onder de indruk: Ze houdt van Klaus “van A tot Z” (White-out, p. 293). Voor elk afschrikwekkend scenario dat HIJ haar voorhoudt, bedenkt ZIJ een romantisch alternatief waarin Klaus’ ondeugden deugden worden. ZIJ blijft zichzelf zien als “(...) de geliefde. Diegene die alles in de steek laat” (p. 283). Dus als Klaus nu alleen is, opgejaagd en bang, dan komt dat goed uit: dan heeft hij haar nodig en dan heeft zij niet alles opgegeven voor niets. Ze schrikt er niet voor terug om samen met Klaus een gemarginaliseerd leven te leiden, “als opgejaagd wild” (p. 301). Als een liefde incompatibel is met het leven, maakt dat haar des te grootser. En ‘eind goed al goed’ kan ook betekenen: samen sterven. Haar verbeelding gaat daarbij de filmische toer op:

[...] indien Klaus voortvluchtig is, zal ik opnieuw de straten ingaan om hem te zoeken.

En op het moment dat ik hem zal vinden, zullen we neergeschoten worden door de politie.

Wanneer we naar elkaar toekruipen en onze vingers zich in elkaar verstrengelen, zullen we sterven.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 293)

Op het moment dat HIJ zegt dat er van Mado niets overblijft dan “een stuk verkoold hout met een zeer grimmige, maar tegelijk weerzinwekkende vorm omdat je er min of meer Mado in herkent” en dus ook *baar* “totaal onbruikbaar” heeft gemaakt “voor romantische of romaneske doeleinden” (White-out, p. 296), neemt ZIJ het ‘auteurschap’ over en wekt ZIJ Mado weer tot leven, door haar op haar beurt verhalend-verbeeldend voor te stellen. Het is interessant om hun twee perspectieven te vergelijken aan de hand van een passage die ze beiden vertellen, met name de passage die zich afspeelt in de keuken van Joanna, cf. *Light in August* (Faulkner, 2005 (1932), Ch. 10).

HIJ: Op de tafel stond een bord met vruchten, appels, sinaasappelen, kiwi’s.

Klaus en Mado bekeken elkaar wel een volle minuut. Toen zei Mado: ‘Als je gekomen bent om te eten, zal je hier vinden wat je nodig hebt.’ Ze zei dat met een rustige, diepe stem, maar toch ook met een zekere afstandelijkheid. Althans, indien we de kruidenier mogen geloven.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 297)

ZIJ: Hij had de deur van de slaapkamer horen opengaan, hoorde Mado’s lichte tred op de trappen. Ze was in de keuken verschenen, leek even verwonderd dat hij er nog was. Ze zei niets, nam gewoon een glas water. Toen zij de keuken weer uit wou gaan,

raakte Klaus even haar arm aan – in een zachte poging om haar tegen te houden. Ze bekeek hem gemoedelijk. Toen ging zij de keuken uit zonder hem verder nog een blik te gunnen. Plots openhartig, net lang genoeg om het verlangen te doen opkomen en dan plots gesloten, de onverschilligheid, net of Klaus niet bestond.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 300)

Hij stelt Mado voor als de voedster, de zorgende moederfiguur (zie Joanna uit het eerste bedrijf van ‘the play’ uit *Light in August*). In de versie van ZIJ voedt Mado zichzelf, niet Klaus. Ze heeft letterlijk haar eigen parcours en laat zich daar door Klaus niet van afbrengen. ZIJ geeft Mado de allure van een *femme fatale* (een ander facet van Joanna uit fase 1). ZIJ projecteert in Mado alles wat zijzelf *niet* is; terwijl ZIJ in *White-out* vanuit haar romantische ingesteldheid gefascineerd, haast gebiologeerd is door Klaus, is Mado net diegene die verleidt (‘the ravisher’). Terwijl ZIJ hopeloos verliefd is, lijkt Mado net berekenend en koel.

In de volgende passage lezen we referenties naar de rollenspellen uit het tweede bedrijf van *the play* in *Light in August*. ZIJ voegt er een eigen sm-accent aan toe.

ZIJ: Klaus masturbeerde zich in een beefsteak en verplichtte Mado die beefsteak rauw op te eten.⁴³⁷ Mado speelde mee, net zoals je met kinderen speelt en hen laat winnen. Ze was zo krachtig. Of hij bond haar vast en neukte haar in alle mogelijke openingen. En zij liet hem doen. De overgave altijd weigerend.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 311)

De vergelijking toont aan dat de rollen van *Light in August* worden omgedraaid. In *White-out* is het de man die de vrouw in een wellustig (pervers) spel meesleurt. Blijkbaar vanuit de onmacht die hij tegenover de vrouw ervaart. De man (Klaus) is de verliefde, *ravished* door de ongenaakbare vrouw (Mado) die de controle houdt en superieur blijft. Wat deze Mado en Klaus voorstaan, is voor ZIJ de ware liefde:

ZIJ: Is dat niet de liefde? De overgave altijd weigeren. Verleiden en afstoten. Weggaan en terugkomen. Het verdriet beleven van de scheiding, de andere missen, de pijn van de eenzaamheid, de verwachting van een weerzien. Noch met, noch zonder. Is dat niet de liefde, de passie?

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 311)

437 Overigens zit ook hier een metalepsis. De beefsteak komt namelijk ook voor in een verhaal dat ZIJ vertelt vanuit haar ervaring als kassierster bij de ‘kruidenier’ Albert Heijn. ZIJ lijkt met dat verhaal over een klant – die altijd twee beefsteaks koopt (hoewel hij er maar één nodig heeft) om zo de indruk te wekken niet alleen te leven – op HJ te zinspelen. HJ en ZIJ lijken elkaar dus van bij de kruidenier te kennen. In het sm-verhaal van Klaus suggereert ZIJ dus dat HJ die tweede beefsteak ‘voor een ander doel’ gebruikt. Klaus daarentegen, zo zegt ZIJ, “kocht altijd [slechts] één beefsteak” (*White-out*, p. 287).

We zijn dus dicht bij de ‘authentieke’ liefde van Julie en Julien, die Ghislaine beschreef in *B als in Bagdadisering*. De liefde waarin de partners onafhankelijk van elkaar door het leven gaan, maar toch van tijd tot tijd bijeen worden gedreven door de aantrekkingskracht die (mede door het gemis) in stand wordt gehouden. De overgave, het zelfverlies, het engagement wordt vermeden; de een is nooit het bezit van de ander.

Laat ons even een passage uit *White-out* vergelijken met de brontekst in *Light in August*. In deze passage zien we duidelijk dat Pourveur Faulkners roman *on the desk* had liggen als een *source proximate*.

Even after a year it was as though he entered by stealth to despoil her virginity each time anew; It was as though each turn of dark saw him faced again with the necessity to despoil again that which he had already despoiled – or never had and never would.

— *LIGHT IN AUGUST* (FAULKNER, *LIGHT IN AUGUST*, 2005 (1932), CH. 11, §4)

ZIJ: Hij verkrachtte haar opnieuw en opnieuw – de verplichting haar te bezitten. Net of hij telkens, bij iedere verkrachting, haar maagdelijkheid moest rooveren. En zij gaf net niet genoeg toe. Keer op keer werd Klaus geconfronteerd met het feit dat hij nooit zou bezitten wat hij het meest begeerde.

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, P. 310)

Terwijl in *Light in August* de passage door de ogen van Joe wordt beschreven, krijgen we bij *White-out* het vrouwelijke perspectief. Het feit dat ZIJ dit vertelt, maakt op een subtiële wijze het verschil: Wat in *Light in August* nog een probleem is (Joanna’s mannelijke persona verhindert haar om zich volledig over te geven), is hier in de versie van ZIJ een *statement* van zelfbewustzijn en macht: “En zij gaf net niet genoeg toe.” ZIJ maakt van Mado een personage uit één stuk (dus niet tweepolig), vergelijkbaar met Mado uit de gelijknamige film van Bernard Sautet.⁴³⁸ Haar kracht ligt in de passiviteit, in het weigeren van de overgave, waardoor de mannelijke begeerte altijd blijft bestaan. Vanuit het mannelijk perspectief (van Joe, Klaus, HIJ) lijkt het dan alsof de vrouw de man geen andere keuze laat dan aan zijn bezitsdrang toe te geven en zelfs tot fysiek geweld over te gaan. Twee passages illustreren dat:

HIJ: Mado legde hem de verplichting op om haar te overwinnen, te bezitten – de verplichting de trap op te gaan.

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, P. 300)

438 Mado, een film uit 1976 van Bernard Sautet, focust op een crisis in het leven van Simon Léotard, een machtige figuur in het immobiliënmilieu die met een financiële crisis geconfronteerd wordt. Hij kan zijn zorgen kwijt bij Mado, een Italiaanse jongedame, die zich (het is een tijd van jeugdwerkloosheid) door oudere mannen zoals Simon laat betalen voor seks. “Chacun se vend à sa façon”, zegt ze daar zelf op een relativerende toon over. Ze heeft geen moeite om seks van liefde te onderscheiden. Simon wel, hij wordt verliefd op Mado, en wil haar alleen voor zich. Hij wil haar zoveel betalen, dat ze geen andere sekspartners meer nodig heeft. Mado weigert echter, ze laat zich niet ‘bezitten’, ze is paradoxaal genoeg eigenlijk niet te koop. Als ze veel geld zou krijgen, zou ze dat uitdelen onder haar vrienden; ze heeft de luxe om haar sekspartners uit te kiezen.

HIJ: Hij moest haar vermoorden. Het was de enige de manier om....

ZIJ: Zo is hij niet.

HIJ: Hij moest er een einde aan maken. Het was niet meer menselijk.

Hij leed er teveel onder.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 292)

Als een vrouw zich als een *femme fatale* gedraagt, is ze volgens HIJ dus zelf verantwoordelijk voor het bloedbad dat daar mogelijkwijs op volgt. Je kan van de man immers niet verwachten dat hij, eenmaal ‘gebrandmerkt’ door een vrouw (zoals Klaus door Mado), zich zal neerleggen bij het feit dat zij hem steeds blijft aantrekken én afstoten.⁴³⁹ *Men will be men*. Ze zullen veroveren, kolonialiseren, platbombarderen. Door dit mannelijk gedrag – vertrekkend vanuit de onmacht om met een complexe vrouw om te gaan – als een natuurwet voor te stellen, ontpopt HIJ zich hier (in de terminologie van Butler) tot een *author of gender*.⁴⁴⁰

HIJ: Een man heeft de verplichting de vrouw mooi te maken in zijn vrije uren.

Want daarbuiten verkracht hij haar, slaat haar, scheldt haar uit, vloekt op haar, schiet haar neer, gooit napalm op haar.⁴⁴¹

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 292)

Uit de volgende passage leren we dat de bovengenoemde dreiging ten opzichte van de vrouw ook in het HIJ – ZIJ rollenspel binnendringt. De grenzen tussen de verschillende spiegelende verhaalniveaus worden vager, een metalepsis met fatale afloop lijkt op handen. Op die manier wordt de epistemologische vraag die bij Faulkner aan de orde is (wat leren we over de identiteit van Joe en Joanna doorheen de “gendered and racialized roles” (Sherazi, 2014) die ze spelen?) hier een ontologische kwestie: in hoeverre valt HIJ samen met Klaus en ZIJ met Mado en in hoeverre zijn fictie en realiteit, spel en leven nog van elkaar te scheiden? Of wordt dit een fataal ontologisch imbroglio?

HIJ: Al neukte hij haar 3 tot 4 keer per dag, nooit zou hij haar kunnen bezitten.

Geen wonder dat hij haar heeft vermoord.

ZIJ: Zie je wel. Niemand vergeet een vrouw als Mado.⁴⁴²

439 In *V als in Veronica* (Pourveur, L'Abécédaire des temps (post)modernes, 2013) vinden we een beeld dat dat brandmerken verduidelijkt; Camille (het meisje) zal zich met een veronica ('een snel en elegant gebaar', vergelijkbaar met de beweging van de torero) voor altijd impregneren in het bestaan van Camille jongen. "Met een veronica zal ik altijd in je leven aanwezig zijn, maar niet in 3D. Je zal gebrandmerkt zijn door mijn aanwezigheid." Ook hier speelt bijbelse intertekstualiteit een rol: de naam 'veronica' roept associaties op met de lijkwade waarin Veronica de afdruk van Christus opving.

440 Butler (1988) schrijft: "The authors of gender become entranced by their own fictions whereby the construction compels one's belief in its necessity and naturalness" (1988, p. 522).

441 Het laatste lid van de opsomming springt, zoals vaak in een Pourveur-opsomming, uit de band en trekt het mannelijk gedrag van het interpersoonlijke naar het internationale, geopolitieke niveau. Dit gewelddadig gedrag is wat de man als dagtaak doet, suggereert de tekst.

442 Hiermee countert ZIJ wat HIJ zei over Scarlett: "Een paar jaar later en je herinnert je haar naam zelfs niet meer" (Pourveur, White-out, 1996, p. 300). Het is duidelijk dat ZIJ zich niet neerlegt bij de objectrol die HIJ aan de vrouw wil toekennen en voor de vrouw een subjectpositie opeist.

HIJ: Hou op. Verplicht me niet.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 300)

HIJ suggereert hier dat ZIJ haar gedrag zal moeten wijzigen, omdat hij (als zij zich niet aan hem overgeeft) niet voor zichzelf zal kunnen instaan en dan bestaat de kans dat hij haar uit machteloze lust vermoordt, zoals Klaus deed met Mado. Met deze toch wel perverse redenering maakt HIJ ZIJ zelf verantwoordelijk voor de eventualiteit dat zij het slachtoffer wordt van zijn geweld. Als HIJ een statusverandering moet ondergaan van 'redder' in 'dader', dan is dat een gevolg van *haar* keuze en 'beyond his control'.⁴⁴³ ZIJ heeft, zo zegt HIJ, echter één manier om dat geweld te vermijden: de passie afzweren, hem niet in de rol van Klaus dwingen! Het is dus mede om ZIJ te 'beschermen' dat HIJ niet wil meestappen in het Joe en Joanna-scenario uit *Light in August*.⁴⁴⁴ Als zij daarentegen tekent voor een *Gone with the wind*-scenario à la Reth en Scarlett, zal ze veilig zijn. Reth en Scarlett zijn immers overlevers: precies de afwezigheid van passie, van grote romantiek staat daarvoor garant.

Van meet af aan weet men dat die twee de trap zullen overleven.

Dit is een verhaal zonder bloedbad aan het eind.⁴⁴⁵

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 275)

HIJ EN ZIJ IN DE DERDE FASE:

INTEGRATIE VAN HET ROLLENSPEL IN DE DAGELIJKSE REALITEIT

Het gewelddadige einde van het Joe & Joanna-verhaal uit *Light in August* wordt een aantal maal opgeroepen in *White-out*. ZIJ dreigt ermee om HIJ te vermoorden, of (tot driemaal toe) om zelfmoord te plegen als HIJ haar niet vertelt waar Klaus is.⁴⁴⁶ HIJ laat zich niet afdreigen en suggereert haar dat ze dat dan maar moet doen, met rattenvergif bijvoorbeeld (*White-out*, pp. 281, 298). ZIJ trekt haar dreigement dan weer in: ze is immers zwanger! Haar argument is voor hem een extra reden waarom hij niet met haar zou kunnen

443 Ik gebruik hier de woorden die de Vicomte de Valmont in de film *Dangerous Liaisons* (een filmische remediation (1988) door Stephen Frears van de briefroman van Choderlos de Laclos) gebruikt om zich te ontdoen van Cécile de Volanges (de aanstaande bruid die hij verleidde).

444 "ZIJ: Waarom hou je mij weg van Klaus?"

HIJ: Omdat Klaus de verliefde persoon is die het meent, die 'echt verliefd' is, die verliefd is op de pijn en het lijden. Niets is zieliger dan een verliefde persoon die zichzelf au sérieux neemt, zonder enige afstand te bewaren" (Pourveur P., *White-out*, 1996, p. 310).

445 In *Light in August* is de trap de verbinding tussen de keuken en de slaapkamer van Joanna, de verbinding tussen haar rol als verzorgende moeder en als minnares. Telkens als Joe de trap opgaat, wordt in de roman een sfeer van dreiging opgeroepen, een voorbode voor de tragische afloop, het bloedbad. Ook in *Gone with the Wind* is de trap met symboliek geladen. Hij refereert aan het blijvende spanningsveld dat tussen Reth en Scarlett bestaat. Bij hun eerste ontmoeting én bij hun laatste afscheid staat Reth beneden en Scarlett in het midden van de trap. In tegenstelling tot *Light in August* overleven de protagonisten de trap wel. Ze gaan uit elkaar, maar het bloedbad blijft uit. Als HIJ tegenover ZIJ zijn geloof uitspreekt dat zij als koppel de trap zullen overleven, is dat een poging om ZIJ weg te halen uit het Klaus en Mado-scenario en haar in te schrijven in het Reth en Scarlett-model dat hij voor ogen heeft.

446 "ZIJ: Je staat tussen mij en Klaus. Misschien moet ik je wel vermoorden.

HIJ: Doe het dan. Ik vraag niet liever.

ZIJ: Nog niet" (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 310).

leven. “Beeld je in: leven met iemand die zelfs geen zelfmoord mag plegen” (White-out, p. 282). Cynisme troef dus, verbaal geweld in overvloed, maar tot een bloedbad komt het niet. Mogelijke climaxen worden afgebroken zonder *fait accompli*. Ook niet op het eind, waar het dubbele zelfmoord-scenario uit *Light in August* even opduikt, maar met een knipoog naar Beckett’s *Endgame* weer wordt opgeborgen. HIJ en ZIJ lijken gedoemd om verder te blijven leven; de mogelijkheid om te eindigen lijkt hen ontzegd.

ZIJ: Geef mij liever wat thee met rattenvergif.

HIJ: Eerste kast aan je linkerkant.

ZIJ: Het pak is leeg.

HIJ Dan moeten we wakker blijven. Voor eeuwig en altijd.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 287)

Slagen HIJ en ZIJ erin de twee scripts (*Gone with the Wind* en *Light in August*) te verzoenen en zo de intertekst-dualiteit die aanwezig is in het tweede bedrijf te overstijgen? De volgende passage reikt misschien een sleutel aan.

HIJ: (...) Kom hier zitten? Kom hier...Midden in het decor. Kom...

ZIJ: Raak me niet aan!

HIJ: Ik zal je niet aanraken. (...) Jij zit daar – op die stoel – midden in het decor.

ZIJ: Nee. Ik zal hier blijven zitten voor de deur. Voor de deur die naar Klaus leidt. (...)

Ik heb een stoel, een onderdak, een beetje hoop. Meer heb ik niet nodig.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 316)

Eindelijk geeft HIJ ZIJ de mogelijkheid om te doen waar ze al naar verlangde toen het rollenspel begon: gaan zitten! ZIJ weigert echter op een stoel plaats te nemen in het maquettedecor (het Reth en Scarlett-verhaal) en neemt (symbolisch) dus geen afstand van haar grote romantische voetafdruk, waarmee ze eerder al een deel van de maquette vernietigde (cf. supra).⁴⁴⁷ ZIJ geeft aan dat ze nog steeds hoopt Klaus terug te zien, dat haar hele leven door deze unieke liefde wordt gekleurd en bepaald.⁴⁴⁸ ZIJ is nu opnieuw de machteloze geworden, ze heeft de aansluiting verloren met de ongenaakbare Mado. Ze zal blijven zitten “voor de deur die naar Klaus leidt”, ook al geeft HIJ aan dat hij de sleutel van de deur heeft weggegooid in een rivier, waarvan hij de naam is vergeten. De deur blijft dus dicht, “voor altijd en eeuwig” (White-out, p. 316). Engeland is gesloten, de sleutel is gebroken. Het rollenspel eindigt zo op een *aperture* die sprookjesgewijs (en beckettiaans) ad infinitum wordt verlengd – En ZIJ wachtte nog lang en ongelukkig. Ook de lezer moet zijn verwachting (indien nog aanwezig) om Klaus te zien te krijgen, definitief opbergen.

447 Ze weigert dus om zich zoals Sneeuwwitje aan de ‘dwergermaat’ aan te passen.

448 Cf. Lena in *Light in August* die ondanks alle tegenindicaties Lucas achterna blijft reizen, in de hoop dat die zijn vaderrol wil opnemen.

Het narratief universum van *White-out* is indeterministisch; ZIJ lijkt vrede te nemen met het feit dat HIJ aangeeft dat Klaus ‘daar’ is. Maar wat is de referent van ‘daar’? “Achter die deur?”

HIJ: Nou ja. Niet echt achter die deur. Achter die deur is een kamer. In die kamer is een deur. Achter die deur is de trap naar de kelder waar je een andere deur zal vinden en achter dié deur.

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, p. 314)

HIJ opent hier een *Chinese box*, waarin nog eindeloos veel andere kleine *boxjes* blijken te zitten. ZIJ zal in *White-out* Klaus nooit te zien krijgen en HIJ laat in het midden of Klaus nog leeft of niet. Dat Klaus’ ‘verschijning’ voortdurend wordt uitgesteld, versterkt de hypothese dat Klaus een *floating signifier* is, waaraan HIJ en ZIJ in hun fictionalisering een enorm rijke *signified* toekennen, die wij tijdens de lectuur invullen met betekenissen van Joe Christmas maar die (tijdens dit stuk) nooit met een concrete referent kan samenvallen. De lezer verwerft op de keper beschouwd geen betrouwbare informatie waarmee hij de kenniskloof die bestond bij het begin van het stuk (waar is Klaus?) kan dichten; de code ‘Klaus’ kan niet worden gekraakt.

Dan stopt de dialoog en bevinden we ons plots weer in het kaderverhaal. De niet-diëgetische verteller geeft aan dat de mist optrekt; tezamen met het *white-out*-effect verdwijnen ook de intertekstuele spelsenario’s. HIJ en ZIJ zijn terug ingedaald in Axel en Chloé. Ze hebben zich knusjes in een huiskamer gesetteld (de huiskamer van Axel?), voor een haardvuur. Ze lijken niet eens verbaasd dat ze zich in elkaars gezelschap bevinden, dit lijkt wel ‘dagelijkse kost’. Van passie is niet veel te merken, maar wat eerder al in het rollenspel tussen HIJ en ZIJ als een minimumprogramma werd gepresenteerd, blijkt voor Axel en Chloé in elk geval gerealiseerd (*mise-en-abyme*).

HIJ: In principe hebben we slechts een onderdak nodig, twee stoelen.

HIJ: Een televisie.

ZIJ: Een haardvuur.

HIJ: De stilte.

ZIJ: Het gekrijs van een kind door de babyfoon.

HIJ: ...

ZIJ: ...

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, p. 303)

De *backstory*-hypothese (waarbij het uitgangspunt is dat Chloé en Axel elkaar al eerder kenden) komt zo *in the picture* en plaatst het rollenspel in een heel ander daglicht. Misschien was Chloé er op uit om via het rollenspel ‘de Klaus’ in Axel tot leven te brengen, het romantische scenario dus waarin hij passioneel naar haar verlangt en zij zich, zoals Mado, sterk en onneembaar kan tonen. En misschien was Axel er op uit om ‘de Mado’ in Chloé te onderdrukken en ‘de Scarlett’ in haar tot leven te brengen: het vrijblijvende scenario dus

waarin hij, zoals Reth, zijn natuurlijke dominantie kan behouden en ze elkaar ‘gewoon’ helpen hun gemis te dragen. Die beide scenario’s worden nu weer verlaten. HIJ heeft Klaus (opnieuw?) achter slot en grendel gestopt, ZIJ vernietigt het decor van Reth en Scarlett. Ze leven dus voort met die onvervulde wensen, zoals een doorsnee burgerlijk gezinnetje, met aan de oppervlakte slechts één onenigheid: de kinderwens.⁴⁴⁹ Terwijl ZIJ een kind door de babyfoon wil horen huilen, verkiest HIJ de stilte.

De tekst had hier perfect kunnen stoppen. Pourveur voorziet echter nog een ander einde, ingekleed in een metalepsis van jewelste: de intertekst-realiteit dringt het kaderverhaal binnen via een *quote* uit de slotdialogue van het *Gone with the Wind*-script:

‘After all, tomorrow is another day,’ zucht Axel. ‘Frankly, my dear,
I don’t give a damn,’ zegt Chloé.
— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 319)

Het citaat is dubbel ironisch. In de film zijn dit de woorden waarmee Reth en Scarlett *afscheid* nemen van elkaar. In *White-out* zijn het echter de woorden waarmee Axel en Chloé hun *samenzijn* (hun noodzaak) bezegelen. In de tekst zegt Chloé Reths woorden en Axel die van Scarlett. Dat niet Axel maar Chloé hier onverschilligheid uitdrukt, kan wijzen op haar toegenomen zelfbewustzijn. Misschien dat zij Axel straks opnieuw verlaat (met een dichtslaande deur) en dat het spel dan opnieuw kan beginnen...

Even tevoren hebben we echter nog een derde mogelijk einde gepresenteerd gekregen; daarin hernemen Axel en Chloé bijna letterlijk de beginclauzen van het rollenspel (zie eigen cursiveringen hieronder): Chloé lijkt te hopen dat die ‘alsof-realiteit’ werkelijkheid zou worden. Axel lijkt net te hopen van niet.

Welk lot is mij toebedeeld?’ denkt Chloé hoopvol. ‘Met een naam als Chloé kan het leven mij enkel toelachen. *Bent u echt geen timmerman?* (...) ‘Wonden genezen altijd’ denkt Axel even hoopvol. ‘Trouwens, met een beroep als timmerman kan het leven mij enkel toelachen. *Ben je echt zwanger?*’
— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, PP. 318–19)

Als een toekomstig *white-out*-effect hen nog eens toestaat om abstractie te maken van hun concrete antecedenten en referentiepunten, kunnen Axel en Chloé opnieuw een rollenspel opvoeren. Dan zullen wellicht opnieuw de sporen van de pijn leesbaar worden én de hoop op een nieuw begin. En ook al zou dit rollenspel steeds zijn eigen onmogelijkheid en onleefbaarheid bewijzen⁴⁵⁰ – de referentiekaders en modellen blijken immers

449 De evidente interpretatie is dat ZIJ een kind wil en HIJ niet. Toch zijn er ook indicaties van het tegendeel. In dit opzicht kan het betekenisvol zijn dat de eerste versie van *White-out* (door mij niet onderzocht) ‘De vrucht van uw schoot’ heette. De titel verwijst naar een fragment van een gebed tot Maria (“gezegend zij de vrucht van Uw schoot”). Het belang van het kind-thema wordt in elk geval door die titel in de verf gezet.

450 “ZIJ: Klaus pleegt geen moord. / HIJ: En jij bent niet zwanger” (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 219).

te verschillend, hun wederzijdse doelen onverzoenbaar⁴⁵¹ – toch lijkt het noodzakelijk dat zij dit spel nu en dan kunnen hernemen om de routine van hun samenzijn te overleven.

Conclusie

Pourveur gebruikt *Gone with the Wind* en *Light in August* om een eenvoudige plotlijn gelaagdheid te geven. Aan *Gone with the Wind* ontleent hij *settings*, citaten, enkele motieven (de trap, de brand, het bordeel) en een ruwe karaktertekening van Reth en Scarlett. Uit *Light in August* neemt hij twee concrete plotprincipes over: enerzijds het uitgangspunt van het kaderverhaal, met name ‘zwangere vrouw zoekt vader van haar ongeboren kind’ – een klassieke plotlijn waarin ook een bijbelverhaal kan mee-resoneren; anderzijds de structuur van het rollenspel tussen Joe en Joanna. Als we de driefasige structuur van ‘the play’ van Joe en Joanna in *Light in August* vertalen naar het rollenspel van *White-out*, genereert dat relevante parallellen en inzichten. De getroebleerde identiteit van Joe en Joanna, hun spel met verschillende persona’s en *scripted roles* levert het materiaal voor de complexe evenwichtsoefening tussen realiteit en fantasma in het rollenspel van HIJ en ZIJ. De analyse van de brontekst helpt ons om de dichte taalmist van *White-out* te verdunnen.

Die analyse brengt echter ook fundamentele verschillen aan het licht. In Yoknapatawpha County (Faulkners verbeelding van Mississippi) mag het interracial en genderfluïde spel het daglicht niet zien. In *White-out* daarentegen ontbreekt elke vorm van censuur; het rollenspel is letterlijk een ‘spel in het spel’ en houdt dus een metaverwijzing in naar de vrijplaats van het theater. Ook de inzet van het rollenspel is moeilijk te vergelijken. In *Light in August* is het een spel op leven en dood en is het leed uiteindelijk ook niet te overzien.⁴⁵² In *White-out* daarentegen heeft het rollenspel een meer vrijblijvend karakter: al loopt de spanning in het spel soms hoog op (met allusies op een potentieel bloedbad) en al vinden HIJ en ZIJ dat ze ‘lijden’,⁴⁵³ toch toont de optrekkende mist ons weer een burgerlijk en gevaarloos huis-tuin-keukenleventje à deux.

Pourveur ontdekt zijn inspiratiebronnen (*Gone with the Wind* en *Light in August*) van hun gemeenschappelijke historische en culturele context.⁴⁵⁴ Pourveur brengt alles terug tot

451 ZIJ: Ik wil passie./ HIJ: ik wil een huisdier. (...) Ik heb ooit een goudvis gehad. (...). Ik had hem Werther genoemd” (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 294).

452 In het boek maakt het toxische mengsel van puritanisme, seksisme en racisme afgezien van Joe en Joanna nog minstens twee andere slachtoffers: Milly Hines wordt door haar vader een dokter ontzegd als ze moet bevallen van een bastaardkind (Joe) en sterft; Mrs Hightower wordt tot zelfmoord gedreven nadat ze door de gemeenschap ‘gek’ is verklaard, terwijl ze misschien gewoon seksueel gefrustreerd is in haar huwelijk.

453 HIJ beweert wel dat hij het leed van de wereld draagt maar zijn enige argument daarvoor is dat hij dagelijks naar het journaal kijkt. ZIJ van haar kant schrijft haar enorme collectie zakdoeken niet alleen toe aan haar verdriet, maar ook aan een ziekte aan de traanklieren (Pourveur P., *White-out*, 1996, p. 312).

454 Terwijl *Gone with the Wind* de Amerikaanse burgeroorlog omspant, behandelt *Light in August* de nasleep ervan in de zuidelijke staten.

de plotlijn van de liefdesrelatie. De verwijzing in de tekst naar betogingen van extreemrechts (in de jaren negentig vooral in Vlaanderen aan de orde) lijkt niet meer dan een knipoog naar het diepgewortelde racisme dat zowel voor, tijdens als na de Amerikaanse Burgeroorlog de dienst uitmaakte in de zuidelijke staten.⁴⁵⁵

We kunnen Pourveur er niet van verdenken in zijn oeuvre raciale kwesties uit de weg te gaan (zie de bespreking van *Congo* en *Oum'Loungou* in ditzelfde hoofdstuk). Waarom maakt hij Klaus en Mado dan ras-loos, kleur-loos? Pourveur lijkt door zijn radicale de-contextualisering voorbij te gaan aan het identiteitsthema in Faulkners roman. De veel meer gelaagde personages Joe Christmas en (in mindere mate) Lucas Burch worden samengebracht in het eendimensionale personage Klaus. Doordat Klaus op het vlak van afkomst, verleden, 'ras', opvoeding een *white-out* heeft ondergaan, heeft hij een veel grotere mate van onbepaaldheid. Hij is enkel een *signifier*, een naam (zonder gezicht en verleden) die tijdens de vertelling, tijdens het fictionele spel met verschillende intertekst-realiteiten, een nieuwe invulling kan krijgen. En precies in die fictionalisering raakt *White-out* thematisch aan *Light in August*. Waar de fictionalisering in Pourveurs narratief universum bevrijdend kan werken, is ze dodelijk in dat van Faulkner. Faulkner laat ons racisme zien als een fictie: het is een mentaal gegeven, een interpretatie van een teken, dat elke reële grondslag mist.⁴⁵⁶ Precies het feit dat de gesloten maatschappij – die claimt identiteiten en genderpatronen voor eens en altijd te hebben vastgelegd op basis van een goddelijk geopenbaarde waarheid – Joe's dubbelzinnige identiteit tot een mono-gegeven tracht te reduceren, maar daar uiteindelijk toch niet in slaagt, toont de fictionaliteit van elke identiteitsconstructie aan.⁴⁵⁷

Pourveur ontdekt zijn bronmateriaal van zijn historische laag, en toont de fictionalisering van identiteit in de man-vrouwcontext. De *signifier* 'Mado' krijgt in *White-out* eenzelfde potentie als 'Klaus'. Als HIJ ZIJ vertelt over Mado, geeft ZIJ aan dat ze haar niet kent.⁴⁵⁸ Ze vraagt:

455 Tot driemaal toe zijn we getuige van Axels verontwaardiging dat als extreemrechts een betoging organiseert (ondanks de *lockdown*, ondanks de mist), de rest van de mensen (dus ook de groep potentiële tegenbetogers) rustig thuisblijft (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 285). Axels statement is echter niet ideologisch gekleurd, zo blijkt even later: als catastrofist wil hij vooral conflict zien. Er moet dus gevochten worden in de steden.

456 Joe's afkomst blijft doorheen *Light in August* een raadsel: is hij genetisch half zwart, half Mexicaan of toch helemaal wit? Zijn 'zijn' is dus op zich al een aanfluiting van elk essentialistisch denken. Dat de goegemeente van Mississippi Joe toch in een dodelijk essentialistisch keurslijf dwingt, is de kern van Faulkners aanklacht. Faulkner zet zijn pleidooi voor een niet-essentialistische identiteit kracht bij door Joe's laatste adem als een raket de hoogte in te laten schieten ("(...) the man seemed to rise soaring into their memories forever and ever" (Faulkner, 2005 (1932), Ch. 19).

457 Een gesloten maatschappij is ongevoelig voor normale veranderingsprocessen, is onmenselijk en kent een autoritaire bestuursvorm. Een open maatschappij evolueert voortdurend op basis van de activiteit, creativiteit en innovatie van zijn inwoners; mensen kunnen beslissingen baseren op het gezag van hun eigen intelligentie en oordelingsvermogen en zijn ook in staat op basis daarvan leiders van de macht te verdrijven. Cf. <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/open-societies-and-closed-societies>

458 Op zich is dat vreemd omdat Chloé in het kaderverhaal aangeeft dat ze ervan droomt als Mado door Rome te wandelen. Het is een argument voor het ontologische onderscheid tussen Chloé en JIJ.

Wat voor een vrouw is ze? Is zij een goedkope imitatie van Marilyn Monroe, een mislukte kopie van Sneeuwvitje? Of is zij een trut, een hoer?"⁴⁵⁹

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 296)

We kunnen de interpretatie van deze passus verrijken door ze te koppelen aan het volgende citaat uit *Light in August* (2005 (1932)): "Christmas watched her pass through every avatar of a woman in love" (Ch. 12, §4). De vier mogelijke avatars van vrouw zijn die zij aan HJ als prototypen voorlegt, zou je van elkaar kunnen onderscheiden op basis van de volgende parameters: lichamelijk/mentaal geprononceerd, positief/negatief geconnoteerd, romantisch/pragmatisch ingesteld. Als Marilyn Monroe staat voor de lichamelijk aantrekkelijke vrouw (de *femme fatale*), doorgaans positief geconnoteerd en met een hoog romantisch gehalte, dan is de 'hoer' haar doorgaans negatief geconnoteerde en pragmatische variant. Als Sneeuwvitje staat voor hoogstaande mentale eigenschappen (onschuld, trouw, maagdelijkheid, openheid) én romantiek, dan staat de 'trut' voor haar negatief geconnoteerde of goedkope variant.

Wat levert het op als we de intertekstuele avatars die in *White-out* voor de vrouw opduiken, aan die prototypes trachten te koppelen? Mado uit het Klaus-verhaal kunnen we bestempelen als het Marilyn-type, Mado uit de film van Sautet is het type van de hoer. Lena Grove en Maria staan dan voor het Sneeuwvitje-prototype.⁴⁶⁰ Scarlett O'Hara (zoals ze gezien wordt door Reth) is dan de trut. Volgens deze logica kunnen we stellen dat zij in het rollenspel de vier pourveuriaanse prototypes van vrouwelijkheid uitprobeert. Vindt er aan het eind een integratie van die verschillende aspecten plaats? Laat ons daarvoor de laatste monoloog van zij onder de loep nemen.

ZIJ: Ik blijf hier zitten./.../ want.../ dit, bloed en beenderen/ en defecte traanklieren,/ is Chloé./.../ Ik heb hersenen/ en borsten./ Mijn hersenen hebben nooit het daglicht gezien./ Zo wordt verteld./ Mijn borsten werden teveel beloond./ In de palm van een hand./ Ik ben slechts Chloé/ en verlies elke oorlog./ want er is altijd iemand die verraad pleegt./ Ik ben dus Chloé./ Ik heb een lichaam./ een fort./ voor een legioen van wanhopige mannen./ Ik ben slechts Chloé./ En geloof hoe dan ook in medelijden./ Medelijden met de vogels die gefolterd worden./ met katten die levend gevild worden./ met Mijnheer Voet van de groentenafdeling./ Ik ben slechts Chloé./ Voor sommigen een recipiënt/ voor een melkachtige vloeistof./ Voor anderen een pispaal./ Wat er ook van zij./ ik ben Chloé/ en de woorden die uit mijn mond komen./ zijn woorden die erin

459 In *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996) vind je een soortgelijke opsomming van vrouwelijke persona's (avatars) als de actrice aan de technicus vraagt hoe hij zich tot haar wil richten: "Est-ce que tu veux t'adresser à une prostituée, à une vierge, à une prêtresse, à une blasphématrice? Ou à Lady Macbeth? Ou tout simplement à une pauvre femme maigre que tout le monde néglige?" (p. 35).

460 Hoewel de verteller in *Light in August* Lena vergelijkt met een heidense figuur (met name met de vrouwen bij wie Zeus/Jupiter kinderen heeft verwekt), dicht menig criticus waaronder Irene Visser (2002) Lena uit *Light in August* ook mariale eigenschappen toe: een zwangere vrouw, later moeder, die steun zoekt bij een man die niet de vader is van haar kind, op een bepaalde manier naïef, sereen, het lot aanvaardend zoals het komt.

werden gelegd./ terwijl ik geneukt werd./ Ik moet overleven./ Soms is het vermoeiend te overleven./ maar ik overleef./ Telkens een beetje minder./ maar ik overleef./ want ik ben Chloé./ En ik zal de Britannica overleven./ Ik overleef altijd en altijd./ Niets aan te doen./ Ik ben onsterfelijk, want ik ben...

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, PP. 316-18)

Deze monoloog markeert de overgang van het rollenspel naar het kaderverhaal. In het begin horen we ZIJ spreken, maar aan het eind is Chloé aan het woord. De regelmatige afwisseling van ‘Chloé’ en ‘slechts Chloé’ valt op. Het is een tweedeling die we ook al in het kaderverhaal aantreffen. Daar stond ‘Chloé’ duidelijk voor de verbeelde persona waarmee ‘slechts Chloé’ aan haar deterministische gedachten probeerde te ontsnappen.⁴⁶¹ Als we de monoloog in zijn geheel bekijken, kunnen we concluderen dat Chloé evolueert naar een hernieuwd zelfbewustzijn. In de volgende analyse van de monoloog zullen we terugkerende motiefwoorden trachten te determineren die ons op het spoor van de verschillende avatars kunnen brengen.

Met “bloed en beenderen” herhaalt ZIJ haar eigen verbeelding van de verbrande Mado (White-out, p. 316). Met de “defecte traanklieren” verwijst ze misschien naar de tranerige Scarlett O’Hara; ook de verwijzing naar het “verraad” in de oorlog slaat op Scarlett.⁴⁶² Het overlevingsinstinct deelt ZIJ met Lena; het medelijden met mens en schepping zouden we eventueel met een religieuze inspiratie (Maria) kunnen associëren. Dat ZIJ zich in eerste instantie ziet als een sterk lichaam (“een fort”), lijkt vooral een verwijzing naar Mado uit de film van Sautet. ZIJ verheft daarbij de prostituee-avatar vanuit de anekdotiek (“een recipient voor een melkachtige vloeistof”) naar een strijdbare, emancipatorische stellingname: “de woorden die uit mijn mond komen,/ zijn woorden die erin werden gelegd,/ terwijl ik geneukt werd.” ZIJ lanceert zo een niet mis te verstane tegenaanval op het fallogocentrisme, op het mannelijk taalmonopolie in het patriarchale systeem. Dat laatste wordt hier metonymisch voorgesteld door de “Britannica” (de kennisbron die HIJ raadpleegt als hij iets over de liefde wil te weten komen (p. 301)). ZIJ, al te lang door de man gereduceerd tot seksobject zonder eigen ideeën (“mijn hersenen hebben nooit het daglicht gezien”), eist nu het recht op om de liefde in haar eigen woorden te beschrijven. Ze weet dat de man (tenminste: haar tegenspeler) lichtgeraakt en eergevoelig is, te arm aan verbeelding om zichzelf in niet-stereotiepe patronen te herdenken. Vermits hij snel naar een vorm van geweld grijpt, zal de oorlog dus nog even moeten blijven duren. Als het ‘mistgordijn’ van de romantiek eindelijk is opgetrokken, gaat het de vrouw dus om een existentiële kwestie, om het overleven; en die strijd put haar uit. Maar dat ze (de man) zal overleven, staat vast. In die overtuiging is Chloé even onverzettelijk als Mado in haar trouw aan Klaus.

461 “En Chloé draait de hoek om en wordt Selena, de vrouw achter het masker, de vrouw met de negen levens, maar het is een doodlopend straatje. En Selena keert op haar passen terug, wordt opnieuw slechts Chloé en drijft verder mee met de miststroming” (Pourveur, White-out, 1996, p. 268).

462 In *Gone with the Wind* krijgt Scarletts familie te maken met een man (Wilkerson) die eerst nog voor hen werkt, maar zich na de oorlog ontpopt tot een Carpetbagger die hun verpauperde landgoed komt opkopen en zo verraad pleegt aan de loyaliteit t.o.v. zijn oorspronkelijke werkgever.

In Chloés monoloog klinkt de echo na van de slotmonoloog van Heiner Müllers *Hamletmaschine*, waarin Ophelia (sprekend als Elektra en zittend in een rolstoel) ‘namens de slachtoffers’ al het zaad dat ze ‘ontvangen’ heeft weer uitstoot en de wereld die ze gebaard heeft, baldadig terugroept in haar schoot. Chloés strijdbaarheid en revolutionaire drang zijn veel kleiner, haar *Lebensbejahung* groter. Ze wordt ook niet, zoals Ophelia/Elektra, door mannen het spreken belemmerd.⁴⁶³ Haar stem zal in Pourveurs werk een echo vinden in andere vrouwelijke personages die zich uitspreken als gefragmenteerde subjecten die zichzelf trachten te ‘helen’ via de exploratie en integratie van verschillende vrouwelijke avatars en met behulp van een zichzelf ontwikkelende, emanciperende taal.

Metadrama en metatheatraliteit

Hutcheon (1984) definieert metafiction als “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (p. 1). Als theaterteksten en -opvoeringen reflecteren over hun eigen narrativiteit en overdracht, noemen we dat ‘metadrama’ of ‘metatheater’. Dat dit soort reflectie een *boost* kreeg in het postdramatische theater, hoeft niet te verwonderen. Naarmate het theater minder gezien wordt als een spiegeling van de realiteit, en dus eigenlijk geen wereld meer te representeren heeft, treden discussies over fictie en realiteit, over representatie en illusie op de voorgrond. Poschmann (1997) spreekt van metadrama/-theater zodra “die Kritik am Repräsentationsprinzip selbst” (p. 93) tot de inhoudelijke kern van de theatertekst behoort. Het principe van het theater als waarnemingsmodus wordt gethematiseerd.

Voor het precieze onderscheid tussen metadrama en metatheater baseren we ons op Hauthals studie *Metadrama und Theatralität* (2009). We noemen teksten *metadramatisch* als ze een kritische reflectie inhouden op het drama als genre, voor zover die reflectie de binnenfictie (personagetekst) betreft. In een metadramatische benadering worden de klassieke constituenten van het drama (‘Figuration’ en ‘Narration’) voorgesteld als contingent en dus veranderbaar.⁴⁶⁴ Mogelijke uitwerkingen zijn: personages die zich van hun eigen fictionaliteit bewust worden, vormen van ‘spel in het spel’ en het tegelijk aanbieden van meerdere, elkaar uitsluitende verhaalversies waardoor de lineaire narrativiteit wordt doorbroken.

463 Heiner Müller (*Die Hamletmaschine*, 1977) laat als regieaanwijzing bij de monoloog optekenen: “Ophelia während zwei Männer im Arzkkittel sie und den Rollstuhl von unten nach oben in Mullbinden schnüren.”

464 Hauthal (2009) geeft aan dat het gaat dan om “Phänomene die (...) den Fiktionscharakter, d.h. die (Regeln der) Gemachtheit und Erfundenheit dramatischer Narration und Figuration, reflektieren” (p. 129).

Metatheatraal noemen we teksten die een reflectie inhouden (en oproepen) op de eigenheid van het theatermedium. Allusies op de mediumwissel (van de tekst naar de encenering en de opvoering toe), op de plurimedialiteit van het theater en op aspecten van het productie-en /of receptieproces verstoren de illusie van de onbemiddeldheid van de dramatische binnenfictie. Een belangrijke vorm van metatheatraliteit is het slechten van de grens tussen illusie en werkelijkheid. Metatheatrale technieken zijn bijvoorbeeld het verwijzen naar de tekst als tekst, naar de opvoering als opvoering en naar de dualiteit van acteur en personage. Ook het aanspreken van het publiek (als publiek) en het speculeren op hun mogelijke reactie kan als metatheatraal worden beschouwd, net als het verwijzen naar andere theaterteksten en -opvoeringen of naar het medium theater in het algemeen. Voor Poschmann (1997) zijn ook het in vraag stellen van de taal als tekensysteem en het autorelectief inzetten van de taal te beschouwen als vormen van metatheatraliteit, die overigens essentieel zijn in het niet-langer-dramatisch theater.

We gaan dit kort geschetste begrippenkader nu inzetten in een analyse van *Oum'Loungou: (L'homme blanc)* (Pourveur, 1989).

Casestudy 5: Oum'Loungou: (L'homme blanc)

MARIE: J'aimerais bien savoir quelle fin tu me réserves, Adam...Il n'y a que moi, qui aimerais savoir, d'ailleurs; tes noirs aussi, ils aimeraient savoir ce que tu mijotes et les spectateurs présents et futurs aimeraient aussi savoir quelle fin tu leur réserves.

ADAM: Déjà la fin! Comme tu y vas!

MARIE: Si ta fin ne me plaît pas, je te quitte Adam.

— OUM'LOUNGOU: (L'HOMME BLANC) (POURVEUR, 1989, P. 17)

De uitgangspunten van *Congo* en *Oum'Loungou: (L'homme blanc)* zijn vergelijkbaar: in postkoloniale tijden nemen westerlingen het initiatief om naar een Afrikaans land te trekken om daar een persoonlijke missie te volbrengen.⁴⁶⁵ Terwijl in *Congo* het historische koloniale kader enkel de achtergrond vormt van de plot, focust *Oum'Loungou: (L'homme blanc)* heel duidelijk op de erfenis van het kolonialisme. Beide stukken werden in hetzelfde jaar (1989) gepubliceerd en schotelen de lezer een vergelijkbaar narratief

465 *Oum'Loungou: (L'homme blanc)* is een Franstalig Pourveur-stuk uit 1989, het werd gecreëerd in een regie van Héléne Gailly in 1990 in de Brusselse Botanique door het gezelschap Dépôt Légal. Het werd gepubliceerd bij Lansman (Nocturnes Théâtre) in 1989.

universum voor.⁴⁶⁶ Daarom kunnen ze in zekere zin als twee delen gezien worden van eenzelfde traject, dat ik ‘Retour à l’Afrique Noire’ doop.

Een metatheatraal kader opent zich

*Oum’Loungou: (L’homme blanc)*⁴⁶⁷ is in tegenstelling tot *Congo* duidelijk als een dramatische tekst te bestempelen. Het stuk bestaat haast integraal uit dialogen en bevat een (weliswaar vervreemdende) opsomming van personages (‘dramatis personae’). Een onderscheid tussen hoofdtekst en neventekst is er niet, maar sommige handelingen en *settings* worden in de dialoog geïmpliceerd (een vorm van *word scenery*).⁴⁶⁸

De basisstructuur van *Oum’Loungou: (L’homme blanc)* is metatheatraal. De tekst reflecteert van meet af aan op het receptieproces. Dat blijkt al in het ‘Woord Vooraf’, dat hier de titel ‘Guide’ draagt, in de dubbele betekenis van het woord: een ‘leidraad’ en een ‘leidsman’. In eerste instantie worden vooral de *lezers* door de gids toegesproken. De gids stelt de tekst die ze zullen lezen, metaforisch voor als een landschap dat vorm gaat krijgen tijdens de lectuur en dat ze best met een helder hoofd, een open geest en te voet (flanerend) doorkruisen. Tegelijk heeft hij oog voor de leesakt zelf: de lezers moeten best van links naar rechts lezen, maar met duim en wijsvinger een beweging van rechts naar links maken als zij een grote spatie tegenkomen. Een vervreemdende omschrijving voor een evidente leesgewoonte (het omslaan van de bladzijde). Lezers krijgen in deze gebruiksaanwijzing ook het advies mee om dicht bij de tekst te blijven en die niet te gaan uitdiepen; de woorden (incl. de personages) zouden als een zeepbel kunnen openbarsten.⁴⁶⁹ In de dramatis personae wordt telkens op één letter gefocust die in de naam aanwezig is (ofwel op de letter M of de N). Aan de hand van die letter worden de personages dan getypeerd.

Adam se compose de cinq lettres avec comme lettre principale le M,

M comme mémoire maudite.

MARIE : Lettre principale le M, M comme maîtresse mémorable.

— OUM’LOUNGOU: (L’HOMME BLANC) (POURVEUR, 1989, PP. 9–10)

Het vormelijk principe ‘M comme ...’ kwamen we al eerder in onze studie tegen, met name in de *database*-structuur (de alfabetisch oplopende titels) van *L’Abécédaire des temps (post) modernes*. We herkennen ook een inhoudelijke overeenkomst; de idee (uit *L’Abécédaire*)

466 1989 was het jaar waarin de val van de Berlijnse muur de Koude oorlog tot een einde bracht en de dekoloniatiebeweging een forse duw in de rug gaf. Het was het jaar voor de vrijlating van Nelson Mandela het apartheidsregime in Zuid-Afrika de doodsteek zou geven.

467 In feite is de titel een tautologie: Oum’Loungou betekent ‘witte man’ in Zoeloe. Toch is het belang van de dubbelzeggig (in twee verschillende talen) groot, zoals hieronder zal blijken.

468 We kunnen bijvoorbeeld uit de tekst afleiden dat Jim door Adam wordt gedood (een messteek in de rug), dat Dieudonné de scène verlaat etc.

469 « Restez donc bien près des mots. Le plus près possible. Ne soyez pas toujours tenté de ‘creuser’ les mots. Ils pourraient éclater comme des bulles de savon » (Pourveur, Oum’Loungou: (L’homme blanc), 1989, p. 9).

dat de naam bepalend is voor de identiteit, wordt hier toegespitst op de kleine constituenten: de letters. Volgens de logica van de tekst bepaalt het feit dat de paradigmatisch geïsoleerde letter M de syntagmatische mogelijkheid heeft van een combinatie met 'maitresse' en 'mémorable' dat Marie de memorabele minnares zal zijn in dit stuk. De taalmogelijkheden die de naam (en meer bepaalde de belangrijkste letter van die naam) biedt, bepalen de rol die de naamdrager kan spelen. De *overt narrator* ((le) Guide) schuift alle verantwoordelijkheid dienaangaande van zich af. Tegelijk ironiseert en relativeert hij zelf dit principe door het feit dat hij altijd dezelfde letters neemt (M en N) en daardoor de rollen uiteindelijk toch vrij willekeurig blijkt toe te kennen. Er is geen enkele *talige* reden waarom Patience de 'Négation du Noir' moet spelen en Prudence de 'Noir tout court'.

In tweede instantie wordt ook de *toeschouwer* aangesproken. Het landschap (eerst een metafoor voor de tekst) krijgt nu ook echt een ruimtelijke betekenis. De toeschouwer wordt attent gemaakt op de aanwezigheid van het Rode Kruis en van UNO-blauwhelmen, die tijdens de wandeling/voorstelling te hulp kunnen worden geroepen indien nodig. De suggestie is dus dat we locatietheater gaan bijwonen op een eiland dat zich in een conflictzone bevindt. Het is duidelijk dat de *suspension of disbelief* hier sterk op de proef wordt gesteld.

Bij het begin van scène 1 neemt Dieudonné (een ontwortelde zwarte, zo blijkt uit de 'dramatis personae') het woord.⁴⁷⁰ Hij verwelkomt iedereen op het eiland en spreekt specifiek de "parterre de spectateurs blancs" (Oum' Loungou: (L'homme blanc), p. 11) aan.⁴⁷¹ De toeschouwers moeten zich ervan bewust zijn, zegt Dieudonné, dat ze raciaal bevooroordeeld zijn en bij het horen van het woord 'vrouw' automatisch aan een witte vrouw zullen denken. Welnu, in het verhaal dat ze nu gaan horen, laten ze dat vooroordeel best achterwege, het gaat namelijk over 'het begin van alles' en bij het begin van alles stond de zwarte vrouw.⁴⁷² Nadat hij het publiek op zijn verwachtingshorizon heeft aangesproken, zegt Dieudonné, dat geen enkele toeschouwer het eiland zal mogen verlaten zolang de voorstelling duurt. En de voorstelling zal zolang duren tot er een einde is gevonden...⁴⁷³ De sluitsteen van het stuk ontbreekt dus nog (een metadramatische inzet), maar, zo zegt hij, dat hebben de toeschouwers enkel aan zichzelf te wijten.

Mais c'est votre faute. Vous n'auriez pas dû vous aventurer
sur cette île perdue dans l'océan.

— OUM'LOUNGOU: (L'HOMME BLANC) (POURVEUR, 1989, P. 11)

470 «Dieudonné: Lettre principale le N, N comme Noir déraciné» (Pourveur, Oum' Loungou: (L'homme blanc), 1989, p. 10).

471 Dit suggereert, in tegenstelling tot het locatietheater-idee, toch een klassiek theateraal dispositief.

472 Dit is een verwijzing naar de Black Eve-theorie (de hypothese dat de eerste vrouw een zwarte vrouw was), een theorie die ook in deel twee (Een Essay) van Congo naar voren wordt geschoven.

473 Uiteraard is dit een knipoog naar een van de aspecten van het theateraal pact, anderzijds spreekt hier ook een dreiging uit; alsof het publiek tijdens de voorstelling op een bepaalde manier gegijzeld zal worden door de voorstellinggevers, alsof die de macht die ze toegekend hebben gekregen door de toeschouwers gaan misbruiken.

De toeschouwers worden dus metonymisch (op basis van afkomst) gelijkgesteld aan de avonturiers die het eiland eeuwenlang gekoloniseerd hebben. Het opvoeren van de voorstelling zelf kondigt zich dus aan als een allegorie voor de kolonisatie. Er moet nog een eind aan gebreed worden (zodat een nieuw postkoloniaal verhaal mogelijk wordt). De tekst/voorstelling manifesteert zichzelf als een constructie.

Dieudonné schetst dan een uiterst negatief beeld van de staat van het eiland.⁴⁷⁴ Al wat hij en zijn twee dochters (Prudence en Patience) als laatste vertegenwoordigers van hun volk in deze ‘armoede’ nog aan een publiek te bieden hebben, is deze voorstelling over het ontstaan van de mens. Dieudonné heeft het verhaal in de vorm van een orale bron ‘geërfd’ van zijn voorouders. Het verhaal leest – zoals wel vaker bij Pourveur (cf. supra) – als een combinatie van een bijbelverhaal (in casu de zondeval) en een sprookje. De eerste (zwarte) vrouw, zo wil de overlevering, kreeg een kind van een engel. Het gerucht ging dat er een meer was waarvan het water de zwarte huid wit kon maken. Het meisje kwam in bekoring,⁴⁷⁵ ging baden in het meer en inderdaad: “Sa peau devint blanche comme neige” (Oum’Lougou: (*L’homme blanc*), p. 13).⁴⁷⁶ Daarna veranderde het meer in een modderpoel, waardoor ‘Sneeuwitje’ het enige witte meisje bleef. Sindsdien had ze alleen nog oog voor haar eigen ‘schoonheid’ en wilde ze zich niet langer neerleggen bij de fataliteit dat ze deel moest uitmaken van een “histoire des noirs” (p. 11). Ze verliet het paradijselijke eiland (Eden), trok naar het noorden en sindsdien hebben de wegen van wit en zwart elkaar niet meer gekruist, zo besluit Dieudonné zijn verhaal: “C’est sur cette fin qu’on vous laisse” (p. 14). Later in het stuk vertrouwt Dieudonné Prudence toe dat hij het verhaal op dat punt beëindigde omdat hij de koloniale bewust uit de geschiedenis van de zwarten wilde bannen. Hij wil hun sporen uitwissen. Wellicht ‘revancheert’ Dieudonné zich voor het feit dat de koloniatoren de geschiedenis van de zwarten lieten stoppen op het moment dat zij in Afrika arriveerden, of beter: dat ze de zwarten voorhielden dat met hun komst de geschiedenis pas begon.

Het metatheatraal kader sluit zich hier maar zal zich meteen weer openen. *Oum’Lougou: (L’homme blanc)* blijkt, zoals de titel suggereert, uit twee teksten/voorstellingen te bestaan. Na de voorstelling vanuit het Afrikaanse perspectief (*Oum’Lougou*) krijgen we een voorstelling vanuit het Europese perspectief (*L’homme blanc*). Evenwaardig blijken ze – alvast op kwantitatief vlak – niet: het Afrikaanse krijgt welgeteld 3 ½ blz. ruimte, het

474 Het eiland produceert niets meer: “pas de végétation, ni fruits, ni culture” (Pourveur, Oum’Lougou: (*L’homme blanc*), 1989, p. 11). De natuurelementen laten het eiland in de steek: regen en wind komen er niet meer langs, de zonnestralen warmen het land niet meer op, de golven van de zee spoelen de stranden niet meer schoon.

475 Een analogon voor het verhaal van de zondeval waar Eva en Adam in bekoring komen om te eten van de vruchten van de boom van de kennis van goed en kwaad.

476 Met dit beeld verwijst Pourveur overduidelijk naar ‘Blanche-Neige’, Sneeuwitje; zij vormt samen met Marilyn Monroe (die in zekere zin haar opvolgster is) een duo iconen uit de westerse populaire cultuur dat voortdurend in Pourveurs werk opduikt. Zoals Marilyn Monroe een belangrijke rol speelt als prototype in *Congo* (zie de travestie van de zwarte Marilyn), zo is Sneeuwitje in *Oum’Lougou* een witte ‘Black Eve’. Anders dan in het overgeleverde Grimm-verhaal is zij begaan met haar eigen schoonheid (oorspronkelijk een eigenschap van de stiefmoeder).

westerse dat daarop verder bouwt, telt 44 blz. De westerse blik kadert ook het Afrikaanse perspectief.⁴⁷⁷

Oum'Loungou als metadrama

De inzet van *Oum'Loungou: (L'homme blanc)* blijkt de vraag hoe men op het einde van de twintigste eeuw een voorstelling op kan zetten over het einde en de erfenis van het kolonialisme. Daarbij staan het verhaalverloop en de representatiekwesitie ter discussie. Laat ons nu op beide aspecten van naderbij ingaan.

(L'HOMME BLANC) EN DE ZOEKTOCHT NAAR EEN EINDE

Na het voortijdig einde van Dieudonné's voorstelling (*Oum'Loungou*) komen met Adam en Marie enkele witte personages aan het woord.⁴⁷⁸ Adam krijgt van Marie de vraag voorgeschoteld welk einde hij (als regisseur?) voor haar en de toeschouwers in petto heeft. Zij vraagt (ook in naam van de andere personages én de toeschouwers) inzicht in de dramaturgie van de voorstelling. Als het einde dat Adam voorziet haar niet bevalt, zal zij hem verlaten, zoals het motto van deze *casestudy* aangeeft.

Maries metadramatische interpellatie in de hoedanigheid van personage ('in persona') is toe te schrijven aan haar vrees dat Adam Patience uiteindelijk tot vrouw zal nemen (zij is hem cadeau gedaan door Dieudonné als welkomstgeschenk), waardoor zij opnieuw zal worden veroordeeld tot de rol van *mâîtresse* die aan het einde gedumpt wordt. Dat scenario kent ze blijkbaar al uitentreuren.

Maries vraag brengt (naast de dramaturgische kwestie) dus ook de genderkwestie ter sprake. Zal Marie een rol krijgen die haar plaats als vrouw recht doet? De woorden waarin ze van haar zelfbewustzijn getuigt, echoën de woorden van Chloé in *White-out* (cf. supra).

477 Voor het verhaal/de voorstelling van Dieudonné, Patience en Prudence begint, lezen we
«ADAM: Tu notes, Jim?

JIM; Je note» (Pourveur, *Oum'Loungou: (L'homme blanc)*, 1989, p. 11).

Na de voorstelling van Dieudonné, Patience en Prudence lezen we:

«ADAM; Tu as tout noté?

JIM: Oui. Mais il y a comme une incohérence. Cette histoire n'est pas terminée» (p. 14).

478 Beide namen zijn symbolisch: 'Adam' verwijst natuurlijk naar de eerste mens vanuit westers perspectief en introduceert op zich dus al het westerse intertekstueel universum. 'Marie' vertegenwoordigt, door verwantschap met 'Maria' de maagdelijke onschuld, waarvoor ook Sneeuwwitje (en in mindere mate Marilyn Monroe) symbool staat. De popularisering van 'Maria' tot 'Marie' suggereert dat zij in dit stuk gedegenereerd/gedegradeerd is tot minnares en de facto – zie een passage waarin ze vertelt met wie ze allemaal de liefde heeft bedreven (Pourveur, *Oum'Loungou: (L'homme blanc)*, 1989, p. 39) – sekswerker/prostitutie. In *Lilith@online* is Adam de naamgever; ook hier is hij als regisseur/dramaturg *in charge*.

Deze vrouwelijke Pourveur-personages profileren zich als de sterke sekse, die de man zal overleven.

Je n'ai pas de courage/ Mais je dois survivre./ Encore et toujours./ Toujours un peu moins./
Mais je survís./ Je suis Marie. / Je survivrai à Adam/ A Dieudonné./ Je survivrai toujours
et toujours. Rien ne pourra y faire.

— OUM'LOUNGOU: (L'HOMME BLANC) (POURVEUR, 1989, P. 49)

Prudence geeft deze uitspraak een metadramatische draai. Marie en zij zijn vooral onsterfelijk, zo zegt ze, als personages. Ze moeten in het verhaal als vuurtoren dienen voor de zwalpende mannen, die zo ontredderd zijn dat ze hen niet meer aanbidden maar hen willen uitdoven of op hen willen gelijken.⁴⁷⁹ Daarmee vat ze de ontgoocheling van veel vrouwelijke Pourveur-personages over hun mannelijke tegenhangers gevat samen.

De voornaamste mannelijke tegenhanger in dit stuk is Adam. Hij roept alle medepersonages op om samen een alternatief einde te zoeken voor Dieudonné's voorstelling. Hij onderstreept in zeer poëtische bewoordingen het dramaturgisch belang van het einde als het moment van de waarheid voor elk verhaal.

La fin est un moment très délicat, c'est un moment périlleux, où l'histoire, après de nombreuses pirouettes, doit retomber sur ses pieds, sans faux mouvements, sans sourciller, sans faiblesses, sans hésitations. C'est ce moment-vérité où l'histoire, démunie de ses appareils, devient ce bloc monolithique qui s'impose aux spectateurs.

— OUM'LOUNGOU: (L'HOMME BLANC) (POURVEUR, 1989, P. 18)

Het is opvallend dat Adam hen niet aanspreekt als acteurs (die bepaalde personages spelen), maar als “chers personnages” (Oum'Loungou: (L'homme blanc), p. 19). Ook de personages zelf stellen zich de vragen over hun rol ‘in persona’. Het is dus niet het in het thematische metadrama (Vieweg-Marks) gangbare procédé van de repetitie als voorstelling, dat we hier meemaken. Het lijkt Pourveur niet te gaan om de verhouding acteur-personage maar om de emancipatie van de personages zelf. Zij hebben eigen ideeën over hun functie in het verhaal en willen recht gedaan worden. Zij kunnen vanuit hun metafictioneel bewustzijn immers vergelijken met andere intertekst-scenario's.

Zo beeldend als hij spreekt over het einde, zo duidelijk is Adam over zijn eigenlijke bedoelingen. Hij is naar dit eiland teruggekomen om sporen van de kolonisatie terug te vinden die l'homme blanc (en met name zijn vader) er heeft achtergelaten. Het gaat dan om geschreven bronnen; die wegen volgens Adam zwaarder door dan Dieudonné's verhaal,

479 « Je suis déçue, Marie. Déçue d'être immortelle dans une histoire qui considère l'immortalité comme un phare tournant dans la nuit, une route à suivre. Adam et Dieudonné sont tellement désespérés qu'à la place de nous vénérer, ils veulent nous ressembler ou nous éteindre » (Pourveur, Oum'Loungou: (L'homme blanc), 1989, pp. 49–50).

dat ‘de bouche à l’oreille’ (mondeling) is doorgegeven. Adam gebruikt ‘schrijven’ ook in beeldende zin (zie cursivering): “Ce qui est *inscrit* dans les chromosomes détermine à jamais les attitudes”⁴⁸⁰ (Oum’Lougou: (*L’homme blanc*), p. 21). Daarmee suggereert hij (ongewild?) dat de koloniale ingesteldheid waarvan hij zich enerzijds distantieert omdat ze verantwoordelijk is voor “vos larmes, vos souffrances” (p. 21), hem anderzijds gewoon in de genen zit. Dat wordt eigenlijk ook door de tekst bewezen: door het ontkennen van de mondelinge traditie van de zwarten bevestigt en herhaalt Adam een van de culturele misdaden die het kolonialisme pleegde. Daarmee wordt al in een notendop aangegeven wat de rest van het stuk zal aantonen, namelijk dat Adam er niet in slaagt om koloniale reflexen en vooroordelen te vermijden, hoewel hij bereid is om een heel aantal (zelfs radicale) ‘toegevingen’ te doen om zich van zijn eigen morele schuld te verlossen, zoals de volgende tekst aantoont:

(...) mon cher Dieudonné, j’ai une dette envers toi. Je suis venu ici pour m’acquitter de cette dette. Dette morale d’abord. Dette matérielle ensuite. Tout sera payé jusqu’au dernier centime. Pour toi, je renie *mes parents, mes grands-parents, mes ancêtres, ma culture, ma maison, le lotto, la télévision, la Monnaie, le musée d’Afrique centrale.*

— OUM’LOUGOU: (*L’HOMME BLANC*) (POURVEUR, 1989, P. 22) (EIGEN CURSIVERING)

Adams woorden klinken ook nu, dertig jaar na het verschijnen van de tekst, nog actueel: excuses en herstelbetalingen aan zwart Afrika worden in België anno 2021 overwogen en door een land als Burundi geëist. De typisch pourveuriaanse opsomming⁴⁸¹ (zie cursivering in citaat) slaat enerzijds spijkers met koppen (dit alles heeft de Belg opgebouwd op de vruchtbare as van Belgisch-Congo) maar is tegelijk satirisch: de banale hechtingen die Adam vermeldt (“le lotto, la télévision”) staan in geen proportie tot zijn echte, ‘chromosomale’ hechtingen (“mes ancêtres, ma culture”) en devalueren zijn woorden tot lippen dienst aan de postkoloniale agenda. Adams concrete plannen zijn al even dubbelzinnig: hij wil uit de mond van de zwarte het apartheidsverhaal horen (het verhaal van ‘white only’) en dat verhaal laten noteren. Verder wil hij op het eiland een museum bouwen waarin alles tentoongesteld en bewaard wordt wat de kolonisator gedurende eeuwen gestolen heeft: de dieren, veren, werpspiesen, vegetatie, fruit, ... maar ook de vruchtbare aarde, de regen, de wind, de hitte van de zon, de golven, De combinatie van ‘materieel en immaterieel erfgoed’ maakt dit museum tot een poëtische utopie.⁴⁸²

Ook al bevestigt Adams opsomming van de koloniale misdaden de stand van zaken die Dieudonné eerder van het eiland gaf, toch geeft Dieudonné aan dat Adams plan van

480 We zien hier een parallel opduiken met de metafoer van de ‘tekst’ die door Elise in ‘Een Essay’ voor het menselijke DNA werd gebruikt

481 In een pourveuriaanse opsomming vindt een grote beweging van gelijktrekking plaats doordat ongelijkwaardige elementen op dezelfde hoogte worden geplaatst en over eenzelfde kam worden geschoren. Het procédé van de anticlimax zorgt ervoor dat het aanvankelijk sérieux van de opsomming gaandeweg wordt gebagatelliseerd.

482 In het voorwoord van *Congo* (Pourveur, 1996) lezen we dat de tekst een museum wil zijn, “zonder tragiek, zonder nostalgie”. Het is een motief dat *Congo* en *Oum’Lougou: (L’homme blanc)* met elkaar verbindt.

Wiedergutmachung voor hem niet hoeft.⁴⁸³ Het is alsof de witte man, die als koloniaal van zijn sokkel is gevallen, nu bedelt om een nieuwe rol: hij wil nog meetellen én graag gezien worden. Het zijn de zwarte man (en de vrouw) – nota bene groepen die systematisch door die witte man werden gediscrimineerd – die hem die invulling moeten geven. Dieudonné past voor dat scenario.

(L'HOMME BLANC) EN DE REPRESENTATIEKWESTIE

Eerst en vooral bespreken we hier het aspect 'auteurschap'. Dat draait rond de vraag; wie representeert? Is het aan de witte man om de impact van het kolonialisme weer te geven? Het auteurschap wordt in *Oum'Loungou* gethematiseerd door het feit dat Adam Jim (ooit de tuinman van Adams vader, dus wellicht een zwarte) aanstelt om alles te noteren wat er op dit eiland gezegd wordt: "tout doit être conservé pour les spectateurs présents et futurs" (*Oum'Loungou: (L'homme blanc)*, p. 16). Adam legt dus het medium (het schrift, de tentoonstelling) én de dramaturgie op: hij wil een einde voor de voorstelling dat ook rekening houdt met de geschiedenis van de blanken. Misschien kan het stuk eindigen met een liefdesgeschiedenis tussen wit en zwart, suggereert Jim. Op het moment dat Jim zich van zijn macht als schrijver bewust wordt (hij kan als een god iedereen woorden in de mond leggen en het verhaalverloop bepalen), ontnemt Adam hem het auteurschap. Dieudonné neemt dan de pen over, met de hulp van Jim, die hem het schrift onder de knie leert te krijgen.⁴⁸⁴ Als Jim een bord met vage opschriften terugvindt (eindelijk een koloniaal spoor!?), claimt hij het auteurschap terug. Hij vult de flarden tekst '...nter...aux men..., aux vi..., aux im... et... f...' tendentieus (?) aan als «Interdit aux menteurs, aux vicieux, aux impurs et aux fous» (p. 41). De tekst barst van de dubbelzinnigheden, hij is bruikbaar tegen zwarten en witten. Jim wil het bord met die boodschap opnieuw op het eiland plaatsen ter aanduiding van een *white-only*-zone en zo de koloniale orde herstellen. Dat gaat uiteraard in tegen Adams zelfverklaarde intenties en hij doodt Jim met een messteek in de rug. Als verklaring geeft hij aan dat Jim het bloedbad dichterbij bracht (p. 53), maar dat klinkt uit zijn mond plots weinig geloofwaardig. Later ontnemt Adam ook Dieudonné het auteurschap ("On approche de la fin, et la fin, c'est très délicat! Tu comprends?") (p. 52)). Uiteindelijk zal Prudence notitie nemen, tot zij uit het stuk verdwijnt.

Een tweede representatiethema is 'huidskleur'. Dieudonné zegt in het begin van het stuk dat 'zwart' stond voor de rijkdom van de aarde en voor een organische band tussen de

483 Dieudonné maakt een pertinente analogie: «Tu es tellement obsédé par la construction des temples de la mémoire que tu n'hésiterais pas à remettre quelques juifs à Auschwitz» (*Pourveur, Oum'Loungou: (L'homme blanc)*, 1989, p. 54). In *Des mondes meilleurs* (*Pourveur*, 2016, p. 42) wordt zo'n 'reductio ad Hitlerum' gedeut als "le point Godwin", een punt in een discussie die alle verdere argumentatie onmogelijk maakt.

484 Jim leert Dieudonné te schrijven in het zand en zijn woorden met bladeren te bedekken zodat ze niet wegrogen. Dieudonné leert de magie van het schrift kennen (hij zal morgen kunnen herlezen wat Prudence hem vandaag gezegd heeft) maar leert ook welke prijs hij daarvoor moet betalen; hij is zo op zijn schrijftaak geconcentreerd dat hij vergeet Prudence in de ogen te kijken terwijl ze tegen hem praat. Zo herhaalt zich het drama dat zich in het paradijselijke begin afspeelde, toen 'Sneeuw witje' alleen nog zichzelf bekeek, de anderen uit schaamte naar de grond gingen kijken en dus niemand elkaar nog in de ogen keek. De tekst verbindt zo het schrift en de kolonisatie aan de communicatiecrisis: «Mais comment se parler, comprendre, écouter lorsqu'on ne se regarde plus? Et tout devint inextricablement bloqué» (*Oum'Loungou: (L'homme blanc)*, 1989, p. 13).

mens en de natuur.⁴⁸⁵ Gaandeweg (als gevolg van de kolonisatie) is de kleur ‘zwart’ echter gaan staan voor afwezigheid: afwezigheid van kleur (van wit) en van verbinding. De zwarten werden geconfronteerd met ontworteling én de noodzaak om compromissen te sluiten. Patience, Dieudonné's dochter, is daarvan het beste voorbeeld. De ‘N’ uit haar naam staat voor “Négation du Noir” (Oum’Lougou: (L’homme blanc), p. 8). Liever had ze helemaal geen kleur (“une peau incolore et indolore” (p. 34)), maar als ze dan toch een kleur moet krijgen, evolueert ze het liefst naar wit. De schmink die ze in de eerste scène opkreeg (wellicht om ‘Sneeuwwitje’ te vertolken), wil ze daarna niet meer kwijt. Ze denkt dat ze Adam het best kan behagen als witte Eva en ervaart haar zwarte huid als een gevangenis: « Cette couleur semble être une barrière, un écran qu’on ne peut jamais transgresser » (p. 20). Aan het eind van het stuk, als de transformatie naar witte vrouw zich voltrokken lijkt te hebben, krijgt haar huid met de ‘couleur’ ook opnieuw ‘douleur’.⁴⁸⁶ Patience lijkt te bezwijken onder de ondraaglijke pijn in haar nu dunne en overgevoelige huid.⁴⁸⁷ Is dit een *tongue in cheek*-verwijzing naar de overprikkelbaarheid van de witte mens? Of is Patience zo kwetsbaar (‘levend gevild’) doordat ze haar liefde openlijk betuigt aan Adam maar van hem amper respons krijgt?⁴⁸⁸ Of staat de pijnlijke transformatie van zwart naar wit hier voor de pijn van de assimilatie aan de westerse manier van leven en vertellen?

Het metatheatrale kader sluit zich weer, maar het einde blijft zoek.

Aan het einde van het stuk staat Adam helemaal alleen. Iedereen is dood of heeft het eiland (lees: de voorstelling) verlaten.⁴⁸⁹ Marie deed dat met een *bang*:

Je te quitte avec éclat! Je laisse derrière moi des ruines, le déluge, comme dans un ancien drame grec. Je pars en claquant la porte et je laisse derrière moi un silence embarrassé.

— OUM’LOUGOU: (L’HOMME BLANC) (POURVEUR, 1989, P. 51)

Wat Adam hen toeroept (« Vous ne pouvez pas vous dérober maintenant » (Oum’Lougou: (L’homme blanc), p. 57)) is dubbelzinnig en metatheatraal: het betekent zowel ‘trek uw kostuums nu niet uit’ als ‘muis er nu niet van onder’. Adam brainstormt dan over een ander mogelijk einde en voert zo het metadramatisch gehalte van het stuk weer op. Hij

485 « Noire comme ce que la terre avait de plus précieux, le charbon, la tourbe, le terreau » (Pourveur, Oum’Lougou: (L’homme blanc), 1989, p. 12).

486 De allusie is dat die transformatie gebeurt doordat ze een bad neemt (Pourveur, Oum’Lougou: (L’homme blanc), 1989, p. 34). Het is een soort re-enactment van het zwarte-Sneeuwwitje-verhaal.

487 « Un rien m’irrite », zegt ze (Pourveur, Oum’Lougou: (L’homme blanc), 1989, p. 57). « Je sens comme des milliers d’aiguilles entrer dans ma peau. Me déchirer... Merde! Je suis couverte de sang... Sans rouge, Adam! J’ai toujours cru que mon sang était noir » (p. 56).

488 “Je suis une écorchée vive” (p. 57), zegt Patience. Voor duiding bij deze romantische topos, een *figure* die de kwetsbaarheid van de verliefde aanduidt bij Barthes (1977), cf. supra ‘Intertekstualiteit’.

489 Patience en Jim zijn dood. Marie heeft met veel drama de deur achter zich dichtgeslagen. Ook Prudence en Dieudonné zijn van het toneel verdwenen.

pitch een idee bij het publiek: wat als hij toch trouwt met Patience en haar meeneemt naar Schaarbeek (!) en daar met haar kinderen krijgt? Hij is bereid de hoon van de andere westerlingen te trotseren. Dit functioneert m.i. als een vorm van *real life acknowledgement* (naar het publiek toe)⁴⁹⁰ die zich echter tegen Adam keert. Anders dan lezer en publiek, blijkt hij de huidige situatie van Patience (cf. supra) niet te zien of niet te kunnen inschatten. De zin waarmee hij zijn ontgoocheling uit (“qu’ est-ce que je fous sur cette foutue île?” (p. 57)) verwijst door het dubbele klankspel met ‘fou’ subtiel naar de boodschap op het bord (“interdit aux fous”) die nu dus als *mise-en-abyme* gaat fungeren. Het wordt nu duidelijk waarom Marie een allusie maakte op het ‘ancien drame grec’. Post factum kan je in de moord op Jim een parallel zien met de Oedipustragedie (cf. Sophocles’ *Oedipus Rex*). Net als Oedipus ‘verwijderde’ Adam de interpretator van het orakel (de onvolledige tekst op het bord) uit de arena.⁴⁹¹ Hij begrijpt pas nu dat de boodschap op hem sloeg, dat hij (Adam) zelf een nekoloniale orde aan het installeren is op het eiland en dat hij zich nu aan de (nieuwe) gang van zaken zal moeten aanpassen. «Le blanc rentre dans les ordres» (p. 57), zegt hij. Hij beëindigt de tweede ‘voorstelling in de voorstelling’ (*L’homme blanc*) met een rechtstreekse aanspreking van de toeschouwers, ‘in persona’, zoals Dieudonné dat bij het begin van het stuk deed.

Bon. Voilà. C’est sur cette fin qu’on vous laisse. On n’en a pas d’autre...

Demain dimanche il n’y aura pas de spectacle. Voilà, c’est tout.

— OUM’LOUNGOU: (*L’HOMME BLANC*) (POURVEUR, 1989, p. 58)

Als het succes van een voorstelling aan het einde moet worden afgemeten, zoals Adam in zijn metadramatische speech vooropstelde (cf. supra), dan is deze voorstelling een mislukking. Adam wilde een einde “sans hésitations” (Oum’Lougou: (*L’homme blanc*), p. 18)), dat zou staan als een “bloc monolithique” (p. 18), hij wilde zelfs alle ‘maars’ weren uit de tekst omdat die voor omwegen zouden zorgen.⁴⁹² Uiteindelijk presenteert hij echter een stuk dat uitloopt op een vraagteken “dont personne n’arrive à trouver une fin” (p. 19). De vaststelling van het collectieve falen van zijn acteursploeg (“On n’en a pas d’autre”) is in de context van dit stuk tevens een collectieve westerse schuldbekentenis: er zal een andere dramaturgie en een ander auteurschap nodig zijn om de geschiedenis van het kolonialisme (en de postkoloniale transitie naar een nieuwe vorm van samenleven) te schrijven, het westerse verhaal loopt ten einde.

De nood aan een postkoloniaal discours

Het initieel advies van de ‘Guide’ dat we de woorden niet te veel mogen uitdiepen, is uiteraard ironisch. Dit werk krijgt zijn betekenis pas als je een tweede interpretatielaag

490 Het stuk werd geschreven met het oog op een première in Brussel.

491 Oedipus gooit Tiresias uit het paleis, Adam doodt Jim.

492 «Tu me supprimes les ‘mais’. Ils ont tendance à ralentir le cours des choses, à détourner du but» (Pourveur, Oum’Lougou: (*L’homme blanc*), 1989, p. 15).

opent, als je de plot beschouwt als een microkosmos die verwijst naar wat zich tijdens het kolonialisme op grote schaal heeft afgespeeld. De personages blijken een scala aan attitudes te vertegenwoordigen ten overstaan van de identiteitskwestie. Adam is de witte man die eigenlijk zwart zou willen zijn (o.a. om zich van zijn erfschuld te bevrijden).⁴⁹³ Patience is de zwarte vrouw die alles doet om Adam te behagen, ze verloochent zelfs haar huidskleur en zal tot wit vervellen, met tragische gevolgen. Jim is een zwarte die terug wil naar de tijd van het kolonialisme en dus eigenlijk de erfenis van de westerse cultuur omarmt: hij doet zelfs zonnebrandolie op als hij in de zon komt. Marie is de westerse vrouw die zich geen vragen stelt bij het kolonialisme en de luxe omarmt. Dieudonné voelt zich ontworteld en gespleten (hij heeft te veel compromissen moeten sluiten), Prudence fungeert als Dieudonnés geweten: ze is *woke* avant la lettre en incarneert de hoop, het emancipatieproces van de vrouw en van de zwarte. Als Marie haar zegt dat ze “L’Immaculée Conception” speelt (Oum’Lougou: (L’homme blanc), p. 49)), wordt duidelijk dat de tekst erop aanstuurt dat we Prudence zien als de blauwdruk van wat Marie gezien de culturele connotaties van haar voornaam zou *moeten* zijn, maar niet is.

De vrees van Dieudonné dat de aankomst van de blanken op het eiland tot een *re-staging* van het kolonialisme zal leiden, wordt tijdens het stuk bewaarheid. Eerst en vooral is het duidelijk dat de symbolische teruggave van al wat door de koloniale is geroofd, niet plaatsvindt op vraag van de Afrikanen zelf, maar om het zelfbeeld van de witte man op te krikken. Dieudonné herkent in Adam nu veeleer een maternalistische (zorgende) dan een paternalistische houding, maar de idee van superioriteit blijft. Ook het racisme maakt zijn wederoptreden op het eiland, in onversneden vorm. Marie bijvoorbeeld verwijst de zwarten verbaal terug naar de katoenplantages en Adam, aanvankelijk nog een gedroomde identificatiefiguur voor een wit publiek, vertoont gaandeweg meer en meer stereotiep kolonialistisch gedrag, waarmee hij het publiek een gênante spiegel voorhoudt. Adam laat zijn relatie met Dieudonné steeds meer afglijden naar de oude meester-slaafverhouding.⁴⁹⁴ Als Dieudonné volhoudt dat hij Jezus Christus niet kent, dreigt Adam hem desnoods met de gesel tot het geloof te zullen brengen. Dieudonné typeert dit, in een zeldzaam moment van rechtstreekse tegenspraak, als een vorm van perverse liefde, vergelijkbaar met de situatie in een bordeel, waar de vrouwen ook allerlei poses moeten aannemen die hen hun waardigheid ontnemen.

De tekst brengt zo argumenten in stelling tegen het superioriteitsdenken van *l’homme blanc*. Adam heeft er een handje van weg om zich als het echte slachtoffer van de geschiedenis te gedragen. Als de vrouwen en de zwarten hem alle leed verwijten dat ze gedurende vijf eeuwen hebben ondergaan, verdedigt Adam zich met “je n’ai jamais battu un noir, (...) je n’ai jamais battu une femme de ma vie” (Oum’Lougou: (L’homme blanc), p. 52). Hij denkt dat hij de schuld die zij hem in de schoenen schuiven, kan aflossen door

493 Marie noemt hem « un faux blanc » (Pourveur, Oum’Lougou: (L’homme blanc), 1989, p. 31).

494 Marie slingert Patience naar het hoofd: « Retourne à tes ouates! » (Pourveur, Oum’Lougou: (L’homme blanc), 1989, p. 42). “Et pourquoi donc est-ce que je me sens souillée lorsque je fais l’amour avec un noir?” (p. 39). Adam van zijn kant beklagt zich erover dat hij aan zelfcensuur moet doen (en bijvoorbeeld het n-woord niet meer mag gebruiken): “C’est vraiment pas simple de parler à un noir” (p. 33).

een 'eind goed al goed'-theatervoorstelling (*L'homme blanc*) die duidelijk zou maken dat hij het beter doet dan zijn voorouders. Hij geeft aan dat hij de negatieve economische en vooral culturele gevolgen van het kolonialisme in kaart wil brengen en de onderdrukte stemmen aan het woord wil laten, maar het is enkel in schijn een postkoloniaal discours. Hij lijkt immers niet in te zien dat hij daarbij als vanouds de witte man weer het monopolie toekent op het (re)construeren van het verhaal en op de keuze van de (artistieke) formats (drama, tentoonstelling, schrift). Wellicht ligt daar de echte oorzaak voor de gefaalde metadramatische zoektocht naar een einde waar wit en zwart, man en vrouw kunnen achterstaan.

Adam kan niet verkroppen dat Dieudonné de witte man weglaat uit zijn voorstelling van de geschiedenis maar moet dan zelf ervaren hoe hij op het einde van *zijn* voorstelling als enige op de scène staat, verlaten door diegenen die hij nodig had om zijn project te rechtvaardigen. Je kan het stuk lezen als de registratie van de onmogelijkheid van een gezamenlijk programma, als het failliet van de idee dat neutraliteit ware kennis zal opleveren.⁴⁹⁵ We moeten m.i. de titel *Oum' Loungou: (L'homme blanc)* dan ook als een politiek statement interpreteren. De westerse versie van de koloniale geschiedenis moet wel gelezen blijven (omdat ze noodzakelijk is om kolonialisme *as such* te begrijpen), maar dan *sous rature* (Heidegger, Derrida): doorgestreept wegens onjuist/onvolledig/eenzijdig.

En misschien gaat Pourveurs aanklacht nog verder. De instructies uit de 'Guide' die het metatheatrale kader inleidden, reveleren zich retrospectief als zeer relevant. Het publiek wordt hier in de rol geduwd van witte culturo die zich naar het eiland heeft laten lokken (een toeristenva!) en in de voorstelling argumenten komt zoeken om zich met de belastende erfenis van het kolonialisme te verzoenen. Een klein beetje *Publikumsbeschimpfung* (over zijn vooroordelen) moet hij op de koop toe nemen. Tegelijk vertrekt de Guide impliciet van neokolonialistische assumpties: de toeschouwers worden naar hun plaatsen geleid met de richtlijn niet met de "espèces" te communiceren die ze gaan tegenkomen; die kunnen immers "susceptible" (gevoelig /vatbaar) zijn. *Waarvoor?* Dat wordt niet vermeld. Het Andere wordt hier negatief geframed, als een afwijking van het gekende en 'beschaafde'. De laatste Afrikaanse vertegenwoordigers 'mogen' als in een reservaat een stukje erfgoed opvoeren in een voorstelling op maat van westerse toeristen. Het metatheatrale kader van de tekst maakt duidelijk dat dit enkel kan binnen de context van een (vredes)bestand, gewaarborgd door het Rode Kruis en de UNO. Eenmaal die zullen zijn vertrokken, kunnen er misschien andere verhalen geschreven en getoond worden, zal het eigenaarschap van de koloniale en postkoloniale *story* en *history making* misschien verschuiven en zal *L'homme blanc* pas echt tussen haakjes komen te staan.

495 Cf. Edward W. Said (Orientalism (1978)) geciteerd in *Postcolonialism - A very short introduction* (Young, 2003): "What I am interested in doing now is suggesting how the general liberal consensus that 'true' knowledge is fundamentally non-political (and conversely that overtly political knowledge is not 'true' knowledge) obscures the highly if obscurely organized political circumstances obtaining when knowledge is produced" (p. 59).

Dramaturgie van het indeterminisme

De kwestie ‘causaliteit’

Isaac Newton zorgde met zijn studie *The mathematical principles of natural philosophy* (1687) voor een universeel verklaringsmodel dat eeuwen stand zou houden. Hij beschreef de fysische wereld als bestaande uit massa waarop krachten (zoals aantrekking of afstoting) worden uitgeoefend die die massa in beweging kunnen brengen. Op elk moment is de positie van de massa en de snelheid van beweging meetbaar. Als men de krachten en de massa's kent, zijn positie en momentum (het product van massa en snelheid) zelfs voorspelbaar. Die mechanische wetten werden verondersteld werkzaam te zijn op grote en kleine schaal, dus in het universum en het atoom. Om die werking in kaart te brengen werden deterministische wetenschappelijke modellen ontworpen waarin oorzaak en gevolg detecteerbaar waren en in een één-op-één relatie met elkaar waren betrokken. Je kon het heden verklaren als een product van het verleden.

Een modern verhalend genre als de roman bediende zich van dit causaliteitsmodel. In het realisme en (duidelijker nog) het naturalisme werd/wordt causaliteit gehanteerd om handelingen van personages leesbaar en verklaarbaar te maken. Beroemd is het citaat van E.M. Forster, ‘The king died, then the queen died of grief’, die causaliteit (‘of grief’) als het basisverschil tussen story en plot definieerde. Het tijdsverloop wordt op die manier de drager van de causaliteit. Betekenis ontstaat als een effect van een oorzakelijke opeenvolging van gebeurtenissen. Kort gezegd: Time will show. Of zoals Cynthia Chase (p. 160) aangeeft:

(...) to read a sequence of events as a narrative is to expect that sequence to become intelligible. By the almost irresistible pressure of this expectation, the temporal sequence is conflated with a causal sequence; post hoc is interpreted as propter hoc. A novel evokes the passage of time, which is itself presented to show the “effects” of “causes” and thereby to reveal the events’ significance. (CHASE, 1986, P. 160)

Nochtans kan er ampele kritiek worden gegeven op dit causaliteitsprincipe. Verlichtingsfilosoof David Hume gaf aan (De Martelaere, 1987, pp. 64–68) dat causaliteit geen natuurwet is maar een zeer effectief denkschema als het erop aankomt verschillende objecten met elkaar in contact te brengen. Oorzaak-gevolgredeneringen vallen echter vooral terug op gewoonte en gaan daarom impliciet uit – zo wil Hume – van de onveranderlijke loop van de natuur. Een oorzakelijke relatie die je legt op basis van een opvolging in de tijd heeft volgens Hume geen garantie van validiteit. Een bezwaar waartegen de

natuurwetenschappen zich volgens Pier door adequate testmethodes hebben weten in te dekken.⁴⁹⁶ Pier (2008, p. 123) citeert ook Aristoteles, die in zijn *Rhetorica* al waarschuwde voor de ‘niet-oorzaak als oorzaak’, wat later in de logica als de ‘post hoc ergo propter hoc-fallacy’ bekend werd. Wat ‘erna’ komt, komt niet altijd ‘erdoor’. Opeenvolging en veroorzaking mogen niet worden verward. Chronologie en causaliteit zijn immers twee verschillende dingen, die al dan niet met elkaar kunnen samengaan.

Maar wat een valkuil of een *fallacy* is in de logica en natuurwetenschappen, lijkt een succesvol principe in verhalen. Ze lijken vaak zo geconstrueerd dat de lezer wat consecutief is als consequentieel moet beschouwen. Pier (2008) omschrijft de post hoc ergo propter hoc-fallacy als een lezersstrategie. Hij ziet lectuur in eerste instantie als een lineaire, heuristische onderneming, waarbij de lezer zich voortdurend afvraagt wat er vervolgens gaat gebeuren en voorwaarts anticipeert en speculeert. Anderzijds onderscheidt hij ook de retroactieve of semiotische lectuur, die aan belang wint naarmate de plot vordert. Daarbij vult de lezer de gaten in die de tekst laat en wordt het verhaal achterwaarts ge(her)interpreteerd.⁴⁹⁷ Oorzaken worden dan bepaald aan de hand van hun effecten. We zoeken naar “a past cause of present effects” (Culler, 2001, p. 196), zoals we de mug (pas) gaan zoeken zodra we de pijn van een steek hebben ervaren. Het einde van het narratief herbepaalt (‘post hoc’) het ganse verloop, op zo’n manier dat we in de opeenvolging van gebeurtenissen een zingevend verband (‘ergo propter hoc’) onderkennen: de plot kon alleen maar zo verlopen, opdat dit einde gerealiseerd zou worden. Het komt neer op een retroactief toekennen van teleologie.

Chase (1986) en Culler (2001) formuleren op narratologische gronden voorbehoud tegen dit deterministisch model. In hun ogen is causaliteit geen element dat de werkelijkheid constitueert, maar een retorische ingreep, *a trope* waarmee een schrijver in zijn presentatie (*discourse*) een verband creëert dat niet noodzakelijkerwijs in de events (*story*) zelf aanwezig was. Het is de door de auteur gecreëerde narratieve samenhang die de gebeurtenis genereert (“the setting up of the structure that causes the event to appear” (Chase, 1986, p. 7)). Een voorbeeld: als in *Oedipus Rex* het verhaal Oedipus ertoe dwingt in te zien dat hij de zoon is van Laius, dan geeft precies dat inzicht (present cause) betekenis aan al wat is geschied (past effects): doodslag wordt vadermoord; het huwelijk met Iocaste wordt incest; de rampspoed die Thebe treft, wordt Oedipus’ verantwoordelijkheid. Het verhaal

496 Pier (2008, p. 123) geeft aan dat de natuurwetenschappen zich tegen Humes bezwaar hebben ingedekt door “methods of inductive testing which include checking up with adequate control cases so that it may be possible to establish a high degree of probability values or of correlation coefficients between A and B; in this way it may be found that causality and temporal succession coincide in a certain percentage of cases. With insufficient statistical data, however, there is a risk of making unwarranted inductive generalizations – ‘the fallacy of jumping to a conclusion’”.

497 Pier (2008) geeft aan dat je als lezer aan het eind van het verhaal de zin inziet van veel voorafgaande plotelementen, je gaat daardoor het verhaal naturaliseren (en minder als artificieel waarnemen). Hij beklemtoont het belang van *suspense*, *curiosity* en *surprise* (Sternberg). Ze zetten samen een dynamiek in werking van prospectie, retrospectie en herkenning en leggen zo volgens Pier de link tussen de heuristische en semiotische lectuur. Zo kan uiteindelijk een integrerende lezing tot stand komen (“seeing things together”) die meer is dan de som van de delen.

moet dus gelezen worden als “the history of the effects of causes and as the story of ‘the present causes of past effects’” (Chase, 1986, p. 7). Het is niet de oorzaak-gevolgketting die de waarheid/betekenis reveleert, het is het besef van waarheid/betekenis dat de *events* in een juiste context plaatst en zo hun relatie reveleert. Chase (1986) spreekt in dit verband van metalepsis, “a reversal of the temporal status of effect and cause: cause is relocated in the present and effect in the past” (pp. 162–63).

Teksten waarin causaliteit als ‘trope’ wordt ontmaskerd, maken ons ervan bewust dat we een tekst altijd eerst als een talig en retorisch construct moeten beschouwen, als een discursieve structuur die gebeurtenissen genereert en minder als een stand van zaken van de werkelijkheid.⁴⁹⁸ Er is pas een *event* als het wordt gerepresenteerd in de tekst. De performatieve dimensie van een tekst is dominant over de constatieve. Er is een verschil tussen wat een tekst zegt en wat hij doet.

The structure or representation, then, is the event – of the production of meaning; and the represented event is part of a structure, rather than an event, since it does not occur by itself. The profound disruption of the logic of narrative by narratives staging their rhetorical power, displaying causality as a trope, a metalepsis, entails the disqualification of basic terms like event and structure, or form and substance, to evoke the disjunction at work. (CHASE, 1986, P. 8)

De aanval op het determinisme in *Shakespeare is dead, get over it!*

De Pourveur-tekst waarin de causaliteitsstructuur het meest systematisch als een retorische ingreep en als een *logical fallacy* wordt ontmaskerd, is *Shakespeare is dead, get over it!* (2021).

Ten eerste moet ik aangeven dat de voorwaarts-achterwaarts leesstrategie die bij de ‘post hoc ergo proper hoc’-*fallacy* hoort, in *Shakespeare is dead, get over it!* gedwarsboomd wordt door het *superordinate narrative system*. Wat eerst wordt gepresenteerd, heeft daarom ook niet eerst plaatsgevonden. Wat herhaaldelijk wordt verteld, heeft misschien hooguit één keer plaatsgevonden. Sommige scènes onttrekken zich aan een chronologisch verband. De tekst lijkt erop gericht het belang van de *story* als zodanig te relativeren.

Daarnaast wordt in *Shakespeare is dead, get over it!* het causaliteitsdenken zelf gethematiseerd. De alwetende verteller die in *Shakespeare is dead, get over it!* aan het woord is, legt bij het begin van het stuk op een grootschalig vlak en met een geprivilegieerd

498 Chase (1986) schrijft: “What should be stressed here is how the problem raised in the reading of the narrative – the relationship between story and discourse, between event and structure – is a manifestation of the problem posed by language as rhetoric or figure, the relationship between performative and constative” (p. 8).

helikopterzicht verbanden in de tijd tussen zeer uiteenlopende verschijnselen. Hij heeft iets weg van de demon van Laplace, die de wetten van het universum perfect doorziet en bijgevolg verleden, heden en toekomst naadloos aan elkaar kan koppelen.⁴⁹⁹ Er is een directe link tussen de tulpenmanie uit de zeventiende eeuw en – om maar iets te zeggen – de hedendaagse hausse op de woningmarkt.

Een lading tulpenbollen uit Constantinopel arriveert in Amsterdam. Enkele jaren later slaat de bollenrazernij toe, de prijzen van de tulpen rijzen de pan uit. Iedereen wil investeren in tulpen. Eén enkele bol wordt verhandeld voor 3000 goudgulden of soms voor een klein bierhuis. De belachelijk hoge prijzen van de in wezen waardeloze bloem zorgen ervoor dat het citaat ‘alles heeft een prijs’ vervangen wordt door ‘de prijs is alles’ en dat geld zich – voor het eerst in de geschiedenis – losmaakt van de werkelijkheid waarvan het verondersteld was de waarde weer te geven.

Dus.

Omwille van winstbejag is de mensheid beginnen weg te drijven van de werkelijkheid. Sindsdien zijn er nog vele andere dingen losgekomen van de werkelijkheid. Oorlog, seks, liefde, lichamen, vrouwen, mannen geven niet langer hun werkelijke waarde weer. William en de tulpen hebben het dus grondig verknoeid.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 8)

Op basis van een apocriefe bron die stelt dat ene William Shakespeare een damhert doodschoot op het domein van Sir Thomas Lucy en uit angst voor een boete/straf naar Londen trok, legt de verteller een oorzakelijk verband tussen het doodschieten van een damhert en Shakespeares succesvolle carrière als toneelacteur. Een schoolvoorbeeld van een ‘post hoc, ergo propter hoc’-redenering. Bovendien wordt Shakespeare op basis van een argumentum ad consequentiam ook een negatieve intentie in de schoenen geschoven. Hij schoot het damhert neer omwille van zijn misprijzen voor de natuur. Het is een (vermeende) houding die hem in dit stuk (met als *baseline*: ‘leef proper, denk aan de volgende’) zwaar aangerekend wordt.

Omdat hij [William Shakespeare] geen cent op zak heeft, wordt hij paardenoppasser bij de ingang van een theater, daarna wordt hij acteur en tenslotte succesvol toneelschrijver.

Dus.

Omwille van zijn kinderachtige gedrag en zijn misprijzen voor de natuur is William een gefortuneerd toneelgenie geworden.

Deze kinderachtige en misprijzende houding zal later veel volgelingen hebben: Gap, Starbucks, Shell, Nike, McDonald’s, Chiquita, ...

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, PP. 7–8)

499 Pierre-Simon Laplace (1749–1827) concipieerde de traditionele definitie van het determinisme. Voor hem was de huidige toestand van het universum een rechtstreeks gevolg van diens vorige toestand, en de rechtstreekse oorzaak van de volgende. Stel dat je een intelligent wezen (geest) zou vooropstellen dat op gelijk welk ogenblik een precies inzicht zou hebben in de toestand van alle natuurentiteiten en ook in de krachten die op die entiteiten inwerken, dan zou dat wezen zowel de toekomst als het verleden van om het even welke entiteit kennen (Bron: <https://www.britannica.com/topic/determinism>).

In dit extreem oorzakelijke narratief universum kan een minimale gebeurtenis een effect met een maximale reikwijdte sorteren. Vermits het neerschieten van het damhert in de logica van de tekst tot het ontstaan van de multinationals heeft geleid, moeten ook de huidige milieuproblemen (en er zijn er nogal wat)⁵⁰⁰ Shakespeare in de schoenen worden geschoven. Een extreme ‘post hoc, ergo propter hoc’- redenering die met bravoure de stelling verdedigt dat het heden het rechtlijnige product is van het verleden. Opvallend is dat de verteller steeds *textmarkers* gebruikt zoals ‘dus’, ‘omdat’, ‘omwille van’, die allemaal logica en causaliteit inroepen als verklaringsgrond voor het verband dat tussen de dingen wordt gelegd.

Er is echter, zoals we eerder aanhaalden, een verschil tussen wat een tekst zegt en wat hij doet. De nooit eerder bevroede samenhangen zijn zo talrijk en zo onwaarschijnlijk⁵⁰¹ dat de tekst naast een onderhoudende⁵⁰² ook een ironische werking activeert, waarbij de lezer deze redeneringen als *fallacies* onderkent en de verteller als feilbaar en onbetrouwbaar gaat inschatten. Die werking wordt versterkt door het feit dat de verteller oorzaak-gevolgkettingen maakt die de lezer (op basis van zijn/haar kennis van de werkelijkheid) makkelijk kan weerleggen⁵⁰³ en doordat de overtrokken oorzaak-gevolgredeneringen gaandeweg ook formeel van hun pluimen lijken te verliezen: de verteller gebruikt nog steeds dezelfde formele *textmarkers* die een logische geldigheid lijken te garanderen, maar kan ze zelf niet meer aanvullen, of verwoordt zelf twijfels over de correctheid van zijn formulering. Twee voorbeelden:

Hoe kinderachtig gedrag en misprijzen voor een echtgenote kan leiden tot de actuele uniseksmaatschappij. Of zoiets.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 37)

Om maar te zeggen: hoe een onschuldige Monumentendag de menselijke driften in alle hevigheid kan doen exploderen, waardoor een spectaculaire brand in het Globe Theatre ontstaat, die op zijn beurt de moeder van alle oorlogen kan...”

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 58)

500 De tekst legt de nadruk op de slechte luchtkwaliteit: Er is sprake van “bezoedelde hedendaagse lucht” (Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it!*, 2021, p. 19) en van “lucht die nu enkel nog kan vergiftigen” (p. 36). De lucht waarin het damhert vertoeft daarentegen wordt veel gezonder voorgesteld: “Zuivere lucht alom – laag ozon- en pollengehalte” (p. 7).

501 Is bijvoorbeeld het neoliberalisme doorgedrongen in het beleid doordat Reagan en Thatcher hetzelfde boek lezen (*Freedom to choose* van Milton Friedman)? En haalden Heisenberg en Bohr hun fascinatie voor het licht uit hun lectuur van de Bijbel? De ene hypothese is nog minder waarschijnlijk dan de andere. De lectuur van een boek wordt bovendien wel heel veel impact toegeschreven, een mechanisme dat we eerder herkennen uit de literatuur (zie het zogenaamde bovarysme) dan uit de extrafictionele wereld. Gezien het belang van de kwantummechanica voor de dramaturgie van dit stuk (cf. infra) is het wel logisch dat niet de verschijningsdatum, maar de lectuur van de bovengenoemde boeken als dramatisch moment wordt gemarkeerd. Zonder lectuur, zonder waarneming zeg maar, zou het zijn alsof een boek niet bestond. Zonder lezers heeft een boek geen impact.

502 De lezer kan zich vermeien in het magisch wereldbeeld van de verteller (waarin alles oorzakelijk met alles is verbonden) en genieten van de onverwachte en speelse verbanden die zo ontstaan; ze hebben met complottheorieën gemeen dat ze samenhang bieden en ons zo de chaotische wereld even doen vergeten.

503 Cf. het Praag-voorbeeld dat we in het hoofdstuk ‘Genre’ uitwerkten.

In *Shakespeare is dead, get over it!* ligt echter niet alleen het causaliteitsprincipe als zodanig onder vuur, ook het wereldbeeld dat erdoor wordt uitgedragen en ‘gecodificeerd’.⁵⁰⁴ Swyzen en Vanhoutte (2011) beschouwen het causaliteitsprincipe en de klassieke drieactstructuur als producten van een westers cultureel kader. Ze mogen dan wel de eeuwen hebben getrotseerd, maar dat betekent nog niet dat ze als universeel kunnen worden beschouwd. Swyzen en Vanhoutte richten hun pijlen vooral op het werk van Shakespeare omdat dat bij uitstek als exponent wordt beschouwd van dat westers kader en (door de kwaliteit van het werk) de claim op universalisme lijkt te rechtvaardigen:

Zo is het nog moeilijk vol te houden dat Shakespeare ‘universeel’ zou zijn. Wel is zijn drama een inmiddels geglobaliseerde westerse kunstvorm. De basisstructuur van Shakespeares drama is niet toevallig de ruggengraat van de klassieke Hollywoodfilm. De drieactstructuur van het gros van de filmproducties, maar ook van heel wat hedendaagse theaterteksten, draagt au fond christelijke en humanistische waarden uit, die stammen uit een tijdperk waarin het geloof in de maakbaarheid van de mens en de wereld centraal stond. (...) Het is een blik die dingen, fenomenen en mensen structureert in termen van protagonisten verwickeld in een conflict, een causale keten van hoofd- en nevengebeurtenissen waarvan de spanning een ontlading vindt in een climax en een uiteindelijk morele pointe. (SWYZEN & VANHOUTTE, 2011, PP. 12–13).

In Shakespeare is dead, get over it! maakt de verteller een soortgelijk punt. Hij beklagt zich erover dat in Shakespeares werk het lot van personages altijd voorbestemd blijkt te zijn of op zijn minst causaal verklaarbaar. Het vrije handelen en het toeval krijgen geen kans.

(...) de sombere en weinig verblijdende wereld van Shakespeare, een wereld die gestuurd wordt door voorspellingen, profetieën, bezweringen, vloeken die altijd uitkomen – waar de vrije keuze is uitgeschakeld, waar de hemel altijd zwaar bewolkt, getormenteerd is, regenachtig, miezerig, waaronder met vrijwel volledige zekerheid gesteld kan worden dat Anna dit en dat gedaan heeft – om die en die reden (...).

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 59)

Kan men die teksten dan een universele (aan tijd en ideologie onttrokken) waarde toeschrijven? Regisseur Alexis vindt in elk geval van wel. In het programmaboekje verantwoordt hij zijn (her)opvoering van Shakespeares koningsdrama’s door te verwijzen naar de actualiteitswaarde van de teksten: het wordt een voorstelling die “ook de bloedige, chaotische jaren ’90 zal verklaren” (Shakespeare is dead, get over it!, p. 23).⁵⁰⁵ Alexis’

504 Swyzen en Vanhoutte (2011) geven aan dat tekststructuur en dramaturgie een wereldbeeld vormgeven (codificeren) en representeren. “Sinds Wittgenstein weten we dat elke talige structuur een wereldbeeld vormt. Een inhoud in een andere taalvorm gegoten is een andere inhoud. Ook in het theater bepalen de vorm van het tekstmateriaal en van de encenering onze visie als toeschouwer op het gerepresenteerde” (p. 12).

505 Een andere illustratieve uitspraak van Alexis: “De toneelstukken van Shakespeare zijn geen teksten meer, maar een patroon, een alomvattende blauwdruk voor de donkere mechanismen van het menselijke hart, de macht, de angst – enfin soit – het gehele systeem. (...) Niemand kan nog zo’n universele teksten schrijven.

claim wordt grondig gesatiriseerd. Als men Shakespeares werk als handleiding voor het hedendaagse leven beschouwt, waarom zou men dan ook niet de verschillende vroege verzamelingen van Shakespeare-teksten (“de Folioversie, de Goede Quatro en de Slechte Quatro”) gebruiken om een antwoord te vinden op de 21ste-eeuwse vraag of vrouwen ook een erectie kunnen krijgen, vraagt de verpleegster zich af (p. 23).

Ook de ad hominem-aanval die de tekst – in een schijnbaar complete ontkenning van Barthes’ *Dood van de auteur*-premissie – op de persoon van William Shakespeare lanceert, moeten we in deze context zien.⁵⁰⁶ *Shakespeare is dead, get over it!* lijkt aan te geven dat we een *inconvenient truth* onder ogen moeten zien. Beschouwen we Shakespeare als een tijdgenoot, leggen we m.a.w. een directe, rechtlijnige link tussen de 17de eeuw en nu, dan moeten we hem – aan hedendaagse normen getoetst – een zeker misprijzen voor de natuur en voor zijn echtgenote (de vrouw)⁵⁰⁷ toeschrijven en de werking van de Shakespeare-holding ook in termen van natuuronvriendelijke, globalistische multinational durven kapittelen.⁵⁰⁸ Zien we in Shakespeare geen tijdgenoot, dan heeft het ook geen zin om zijn werk (gestoeld op een westers, deterministisch paradigma) universele waarde en waarheden toe te schrijven die niet getoetst hoeven te worden aan nieuwe wetenschappelijke en artistieke inzichten (cf. infra). We moeten dus ophouden te geloven dat een toneeltekst die geïmpregneerd is met een verouderd wereldbeeld (en bijgevolg ook een dito dramaturgie), een relevante, voorspellende waarde kan hebben voor het menselijk gedrag in de eenentwintigste eeuw.

Al lijkt dit alles nogal stellig, de tekst bouwt het gebruikelijke contrapunt in. Al doet William er alles aan om het verschil tussen hem en Shakespeare te onderstrepen, toch kunnen we er ook niet onderuit dat er best wel wat gelijkenissen zijn tussen Shakespeare, de 17de-eeuwer en William, de 21ste-eeuwer. Maakt ook William zich (door te werken voor Gap) niet schuldig aan misprijzen voor de natuur? Zoals Shakespeare geeft ook William blijk van misprijzen voor zijn partner. Beiden vertonen ze ook een vergelijkbaar vluchtgedrag.⁵⁰⁹ Is William door het dragen van dezelfde naam voorbestemd om op een

Shakespeare is een genie” (Shakespeare is dead, get over it!, pp. 32–33).

- 506** In *Shakespeare is dead, get over it!* neemt de niet-diëgetische verteller niet alleen Shakespeares wereldbeeld en dramaturgie onder vuur, maar ook Shakespeare als persoon. Pourveurs tekst treedt daarmee (tenminste op het niveau van de voorgestelde wereld) de breed aanvaarde opvatting met voeten dat het werk los moet worden gezien van zijn auteur. Het feit dat de verteller zich doorheen het werk als onbetrouwbaar profileert, ontkracht uiteraard deze aanval ad hominem.
- 507** “Shakespeare – enkele meters na zijn dood: aan zijn dochter Suzanna laat hij haast al zijn bezittingen na. Aan zijn vrouw, Anna, laat hij slechts ‘the second best bed’ na. De andere kinderen krijgen niets” (Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it!*, 2021, p. 37) (markering door de auteur).
- 508** De tekst verwijt de Shakespeare-holding impliciet dat die “dezelfde schandelijke technieken en manipulaties als Gap of Nike gebruikt om Shakespeare te verkopen” (*Shakespeare is dead, get over it!*, p. 61).
- 509** Beide Williams (Shakespeare en de hedendaagse) vluchten op een bepaald moment naar Londen; het feit dat hun vlucht op structureel identieke wijze wordt beschreven, maakt de associatie tussen de twee onontkoombaar. De twee volgende citaten tonen dat aan.
“Dit maakt William razend. Hij weigert de boete te betalen en vlucht naar Londen. Zijn vluchtroute is tot dusver onbekend. Hij heeft er naar alle waarschijnlijkheid vier dagen over gedaan om in Londen te geraken” (Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it!*, 2021, p. 7).
“Op 4 augustus duikt William onder. Symbolisch nu. Hij vlucht naar Londen. Hij doet er amper vier uur over.

bepaalde manier in Shakespeares voetsporen te treden, terwijl hij diens wereldbeeld eigenlijk verwerpt? Het zou aantonen dat het determinisme terugslaat, terwijl het geacht wordt uitgeteld op de vloer te liggen.

Maar wat zijn dan die nieuwe wetenschappelijke en artistieke inzichten die in *Shakespeare is dead, get over it!* opduiken als alternatief voor Shakespeares deterministische wereldbeeld en dramaturgie? William vindt de marxistische analyse (het menselijk gedrag wordt vooral bepaald door de economische onderbouw) die een filmmaker als Jean-Luc Godard maakt, veel relevanter dan Shakespeares hypothese dat de menselijke gedragingen vooral bepaald worden door “de mechanismen van het menselijke hart, de macht, de angst – enfin soit – het gehele systeem” (*Shakespeare is dead, get over it!*, p. 19). Wordt zijn vriendin Anna vertederd door een T-shirt in baby-maat, met daarop ‘to be or not to be’ (ze ziet er zelfs de voorbode in van een kind dat ze met William wil), dan heeft William vooral oog voor het etiket. Dat doet hem besluiten dat het T-shirt werd “gemaakt door uitgebuite vrouwen en kinderen” (p. 32), misschien wel in een *sweatshop* van Gap.

Wat de dramaturgie betreft: als Richardson (2005) vier mogelijke wereldbeelden onderscheidt waarop causale verbanden kunnen worden gestoeld,⁵¹⁰ dan is het duidelijk dat er tot nu één verband onderbelicht is gebleven: het toeval. Een rationale voor het belang van dat toeval vindt Pourveur in de kwantummechanica. In wat volgt gaan we aan de hand van analyses van *Decontaminatie* en *Noorderlicht* (en uiteindelijk ook opnieuw *Shakespeare is dead, get over it!*) onderzoeken hoe bepaalde principes uit de kwantumtheorie vorm hebben gekregen in Pourveurs dramaturgie van het indeterminisme.

Vluchtroute is bekend” (p. 70).

510 Richardson schrijft over ‘Causality’ (Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, 2005): “A work’s ‘causal setting’, or the canon of probability that orders its fictional world, is usually one of four basis types: supernatural, naturalistic, chance, or metafictional” (p. 51).

Casestudy 6: Decontaminatie

ZIJ2: De werkelijkheid. Onze uitspraken zijn enkel waar als ze aan de realiteit getoetst kunnen worden.

ZIJ1: De Mc Donaldrealiteit of de dictatorrealiteit?

(...)

ZIJ3: Maar we zitten op een vliegveld, tussen twee realiteiten in.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], PP. 45–47)⁵¹¹

Decontaminatie speelt zich af op de dag dat er in “een land met twee alfabetten, drie godsdiensten, vier talen, vijf nationaliteiten, zes republieken, grenzend aan zeven landen” een revolutie losbarst in het land van een niet nader genoemde dictator.⁵¹² In die tussentijd (tussen dictatuur en democratie) laat Pourveur zijn personages stranden op de transit-plek bij uitstek, de wachthal van een luchthaven. Het vliegveld wordt in de tekst een symboolplek voor een postmoderne wereld waar de waarheid zoek is. Het is een niemandsland tussen zekerheid en onzekerheid, tussen een wereld die aan het instorten is en een onzekere nieuwe wereld. De tekst werpt zijn schaduw vooruit op onze tijd, waarin ontelbare mediakanalen het zicht op de waarheid troebleren, waar complottheorieën onuitroeibaar lijken en wat waar is vaak als *fake news* wordt weggezet.⁵¹³

511 Omdat de tekst, geschreven in 2000, ongepubliceerd bleef, baseer ik me op een tekstbrochure met daarop de annotatie ‘V8’ (versie 8). In de Kunstenpuntbibliotheek is deze tekst overigens te vinden onder de titel ‘Bodypeeling’.

512 Al doet de tekst er alles aan om niet eenduidig te worden, is het impliciet duidelijk dat het hier om ex-Joegoslavië gaat en dat de concrete aanleiding voor de tekst de val van Slobodan Milosevic moet geweest zijn. Slobodan Milosevic was president van Servië binnen Joegoslavië tussen 1989 en 1997 en president van de Federale Republiek Joegoslavië tussen 1997 en 2000. Het is wel opmerkelijk dat Milosevics feitelijke defenestratie niet strookt met het lot van de dictator zoals het in *Decontaminatie* wordt beschreven. Zij1 heeft het over ‘de vlucht’ van de dictator, maar in werkelijkheid is Milosevic nooit gevlucht; hij trad af in 2000, geconfronteerd met massale demonstraties in de nasleep van de presidentsverkiezingen, die hij had verloren. Hij werd in 2001 gearresteerd door de Joegoslavische regering op beschuldiging van corruptie en machtsmisbruik en later uitgeleverd aan het strafhof in Den Haag. Daar werd hij beschuldigd van oorlogsmisdaden, met name wegens zijn rol in de Bosnische Oorlog, de Kroatische onafhankelijkheidsoorlog en de oorlog in Kosovo. Tijdens die laatste oorlog was Servië (inclusief de hoofdstad Belgrado) onder vuur komen te liggen van NAVO-troepen, die Milosevic wilden dwingen om een einde te maken aan etnische zuiveringen in Kosovo.

513 Eén complottheorie die in *Decontaminatie* kort aan bod komt, beweert dat de bombardementen door de geallieerde westerse troepen kaderen in een strafexpeditie tegen Servië, omdat dat land zich niet aan de nieuwe Grote wereldorde (gedomineerd door de V.S.) wil onderwerpen. Een ander, meer uitgewerkt voorbeeld van een complottheorie, luidt: Mc Donald (lees: de V.S.) overdrijft de misdaden van het Milosevic-regime (en zet de media in om die verkeerde informatie wereldwijd te verspreiden) om een voorwendsel te hebben om het land te bombarderen en een economische puinhoop te creëren, waar het land enkel door Amerikaanse kredieten weer uit zal kunnen geraken. Intussen krijgt Mc Donald greep op “de handelsroute naar de rijkdommen van het oosten” (Pourveur, *Decontaminatie*, z.d. [2000], p. 25).

Voor de drie personages doet de wachtzaal dienst als een ‘*bétérotopie de crise*’ (Foucault, 1984), een gedoogplek en transitplek voor mensen in crisis. Wat voor het eerste personage een vlucht is uit het geboorteland, is voor het tweede een terugkeer en voor het derde een doorreis (of een laatste halte?).⁵¹⁴ Alle drie zijn ze nomadische personages, *displaced* en *homeless*, onzeker over hun thuis én over hun eindbestemming. Door ‘op reis te gaan’ hebben ze zich in een proces van verandering ingeschreven, ‘a narrative of diaspora’. Nu hun tocht tot stilstand is gekomen, zijn ze tijdelijk geïmmobiliseerd, als het ware ‘locked in’ tussen hun herkomst en hun bestemming. Precies *dat* geeft hun de kans om hun voorgenomen keuzes te heronderhandelen; het verleden verliest immers zijn determinerende kracht. Als elke tocht een zoektocht is en elke lijnvlucht een vlucht, wat willen ze dan precies achterlaten? En waarnaar zijn ze op zoek? Dat laatste wordt voelbaar in de volgende beschrijving, die opvalt door een negatie van alle polariteiten:

ZIJ3: Eerst en vooral even uit de wind gaan staan, buiten schot blijven, hoog en droog zitten. Daar waar er geen verleden noch toekomst is, geen oost noch west, geen arm noch rijk, geen mystiek noch technologie, geen vrijheid noch verknechting, geen liefde noch haat. De volkomen rust, de totale afwezigheid van. Niets dat je beroert of ontroert. Alleen daar kan mijn lichaam opnieuw de standaardinstelling verkrijgen.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 29)

Tussenruimtes zoals hierboven beschreven, komen enorm vaak voor in Pourveur-stukken.⁵¹⁵ Er heerst een staat van onbepaaldheid. Vermits er in de tussenruimte niet echt gehandeld kan worden, krijgen de gedachten vrij spel. Zo ontstaat een “gigantisch netwerk van mogelijkheden” (Pourveur, Hertmans, & Swyzen, *Tirannie van de tijd*, 2005, p. 63) die allemaal tegelijk (in superpositie) bestaan... Wie in een ‘plooi van de tijd’” (p. 43) terecht komt, kan denken en zeggen wat hij/zij wil.⁵¹⁶ Gedachten of woorden hebben dan immers geen consequenties voor het verleden of de toekomst. Hij/zij staat in een “no man’s land”, “ergens tussen een oorzaak en een gevolg in” (p. 63). Als je het determinisme kan koppelen aan het beeld van een boom, met een duidelijke wortelstructuur en een kruin, dan kan je dat niemandsland verbeelden door een rizoom, de metafoer die Deleuze hanteert in zijn nomadische theorie. Bij de wortelstok kan je een origine, een

514 Twee van de drie zijn burgers van een land dat eigenlijk niet meer bestaat (Joegoslavië). Terwijl Zij1 het land van de dictator verlaat omdat die de strijd tegen de Amerikanen opgeeft, gaat Zij2 er na een vrijwillige ballingschap van 10 jaar terug naartoe, in de hoop een democratische revolutie te beleven. Zij3 heeft het meest weg van een toerist. Ze is vanuit België onderweg naar ex-Joegoslavië omdat ze uit is op een intermezzo, een tijdelijke vakantie uit het democratische westen.

515 *Locked-in* is gesitueerd in de precare periode vlak voor de nakende dood. *La minute anaoustique* speelt zich af in de lange stilte die ontstaat op de scène wanneer een toneelstuk door een technisch mankement naar een impasse leidt. Op een grotere schaal kan je ook de menopauze waarin het hoofdpersonage van *Marrakech* terecht komt als een tussentijd beschouwen. Net als de periode tussen twee broedheren waarin de schrijver in *Des mondes meilleurs* zich bevindt. *Alice # 2* kan je dan beschouwen als een stuk over de absolute crisis die optreedt wanneer wat bedoeld is als tussentijd (de adolescentie) een eindtijd blijkt te gaan worden.

516 In *Tirannie van de tijd* (Pourveur, Hertmans, & Swyzen, 2005, p. 43) is de ‘plooi van de tijd’ de ondeelbare seconde tussen de ontploffing van een tijdbom die bedoeld was om het observatorium van Greenwich te vernietigen (maar ironisch genoeg te vroeg afging) en de intrede van de dood voor 9 personages.

(causaal) verloop en een ‘hoogtepunt’ traceren. Bij een rizoöm, de ondergrondse vertakking zonder begin of einde, kan je dat niet. Dat heeft immers een niet-lineaire, webachtige structuur: “A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 25).

Kunnen vertoeven in zo’n niemandsland impliceert vrijheid en ongebondenheid, een “terugkeer naar de standaardinstelling”,⁵¹⁷ voor Pourveur-personages het *nec plus ultra*. En dat geldt ook voor de drie vrouwen in *Decontaminatie*. Zolang de luchthaven gesloten blijft en de niet-deterministische tussenruimte blijft bestaan, kunnen ze honderduit praten, alsof ze gewoon hardop aan het denken zijn (volgens de tekst een vorm van zwijgen),⁵¹⁸ ongehinderd door taboes of censuur. De wachthal wordt een *tax free zone* voor vrije meningsuiting;⁵¹⁹ niets van wat ze zeggen “kan invloed hebben op de gebeurtenissen” (Decontaminatie, p. 59). Al blijkt al snel dat ze afgeluisterd worden door de ‘vfm’, een soort luchthavenomroeper, die op hun woorden zal reageren.⁵²⁰ Uit de korte monologen die de drie vrouwen ten beste geven, blijkt dat ze zich op drie assen profileren: de politiek, de liefde en het lichaam. Met behulp van die parameters proberen we een mapping uit.

Het eerste personage (Zij1) profileert zich voornamelijk in het politiek-ideologische domein. Zij koppelt een liefde voor de dictatuur en voor de dictator (zij was naar eigen zeggen zijn minnares) aan een hevig anti-amerikanisme. Trouw aan haar herkomst zweert Zij1 bij het zelfbeschikkingsrecht van volkeren, dat bedreigd wordt door de Amerikanen die overal een ‘Mc Donald democratie’ willen opleggen. Zij1 zal Zij2 en Zij3 dwingen kleur te bekennen op dit punt. Zelf verlaat ze haar vaderland naar eigen zeggen omdat de dictator de strijd tegen de Amerikanen opgeeft.

Zij2 neemt een uitgesproken mening in op het gebied van de liefde. Haar woordenschat draait rond verliefdheid en seks. Met haar wonderbra probeert zij haar man (elke man?) te verleiden.⁵²¹ Toen haar man te ‘roze’ was geworden en meer de strijplank dan zijn echtgenote begon te aanbidden, heeft ze hem gedumpte, vertelt ze. Dat was immers een aanfluiting van het romantische beeld dat ze koestert. Zij2 laat zich voorstaan op een

517 In *Décontamination*, de Franse versie van dit stuk, heet dit ‘l’ordre naturel’.

518 ZIJ1: “Wij zijn slechts hardop aan het denken. Wij zitten al uren zwijgzaam naast elkaar” (Pourveur, *Decontaminatie*, z.d. [2000], p. 63).

519 ZIJ3: “Ik koop erg graag in taxfree shops, ik voel me er zo vrij. Ik spreek ongedwongen iedereen aan, verspil er al mijn geld met erg veel taxfree luxe plezier. Alsof het geen enkele consequentie heeft voor de bankrekening” (p. 2).

520 Staat ‘vfm’ voor voice female/male? In de Franse versie (*Décontamination*) is er sprake van ‘Lui/Voix annonce’ (een mannelijke identificatie). Door het opstarten van een tweerichtingscommunicatie (de vfm lijkt te horen wat de drie vrouwen tegen elkaar zeggen en reageert daar dan op) gaat de vfm zijn boekje als luchthavenomroeper te buiten. Dit onnatuurlijke effect tast de waarschijnlijkheid van de tekst aan. De vfm stelt zich eerst alwetend op maar vertoont gaandeweg twijfels over wat hij al gezegd heeft of niet (Pourveur, *Decontaminatie*, z.d. [2000], p. 26).

521 ZIJ2: “Wonderbra’s maken van de wereld een betere plaats om in te leven.... In feite is het dragen van een wonderbra een bijdrage leveren tot meer goedheid, gevoeligheid, vrijgevigheid...” (Pourveur, *Decontaminatie*, z.d. [2000], p. 14). We kunnen de wonderbra moeiteloos verbinden met andere lingerie-artikelen in het werk van Pourveur, zie bv. *Le Coucher d’Yvette* (z.d., [1999]).

voorliefde voor de revolutie, die ze enerzijds vertaald wil zien in seksuele bevrijding, anderzijds in een universeel verzet tegen alle soorten gruweldaden.⁵²² Wellicht is dat de reden waarom ze haar vaderland de rug toekeerde en 10 jaar lang in België ging wonen. Haar revolutionair elan blijkt in de realiteit echter eerder minimaal uit te vallen: in de wachthall van de luchthaven staakt Zij2 haar ‘verzetsdaad’ (het opsteken van een sigaret) als de vfm daarom gebiedt.

Zij3 zegt van zichzelf dat ze ‘op doorreis’ is, ze lijkt niet gebonden aan staat of grondgebied. Het is de gebondenheid aan haar lichaam die haar unieke positie in de groep bepaalt. Zij3 heeft de mond vol van haar migraine en haar huidproblemen: bodymilk en peeling zijn nodig als remedie voor haar uitdrogende huid, een kwaal die in de loop van het stuk alleen erger lijkt te worden. De standaardinstelling van haar lichaam – zo zegt ze – is dat het aangeraakt, gekoesterd, gestreeld wil worden. Haar echtgenoot begrijpt dat en handelt naar wens, beweert ze. Zij3 stelt zich voor als de westerse vrouw die niets tekortkomt, maar in feite is zij op zoek naar een existentieel crisismoment dat haar leven radicaal kan veranderen. Zij3 hoopt dus dat hun samenzijn sporen zal nalaten. Dat zij door de twee anderen als westerse medeplichtig wordt geacht aan de bombardementen die ‘Mc Donald’ op hun land heeft uitgevoerd om een einde te maken aan de etnische zuiveringen, lijkt haar koud te laten. Politiek bewustzijn lijkt niet aan haar besteed. Ze geeft aan dat haar in de Mc Donalddemocratie waarin ze leeft, zo weinig in de weg wordt gelegd dat ze nu en dan in de verleiding komt om voor extreemrechts te stemmen (Decontaminatie, p. 22).

In de trioloog die dan ontstaat, worden de drie denkkaders en discoursen van de hoofdpersonages (politiek, liefde/seks en lichamelijkheid) met elkaar geconfronteerd. Interdiscursiviteit lijkt het belangrijkste stijlkenmerk van deze tekst.⁵²³ “Anthropologische Konstanten”⁵²⁴ (Link) zoals liefde worden met termen uit een ander dominant discours gecombineerd in een nieuwe verbeeldingsruimte en daardoor geactualiseerd. In *Decontaminatie* wordt dat dominante discours geleverd door de context van de oorlog (in ex-Joegoslavië, cf. supra). Zij1 steekt de spits af:

Als een staatshoofd ‘gepijpt’ wordt...dan kan het wel eens grondig mislopen met de wereld. Wat heeft McDonald trouwens gedaan nadat hij gepijpt werd? Een Spermageddon uitgelokt.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 17)

522 Het is een combinatie van eigenschappen die we bijvoorbeeld ook aantreffen bij het personage ZIJ uit *Plot your City* (Pourveur, z.d. [2011]), de alleenstaande moeder die zweert bij “Vrede op aarde. En ook universele liefde” (p. 69).

523 Link (2008) schrijft: “Neben der stets zunehmenden Tendenz zur Spezialisierung und Differenzierung existiert eine gegenläufige, entdifferenzierende, partiell reintegrierende Tendenz der Wissensproduktion, die ich in Systematisierung foucaultscher Hinweise die interdiskursive nenne” (p. 122).

524 Link zegt hierover: “Im Elementardiskurs schließlich werden sogenannte anthropologischen Konstanten (wie allgemeinste Lebensstrategien, Liebe, Generationen, Feindschaft, Kampf, Arbeit, rudimentäre associative Solidaritäten, Krankheit und Tod) mit dominanten interdiskursiven Komplexen kombiniert und dadurch aktualisiert und historisiert” (p. 125).

In dit porte-manteauwoord (sperma-armageddon)⁵²⁵ vermengt Zijl het basale seksualiteitsdiscours met het meer specifieke militaire discours. Twee verschillende referentiekaders schuiven zo over elkaar, wat een kortstondige mentale kortsluiting creëert. Tot de lezer begrijpt dat Zijl een analogie suggereert tussen machistische seks en oorlogvoering, meer bepaald tussen de Lewinski-affaire – die Clinton (metonymisch aangeduid door McDonald) opzadelde met een *impeachment* procedure – én de Amerikaanse aanval op het Servië van Slobodan Milosevic.⁵²⁶ Het leveren van zaad en het lossen van bommen blijken beide te maken te hebben met mannelijke bevrediging. En voor de vrouw die de politicus seksueel bevredigt, bestaat de voldoening er dan in dat ze van de macht kan proeven (“Macht smaakt beter dan sperma” (Decontaminatie, p. 23)).⁵²⁷ De analogie tussen seks en politiek wordt nog verder uitgewerkt via een taal-spel met het woord ‘pijpen’, dat al in de openingszin van het stuk voorkomt⁵²⁸ en nadien een motiefwaarde krijgt. Associatief wordt de imperialistische Amerikaanse wereldorde gelijkgesteld aan de patriarchale onderdrukking van de vrouw. Wie iemand ‘pijpt’, moet ook ‘naar diens pijpen’ dansen. In die val wil Zijl niet trappen:

ZIJ1: Misschien ga ik naar zo'n postfeministisch land... in ieder geval zal ik een land kiezen dat niet wil dansen naar de pijpen van McDonald. Een ongehoorzaam land.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 28)

Een ander voorbeeld van interdiscursiviteit treffen we aan als Zij3 het discours van oorlogvoering hanteert om te beschrijven wat er met haar huid gebeurt. In de twee onderstaande citaten zie je hoe haar discours radicaliseert.

Sommige bacteriën slagen erin om mijn huid binnen te dringen via microkwetsuren, waar ze resoluut worden opgewacht door micro-organismen die een gevecht aangaan met de indringers.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 43)

525 ‘Spermageddon’ is een splintercompositum (zie holebi, horeca), een samenstelling van sperma en (een deel van het woord) ‘Armageddon’ (een term die zoveel betekent als eindtijd en die veel gebruikt werd voor ex-Joegoslavië, zie ‘Armageddon van een republiek’ (<https://historiek.net/mostar-of-de-waanzin-van-een-oorlog/9118/>)). We zien hier ook de stijlfiguur ‘crisis’ aan het werk, waarbij een klinker wegvalt die gemeenschappelijk is tussen de twee delen. Het porte-manteauwoord ‘spermageddon’ leeft bij gratie van de betekenisovereenkomst tussen sperma en kogels enerzijds en armageddon (eindtijd) anderzijds.

526 Bill Clinton werd er in 1998 van beschuldigd gelogen te hebben over een affaire met de Witte-Huismedewerkster Monica Lewinski. De affaire werd in de media gereduceerd tot een eenmalige *blow job*. Volgens sommigen trachtte Clinton daarna zijn geschonden imago op te poetsen door de aanval op Servië. Zij2 noemt dit overigens een voorbeeld van een complottheorie.

527 Het feit dat Zijl naar eigen zeggen de dictator verlaat nu de revolutie tegen hem op handen is, illustreert dat de politicus samen met de macht ook zijn mythische status en erotische uitstraling verliest.

528 ZIJ1: “Het is toch wel verbijsterend dat een man een vrouw nooit een tongzoen zal geven net nadat zij hem pijpt heeft?” (Pourveur, Decontaminatie, z.d. [2000], p. 1).

Neem alle genocides van de 20^e eeuw en vermenigvuldig deze met 1000.

Dit is zo ongeveer wat er met mijn huid gebeurt.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 56)

Je kan argumenteren dat deze vrouw, verslaafd aan bodymilk en peeling, zo gepreoccupeerd is door haar lichaam dat ze hyperbolen in de mond neemt. Tegelijk kan je er niet onderuit dat de interdiscursiviteit haar op een hellend vlak doet belanden, waar het fenomeen van de genocide (door associatie met kleine huidinfecties) wordt gebagatelliseerd. Wordt de dictator van een genocide beschuldigd? Dat valt eigenlijk toch in het niets bij wat er dagelijks met deze vrouw gebeurt.

Op die manier stelt de tekst het politiek correcte denken in vraag. Of het kapitalistisch imperialisme (verantwoordelijk voor de vernietiging van talrijke kunstschaten in de Servische kloosters) minder erg is dan de nationalistische etnische zuiveringen, lijkt afhankelijk van hoe je het bekijkt. Of het leven in een ‘Mc Donalddemocratie’ te verkiezen is boven een leven in een dictatuur, wordt in vraag gesteld.⁵²⁹ Wat is onze democratie nog waard nu ze gecontamineerd is door Mc Donald en “(...) hebzucht, persoonlijk gewin, egoïsme er [zo]danig worden ingeramd dat de mensen zich niet eens bekommeren om wat er in de wereld gebeurt”? (Decontaminatie, p. 28). Misschien creëert een democratie “hoogstens de utopie dat het beter zal gaan”, maar laat ze de mensen in feite indommelen met geruststellende leugens zodat belangrijke stakeholders hun belangen kunnen laten primeren op die van het volk. In een democratie, zegt Zij2, kan je je enkel verzetten ‘tegen de dictatuur van de niet-rokers’. In een dictatuur daarentegen is politiek bewustzijn iets vanzelfsprekends: je moet je voortdurend de vraag stellen of je in verzet wil gaan of niet, omdat het verzet illegaal is en dus een duidelijk engagement vraagt.

In de trioloog kunnen we ook nog een ander mechanisme aan het werk zien. Als de drie vrouwen elkaars positie bestoken, wordt er steeds een van de drie in een minderheidspositie geduwd, als zondebok die een tijdelijke wapenstilstand tussen de anderen mogelijk maakt.⁵³⁰ Het onderliggende streven lijkt het wegwerken van wat verschillend is, door mechanismen van negatie en unificatie.⁵³¹ Wat zich in de wachthol op microschaal afspeelt, lijkt een afspiegeling van wat zich in ex-Joegoslavië op macroschaal heeft afgespeeld tussen de verschillende etnieën.

529 De passionele tirade van Zij1 tegen de Mc Donalddemocratie wordt in het stuk niet gecounterd door een even vurig anti-dictatoriaal pleidooi. In het porte-manteauwoord ‘Mc Donalddemocratie’ contamineert het eerste deel het tweede.

530 Een voorbeeld vinden we op blz. 42–43 als Zij3 zich probeert te mengen in het dispuut tussen Zij1 en 2 (en zodoende tracht erkend te worden als gesprekspartner) en dan de volle laag krijgt van de twee bekechers.

531 De termen leen ik van Blanchot: “Wanneer er tussen de mensen geen propositie van een God meer is, noch de bemiddeling van een wereld of de samenhang van een natuur”, zegt Blanchot (Schulte Noordholt, 1997, p. 141), gaat er tussen hen een leegte, een onderbreking, “(...) ofwel een dialectisch schema dat gebaseerd is op de negatie en opheffing van het Andere, of een schema van de fusie, gebaseerd op de totale integratie van en de extatische versmelting met het Andere.”

En toch wordt de rode draad doorheen het stuk ook gevormd door de zoektocht naar waarheid en naar een ethisch houvast. Ondanks alles wat hen verdeelt (de complottheorieën, de verschillende verhoudingen ten opzichte van het land waar ze zich bevinden) gaan de vrouwen op zoek naar wat hen samen kan brengen.⁵³² De katalysator daarvoor is het moment waarop Zij3 het onderliggende geweld van hun gesprek blootlegt.

ZIJ3: Ik verdenk u ervan dat u slechts een pornoactrice bent en dat u nog nooit een dictator van dichtbij gezien heeft. En u verdenkt mij ervan dat ik niet getrouwd ben, geen kinderen heb, geen kanarievogels. Kortom – een oude vrijster... En wij verdenken haar ervan dat ze in feite nog altijd getrouwd is en dat ze haar man niet durft te verlaten – al misbruikt hij haar en de kinderen.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 63)

De drie vrouwen verdenken elkaar er dus van dat ze schermen met fictieve identiteiten, met fantasmatische persona's: Zij1 doet zich voor als de machtige minnares van de leider, Zij2 als de dolle mina die twijfelt tussen de status van 'vamp' en 'bitch', Zij3 als de gelukkige huisvrouw. Die persona's moeten nu worden doorprikt. Het is nu tijd voor 'decontaminatie',⁵³³ voor het afleggen van de maskers en voor het uit de wereld helpen van de misvattingen en de halve waarheden waarmee ze elkaar hebben besmet. De drie vrouwen besluiten elkaar in vertrouwen te nemen en tot echt spreken over te gaan. Ze zullen hun meer waarachtige *zijn* paradoxaal genoeg gestalte geven via de *fictie*, via een gemeenschappelijk geconstrueerd verhaal, a *braided narrative* (Ryan) waarin hun verschillende monologen in elkaar vervlochten worden. Was er tevoren taal-strijd, dan is het nu tijd voor taal-spel. De drie vertellers passen *blending* toe in de vertel-act; ze nemen elkaars themawoorden, inzichten en stokpaardjes over en integreren die in een polyfoon sluitstuk.

In het illustrerend fragment hieronder horen we Zij2 aan het woord. Zij voert een echtgenote op met meerdere loyauteiten (haar volk, haar principes, bv. geloof in de mensenrechten), een personage dus dat erg op Zij2 lijkt, zoals we haar kennen. Het personage wordt echter mishandeld door haar echtgenoot, terwijl Zij2 net over haar liefhebbende echtgenoot heeft opgeschept. Hier zien we een barst optreden in haar persona. Zij2 integreert haar eigen stokpaardje (de wonderbra) in haar verhaal maar ook de gevoeligheden en motieven van Zij1 (bv. een verwijzing naar het beroemde citaat uit de campagne van Bill Clinton) en Zij3 (de kwetsbaarheid van het lichaam).⁵³⁴ Het conflict dat zij heeft met

532 Het is een queeste die ook in *L'Abécédaire des temps (post)modernes* aan de orde is Cf. 'Wat houdt ons nog tezamen?' (*A als in Avatar*)

533 In *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (Pourveur P., 2015, pp. 38–39) onthult Pourveur hoe hij aan de titel voor het stuk kwam. Toen hij in 2000 op bezoek was in het broeierige Belgrado, samen met regisseur Willibrord Keesen die hem een decennium eerder de opdracht had gegeven een stuk te schrijven over Sarajevo, ontdekte hij een centrum dat zich 'Decontaminatie' noemde. Het doel van het centrum was om alle onwaarheden te ontkrachten die door de propagandamachine van het Westen én die van Milosevic verspreid werden.

534 Het gaat hier om "The economy, stupid", een slogan die werd bedacht door strateeg James Carvill in 1992 voor de presidentscampagne van Bill Clinton. In populaire media wordt de slogan vaak weergegeven als "It's the economy, stupid", in Pourveurs tekst staat "It's economy stupid".

Zijl (die haar van ‘verraad’ beschuldigt omdat ze haar vaderland ten tijde van de dictatuur verliet) gaat ze in de context van dit ‘verhaal in het verhaal’ opnieuw fictionaliseren en daardoor neutraliseren.

ZIJ2: ...

De echtgenote. De filiaalchef komt thuis bij zijn vrouw en verwijt haar dat zij uit een land komt dat oorlog voert, dat gruweldaden pleegt. De vrouw heeft er niets mee te maken. Zij is een brave huismoeder die voor haar kinderen zorgt. Ze verdedigt zich maar komt in een onmogelijke situatie terecht. De vrouw wil solidair blijven met haar volk. Maar door haar volk te verdedigen, verdedigt ze ook de gruweldaden. En dat wil ze niet, maar ze wil ook niet dat haar man haar volk diaboliseert. En ze verwijt haar echtgenoot dat hij wel een kind heeft neergeschoten. ‘It’s economy stupid!’, zegt hij en slaat haar in het gezicht. En de man merkt zelfs niet dat zij een wonderbra draagt. Hij blijft slaan. Al is het vrouwelijk lichaam een briljant mechanisme dat ingesteld is op verleiding, overleving en overlevering, dat hardnekkig probeert om het leven erin te houden, tot het absurde toe, obstinaat verder functioneert en koppig doelmatig wil blijven, zelfs als er geen doel meer is: men moet zich realiseren dat het vrouwelijk lichaam nogal breekbaar en kwetsbaar is.

— DECONTAMINATIE (POURVEUR, Z.D. [2000], P. 62)

Door elkaar in dit gemeenschappelijk verhaal een respectvolle plaats te geven, ontstaat er een nieuwe, geweldloze en ethische manier van spreken waarin ze de eigenheid van de ander niet negeren of integreren in iets vertrouwds.⁵³⁵ Het beeld dat van de man wordt geschetst in het gemeenschappelijke verhaal is ronduit negatief. Het mannelijke personage in het verhaal is een dronkaard, een verkrachter, een kindermoordenaar. Hij combineert de negatieve eigenschappen van de dictator en van Mc Donald. Op die manier getuigen de vrouwen indirect van de verwoestende rol die de man in hun leven heeft gespeeld en nog kan spelen. Het vrouwelijk lichaam is in ultieme mate kwetsbaar, in welk politiek systeem dan ook.⁵³⁶ De vrouwen vinden hun *common ground* (dat wat hen tezamen houdt) in hun gemeenschappelijke, kwetsbare dispositie als vrouw in een patriarchale maatschappij.⁵³⁷ Onderling hebben de vrouwen de strijdbijl begraven maar ze lijken vastberaden om korte metten te maken met vormen van mannelijk geweld. De vfm (representatief voor het mannelijk conservatisme, de censuur?)⁵³⁸ die enkele malen hun

535 Blanchot heeft het over “een andere vorm van spreken en een ander soort betrekking, waarin het Andere, de aanwezigheid van de ander (l’autre) ons naar onszelf noch naar het Ene verwijst” (Schulte Noordholt, 1997, pp. 150–151).

536 Zij2 vraagt zich af: “Hoeveel vrouwen werden er hier niet geslagen, verkracht, gefolterd omdat ze een andere godsdienst, en andere nationaliteit hadden – of gewoonweg omdat ze vrouw waren?” (Pourveur, Decontaminatie, z.d. [2000], p. 41).

537 Het onderstaande citaat getuigt van de precariteit van hun situatie: “En elke morgen staan de oude vrijster, de pornoactrice en de misbruikte vrouw op en vragen zich af: ‘Wat zullen we deze avond eten?’ En elke avond gaan ze naar bed en vragen zich af: ‘Wanneer zullen we als een kaartenhuisje in elkaar zakken?’” (Pourveur, Decontaminatie, z.d. [2000], p. 61)

538 Als argument voor het censuur-motief verwijs ik naar een passage waarin de vfm, de luchtvaartmroeper, Zij2 op een dubbelzinnige wijze het zwijgen tracht op te leggen op het moment dat zij feministisch uit de hoek komt; “ZIJ2: De volgende die zijn penis in mijn mond steekt – ik zweer het u – die zal het zich de rest van zijn leven

strijdlust tracht te temperen, lijkt aan het eind zelf de mond gesnoerd. De onderlinge solidariteit helpt de vrouwen ook om getuigenis af te leggen van de persoonlijke revolutie die ze in hun leven willen doormaken of doorgemaakt hebben. In drie slotmonologen reveleren de vrouwen de echte redenen voor hun aanwezigheid op de luchthaven en geven ze een inkijk in hun onzekere zijssituatie.

Zij1 geeft aan dat ze eigenlijk een pornoactrice is. Ze heeft de dictator wel bewonderd om zijn viriliteit maar heeft hem uiteindelijk nooit persoonlijk gekend. Precies het geweld dat zij van mannen/militairen heeft moeten ondergaan⁵³⁹ zet haar nu aan om het land te ontvluchten: “Ik ga mijn fierheid in ere herstellen” (Decontaminatie, p. 65). Zij2 bekent dat ze wel degelijk (door haar echtgenoot) is geslagen en gekwetst (“mijn huid is één grote blauwe plek, één grote wonde”). Ze wil alleen terug naar haar geboorteland om het huwelijk achter zich te laten en letterlijk te vervellen: “Ik ga mijn huid uittrekken, mezelf levend villen. Misschien groeit er dan een nieuwe huid” (Decontaminatie, p. 64).⁵⁴⁰ Zij3 geeft toe dat ze nooit getrouwd is geweest. Haar huidproblemen wijzen op een dieper existentieel probleem; ze lijdt aan huidhonger en aan contactarmoede *tout court*. Om hierin op radicale wijze verandering te brengen is ze van een brug gesprongen – “naakt in het ijskoude water” (Decontaminatie, p. 65). Deze brutale ‘aanraking’ heeft haar met een chronische migraine (“een omgekeerd orgasme”, zegt de vfm) opgezadeld. De migraine is dan een lichamenlijk ‘teveel’ dat verwijst naar een lichamenlijk en geestelijk ‘tekort’, maar ook naar de overdosis onmenselijkheid die in de wereld aanwezig is. In haar lichaam laat zich de wereld lezen. Haar hoofd en de toestand van de wereld zijn communicerende vaten. De tekst geeft impliciet aan dat de ethische toetssteen van een maatschappij moet liggen in de mate waarin vrouwen op een waardige wijze worden behandeld en in waarheid tot handelen kunnen komen. Een wereld ‘zonder migraine’ vergt een wereld zonder onmenselijkheid en zonder het *fake news* van ideologisch geïnspireerde propagandamachines.

herinneren.” (Zij heeft eerder gesuggereerd dat ze dan in de verleiding zal komen om te bijten)

“vfm: Om een einde te maken aan de controversen, om lichtzinnige standpunten aan banden te leggen, dwingende vooroordelen uit de wereld te helpen: de vernedering van een menselijk wezen zal in geen enkel geval getolereerd worden. Paal en perk zal gesteld worden aan alles wat onmenselijk is” (Pourveur, Decontaminatie, z.d. [2000], p. 53).

539 “Je krijgt de loop van een revolver in je mond en een penis in je vagina of aars (...) En geen Blauwhelmen die verkrachters ertoe aanzetten om eerst een douche te nemen” (Decontaminatie, p. 65).

540 Het is illustratief voor het gemeenschappelijke taalspel dat het motief van de huid, dat in *Decontaminatie* vooral door Zij3 wordt aangehaald, op het eind door Zij2 wordt overgenomen.

Casestudy 7: Noorderlicht

Bestaat de maan nog als we haar niet waarnemen?

Bestaat de maan ook nog net voor we haar waarnemen?

Bestaat de maan slechts als we haar waarnemen?⁵⁴¹

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 24)⁵⁴² & AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 49)⁵⁴³

In 1998 krijgt Pourveur de opdracht van het Antwerpse gezelschap de Tijd om twee stukken te schrijven over de herinnering (de collectieve en de individuele). Het stuk *Noorderlicht*, dat uit die opdracht voortvloeit, wordt door Diederik Aerts, die Pourveur bij het schrijven bijstond met advies over de wetenschappelijke achtergronden, “kwantumtheater” genoemd (Kerkhoven, 1998). In wat volgt gaan we onderzoeken in hoeverre de dramaturgie van *Noorderlicht* inderdaad gestoeld is op en vorm geeft aan inzichten uit de kwantumfysica.

De titel ‘Noorderlicht’ verwijst naar *aurora borealis* (het poollicht), een (sub)atomair verschijnsel in de fysica dat net als de kwantumtheorie ook tot veel wetenschappelijke discussie en zelfs mythevorming aanleiding heeft gegeven.⁵⁴⁴ De term wordt niet vermeld in de Nederlandstalige versie van het stuk zelf, wat de interpretatie van de titel zeer open houdt.⁵⁴⁵ Je zou zelfs kunnen denken dat de titel slaat op het licht (het

-
- 541** Een vraag die het motief van de waarnemingsmodus activeert. Het antwoord op deze vraag is genuanceerd. In the Quantum Moment (Crease & Goldhaber, 2015) ‘antwoordt’ Marshall Spector dat het niet zo is dat de maan niet zou bestaan als we niet naar haar zouden kijken en dat we haar weer ‘creëren’ door ernaar te kijken (mind has not created matter). Hij geeft echter aan dat als we noch de maan zelf, noch een van de andere detectoren van de werking van de maan zouden observeren (schaduwen, getijden, maanlicht, satellieten), de maan voor ons niet zou bestaan.
- 542** *Noorderlicht* werd gecreëerd in 1998. Omdat de Nederlandstalige tekst niet uitgegeven werd, gebruik ik een ingebonden brochure. De tekst is te verkrijgen in de Kunstenpuntbibliotheek.
- 543** Omdat de Franstalige versie (in een vertaling van Pourveur zelf) wél is uitgegeven, als *Aurore Boréale* (Pourveur, 2018), voorzie ik bij de grotere citaten ook de referentie naar die uitgave. *Aurore Boréale* werd bekroond met de driejaarlijkse toneelschrijfprijs van de Fédération Wallonie-Bruxelles (cf. supra).
- 544** Het noorderlicht of poollicht ontstaat door grote zonneactiviteit, waarbij de corona van de zon (die uit plasma bestaat) een zonnewind (een vloed partikels van de zon (protonen en elektronen)) via het magnetisch veld van de Noordpool de aardse atmosfeer instuurt. Daar verbinden ze zich met stikstofmoleculen en zuurstofatomen tot ionen (elektrisch geladen deeltjes) die dan op verschillende golflengte rood-, groen-, of purpergekleurde straling uitsturen (Bron: <https://www.noorderlicht.nl/alles-over-het-noorderlicht/wat-is-noorderlicht>, geraadpleegd op 6 november 2021).
- 545** In de Franse vertaling echter (Pourveur, *Aurore Boréale*, 2018) wordt het noorderlicht (‘Aurore boréale’) wél ter sprake gebracht, met name in de ingelaste scène 12. De hotelgast en de wetenschapper praten over de schoonheid ervan zonder het ooit zelf waargenomen te hebben. “Peut-être que Cherry en a vu...” werpt de hotelgast op. Zo wordt het noorderlicht in verband gebracht met de mysterieuze vrouw Cherry/Neejdine wiens stem het hele stuk door aangekondigd wordt maar uiteindelijk nooit wordt waargenomen. Natuurverschijnsel of mystificatie? In een stuk waarin de kracht van het speculatieve denken wordt afgewogen tegenover het primaat van de waarneming, is de ontologische status van zowel Cherry/Neejdine als het noorderlicht twijfelachtig.

inzicht) dat uit het noorden komt, dus op de Kopenhageninterpretatie van Bohr en Heisenberg (cf. infra).

De setting van *Noorderlicht* is – vrij uniek in Pourveurs oeuvre – exact bepaald: het Brusselse Metropoolhotel in de nacht van 28 op 29 oktober 1927. Daar vond toen de vijfde grote Solvay-conferentie plaats waaraan 27 gereputeerde fysici deelnamen, o.a. Einstein, Planck, Born, Bohr, Heisenberg, Schrödinger, Marie Curie en Louis de Broglie. De wetenschappers worden in *Noorderlicht* metonymisch voorgesteld (d.m.v. hun kamernummers).⁵⁴⁶ Ze krijgen dus zelf geen personagestatus maar hun doen en laten tijdens de conferentie wordt stevig bediscussieerd. Op het eind van de tekst krijgen we een koor van anonieme stemmen voorgeschoteld (“Stemmen die overal vandaan komen” (*Noorderlicht*, p. 22)) met een aantal beruchte citaten die tijdens de conferentie zouden zijn genoteerd. Een aantal van deze citaten gaan we hieronder gebruiken als opstap voor de theoretische omkadering van het indeterminisme.

De conferentie werd bijzonder bepalend voor de theorievorming m.b.t. de ‘quantum mechanics’ (hieronder kortweg als QM aangeduid), die in de jaren 1925 en 1927 in een stroomversnelling was geraakt. Een van de redenen waarvoor de conferentie bekend staat, is dat zwaargewichten als Einstein en Planck (die overigens mee aan de basis lagen van de QM-doorbraak) de verregeande nieuwe inzichten (de zogenaamde ‘Kopenhageninterpretatie’) van Heisenberg, Bohr en Born betwistten door middel van allerlei gedachte-experimenten.⁵⁴⁷ Terwijl deze drie fysici een breuk met de klassieke fysica voorstonden, deed met name Einstein er alles aan om de nieuwe inzichten (die hij nog onvolledig vond) in te passen in een grote unificerende theorie (gebaseerd op de Newton-traditie).⁵⁴⁸

Noorderlicht speelt zich af in de nacht vóór de slotdag van de conferentie, waarop de interventies van Einstein worden verwacht. Die nacht is dus een *in-between* moment, een intermezzo, alvorens de strijd tussen twee tijdperken en paradigma’s losbarst. In het niemandsland van de nacht kan het nog alle kanten uit: zal Einstein de wereld ‘verenigen’ of zullen Heisenberg en Bohr de wereld ‘verbeteren’?⁵⁴⁹ Het in *Noorderlicht* zeer aanwezige

546 Naarmate het stuk vordert, worden die nummers meer en meer aan namen gekoppeld, waardoor het mogelijk wordt de puzzel te leggen van wie wat zegt en doet. Mijn hypothese: Kamer 1: Max Planck; Kamer 5: Max Born; Kamer 13: Albert Einstein; Kamer 18: Erwin Schrödinger; Kamer 22: Marie Curie; Kamer 66: Niels Bohr; Kamer 67: Werner Heisenberg.

547 Overigens doet Pourveur hier misschien aan verdichting; Het gedachte-experiment met fotonen in een box (Pourveur, *Noorderlicht*, z.d. [1998], p. 8) zou volgens *The Quantum Moment* (Crease & Goldhaber, 2015) pas aan bod gekomen zijn tijdens de Solvay conferentie van 1930.

548 De consensus lijkt te zijn dat Einsteins poging niet lukte. Op iets langere termijn was het resultaat van de Solvay-conferentie dat de Kopenhageninterpretatie aanvaard werd onder fysici, en dat de theorievorming rond QM zich verder verfijnde.

549 In *Noorderlicht* (Pourveur, z.d. [1998], p. 7) lezen we: “Willen we de wereld verenigen met een berustend geloof of willen we de wereld verbeteren met een ongrijpbare kennis?” De quote wordt er toegeschreven aan Marie Curie (p. 51). Aerts (Van Kerkhoven, 1998) zegt daarover: “De groep Bohr-Heisenberg-Born wilde het determinisme in absolute zin overboord gooien; zij huldigden een vroege postmoderne opvatting: hoe meer alles de richting van het ‘onbepaalde’ en ‘niet begrijpbare’ uitging hoe ‘beter’ voor hen; in die zin was hun houding ook volutaristisch. Vandaar dat Paul het heeft over hun idee om de wereld te ‘verbeteren.’”

motief van het slijk (de toestand tussen water en aarde) symboliseert de onvaste grond waarop de wetenschap zich in die nacht bevindt. *Noorderlicht* eindigt vóór het doek van de conferentie valt. Alle ontwikkelingsmogelijkheden blijven nog open, wat het indeterminisme-principe dat in het stuk naar voren komt, onderstreept.

De wetenschappelijke onderbouw van het indeterminisme in *Noorderlicht*

We onderzoeken nu in hoeverre een aantal citaten uit *Noorderlicht* terug te voeren zijn tot belangrijke QM-principes. De meeste citaten komen uit de mond van de wetenschapper, die als deelnemer aan de conferentie zijn gesprekspartners informeert over de gang van zaken en hen inwijdt in de nieuwe QM-inzichten.

1. Een elektron is dus én een deeltje én een golf – al naargelang de waarneming.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 21) / *AUORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 46)

(...)... in eenzelfde ruimte bevinden zich potentieel twee geheel gescheiden werkelijkheden”

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 22) / *AUORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 46)

Het basisidee van de QM is de golf-deeltje-dualiteit. Het elektron gedraagt zich als een golf die evolueert met de tijd (volgens de Schrödingervergelijking); wanneer er een observatie/meting plaatsvindt, gedraagt het elektron zich als een deeltje.⁵⁵⁰ Het elektron kan dus worden beschreven in twee verschillende ‘werkelijkheden’: een golfwerkelijkheid en een deeltjeswerkelijkheid. Hoewel de twee beschrijvingen elkaar lijken uit te sluiten, blijken ze nodig te zijn voor een volledig begrip.

2. Hoe kan men nog iets ‘weten’ in een wereld die veranderd is in een vreemd soort casino.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 33) / *AUORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 64)

Het verleden is ontmanteld, het heden een waarschijnlijkheid, de toekomst spoorloos.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 34) / *AUORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 66)

Schrödinger ontwikkelde een vergelijking waarmee men de evolutie in de tijd van de golf functie kan beschrijven. De amplitude van de golf functie geeft op elk punt de waarschijnlijkheid weer van een bepaalde toestand (de snelheid en positie) van dat elektron.⁵⁵¹

550 Het bewegingspatroon van een golf kan je voorspellen (er zijn constructieve en destructieve interferentiepatronen, ze breken en komen weer samen), maar dat van een partikel niet. De positie van een partikel kan je observeren (bijvoorbeeld wanneer een foton (licht) een fotografische plaat raakt). Een golf observeren kan je niet.

551 Born, die in *Noorderlicht* slechts een kleine rol speelt, ontwikkelde de waarschijnlijkheidstheorie, die het determinisme een flinke knauw gaf: de golf is een waarschijnlijkheidsgolf, die je toelaat de kans te berekenen dat

Zolang de observatie niet heeft plaatsgevonden, kan je dus alleen in termen van waarschijnlijkheid over de werkelijkheid praten. Einstein kon zich moeilijk neerleggen bij de hypothese dat een deel van de fysische realiteit enkel in termen van waarschijnlijkheid kon worden beschreven i.p.v. zekerheid. Omdat de QM-theorie onbepaaldheid postuleerde, vond hij de theorie incompleet. “Gott würfelt nicht”, zou hij gezegd hebben tegen Born, een uitspraak die in de Pourveur-tekst door de casino-metafoor wordt opgeroepen.

3. Maar het punt is nu dat alle deuren u hoogstwaarschijnlijk naar uw gewenste bestemming zullen brengen. (...) U zal alle drie deuren tezelfdertijd nemen en als u dat hebt gedaan, alle richtingen achter de deur tezamen nemen en dan zal u aankomen daar waar u moet zijn.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 47) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 86)

Wat niet verboden is, is verplicht.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 47) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 87)

Dit is een verwijzing naar het ‘tweespleten-experiment’ en het daarmee samenhangende superpositieprincipe. In dat experiment wordt duidelijk dat de elektronen door de openingen gaan als golven (ze interageren, interfereren, vloeien samen enz.) maar deeltjes worden als ze worden geobserveerd door een persoon of een sensor. Als één enkel lichtfoton (vóór observatie, dus als een uitgestrekte golf functie) door een scherm gaat met twee kleine spleten/sleuven, vertoont het een interferentiepatroon van een golf (constructieve en destructieve interferentie), waarbij alle mogelijke paden in superpositie (boven elkaar) bestaan.⁵⁵² Het foton gaat dus door de twee sleuven tegelijk en vertoont interferentiepatronen met zichzelf. Aerts (Van Kerkhoven, 1998) geeft aan: “In de toestandsruimte van een kwantumsysteem realiseren zich inderdaad alle ‘niet verboden’ toestanden op een spontane wijze.” Meerdere elkaar uitsluitende realiteiten zijn tegelijk aanwezig, in een superpositie (weliswaar als probabiliteit).

Als één sleuf gesloten wordt, of als een detector wordt gebruikt om te bepalen door welke sleuf het foton is gegaan, verdwijnt het interferentiepatroon. Het kwantumsysteem bestaat dus in alle mogelijke toestanden tot een meting de golf functie doet ineenstorten, de zogenaamde ‘wave function collapse’ (of ‘reduction of the wave packet’). De waarschijnlijkheid dat al die andere toestanden worden gerealiseerd valt dan immers terug tot nul. Het brute feit van de observatie (‘the observer effect’) heeft dus een ontologische impact op de subatomische realiteit: ze zorgt ervoor dat alle potentiële toestanden behalve één (die dus gerealiseerd wordt) geëlimineerd worden.

je een bepaald elektron op een bepaalde plaats gaat aantreffen. Het elektron op zichzelf is een geheel van mogelijkheden.

552 Die superpositie omvat alle mogelijke posities waar volgens de golf functie de waarschijnlijkheid van het vinden van dat partikel op die positie niet nul is.

4. Als u de doos opent, dan weten we of onze dierbare vriend zelfmoord heeft gepleegd of niet. (...) Maar als je de doos niet opent, dan is onze waarde vriend én levend én dood.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 53) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 95)

Een beroemde toepassing op het superpositieprincipe is Schrödingers gedachte-experiment (ook wel ‘Schrödinger’s cat’ genoemd), waarmee hij de moeilijke objectiveerbaarheid van de kwantumtheorie wilde aantonen. In gedachten plaatste Schrödinger een kat in een gesloten doos. Haar leven hangt af van het mogelijke radioactieve verval van één atoom (dat dan een dodelijk gas doet ontsnappen uit een flesje). Dat ‘verval’ kan elk moment plaatsvinden, of ook niet. Alleen bij observatie zal je vaststellen welke van de twee toestanden gerealiseerd is, of de kat dus nog leeft of niet. Zolang je niet in de doos kijkt, blijft de deeltjestoestand dubbelzinnig: de kat is dan zowel levend als dood; er is dus een superpositie van de levende en dode toestand.

Het principe van de superpositie dat in de QM-theorie wordt vooropgesteld, is later verder uitgewerkt door Hugh Everett. Hij ontwierp de *possible world theory*, die aangeeft dat – telkens als er een meting plaatsvindt – het universum zich splitst in twee bijna identieke universa, die na de meting ook effectief blijven bestaan. Het principe van het multiverse (multi-universe) werd opgepikt in de verhalende literatuur en in de sf-film van de tweede helft van de twintigste eeuw.⁵⁵³

5. Wij vertrekken vanuit de onmogelijkheid om de werkelijkheid te kennen.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 7) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 23)

Meten is weten, maar meten is verstoren.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 13) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 34)

Die nacht (...) wist hij aan te tonen dat volgens de nieuwe theorie p maal q niet gelijk is aan q maal p, hetgeen wel het geval is in de klassieke fysica.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 31) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, PP. 61–62)

Dit citaat verwijst naar het zogenaamde onzekerheidsbeginsel van Heisenberg. De oorspronkelijke, Duitse term ‘Unschärferrelation’ geeft eigenlijk beter aan dat het gaat om een ‘onzekerheid’ die in de meting optreedt. Hoe preciezer je de positie (‘Ort’) van een elektron meet, des te minder precies je kennis van het momentum (‘Impuls’) van dat elektron wordt. Belangrijk daarbij is dat het niet om epistemologische onzekerheid gaat (afhankelijk van een gebrekkig meetinstrument) maar om ontologische onzekerheid (die inherent is aan de natuur van het elektron). Als je eerst de impuls (= p, = massa * snelheid)

553 In zijn verhaal uit 1944 ‘De tuin met zich splitsende paden’ schrijft Jorge Luis Borges: “In alle verzinself is het zo dat iemand die wordt geconfronteerd met verschillende alternatieven, kiest voor een ervan, en de andere uitsluit; de bijna ondoordringelijke Ts’ui Pên kiest in het zijne – gelijktijdig – voor alle. Hij *schept*, op die manier, verschillende toekomsten, verschillende tijden, die zich eveneens vermenigvuldigen en splitsen. Vandaar de tegenstrijdigheden in de roman” (Borges, 2016, p. 173).

meet en dan de locatie (= q), dan geeft dat andere resultaten dan wanneer je de meetvolg-
orde omdraait: pq is dus verschillend van qp. Als je het onzekerheidsbeginsel doordenkt,
kom je tot de conclusie dat niet alles over de werkelijkheid te weten valt.

6. Een werkelijkheid ontstaat pas als deze wordt waargenomen maar met dien
verstande dat de waarneming het waargenomene verstoort.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 13) / *AURORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 34)

Het ideaal van de nauwkeurige en volledige voorstelling van een werkelijkheid is
een hypothese die mij niet langer interesseert.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 13) / *AURORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 34)

We mogen de werkelijkheid zoals we die kennen en zoals we ermee omgaan, begraven.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 22) / *AURORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 46)

Deze citaten verwijzen naar de Kopenhageninterpretatie die Heisenberg, Bohr en Born
voorstelden op de Solvay-conferentie en die door Einstein en Schrödinger 'de dogmati-
sche quantum mechanics' werd genoemd, omdat ze vrij radicale conclusies trok uit de
QM-experimenten. De Kopenhageninterpretatie hield in dat de onbepaaldheid die in de
QM-theorie naar voren was gekomen (enkel de waarschijnlijkheid van een resultaat kan
worden voorspeld) door de wetenschappers als een fundamenteel nieuw gegeven moest
worden aanvaard. Ze stelden een onverenigbaarheid vast tussen de N-wereld (waarin
middelgrote lichamen als wijzelf functioneren, en waar de deterministische wetten van
de klassieke Newton-fysica gelden) en de QM-wereld (op elektronenniveau en lager).

Terwijl de klassieke fysica zegt alle externe storingen te kunnen vermijden, zegt de
QM-theorie dat we moeten accepteren dat we dat niet kunnen, omdat een meting (die
per definitie een interactie met de N-wereld inhoudt) zelf al een (niet-deterministische)
externe storing impliceert. Als je het ene precies meet, zal de meting van het andere
onprecies worden. Tegenstrijdige observaties falsifiëren elkaar niet (zoals in het deter-
ministische model het geval was) maar vullen elkaar aan. We kunnen geen niet-ambigue
definitie van de toestand van een systeem meer geven. Zonder observatie kan je alleen in
termen van waarschijnlijkheid over de werkelijkheid praten, maar zodra je de observatie
doet, verstoort je de werkelijkheid. We kunnen dus enkel nog definiëren als we niet obser-
veren en als we observeren, kunnen we niet meer definiëren. Volgens de Kopenhagenin-
terpretatie verandert de QM-theorie dus iets fundamenteels aan de natuur van kennis, en
moeten we dus een nieuwe theorie van de kennis ontwikkelen.

7. Het 'oorzaak-gevolgprincipe' behoort definitief tot het verleden.

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 12) / *AURORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 31)

In de tekst wordt gesuggereerd dat de QM-theorie het einde inhoudt van causaliteit en
determinisme. De wetenschapper geeft bijvoorbeeld aan dat voorspellen vanaf nu uit

den boze is. We moeten echter vaststellen dat Pourveur het indeterminisme van QM verabsoluteert en daardoor een eenzijdig beeld ophangt. Het is immers niet zo dat het determinisme uit de QM verdwenen is.⁵⁵⁴ De evolutie van de golffunctie, gedictieerd door de Schrödingervergelijking, is deterministisch in de zin dat als je de golffunctie kent op een bepaald moment, je dan met behulp van de Schrödingervergelijking de golffunctie op een later moment kan voorspellen. Enkel als er een observatie/meting optreedt (een interactie met de externe wereld), doet het indeterminisme zijn intrede. Die observatie/meting doet de golffunctie *op een niet-deterministische wijze* ineenstorten. Het is niet vooraf bepaald dat de meest waarschijnlijke positie van het deeltje inderdaad bij meting/observatie vastgesteld zal worden. Ook kan je de impact van de meting niet wegfilteren en een toestand vóór of zonder die meting reconstrueren. Dat creëert een “probleem van objectiveerbaarheid”, zoals Diederik Aerts aangeeft (Van Kerkhoven, 1998). Na de meting/observatie zal de evolutie van de golffunctie opnieuw deterministisch verlopen.

QM-inzichten toegepast in Noorderlicht

Hoe brengt Pourveur de bovenstaande QM-inzichten tot leven in *Noorderlicht*? We gaan deze vraag beantwoorden door achtereenvolgens de structuur, de arena (de configuratie van de personages) en de plotontwikkeling van *Noorderlicht* in kaart te brengen. Tot slot zullen we ook focussen op het motief van de waarneming.

DE STRUCTUUR VAN DE TEKST

Noorderlicht is formeel opgevat als een serie van metingen (een *database* aan observaties), genummerd van 1 tot 32, met exacte tijdsindicaties, genre: “Meting 1: 23.15 uur”.⁵⁵⁵ De metingen hebben bijna allemaal een dialogische structuur, geregeld doorspekt met een monoloog. Enkel in de proloog is een verteller aanwezig. Hij stelt de tekst voor als een onderzoek dat hij uitvoerde (over een tijdsspanne van zeven uur) naar de geboorte van de ‘Homo Probabilis’ in de nacht van 28 op 29 oktober 1927. De tekst van *Noorderlicht* springt dus van de ene meting naar de andere, met kleine ‘kwantumspongen’.⁵⁵⁶ Enkele malen

554 Ook Aerts (Van Kerkhoven, 1998) suggereert dat in *Noorderlicht* het belang van indeterminisme overgeaccentueerd wordt. Hij noemt de QM “deterministisch in de tijd, nl. zolang je geen metingen op een stuk werkelijkheid uitvoert” en “compatibel met een totaal deterministisch heelal. (...) Als je het heelal kent op een zeker tijdstip, ligt het vast hoe het erna zal uitzien.” Aerts geeft aan dat hij over de QM liever van ‘niet-objectiveerbaarheid’ spreekt dan van ‘niet-determinisme’.

555 Dat de scènes ‘metingen’ worden genoemd, is uiteraard een knipoog naar de kwantummechanica. Aerts legt een verband tussen een meting in de QM en de receptie van een theatervoorstelling. De enige manier om de voorstelling te ‘kennen’ is door ze bij te wonen, maar precies die observatie impacteert het verloop van de voorstelling. Elk publiek doet door zijn al dan niet constructieve observatie, zijn verbaal of non-verbaal gedrag, ... bij elke opvoering een ‘meting’ van elke scène; die meting ‘verstoort’ het verloop van de scène(s) op een niet-voorspelbare wijze. Net als bij QM doet zich hier dus een probleem van objectiveerbaarheid voor.

556 Over het gegeven ‘kwantum’ zegt de Encyclopaedia Britannica (<https://www.britannica.com/science/atom/Orbits-and-energy-levels>): “Unlike planets orbiting the Sun, electrons cannot be at any arbitrary distance from the nucleus; they can exist only in certain specific locations called allowed orbits. This property, first explained by Danish physicist Niels Bohr in 1913, is another result of quantum mechanics – specifically, the requirement

wordt de chronologische lineariteit doorbroken, wat de discontinuïteit van de tekst versterkt.⁵⁵⁷ Overigens valt op dat drie metingen met een beletselteken (...) eindigen en zes metingen met een vraag, die in de daaropvolgende meting niet wordt beantwoord. Dat geeft uiting aan de aporie van de personages en versterkt het atomaire karakter van elke meting.

DE ARENA: DE CONFIGURATIE VAN DE PERSONAGES

In het stuk krijgen we drie mannelijke protagonisten te zien, die we – weliswaar ietwat reductionistisch – elk aan een ander wereldbeeld kunnen koppelen: de hotelgast representeert het deterministische wereldbeeld, de wetenschapper het indeterministische en de receptionist het mythische.⁵⁵⁸ Elk van de personages is verbonden met een bepaalde thematiek.⁵⁵⁹ Daarnaast hebben ze persoonlijke issues, zowel op privé- als op professioneel vlak. Laat ons nu eerst de personages belichten én de verschillende thema's die ze aanbrenge(n).

De hotelgast

De hotelgast introduceert de thema's liefde en menselijke evolutie in de tekst. Hij vertelt over zijn “magische ontmoeting”⁵⁶⁰ met Neejdine Woodward in de straten van Hanoi, waarna een “wervelend gesprek” volgde en een “eeuwige belofte in het maanlicht” (Noorderlicht, p. 28). De verwoording maakt duidelijk dat dit om *copybook* romantiek gaat. Het gevolg van de ontmoeting is dat de hotelgast nu aan de receptie wacht op een telefoontje van Neejdine, waarin zij haar komst naar Brussel aankondigt, waarna zij zullen huwen, naar China zullen verhuizen, zij haar beroep van actrice zal opgeven en hij zich volledig op zijn werk zal toeleggen.⁵⁶¹ Hij zal een grote ontdekking doen en die vervolgens aan haar opdragen. De hotelgast gaat dus uit van de volstreekte voorspelbaarheid van zijn en Neejdines leven vermits hij weet/denkt te weten welke krachten tussen hen spelen (hier: de kracht van de romantische liefde). Hij vindt ook dat hij er recht op heeft dat dit grootse, romantische verhaal zich op deterministische wijze zal voltrekken.

that the angular momentum of an electron in orbit, like everything else in the quantum world, come in discrete bundles called quanta.”

- 557** Metingen 8, 9 en 10 bijvoorbeeld gaan vooraf in de tijd aan meting 7. De referent van de beginuitspraak van meting 7 (“En dat werd dus het beruchte Kopenhagenvisioen genoemd.”) vinden we pas terug in meting 10. Aerts (Van Kerkhoven, 1998) koppelt dat aan de relativistische kwantumtheorie (ook wel kwantumveldentheorie genoemd), die wil dat deeltjes sprongen in de tijd kunnen maken naar verleden en toekomst.
- 558** In zijn inleiding op *Aurore Boréale* (2018) verwoordt Pourveur het als volgt: «Trois perceptions de la réalité s'opposent : celle de la nouvelle science (l'incertitude), celle du déterminisme (idéalisé) et puis celle que l'on se construit afin de survivre (mystification ou mythification)» (p. 12).
- 559** De hotelgast heeft een persoonlijke betrokkenheid bij het onderzoek naar de oorsprong van de mens, de wetenschapper bij het onderzoek naar elementaire deeltjes en de receptionist bij de eerste wereldoorlog.
- 560** Het feit dat deze ontmoeting de rest van zijn leven in een nieuwe plooi kan gaan leggen, maakt ze verwant aan de ontmoeting die Silvio heeft in het begin van *Congo*.
- 561** Overigens plaatst de hotelgast acteren op één lijn met de paleoantropologie: beide conserveren ze de (teksten van de) mensheid en helpen ze de mensen te vechten tegen de verdwijning (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 9).

Het wordt doorheen het stuk duidelijk dat de hotelgast Neejdine mythologiseert als de ‘oervrouw’, en dat dit ook zijn werk beïnvloedt. Toen hij haar in Vietnam ontmoette, sensueel en verfiind, raakte hij ervan overtuigd dat de eerste mens uit het Verre Oosten afkomstig moet zijn geweest.⁵⁶² Op die hypothese heeft hij nu zijn gehele professioneel parcours als paleoantropoloog afgestemd. Uit de manier waarop hij zijn toekomstige ontdekking mentaal visualiseert (“als ik Neejdine uit het zand haal, haar schedel als een relikwie in mijn handen neem, haar recht in de ogen kijk...” (Noorderlicht, p. 46)), blijkt de vreemde verstrengeling van zijn professionele en relationele queeste.

De tekst toont ook aan dat er onder het deterministische, darwinistische denken van de hotelgast seksistische, metafysische en racistische vooronderstellingen verscholen zitten.⁵⁶³ Tegelijk (en dat is in zekere zin ironisch) leren we de paleoantropologie kennen als een wetenschap die niet lineair maar discontinu (‘in kwantumsprongen’) verloopt.⁵⁶⁴ Met elke belangrijke nieuwe ‘meting’ (opgraving) wordt het verleden van de mens immers (radicaal) herschreven en verandert ons zicht op wie we als soort zijn, op waar we vandaan komen. De hotelgast suggereert bijvoorbeeld dat de aapmens ‘met een kwantumsprong’ mens is geworden: “Een aapmens werd het wachten beu en vroeg zich af: ‘wat doe ik hier?’... en toen werd hij een mens” (Noorderlicht, p. 4).

De receptionist

De receptionist hangt een magisch wereldbeeld aan, dat niet op observatie of op logica is gestoeld, maar veeleer op eigen dogma’s. Zo is het Metropoolhotel volgens hem een volmaakte wereld, waar geen plaats is voor ongelukken en misverstanden: een premisse die door de feiten die hij zelf aanhaalt en door meerdere voorvallen in het stuk wordt weerlegd.⁵⁶⁵

De receptionist brengt het thema ‘oorlog’ ter sprake in het stuk. Hij liep in de eerste wereldoorlog gehoorverlies op door de aanhoudende granaatontploffingen.⁵⁶⁶ Trauma-

562 Misschien verwijst de tekst naar de zogenaamde Peking-mens, die in 1929 (dus twee jaar na de Solvay conferentie) in China werd gevonden. Een tijdlang werd de Peking-mens als een belangrijke vondst beschouwd die de geschiedenis van de menselijke origine kon herschrijven. Door nieuwe vondsten in Afrika en Europa verloor hij weer aan belang. Voor meer uitgebreide info, cf. <https://www.nature.com/articles/535218a>

563 Hij geeft bijvoorbeeld aan dat hij het lange wachten (op het telefoontje van Neejdine) als tegennatuurlijk beschouwt voor de man. Uit een andere uitspraak kunnen we afleiden dat hij de mens als een uitverkoren wezen beschouwt, het doel van de schepping. “De mens is een bijzonder wezen, wiens evolutie alleen maar in de richting van de volmaaktheid kan wijzen: intelligentie, macht en milieubeheersing” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 13). Afrika beschrijft hij als “maagdelijk en dus zuiver maar met het nadeel dat zulke gebieden enkel wilden voortbrengen” (p. 42).

564 De paleoantropologie als geheel maakt in de tekst trouwens geen al te goede beurt. Sommige theorieën die in *Noorderlicht* aan bod komen, berusten op vervalsing (bv. de Pilt-down-theorie) of zijn niet veel meer dan speculatie (bv. de ‘borsten eerst’ versus de ‘hersenen eerst’-theorie) (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 36).

565 Er blijkt een zelfmoord plaatsgevonden te hebben in het hotel en in het stuk zelf vinden een aantal ‘misverstanden’ plaats: zo zorgt de naam Neejdine (op zijn Engels uitgesproken) voor verwarring bij de receptionist, die moeite heeft daarin de naam ‘Nadine’ te herkennen (Noorderlicht, p. 9), waarna ook nog eens verwarring ontstaat met het woord ‘Nadien’. In *Aurore Boréale* heet de vrouw Cherry en denkt de receptionist verkeerdelijk aan Sherry en Chérie.

566 De hotelgast merkt daarom fijntjes op dat *hij* dan eigenlijk beter de telefoon zou kunnen opnemen dan de receptionist. Zijn wantrouwen wordt gerechtvaardigd als de receptionist zelf suggereert dat hij misschien een

tische oorlogservaringen versperren hem de toegang tot basisgevoelens (“Hoe voelt dat? Beledigd zijn?” (Noorderlicht, p. 19). Zijn nachten worden opgeschrikt door visioenen van zijn dode vrouw en van dode soldaten die hij als bevelhebber de dood heeft ingejaagd.⁵⁶⁷ Sinds de slag om Passendale (1917) lijdt hij aan een chronische slaapstoornis, waardoor hij in een permanente staat van tijdsverwarring verkeert. Toen hij de gruwelijkheden van de mens in oorlogstijd niet meer aankon, stak hij in een vlaag van tragisch bewustzijn de loop van een pistool in zijn mond. Net op dat moment kreeg hij het bericht dat de oorlog was afgelopen. Vanuit zijn mythisch wereldbeeld beschouwt hij dit als een tussenkomst vanuit het ‘au-delà’. Het bracht hem tot de conclusie dat hij niet voorbestemd is om te sterven en dus mogelijksterwijs onsterfelijk is. Omdat hij het echter moeilijk vindt “om te leven met de onmogelijkheid om te sterven” (Noorderlicht, p. 44), houdt hij het bewuste pistool in een doos bij zich.

De receptionist associeert de QM-revolutie met de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog.⁵⁶⁸ Hij vergelijkt impliciet de ‘aanhangers van de Kopenhagetheorie’ met de ‘terroristen’ die een aanslag pleegden op Franz Ferdinand en zo de oude orde in Europa (gestoeld op gebondenheid aan God en Vaderland én op ‘mannelijke’ waarden zoals moed) deden exploderen.⁵⁶⁹ Hij hoopt dan ook dat Einstein hun theorie ontkracht.

De wetenschapper

De wetenschapper brengt, via zijn deelname aan de Solvay-conferentie, het conflict tussen determinisme en indeterminisme aan en ‘het verband tussen verleden, heden en toekomst’. Hij is doordrongen van de vraag hoe de wetenschappelijke kennis vooruitgang kan boeken. De QM-inzichten zorgen ervoor dat de wetenschapper vaste grond onder de voeten verliest.⁵⁷⁰ Hij geeft op de conferentie aan dat hij zich “duizelig” voelt worden (Noorderlicht, p. 51). Hij identificeert zich met zijn onderzoeksobject, het elektron: hij voelt zich een “waarschijnlijkheid”, “niet wetend of ik nu een deeltje ben of een golf” (p. 52).⁵⁷¹ Het dualiteitsprincipe wordt dus een analogon voor de existentiële crisis die

telefontje van Neejdine gemist heeft: “Heeft ze daarnet niet gebeld?” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 23).

567 “Ik had een ‘wif’. En twee kinderen. Op een dag heb ik mijn ‘wif’ plots zien opvliegen zonder hoofd en ledematen. Ze kwam in een boom terecht. En toen, ik zweer het u, heb ik haar zien veranderen in een paard, een dood paard in een boom” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 8).

568 “Door twee kogels sterven is niet eens zo erg in vergelijking met de kwantum. Ik zou zelfs zeggen. Liever de kogels” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 49). Met de twee kogels verwijst hij naar de kogels waarmee de Eerste Wereldoorlog op gang werd geschoten.

569 Het bewijs voor deze hypothese vindt hij vanuit zijn mythisch denken in het terugkomen van het magische getal zeven, nl. in het feit dat Gavrilo Prinsip de zevende betrokken ‘terrorist’ was en dat het theoretisch-wetenschappelijk dispuut zich tussen zeven ‘kamers’ afspeelt (waarachter de belangrijkste fysici in het QM-debat schuilgaan). Hij geeft aan: “Als ze met zeven zijn, begint de miserie” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 1). Een ander ‘bewijs’ voor de analogie tussen wo I en QM vindt hij in het feit dat de meeste fysici die deelnemen aan de conferentie Duitsers zijn; zij roepen het beeld op van de Duitse vijand uit de ‘Groote Oorlog’.

570 De mentale rusteloosheid van de wetenschapper heeft een pendant in het feit dat hij in zijn functie van loopjongen voortdurend heen en weer rent tussen dezelfde locaties: enerzijds de receptie en anderzijds de kamers van de protagonisten (Einstein, Bohr, Heisenberg), die hij van proviand voorziet tijdens hun nachtelijke werksessies in hun hotelkamer.

571 Voor Bohr maakte de duizeling duidelijk dat de wetenschapper de QM begrepen had; voor Einstein net dat hij er niets van snapte, waarna Heisenberg de wetenschapper vergeleek met een elektron, dat waargenomen wordt

de wetenschapper meemaakt. Enerzijds wil hij het houvast niet kwijt van het klassieke wetenschappelijk wereldbeeld (waar men denkt kennis te hebben van de band tussen verleden, heden en toekomst).⁵⁷² Anderzijds heeft hij de neiging zich te vereenzelvigen met de nieuwlichters, die deze deterministische band op basis van hun observaties van het elektron in twijfel trekken.⁵⁷³

WETENSCHAPPER: Een elektron bevindt zich op tijdstip 1 op een bepaalde plaats, op tijdstip 2 bevindt datzelfde elektron zich op een andere plaats en niemand die nog mag of kan verklaren hoe en langs welke weg het daar geraakt is.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 34) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 66)

In een poging aan dit dilemma te ontsnappen, zal de wetenschapper zelf in een aantal roekeloze gedachte-experimenten de bruikbaarheid van beide theorieën uittesten. Hij gebruikt daarvoor de hotelgast als proefpersoon; ongevraagd valt hij (als een demon, vanuit een onweerstaanbare drang naar kennis⁵⁷⁴) diens deterministisch wereldbeeld aan met alles ontregelende vragen en hypothesen, bijvoorbeeld met de stelling dat voorspellingen in het nieuwe wereldbeeld uit den boze zijn.⁵⁷⁵ Een zinnetje als ‘met ingrijpende gevolgen’ wil hij verbieden (Noorderlicht, p. 12).

Opkijkend naar velen (Bohr, Heisenberg, vooral Einstein) maar schatplichtig aan niemand, vertrouwt de wetenschapper zichzelf toe aan een wordingsproces in de zone tussen twee paradigma's. Hij heeft geen vaste identiteit als zijnsgrond (anders dan zijn twee gesprekspartners krijgt hij geen *backstory*) maar vormt zichzelf doorheen zijn denken en spreken. Mede op basis van *Aurore Boréale* kom ik tot de interpretatie dat uit de vervaging van het ‘ik’ van de wetenschapper tot een ‘waarschijnlijkheid’, een nieuw ‘ik’ verrijst, de Homo Probabilis, die leert te leven met onzekerheid en waarschijnlijkheid.⁵⁷⁶

op twee manieren die elkaar aanvullen.

- 572** “Wetenschapper: Toen [na Laplace] hé... toen hadden we moeten zeggen jongens, sluit de wiskunde-boeken en ga spelen. We hadden niet verder moeten gaan. We hadden een goede basis voor een gezond leven. Met zekerheid konden we objecten waarnemen, met zekerheid wisten we waar we vandaan kwamen en waar we naartoe gingen” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 25). In de ogen van de wetenschapper hield het determinisme dus de onzekerheid op afstand. Hij verwijst hier naar een opvatting die in wetenschappelijke kringen op het eind van de negentiende eeuw (vaak specifiek maar ten onrechte toegeschreven aan Lord Kelvin, maar misschien eerder toe te schrijven aan Albert Michelson) dat op het eind van de negentiende eeuw de fundamentele wetten van de fysica ontdekt waren en dat de kans dat die wetten ooit nog zouden worden omvergoorpen, heel klein was. De grootste uitdaging zou erin bestaan meer gevoelige meetapparatuur te ontwerpen.
- 573** Als de wetenschapper zegt “Wij vertrekken vanuit de onmogelijkheid om de werkelijkheid te kennen” (Noorderlicht, p. 7), geeft het inclusieve ‘wij’ aan dat hij zich ook bij de nieuwlichters rekent, al zegt hij meteen daarna dat hij met ‘wij’ vooral Heisenberg en Bohr bedoelt.
- 574** Cf. Meting 22 (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998])
“Hotelgast: Hou op!
Wetenschapper: Ik kan niet!” (p. 34)
- 575** Voor de wetenschapper is het verhaal dat de hotelgast heeft opgehangen over Neejdine gewoon een van die verhalen die mensen vertellen... “omdat ze naar grandeur hunkeren, omdat ze een richting aan de tijd willen geven, omdat ze van de gebeurtenissen in hun leven verwachten dat ze in een oorzakelijk verband met elkaar staan.... We moeten afleren in termen van ‘oorzaak en gevolg’ te denken” (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 40).
- 576** In de proloog van de Franstalige versie (*Aurore Boréale*, 2018) lezen we: «Entre ces deux repères dans le

De wetenschapper gaat zo het soort mensen vertegenwoordigen dat de bescheidenheid en de moed opbrengt om zekerheden te laten varen. Ze laten de grandeur vallen van een leven dat volgens bepaalde wetten verloopt en de luxe van de overtuiging dat er een bepaalde doelgerichtheid is (Noorderlicht, p. 40).

MUZIKALE PROGRESSIE

Pourveur hanteert een muzikale progressie in de opbouw van zijn stuk als geheel en van elke meting afzonderlijk. Zoals we hierboven aantoonde, is elk van de drie personages persoonlijk betrokken bij een thema van collectief en zelfs universeel belang. De hotelgast heeft via zijn onderzoek naar de oorsprong van de mens een persoonlijke betrokkenheid bij de thema's *evolutie* en *darwinisme* en uiteraard ook bij het thema *liefde*; de wetenschapper is door zijn rol op de conferentie over elementaire deeltjes betrokken bij de thema's *determinisme-indeterminisme*, *verleden-beden-toekomst* en *voortgang van de menselijke kennis*. De receptionist van zijn kant heeft ten gevolge van zijn posttraumatische stressstoornis (opgelopen in wo 1) een blijvende link met het thema *oorlog en vrede* en is ook mede-eigenaar van het thema *wereldbeelden*. Hij loopt immers te koop met zijn geloof in de magische samenhang der dingen. Telkens als een van die thema's aangesneden wordt, raakt dat per definitie dus ook een persoonlijke snaar bij een van hen. Aan elk thema worden bepaalde concrete motieven gekoppeld. Als die motieven dan in de dialogen met elkaar vervlochten worden, resoneren de thema's telkens mee, doorheen de soms emotionele woordenwisselingen van de personages.

Een mooi voorbeeld daarvan is Meting 13: in deze tekst komen zes concrete gespreksonderwerpen aan bod: de gans, de grootheid van de mens, het uitblijven van een telefoontje van Neejdine, elkaar de hersenen inslaan, omgaan met gevoelens van belediging én Bismarck. Allemaal zijn het motieven die een of meer thema's aanbrengen.

De gans doet het thema van het *darwinisme* resoneren.

De zogenaamde 'grootheid van de mens' is gelinkt aan het thema *menselijke evolutie*.

Het uitblijven van de telefoon van Neejdine zet zowel het thema *liefde* als het *verband verleden-beden-toekomst* (en het *conflict determinisme-indeterminisme*) in de verf.

Het motief 'inslaan van de hersenen' brengt de thema's *evolutie* en *oorlog* samen, maar wordt ook gecast als een denkoefening die gericht is op de *voortgang van de menselijke kennis*.

Het motief 'belediging' zorgt ervoor dat de receptionist, uit vrees voor een deterministische escalatie, zich inspant om de *vrede* te bewaren.

'Bismarck' stelt de thematiek van de *oorlog* aanwezig én het *magische wereldbeeld* van de receptionist.

temps./ en l'espace de sept heures./selon toute apparence./émerge l'Homo Probabilis./Efficace et créatif./ il démasque la réalité./ et se retrouve dans l'obligation de devenir humble» (p. 16).

Meting 13: 1.10 uur

HOTELGAST: Ze willen allebei het stukje brood in tijden van schaarste. Degene die het bemachtigt, beschikt logischerwijze over een groter uithoudingsvermogen, is sterker, denkt misschien beter. De winnende gans boekt dus vooruitgang. De verliezende gans daarentegen is verplicht over te schakelen naar een ander soort voedsel of een andere omgeving te zoeken, zodat de vooruitgang in het ganzenrijk niet verhinderd wordt. Als de omgeving gesatureerd is, zal de verliezer als minderwaardige soort uitsterven. Vooruitgang kan enkel geboekt worden in een strijd tussen de soortgenoten en heeft als uiteindelijk doel het perfectioneren van de geestelijke en lichamelijke gaven van de soort. ... De mens is een bijzonder wezen. Hij heeft het op alle andere soorten gehaald. Hij domineert ze. Dit kan geen toeval zijn. Er moet een reden zijn waarom de mens zo dominant is. Er moet een doel zijn... Of misschien is de mens op zichzelf het doel van de hele evolutie van het leven. Groot, groots en terecht. Zo is de mens hier op aarde. ... U merkt het. De evolutie van de mens is niet enkel de evolutie van het gooien met stenen, zoals u het daarnet stelde.

WETENSCHAPPER: Ja, maar zoals ik u ook daarnet zei: het was enkel een voorbeeld zonder enige representatieve waarde. Enkel om een hypothese te staven. Uiteraard meende ik niet dat de evolutie van de mens enkel de evolutie van het elkaars inslaan van de hersenen is.

HOTELGAST: U daagt mij uit op een moment van zwakte. Neejdine belt mij niet op en ik ben moe. U kon geen beter ogenblik kiezen om toe te slaan. Ik moet mij uit de slag trekken, anders zal ik mij verplicht zien een andere omgeving op te zoeken.

WETENSCHAPPER: Het was een theoretische denkoefening, zonder enig gevolg voor de realiteit.

HOTELGAST: En ik wil geen andere omgeving zoeken. Ik wil hier blijven. Naast de telefoon.

WETENSCHAPPER: ... Men kan zich ook afvragen hoe lang het gevoel van irritatie en belediging bij iemand blijft nazinderen...

RECEPTIONIST: Misschien zijn de heren moe en willen ze gaan slapen.

WETENSCHAPPER: ... en wat voor invloed het heeft op toekomstige gebeurtenissen. ... Maar zo mogen we niet meer denken.

RECEPTIONIST: Bismarck had iedereen nochtans verwittigd. Hij had gezegd dat "iets" verdomd stoms wel eens een oorlog zou kunnen doen ontketenen.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], PP. 19–20) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, PP. 43–44)

Het aantal thema's is beperkt, maar het aantal motieven potentieel oneindig. In elke meting kan een nieuw motief aanleiding geven tot een verdere uitwerking van de thematiek. Bepaalde motieven (zoals Neejdine) maken een intense verknoping van thema's mogelijk en krijgen de status van leidmotief. Zo ontwikkelt Pourveur doorheen de verschillende 'metingen' een muzikale progressie, die een lineaire, causale progressie vangt. Doordat de personages zich tegenover die thema's en motieven rationeel maar ook emotioneel verhouden, krijgen ook zij een diepere gelaagdheid. Het conflict in het werk komt tot stand doordat zij vanuit hun verschillende wereldbeelden anders kijken *naar* en reageren *op* de aangebrachte motieven.

Een hernieuwde lectuur van Meting 13 toont ons hoe dynamisch en tegelijk organisch zo'n conflictontwikkeling eigenlijk verloopt. Hoezeer de hotelgast zich vereenzelvigd met het determinisme blijkt als hij aangeeft dat hij zoals een winnende gans (en ondanks de aanvallen van de wetenschapper) geen andere omstandigheden zal hoeven op te zoeken om te overleven; hij blijft in het Metropoolhotel wachten op het telefoontje van Neejdine, dat met zekerheid zal komen (omdat zij dat beloofd heeft en omdat het voorbestemd is). Dat de wetenschapper (in een voorgaande meting) de menselijke evolutie reduceerde tot het inslaan van de hersenen is uiteraard een belediging voor de hotelgast, die erbij zweert dat de mens de bekroning is van de evolutie. Het feit dat de wetenschapper dan – vanuit zijn afkeer van causaliteit – de hotelgast het recht ontzegt om zich beledigd te voelen ('het was enkel een denkoefening'), doet diens ergernis nog toenemen. Dat zet de receptionist, die door zijn trauma uitiem conflictvermijdend is geworden én vanuit zijn oorlogservaring weet dat een kleine ergernis grote gevolgen kan hebben, ertoe aan om de gemoederen actief te gaan bedaren. Zijn inbreng aan het eind van de scène suggereert dat de paukenslag van de wereldoorlog in de jaren twintig nog aan het nagalmen is.

DE METAFOR VAN DE GOLF

Het vorige fragment toont aan dat, hoewel de personages fysiek wel in dezelfde ruimte vertoeven, ze eigenlijk in "meerdere werkelijkheden" (Noorderlicht, p. 48) leven. 'Ze zitten niet op dezelfde *golflengte*', zegt de omgangstaal. De metafoor van de golf lijkt me in dit hoofdstuk over QM een adequate insteek om nog een fijnmaziger inzicht te krijgen in hoe Pourveur zijn personages configureert en zijn tekst construeert.

Als we de personages als golven beschouwen, moeten we vaststellen dat ze 'uit fase' zijn. Eerst en vooral speelt hun spreken zich af op verschillende 'amplitudes' (schaalgroottes): het private (de visioenen van de receptionist), het persoonlijke (Neejdine), het collectieve (de wereldoorlog) en het universele (de oorsprong van de mensheid, de kleinste deeltjes in het universum). Ten tweede worden er in hun gesprekken ook verschillende 'frequenties' (zijnsdimensies) geactiveerd: het fysieke, het cognitieve, het emotionele en het spirituele. Voortdurend is er dan ook sprake van 'constructieve' of 'destructieve' interferentie, waarbij de personages elkaars argument versterken of tenietdoen.⁵⁷⁷ We zien dit treffend geïllustreerd in Meting 19, waar de wetenschapper een persoonlijke ontboezeming van de hotelgast onderuithaalt door de dimensie van het gesprek van emotioneel naar cognitief en de schaalgrootte van persoonlijk naar universeel te verschuiven:

577 De Encyclopedia Britannica zegt over 'interference' het volgende (<https://www.britannica.com/science/interference-physics#ref135703>): "If two of the components are of the same frequency and phase (i.e., they vibrate at the same rate and are maximum at the same time), the wave amplitudes are reinforced, producing constructive interference; but, if the two waves are out of phase by 1/2 period (i.e., one is minimum when the other is maximum), the result is destructive interference, producing complete annulment if they are of equal amplitude."

HOTELGAST: Ik was niet verwonderd toen Neejdne verliefd op mij werd.
 Het was logisch en begrijpelijk, gezien de omstandigheden.
 WETENSCHAPPER: Dat gaat er bij mij niet in. Hoe kan zoiets nu *begrijpelijk* zijn? ...
 HOTELGAST: Wat is nu zo onbegrijpelijk aan het feit dat iemand gevoelens koestert voor iemand anders?
 WETENSCHAPPER: Wat onbegrijpelijk is!? Wat onbegrijpelijk is, is dat de wereld begrijpelijk zou zijn.
 HOTELGAST: Wat is dat nu voor onzin!
 WETENSCHAPPER: Die uitspraak is niet van mij.
 HOTELGAST: Van wie dan wel!?
 WETENSCHAPPER: Einstein.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 29) (CURSIVERING VAN DE AUTEUR)

/ AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 59)

Eenmaal de hotelgast zijn verliefdheid aan logica koppelt (in zijn ogen zorgden de omstandigheden er op deterministische wijze voor dat hij en Neejdine verliefd werden), is dat voor de wetenschapper de aanleiding om de logica met een paradoxale uitspraak op haar limieten te wijzen. Hij introduceert een extreem intellectualistisch discours, dat een vervreemdende kijk geeft op de liefde. Daarenboven overrulet de wetenschapper de persoonlijke insteek van de hotelgast door zich te beroepen op de ultieme autoriteit van Einstein. Als zelfs die moet leren leven met onzekerheid en niet-weten (inzake de kosmische wetten), dan ook de hotelgast (inzake de liefde). Wat voor de elektronen geldt, geldt ook voor de liefde: begrijpelijk wordt het nooit.

DE PLOTONTWIKKELING

De kwestie Neejdine

De simpele vraag ‘zal Neejdine bellen of niet?’ houdt het hele stuk plotmatig in een houdgreep. Zolang de observatie/meting (het telefoontje) niet plaatsvindt, wil en kan de wetenschapper niets met zekerheid over Neejdine zeggen; je zou Neejdine volgens de kwantumfysica dan een ‘superposition of multiple states’ kunnen noemen. Doorheen hun trioloog komen de personages tot de volgende hypothesen: vindt Neejdine geen telefoon of wil ze niet telefoneren? Is zij nog in Engeland of al in België? Heeft haar boot vertraging of is hij gezonken (zoals de Titanic)? Is zij nog maagd of al zwanger? Is zij trouw of ontrouw aan de huwelijksbelofte? Is zij zijn werk als paleoantropoloog genegen of wil ze het net dwarsbomen?⁵⁷⁸ Is zij echt verliefd op de hotelgast of heeft zij verliefdheid gefaket (ze is tenslotte actrice)?⁵⁷⁹

578 Neejdine is immers de dochter van een concurrent-paleoantropoloog, met name Arthur Smith Woodward, die de frauduleuze Piltdown man-theorie ontwikkelde, waarin hij de eerste mens in Engeland situeert.

579 Het feit dat zij de rol van Ophelia speelt, versterkt de interpretatie dat zij een speelbal is van haar vader, zoals Ophelia in Shakespeares *Hamlet* ‘gestuurd’ wordt door haar vader Polonius.

Al deze mogelijkheden bestaan in superpositie: ze zijn even waarschijnlijk als onwaarschijnlijk, al sluiten ze elkaar uit. In deleuziaanse termen is Neejdine ‘onbepaald’ geworden, a ‘nomad’, met slechts enkele definiërende kenmerken; dat laat haar toe om tegelijk in zeer verschillende, incompatibele werelden virtueel aanwezig te zijn.⁵⁸⁰ Welke van die werelden (en dus welke Neejdine) gedeeld zal worden met de personages in het Metro-poolhotel (en dus geconcretiseerd), is echter onduidelijk.

Voor de hotelgast is dit speculatief gedachte-experiment emotioneel overrompend. Door de niet aflatende vragen van de wetenschapper verliest hij alle houvast en wordt hij aangezet tot transformatie. Niet alleen moet hij de hoop opgeven dat Neejdine zal bellen, hij moet ook zijn zelfbeeld herdenken. In een lange monoloog spreekt hij zijn “zijnsverbijstering” uit. Twee miljoen jaar geleden kan hij de minnaar geweest zijn van Neejdine, de eerste vrouw. In de nabije toekomst kan hij de man zijn die haar schedel opgraaft en haar een liefdesverklaring doet. In het heden moet hij echter van de Neejdine die hij ontmoette in Vietnam afstand doen. Wellicht was zij enkel een hersenschim. Zijn aanwezigheid in het Metro-poolhotel is dus zinloos. Tegelijk ziet hij het wereldbeeld waarop hij zijn beroepspraktijk entte, aan gruzelementen vallen: “Hoe kan ik de mens nog verklaren indien ik het verleden niet mag gebruiken?” (Noorderlicht, p. 35). Het begint de hotelgast te dagen dat zijn spiritueel en emotioneel geladen zoektocht naar de mens uit het Oosten zinloos is en dat er ook in de evolutie van de mens geen zingevende richting te bespeuren valt.⁵⁸¹

Als je de QM-denkrant doorzet, worden gebeurtenissen niet meer dan gerealiseerde mogelijkheden en is er nergens nog een vooropgezet plan te ontwaren; de regie der dingen wordt overgeleverd aan het toeval; het betekenisvolle verband tussen de dingen vervalt. Van de wetenschapper krijgt de hotelgast de volgende boodschap:

U kan enkel maar vaststellen, en dan nog, dat u Neejdine hebt ontmoet in Ha-Noi en u kan enkel maar vaststellen, opnieuw erg relatief te beschouwen, dat u zich nu hier bevindt. Meer weet u niet. Of er tussen twee gebeurtenissen een verband, een oorzakelijk verband bestaat, is zeer de vraag.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 34) / AUREOLE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 66)

580 Deleuze (1990 (1969)) benoemt de virtuele varianten op hetzelfde verhaal als ‘impossible worlds’ (een term van Leibniz). Een personage dat daarin optreedt, heeft een aantal synthetische kenmerken die compatibel zijn met een aantal mogelijke werelden. Over Adam zegt Deleuze het volgende: “Within these worlds, there is, for example, an objectively indeterminate Adam, that is, an Adam defined *solely* through a few singularities, which can be combined and can complement each other in a very different fashion in different worlds (to be the first man, to live in a garden, to give birth to a woman from himself, etc.) The impossible worlds become the variants of the same story.” (...) “There is thus a ‘vague Adam,’ that is, a vagabond, a nomad, an Adam = x common to several worlds” (p. 114). Van alle mogelijke werelden voor het personage Adam, zegt Deleuze, koos de bijbel een wereld waarin Adam zondigt.

581 Dat impliceert volgens de tekst (Pourveur, Noorderlicht, z.d. [1998], p. 44) dat de mens het zal afleggen van een andere soort die die zingevingsvraag nog wel kan beantwoorden; theoretisch kan dat zelfs de gans zijn!

De hotelgast lijkt er echter de mens niet naar om zich te ontpoppen tot een Homo Probabilis, om te leren omgaan met waarschijnlijkheden i.p.v. zekerheden, met bescheiden observaties in het hier en nu i.p.v. de grote definities en voorspellingen over respectievelijk verleden en toekomst. Hij staat niet open voor het proces van *detritorialisation* (Deleuze) en vervalt nu in een toestand van “diepe neerslachtigheid” (Noorderlicht, p. 49), zijn crisis is totaal.⁵⁸²

Het pistool van de receptionist

De crisis van de hotelgast verzandt in een kwantum-superpositie, die nog veel onbestemder is dan een klassiek open einde. Die kwantum-superpositie wordt opgebouwd rond het motief van het pistool (cf. supra) dat de receptionist in geladen toestand aan de receptie bewaart. Zit het pistool nog steeds in de doos? Of heeft de hotelgast het pistool weggenomen? Zolang die doos niet wordt opengedaan, is de eerste piste virtueel even reëel als de tweede. Is het pistool verdwenen, dan bestaat de kans dat de hotelgast zelfmoord pleegt, en zal de receptionist niet meer kunnen uitzoeken of hijzelf nog steeds ‘onsterfelijk’ is. Is het pistool er nog, dan leeft de hotelgast nog, en openen zich weer meer opties voor de receptionist. Zolang de doos niet geopend wordt, is de hotelgast dus tegelijk (zoals Schrödingers kat) dood en levend, en is de receptionist tegelijk sterfelijk en onsterfelijk.⁵⁸³ Voorlopig is er nog geen schot gehoord/gelost, maar het zou elk moment kunnen gebeuren.

Net zoals bij het uitblijvende telefoontje, wordt de lezer precies door het niet openen van de doos in het ongewisse gelaten, waardoor in zijn verbeelding alle mogelijke ‘oplossingen’ tegelijk worden geactiveerd.⁵⁸⁴ Op een vernuftige manier wordt zo in *Noorderlicht* het QM-superpositieprincipe verweven met de plot en met een haast filosofische vraagstelling (over onsterfelijkheid). Tegelijk lees ik hierin een intertekstuele knipoog naar een

582 Simone Aurora (2014) schrijft over de link tussen de deleuziaanse begrippen ‘nomadic subjectivity’ en ‘detritorialisation’ het volgende: “as soon as it reaches a stable equilibrium it must open itself again to the processes of transformation, in order to break its limits and to restrain its production of power. Create a territory, step out of a territory, re-establish a territory, and yet refuse every kind of established belonging: in one word, nomadism. Singularity is this nomadic subjectivity; it is a subjectivity that has realized that the movement of detritorialisation must be continuously reactivated, that the flux of transformations must always be turned on again as soon as a figure is accomplished, in order to escape those crystallizations which produce stable power configurations” (p. 12).

583 In *De tuin met zich splitsende paden* (Borges, 2016) vinden we een gelijkaardig voorbeeld; “Zeg dat Fang een geheim heeft; een onbekende klopt op zijn deur; Fang besluit hem te doden. Natuurlijk zijn er verschillende ontknopingen mogelijk: Fang kan de indringer doden, de indringer kan Fang doden, beiden kunnen in leven blijven, beiden kunnen sterven, enzovoort. In het boek van Ts’ui Pên doen alle ontknopingen zich voor; elk daarvan is het vertrekpunt voor nieuwe splitsingen” (p. 173). Deleuze (1990 (1969)) zegt daarover: “(...) all possible solutions occur, each one being the point of departure for other bifurcations” (p. 114).

584 In zijn inleiding op *Aurore Boréale* (2018) beschrijft Pourveur een verhaal dat erg aan dat van Borges doet denken en dat in zijn ogen een analogon is voor het Schrödinger-experiment: «Je me sentais aussi un peu comme ce personnage dans la plus courte histoire de science-fiction de l’histoire littéraire: ‘Le dernier être humain sur terre est dans une chambre et il entend frapper à la porte’. L’histoire s’arrête là. Et le lecteur peut imaginer une suite: soit il ouvre la porte, soit il la laisse fermée. Tant que le personnage n’ouvre pas la porte, il se trouve en quelque sorte entre le savoir et le non-savoir. Il est donc impératif de ne pas ouvrir la porte puisque cette chambre où l’on vient de frapper à la porte devient alors une machine où la réflexion, l’imagination, les phantasmes, les obsessions, le langage peuvent fonctionner à plein rendement» (pp. 10–11).

van de belangrijkste plotmotieven in de *well made play*, ook wel *Tsjechov's gun* genoemd. Het motief houdt in dat als je als schrijver in de expositie de aanwezigheid van een pistool vermeldt, de lezer de zekerheid heeft dat dat pistool in de loop van het stuk ook zal afgaan. In een *quantum made play* daarentegen wordt de verwachting van de lezer op de proef gesteld: er is enkel plaats voor onzekerheid. Neejdines telefoon wordt verwacht, het pistool zou elk moment kunnen afgaan... Het blijven mogelijkheden binnen de *incompossible worlds* die in het verhaal worden opgeroepen; binnen het stuk worden ze echter niet gerealiseerd.

HET MOTIEF VAN DE WAARNEMING

Het gegeven 'waarneming' wordt in *Noorderlicht* sterk gethematiseerd. In de verhalen van de drie personages spelen 'visioenen' (gestoorde waarnemingen) een belangrijke rol.⁵⁸⁵ Ook andere observaties zijn bron van discussie. Kan je zeggen "als ik in een spiegel keek, zag ik mezelf vermageren" (*Noorderlicht*, p. 9)? De QM-theorie leert ons dat dit op subatomair niveau geen correcte weergave van een observatie kan zijn.⁵⁸⁶ Observaties zijn in *Noorderlicht* zowel de natuurlijke vijanden van volkse clichés⁵⁸⁷ als van definities, die pretenderen een totaalbeeld of definitieve stand van zaken van de werkelijkheid te geven.⁵⁸⁸ De woorden van de wetenschapper "een nauwkeurige en volledige voorstelling van een werkelijkheid is een hypothese die mij niet langer interesseert" (*Noorderlicht*, p. 13) echoën woorden die aan Bohr worden toegeschreven.⁵⁸⁹ Zoals Aerts aangeeft, doet deze QM-insteek erg postmodernistisch aan. De idee van een overkoepelende, synthetiserende en overzichtelijke eenheid en samenhang (eigen aan het modernisme) wordt losgelaten ten voordele van de idee van fragmentatie, waarbij elke partiële observatie een werkelijkheid genereert. Het primaat van de waarneming haalt de idee dat er slechts één waarheid zou zijn, definitief onderuit. In plaats van het Globale Weten treedt het Lokale Weten in werking. In *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (2015) koppelt Pourveur die evolutie aan de doorbraak van het internet: doorklikkend van de ene naar de andere website ontwikkelen internetgebruikers een eigen referentiekader, een eigen standpunt

585 Voor de receptionist zijn dat oorlogsbeelden, voor de hotelgast is dat het visioen waarin hij de schedel van Neejdine (de eerste mens) opgraaft; de wetenschapper van zijn kant vertelt over de visioenen waarin fysici hun ontdekkingen deden (cf. infra).

586 Je kan op subatomair niveau niet tegelijk een observatie doen van een positie (een stand van zaken) en een beweging (een proces).

587 De wetenschapper vertelt hoe het cliché dat zijn overgrootmoeder altijd te berde bracht van de Belgen ("Arrogant volkske, die Belgen") (*Noorderlicht*, p. 17) een spreuk van de familie geworden is, ook al was er op basis van ervaring meer reden om over de Duitsers te klagen dan over de Belgen.

588 Dé testcase bij uitstek die in *Noorderlicht* wordt aangehaald is de paradox van het doorschijnend glas. "Denk u dat glas doorschijnend is in het donker?" vraagt de wetenschapper. De hotelgast beaamt, waarop de wetenschapper aangeeft dat die aanname/definitie volgens de QM-theorie geen stand meer houdt. Je kan immers alleen maar stellen dat glas doorschijnend is als je kan waarnemen dat het doorschijnend is. "Maar voor deze waarneming heb ik licht nodig. Dus moet ik het 'donker' elimineren om te weten of het glas al dan niet doorschijnend is" (Pourveur, *Noorderlicht*, z.d. [1998], p. 23).

589 "It is wrong to think that the task of physics is to find out how nature is. Physics concerns what we can say about nature." Bron: https://en.wikiquote.org/wiki/Niels_Bohr

en argumentatie, als een persoonlijke “expressie” van het nieuw ontstane netwerk van databanken.⁵⁹⁰

In *Noorderlicht* wordt de onzekerheid die de mens treft nu dé waarheid is vervallen, omhelsd en tot een levenshouding uitgeroepen. Pourveur-personages zoals de wetenschapper koppelen hun drang om gevestigde waarheden te doorprikken en heilige huisjes neer te halen niet aan zelfverheerlijking maar aan de schalksheid van een geus. “Bestaat de maan nog als we haar niet waarnemen?” (*Noorderlicht*, p. 24), vraagt de wetenschapper zich af.⁵⁹¹ Het is een vraag die een filosofische dimensie opent. Als de wetenschapper ze echter ook toepast op Neejdine, brengt dat de hotelgast aan het wankelen.

Eigenlijk mogen we niet spreken over Neejdine als zij er niet is. Want bestaat Neejdine als we haar niet waarnemen? Bestaat Neejdine ook net voor we haar waarnemen? Bestaat Neejdine ook nog nadat we haar waargenomen hebben?

— *NOORDERLICHT* (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 27) / *AUORE BORÉALE* (POURVEUR, 2018, P. 54)

Voor de wetenschapper behoort Neejdine tot ‘een andere werkelijkheid’ waarover hij vanuit het QM-paradigma geen uitspraak kan doen.

De framing van QM in *Noorderlicht*

In *Noorderlicht* worden de wetenschappers voorgesteld als ‘homines visionis’. De fysici (Bohr, Heisenberg en Schrödinger) kregen hun ontdekkingen volgens de tekst gereveleerd in visioenen, uitgelokt door een ‘ideale setting’. Pourveur geeft de QM-ontdekkingen zo een mythische, haast religieuze status, die hij – doordat die setting ook telkens iets bijzonder prozaïsch blijkt te hebben – ook weer satiriseert.⁵⁹² Tegelijk wordt het discontinuïteitsidee gethematiseerd. De ontdekkingen van de kwantumfysici worden in de tekst allemaal geframed als verhalen van absolute wetenschappelijke innovatie. Dat Heisenberg en Bohr verder bouwen op ontdekkingen van Planck, Einstein en anderen wordt niet vermeld.

Het valt Aerts (Van Kerkhoven, 1998) op dat de aanhangers van de Kopenhageninterpretatie in *Noorderlicht* de hoofdrol opeisen. Vooral de standpunten van Niels Bohr blijken populair.⁵⁹³ Dat heeft volgens Aerts wellicht te maken met het feit dat de ‘Kopenhagers’

590 Pourveur (2015) schrijft: «Le raisonnement, la réflexion, la pensée qui naît deviennent l’expression de liens, de relations qui se sont tissés» (p. 77).

591 Volgens Crease (2015) is dit een vraag die Einstein stelde aan Pais. Pais was echter geen deelnemer aan de Solvay conference, dus het is best mogelijk dat Pourveur hier ook verdichting toepast.

592 De Kopenhageninterpretatie wordt in de tekst ook ‘Kopenhagenvisioen’ genoemd. De uitvinding van de *wave mechanics* door Schrödinger bijvoorbeeld vond volgens de tekst plaats in een villa, op kerstnacht, nadat een mysterieuze minnares hem blijkbaar de hoogste toppen van seksuele geneugte had bezorgd. De tekst vermeldt terloops dat nog steeds naar de identiteit van de minnares wordt gezocht.

593 Naast de hierboven al aangehaalde quote resoneren ook nog de volgende Bohr-uitspraken (zie <https://>

met het determinisme als zodanig komaf wilden maken. Het dramatiseren van deze radicale interpretatie van de QM-theorie stelt Pourveur in staat om in *Noorderlicht* nog meer dan in andere werken het determinisme te thematiseren en op een metaniveau te ont-
doen van zijn geprivilegieerd statuut.

Pourveur voegt in *Noorderlicht* poëzie toe aan wetenschappelijkheid. De metonymische gelijkstelling van een mens met een van zijn kleinste deeltjes (een elektron) waardoor ook de mens – zolang er niet naar hem gekeken wordt – in superpositie drie bestemmingen tegelijk kan aandoen (Londen, Wenen en Vietnam) levert een van de opmerkelijkste dialogen in de hele tekst op, maar moet vanuit wetenschappelijk oogpunt uiteraard met een stevige korrel zout worden genomen.

WETENSCHAPPER: Is het verboden om naar drie steden tegelijk te reizen? Is het verboden om de allereerste mens die zich in China bevindt, in Londen te vinden?

HOTELGAST: Nee.

WETENSCHAPPER: Wat niet verboden is, is verplicht. U zal naar drie steden tegelijk reizen en vinden wat er gevonden moet worden...omdat ik er niet bij ben, omdat ik er niet naar kijk. ...

HOTELGAST: En ik dan? Ik, die er wel bij ben. Wat gebeurt er met mij?

WETENSCHAPPER: Dat is een andere werkelijkheid. Daar kan ik me niet over uitspreken.

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z.D. [1998], PP. 47–48) / AURORE BORÉALE (POURVEUR, 2018, P. 87)

Net zoals de effecten van de relativiteitstheorie enkel kunnen worden waargenomen bij zeer hoge snelheden, gelden de QM-principes enkel op subatomair niveau en kunnen ze niet zomaar naar 'onze' Newtonwereld worden geprojecteerd. Het is een kwestie van schaalgrootte dus, maar die rationele tegenwerping verbleekt bij de poëzie van dit 'drie-stedenidee', dat we maar al te graag voor waar zouden willen nemen.

Concluderend kan ik stellen dat de QM-theorie in de tekst wordt gebruikt als leverancier van nieuwe wetenschappelijke argumenten tegen de traditionele deterministische dramaturgie. Bovendien reikt de QM-theorie nieuwe principes aan als de superpositie, waarmee de nieuwe dramaturgie van het indeterminisme vorm kan krijgen. Het determinisme blijkt niet alle fysische processen te kunnen verklaren en verliest zijn algemeengeldigheid als rationale voor het menselijk gedrag. Een fictionele wereld, op indeterministische leest geschoeid, is dan niet langer een transparant en coherent, op causale verbanden gebaseerd universum, maar wordt gekenmerkt door een verregaande vorm van virtualiteit. In *Noorderlicht* zijn zowel de personages (bv. Neejdine) als de plot een set van waarschijnlijk-
heden die in superpositie naast elkaar bestaan. Het is de waarneming (eenieders leatuur/

en.wikiquote.org/wiki/Niels_Bohr) in *Noorderlicht*: “We zijn te ver gegaan in de 17e eeuw, het deterministisch wereldbeeld is zelfs gevaarlijk.” “Verder dan een beschrijving van een waarschijnlijkheid zullen we nooit kunnen gaan.” Bohr was de QM-fysicus die de QM-inzichten het meest in de niet-wetenschappelijke wereld heeft trachten te verduidelijken.

meting) die zal bepalen welke van die waarschijnlijkheden gerealiseerd wordt. In *Shakespeare is dead, get over it!* zal Pourveur naast het superpositieprincipe nog een ander instrument uit de QM uitproberen, met name het verstrengelingsprincipe. Dat werken we hieronder uit. Maar eerst gaan we in op een moderne toepassing van de QM-inzichten.

QM-principes in Shakespeare is dead, get over it!

Dat Pourveur de inzichten van de QM van het subatomair naar het Newton-niveau vertaalt, wordt iets minder vergezocht in het licht van *Quantum Interaction*. Die vrij recente tak van de wetenschap toonde aan dat in een aantal domeinen van menselijke cognitie en interactie kwantumprocessen opduiken, tenminste als je kwantumiteiten niet zuiver als partikels of golven ziet, maar als concepten.⁵⁹⁴ Een sprekend voorbeeld is dat volgens Aerts, Sozzo en Veloz (2015, pp. 31–32) het menselijk redeneren gezien kan worden als een specifieke superpositiestructuur van ‘logical reasoning’ en ‘emergent reasoning’. Terwijl ‘logical reasoning’ bestaande concepten combineert met inachtnaam van de logicaregels, gaat het bij ‘emergent reasoning’ om het creëren van nieuwe conceptuele structuren via associatieve en creatieve denkspistes die aan het logisch redeneren ontsnappen. Daarbij spelen processen als superpositie en (*constructive*) *interference* een belangrijke rol. De onderzoekers vonden zoveel afwijkingen van klassieke logica (paradoxen, drogredeningen, contradicties) dat ze ‘emergent reasoning’ wel als ‘default reasoning’ moesten beschouwen en ‘logical reasoning’ als een secundaire vorm van redeneren.

Mijn stelling is dat veel van Pourveurs dialogen worden gekenmerkt door een wisselwerking tussen ‘logical’ en ‘emergent reasoning’. Keer op keer laat Pourveur redeningen en denkprocessen ontsporen: ze worden al te logisch doorgetrokken (tot het resultaat geen steek meer houdt) of ze worden gecounterd door associatieve denkstructuren die het stuur overnemen. In deze context kunnen we de motiefzin ‘Wat niet verboden is, is verplicht’ ook poëticaal interpreteren.⁵⁹⁵ De zin impliceert dan een radicaal appel tot het openen van de geest, het zien van meerdere mogelijkheden en het innemen van onverwachte, tegendraadse (en niet aan de realiteit toetsbare) posities.

Ik werk dit idee hierna verder uit in een analyse van een langere passage uit *Shakespeare is dead, get over it!*

594 Aerts, Sozzo & Veloz (2015) maken gebruik van het wiskundige formalisme van kwantum om bepaalde vormen van communicatie te verklaren bij het nemen van beslissingen en het oplossen van problemen. Ze geven aan dat de ‘quantum cognition’-theorie met succes kan worden ingezet waar de traditionele klassieke benaderingen het laten afweten.

595 De zin ‘what is not forbidden is compulsory’ wordt door Helge Krach (2019) het “totalitarian principle” genoemd en in verband gebracht met het bekende QM-dictum “whatever can happen, will.” Dit principe (dat Heisenberg en Bohr volgens de wetenschapper in *Noorderlicht* boven hun bed hadden hangen), verwijst naar het feit dat in de sub-atomische werkelijkheid alle mogelijkheden (waarschijnlijkheden) in theorie ooit zullen plaatsvinden.

Verpleegster – enters the room.

‘Ik moet u teleurstellen, maar dat gidsen zo goed als naakt zijn onder hun uniform, is een fabeltje.’

‘Waarom zegt u dat?’ vraagt William.

‘Ontgoochel de medemens met de waarheid, is mijn motto. U wilt duidelijk de medemens entertainen met fabeltjes,’ verwijt de verpleegster William.

‘Om eerlijk te zijn, zou ik mij nu liever in de luchthaven van Madrid bevinden, wachtend op een vliegtuig

dat mij naar Zuid-Amerika zal brengen.

En beseffen dat het leven ‘wonderful’ is,

een krop in de keel krijgen,

eventueel tranen in de ogen.’

‘Waarom wilt u wegluchten naar Zuid-Amerika, waar corruptie en onrechtvaardigheid een groot deel van de bevolking veroordelen tot schrijnende armoede, een continent dat volledig wordt uitgebuit door de Amerikaanse belangen?’ vraagt de verpleegster.

‘Ik wil mij niet in die vraag bevinden.’

‘Andere vraag dan. U vlucht weg naar een verlaten eiland. Wat neemt u mee?’

‘Ik wil mij niet op een verlaten eiland bevinden.’

‘Moeilijke klant. Andere vraag dan. U pleegt zelfmoord. U rijdt met de wagen in een kanaal. Wat neemt u mee in de wagen?’

‘Koffie, Cent Wafers en een vrouw.’

‘U mag maar één ding meenemen.’

‘Een vrouw dan maar.’

‘Welk lichaamsdeel van de vrouw?’

Verpleegster – enters the room

‘Mag ik uw verband veranderen?’

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, PP. 16–17)

Het aantal gedachtesprongen dat hier in een kort bestek gemaakt wordt, is enorm. Eerst en vooral moeten we aangeven dat de veelvuldig weerkerende neventekst ‘Verpleegster – enters the room’ in *Shakespeare is dead, get over it!* telkens als aankondiging functioneert van de dialogische, conversationele scènes. De lezer vult ‘the room’ automatisch in als ‘ziekenhuiskamer’ en het is inderdaad daar dat we William aantreffen. Hij ligt er te overlijden aan de brandwonden die hij in the Globe Theatre opliep. Als een *deus ex machina* kent de verpleegster Williams dagdromen (over vrouwen die naakt zijn onder hun uniform – een terugkerend motief in het hele werk).⁵⁹⁶ Wellicht omdat zij ook in zo’n dagdroom zou

596 Of moeten we hier geen metadramatische knipoog zien en is de voorkennis van de verpleegster een gevolg van het feit dat er in deze verteltekst geen illusiewerking is, dat zij en William (of tenminste de acteurs die hen vertolken) dezelfde discursieve ruimte delen?

kunnen voorkomen, vindt de verpleegster het haar taak om William enige zin voor realisme bij te brengen. Haar toespeling op het 'entertainen met fabeltjes' lijkt dan weer een allusie op Shakespeare; de verpleegster lijkt te suggereren dat William via de voornaam met hem verstrengeld is. William beeldt zich een vluchtroute in, weg van het ziekenhuis, via Madrid naar Zuid-Amerika (wat op de drempel van de dood vooral een verlangen naar het volle leven verraadt), maar de verpleegster, die ook Williams principieel antiglobalisme en anti-amerikanisme lijkt te kennen, maakt hem attent op een onoverkomelijke contradictie in zijn denken. Dat er voor hem nog een mogelijkheid tot vluchten zou zijn, is dus een echt fabeltje. Het feit dat William zegt dat hij zich niet 'in een vraag wil bevinden', toont dat William het denken als iets ruimtelijks ziet. Een vraag dwingt immers een traject aan gedachten af. Dat doet ook de volgende vraag van de verpleegster (context: een verlaten eiland), die ze ontleent aan een kinderspelletje. William wijst ook die premisse af, wellicht vooral wegens de eenzaamheid die in de vraag vervat zit; of kent hij het kinderspelletje niet? De volgende vraag van de verpleegster (context: zelfmoord) is wel een schot in de roos, omdat ze bij William de associatie oproept aan de dood van Anna (met de auto in het kanaal). Uiteindelijk zullen Williams gedachten ook bij Anna eindigen, haar had hij het liefst meegenomen in de dood. Al wordt het sérieux van die gedachte door de lichtheid van een zeugma getemperd (hij had eerst aan koffie en Cent Wafers gedacht).

De laatste vraag ("welk lichaamsdeel van de vrouw [wil je meenemen]?") lijkt die troostende gedachte op een cassante wijze te counteren en roept tegelijk de associatie op aan *Le Mépris*, waarin Camille één na één haar lichaamsdelen opsomt en vraagt aan Paul of hij die allemaal begeert (de metonymische liefde). De dialoog volgt dus helemaal geen logische lijnen, maar verloopt via een ketting van associaties en metonymische verschuivingen (*emergent reasoning*). Totaal verschillende tekstlagen worden op deze manier associatief met elkaar verbonden en opgestapeld: de genrekwestie (neventekst-hoofdttekst versus verteltekst), het motief van de erotische dagdromen, de thema's antiglobalisme en liefde, het verstrengelingsprincipe, de parallelle plotlijn van Anna, de inspiratie van een intertekst (*Le Mépris*) én de basispremissie van het stuk (de al dan niet vertaalbaarheid van Shakespeares 'fabeltjes' naar vandaag). Het grote aandeel *emergent reasoning* in deze scène geeft haar het karakter van een droom of hallucinatie. Dat idee wordt versterkt als de verpleegster een tweede keer de kamer binnenkomt en er zich een 'normaal' ritueel tussen verpleegster en patiënt begint te ontplooien.

Focussen we nu op het superpositieprincipe. Dat wordt in *Shakespeare is dead, get over it!* ingezet om gelijktijdig twee tegenstrijdige werkelijkheden te activeren. Dat zien we in overvloed in de titels die de korte hoofdstukken van elkaar scheiden. Die combineren telkens een positief en negatief element: *Resize – Desize, Reconstruct – Deconstruct, Reassemble – Deassemble, ...* Die tegenstellingen heffen elkaar niet op (om te resulteren in een *zero sum game*), maar stellen elkaar aanwezig. De tekst benoemt dit als een kwantumprincipe dat je op alles kan toepassen; bijvoorbeeld op het werk van Shakespeare en op Shakespeare zelf. Want ook al doet de voluntaristische titel van *Shakespeare is dead, get over it!* nog zo hard

zijn best om als een epitaaf te klinken, toch getuigt Pourveurs werk ervan dat Shakespeare hoewel dood, springlevend is als schrijver.

Niels en Werner buigen zich verder over deze perceptie van het kasteel en wat later ontwikkelen zij hun wereldberoemde 'Quantum-Shakespeare-theorie', die stelt dat men niet moet kiezen tussen twee verschillende betekenissen, maar dat een toneelstuk of een personage twee verschillende betekenissen kan hebben. Dus niet het één of het ander, maar wel het één én het ander. De 'Quantum-Shakespeare-theorie' is een erg waardevol instrument om de tegenstrijdigheden en dubbelzinnigheden in het oeuvre van Shakespeare beter te kunnen vatten. Deze theorie maakt het natuurlijk ook mogelijk om te verklaren dat Shakespeare niet dood is, maar tegelijk dood én levend.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 53)

In de eerste drie hoofdstukken (*Reload – Deload*, *Remythologize – Demythologize* en *Repostmodern – Depostmodern*) sterven het damhert, Anna en Marilyn Monroe en wordt William in het ziekenhuis aangetroffen. Nadien worden het damhert en Anna weer als levend opgevoerd, om uiteindelijk in de laatste drie hoofdstukken (*Redramatize – Dedramatize*, *Remythologize – Demythologize* en *Reset – Deset*) opnieuw te sterven, samen met William. Anna, William en het damhert zijn het hele stuk door dus als het ware levend en dood tegelijk, net als Schrödingers kat. Daardoor staat het stuk bol van de anachronismen. Anna en William blijken bijvoorbeeld op de hoogte te zijn van elkaars doodsoorzaak.⁵⁹⁷ En hoewel de tekst ons leert (Shakespeare is dead, get over it!, p. 47) dat William op 5 augustus sterft aan de brandwonden die hij opliep in het Globe Theatre, toch vraagt de verpleegster hem (p. 26) (eigen cursivering): "Wat deed u op 5 augustus?" Waarop William antwoordt: "Dan organiseer ik een begrafenis – ver weg." Dat de protagonisten al dood of terminaal worden verklaard voor de lezer zich met hen heeft kunnen identificeren, werkt hier als een vervreemdingstechniek die de aandacht van de lezer van de afloop van de plot naar het verloop verlegt. Hoe is het zover kunnen komen dat deze twee protagonisten zich in zo'n penibele situatie bevinden? Welke mechanismen hebben daarbij een rol gespeeld? Het antwoord van de tekst: een combinatie van het lot, vrije wil en toeval (cf. infra).

Naast het superpositieprincipe (dat we ook al kenden uit *Noorderlicht*) is in *Shakespeare is dead, get over it!* ook het verstrengelingsprincipe werkzaam.

597 "Redramatize – Dedramatize: Terug in het ziekenhuis./ Waar William denkt aan Anna, die net zelfmoord pleegde./ "De wereld moet blijven bestaan – al was het maar voor de damherten," denkt William./ "Heeft ze aan mij gedacht vooraleer te sterven?" vervolgt hij in gedachten./ "Opmerkelijk – het feit dat ze de ramen van de wagen heeft geopend. Dat ze daaraan heeft gedacht./ Misschien is zelfmoord plegen een louter technische – praktische zaak./ Misschien moet ik ook louter technisch, praktisch verder door het leven gaan" (Pourveur, Shakespeare is dead, get over it!, 2021, p. 34).

"Remythologize – Demythologize: Anna zit op 5 augustus in haar – roestige – 1991-Golf, niet ver van een kanaal – in Brussel. Om niet te denken aan William, die nu in het ziekenhuis is beland en vermoedelijk gestorven is aan zijn verwondingen, herhaalt ze – op een haast obsessievolle manier – steeds dezelfde zinnen: "De natuur heeft mij de zelfliefde gegeven, de wil tot zelfbehoud, het verlangen gelukkig te zijn" (Pourveur, Shakespeare is dead, get over it!, 2021, pp. 44–45).

Om maar te zeggen: hoe alles toch met alles is verbonden./ ‘Angstwekkend,’ denkt William. ‘Alles is één groot netwerk./ Alles is met alles verbonden. Hoe zal ik ooit uit dit doolhof geraken?’

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 16)

Schrödinger zelf noemde het principe van kwantumverstrengeling (ook bekend als de ‘Einstein Podolsky Rosen-paradox’) hét cruciale verschil tussen de klassieke fysica en de kwantumfysica.⁵⁹⁸ Het verstrengelingsprincipe houdt in dat de kwantumstatus van het ene partikel van een verstrengeld paar niet onafhankelijk van het andere beschreven kan worden, zelfs als de partikels ver van elkaar verwijderd zijn. Door één en dezelfde golf-functie verstrengelde partikels gaan zich als één object gedragen, zelfs als ze ruimtelijk van elkaar gescheiden zijn, door het feit dat ogenblikkelijk informatie tussen hen uitgewisseld wordt.

5 augustus / Het ‘toeval’ slaat toe. Door een onoplettendheid van een personeelslid ontstaat er een brand in het Globe Theatre in Tokyo – een exacte kopie van het Londense Globe Theatre. Terwijl in Tokyo het Globe Theatre afbrandt, ontstaat er in het Londense Globe Theatre eveneens een brand, die het hele complex vernietigt.

Om maar te zeggen: 5 augustus was toch wel een erg vreemde dag. Zowel het lot als de vrije wil als het toeval heeft die dag lelijk huisgehouden.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 71)

We kunnen wat in de tekst ‘toeval’ heet, misschien het best begrijpen vanuit de Engelse vertaling ‘coincidence’: het samen optreden van bepaalde verschijnselen. Als twee ‘partikels’ verstrengeld zijn (met elkaar verbonden binnen een zelfde golf-functie), zijn hun eigenschappen van elkaar afhankelijk en zullen ze ogenblikkelijk samen veranderen wanneer een observatie/meting van een of beide partikel(s) plaatsvindt. Concreet: doordat het Globe Theatre van Tokyo een exacte kopie is van dat van London (dat op zijn beurt trouwens *copie conforme* Shakespeares Globe is gemaakt) heeft wat gebeurt in Tokyo ogenblikkelijk (er gaat geen tijd voorbij) een ‘spooky’ effect op wat er gebeurt in Londen.⁵⁹⁹ Laat ons even kijken naar een ander voorbeeld van verstrengeling in de tekst.

Voetnoot: telkens er in de wereld een opvoering van Shakespeare plaatsgrijpt, sterft er een damhert. Een damhert – nota bene het sierlijkste hert in Europa.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 32)

598 Recent hebben onderzoekers aangetoond dat het gedachte-experiment van Einstein, Podolsky en Rosen (uit 1935) klopt. Verstrengeling wordt nu gebruikt voor experimenten met teleportatie, in kwantum computers en kwantum cryptografie. Bron: <https://www.universiteitleiden.nl/agenda/2016/01/wat-is-het-belang-van-quantumverstrengeling>, geraadpleegd op 24/11/2021.

599 Einstein kon moeilijk geloven dat er informatie tussen de verstrengelde deeltjes zou worden doorgegeven tegen snelheden hoger dan de snelheid van het licht (dat was immers strijdig met zijn relativiteitstheorie). Hij noemde *entanglement* daarom ietwat sceptisch ‘spukhafte Fernwirkung’, vertaald als ‘spooky action at a distance’.

Doordat (de historische) Shakespeare naar verluidt een damhert neerschoot (cf. supra), is er volgens de logica van de tekst een verstrengeling tot stand gekomen. Elke opvoering van een Shakespeare-stuk gaat gepaard met de dood van een hert, met dierenleed.⁶⁰⁰ Dit isochronie-principe is ook terug te vinden in de *temps dramatique* (Pavis) van het stuk. De gebeurtenissen spelen zich grotendeels af op 5 augustus.⁶⁰¹ Die kalenderdag (de dag dat Marilyn Monroe stierf) fungeert in het stuk als een tijdmachine die tijdverschillen (bv. tussen 1962, 2000, 1564–1616...) doet wegvallen en de gebeurtenissen als het ware laat plaatsvinden in een theatraal heden dat bijna vijf eeuwen omvat. Door die verstrengeling worden we getriggerd om verbanden te lezen tussen de zeer uiteenlopende gebeurtenissen die de verteller ons voorschotelt.⁶⁰² Geen causale verbanden dit keer (zoals in de eerder uitgewerkte post hoc, ergo propter hoc-redeneringen) maar inhoudelijke verbanden. We worden getriggerd om associaties te maken tussen marxistische kunst, neoliberalisme en antiglobalisme. Allemaal zijn ze immers gelieerd aan de lectuur van boeken op 5 augustus. Er lijkt zoals bij verstrengelde kwantumpartikels informatie doorgegeven te zijn tussen deze *readings*; informatie die vervolgens is herschikt en een nieuwe, soms tegengestelde verschijningsvorm heeft aangenomen.

De kracht van het stuk is onder meer hoe deze isochronie toch met een chronologische plotontwikkeling wordt gecombineerd. Die ontwikkeling wordt ingeleid als de niet-diëgetische verteller inzoomt op de gedachten van William, die met zware brandwonden in een ziekenhuisbed ligt.

William wou dat hij niet alleen nuchter en proper kon denken, maar vooral een beetje chronologisch, zonder daarom in een anekdote te vervallen, want die luxe kan hij zich momenteel niet veroorloven.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 18)

Hoewel deze verzuchting al op blz. 18 wordt vermeld, vindt de eigenlijke reconstructie van de gebeurtenissen in chronologische volgorde pas plaats vanaf p. 68 in de scène

600 En de implicatie is dat de *cost* (dierenleed) groter is dan de *benefit*. William zal op vraag van de verpleegster deze rangorde in waarden ook bevestigen; voor het dilemma geplaatst om te kiezen tussen het redden van een damhert of het redden van “een originele – met de hand geschreven – tekst van Shakespeare” verkiest hij het damhert (Pourveur, Shakespeare is dead, get over it!, 2021, p. 25). Dit morele dilemma (en dit antwoord) is eigenlijk het echte ‘schandaal’ van deze tekst. Het plaatst het ecologische bewustzijn boven alles.

601 De datum 5 augustus wordt in de tekst 31 maal vermeld. Alle belangrijke gebeurtenissen met de ‘pseudo-goden’ worden op die dag gelijkgeschakeld; jaartallen worden niet vermeld. Het is een ‘paradigmatische’ aanpak van de twintigste eeuw. Er is geen ‘syntagmatisch’ tijdscontinuüm.

602 Op 5 augustus leest Godard Marx’ *Das Kapital*; Thatcher en Reagan lezen *Freedom to choose* van Friedman en vinden daarin inspiratie voor het monetarisme en voor een globalisering op neoliberale leest. Klein en Hertz surfen op het internet en vinden daar de gegevens die hen aanzetten tot verzet tegen het globalisme en de logo-politiek van de grote merken. Heisenberg en Bohr lezen de Bijbel en geraten gefascineerd door het verschijnsel licht; hun nieuwe hypothesen daaromtrent zullen de basis leggen van hun kwantumtheorie. Er breekt een staking uit in een illegaal bedrijf voor T-shirts in San Salvador. Klein, Hertz en duizenden anderen betogen tegen de *sweatshops* van de multinationals. Het museum van de Menselijke Driften in Brussel wordt opengesteld voor het publiek. Helena vlucht naar Troje, samen met Paris.

Resize – Desize.⁶⁰³ Die reconstructie gaat gepaard met tijdsaanduidingen (gaande van 1 tot 4 augustus) en zal ervoor zorgen dat de reeds lang aangekondigde dood van de drie protagonisten op 5 augustus toch nog als een climax kan worden ervaren. Pourveur creëert zo de poëtische waarheid dat Chronos (de voortschrijdende tijd, die zich ontwikkelt van 1 tot 4 augustus) ondergeschikt is aan Aion (de circulaire tijd, die alles laat beginnen en eindigen op 5 augustus). Hoezeer Anna, William (en het damhert) zich in de eerste augustusdagen ook in bochten wringen, het staat van de eerste scène vast dat er op de 5de augustus gestorven zal worden. Er is immers een verstrengeling tussen Marilyn Monroe en Anna (via een radiobericht),⁶⁰⁴ tussen Anna en William (via de films van Jean-Luc Godard) en tussen Anna en het damhert (via een citaat van Jean-Jacques Rousseau).⁶⁰⁵

In de tekst hanteert Pourveur het ‘toevalscenario’ als verklaringsgrond en niet de poëtische verstrengeling. In de eerste *Remythologize – Demythologize* duwt Anna ‘als bij toeval’ het gaspedaal van haar auto in:

‘En nochtans ...,’ denkt ze onoplettend twee woorden verder – en valt in het koude water van een rivier/kanaal/meer – in Brussel/Berlijn/Beijing.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 9)

Daarnaast wordt Anna’s dood op nog drie andere manieren verklaard in de tekst. Anna’s dood lijkt voorbepaald door ‘het lot’ (Shakespeare is dead, get over it!, p. 70), met name door het feit dat haar relatie met William zich onder het (slecht) gesternte van Godards film *Le Mépris* afspeelt: de relatie tussen de geliefden zal aan misprijzen ten onder gaan en de protagoniste zal in een *car crash* sterven. Een tweede verklaringsgrond is dat Anna zichzelf (niet helemaal onlogisch voor een actrice) ziet als een personage wiens rol van tevoren is vastgelegd (p. 15). Ze ontwaart de contouren van een tragedie waarin ze een rol heeft gekregen waarover ze zelf geen zeggenschap heeft. Haar zelfmoord wordt dan *scripted*. Ten slotte is er ook een scenario waarin Anna uit vrije wil, dus autonoom en bewust het gaspedaal van haar auto induwt (p. 72).

Vast staat dus wél dat Anna door verdrinking sterft. In deze context is het niet verwonderlijk dat Williams dood aan vuur gekoppeld wordt (verstrengeling heeft vaak een complementair karakter).⁶⁰⁶ In volstreekte analogie met Anna worden ook voor Williams

603 Williams reconstructie vindt in de tegenwoordige tijd plaats, waardoor het verschil tussen voor- en natijdigheid wordt omzeild.

604 Anna besloot om actrice te worden toen ze via de radio het bericht van Marilyn Monroe’s dood vernam. Ze leerde zo ook de zelfmoord-optie kennen.

605 Het citaat “De natuur heeft mij de zelfliefde gegeven, de wil tot zelfbehoud, het verlangen gelukkig te zijn” duikt op in de gedachten van zowel het damhert (Pourveur, Shakespeare is dead, get over it!, 2021, p. 7) als Anna (pp. 9,15,36,45,56).

606 “(...) we kunnen ook twee elementaire lichtdeeltjes met elkaar verbinden zodat de ene toestand afhankelijk is van de andere. Als je dan bij het ene foton een verticale polarisatie meet, is het andere automatisch horizontaal gepolariseerd. Wetenschappers noemen dit verstrengeling. (...)” Bron: <https://www.universiteitleiden.nl/nieuws/2016/01/spookachtige-kwantumverstrengeling-houdt-grote-beloofte-in, geraadpleegd op 24/11/2021>.

dood meerdere verklaringen aangereikt. Terwijl het eerder vermelde citaat laat veronderstellen dat de brand bij toeval in het Japanse Globe Theatre ontstond en toen naar het Engelse oversloeg (via verstrengeling), wordt ook de piste geopend dat William zelf de brand heeft aangestoken, uit liefdesverdriet.

5 augustus.

William giet benzine over de houten banken en het podium van het Globe Theatre, terwijl hij zachtjes één van de liederen uit de operette 'La Belle Hélène' neuriet: 'Il nous faut de l'amour, nous voulons de l'amour'. Hij gooit een brandende lucifer in de benzine – het vuur verspreidt zich veel sneller en heviger dan hij verwacht had.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, P. 58)

In het ziekenhuis krijgt William van de verpleegster dan nog eens de optie om euthanasie te plegen en zo de vrije wil helemaal de bovenhand te laten nemen, maar die optie laat hij links liggen. Dat al deze 'varianten op het sterven' aan de lezer worden gepresenteerd, legt opnieuw de link met het superpositieprincipe. We bevinden ons met andere woorden in een toestand waar alle mogelijkheden (ook al zijn ze tegenstrijdig) valabel zijn. Elke lectuur van een scène heeft de status van een waarneming die een van de mogelijkheden tot realisatie brengt. De tekst dwingt echter geen finale, ultieme waarneming/meting af. Doordat het normale continuïteitsprincipe fundamenteel wordt ontregeld (door atomisering, muzikale werking etc.) wordt de lezer uitgenodigd om meerdere trajecten af te leggen doorheen het tekstweefsel. Lineariteit wordt dan multilineariteit.

Concluderend kunnen we stellen dat Pourveur het verstrengelingsprincipe en het superpositieprincipe aan de kwantumfysica ontleent als dramaturgische *tools* om een narratief universum tot stand te brengen waarin andere wetten gelden dan in (onze dagdagelijkse beleving van) de realiteit. Pourveur zou echter Pourveur niet zijn als hij zijn eigen dramaturgische principes niet zou ironiseren. In het volgende voorbeeld lijkt hij de verstrengeling bewust te overstrechten.

Verpleegster -enters the room

Zoals Brigitte Bardot 'enters the bed' in de film 'Le Mépris' en Michel Piccoli vraagt:

'Tu m'aimes comment?'

Een vraag die Marilyn wanhopig ook stelde.

Een vraag die Margaret en Ronald de hele tijd stelden.

Een vraag die Niels en Werner verstrooid en slordig en overal rondstrooiden.

Een vraag die het damhert ook stelde – net voor zij neergeschoten werd.

Een vraag die Jean-Luc overigens – later – mopperend en makkend ook stelde.

Een vraag die Naomi en Noreena zichzelf dikwijls stelden.

Om maar te zeggen: hoe alles toch met alles is verbonden.

'Angstwekkend', denkt William.

'Alles is één groot netwerk. Alles is met alles verbonden.'

Hoe zal ik ooit uit dit doolhof geraken?

Niemand hoort hem – gelukkig maar.

— SHAKESPEARE IS DEAD, GET OVER IT! (POURVEUR, 2021, PP. 15–16)

De liefdesvraag wordt hier door mens én dier gesteld, ook voor wie ze in deze tekst niet relevant is. Het *entanglement* wordt hier zo sterk doorgedreven (en door de anaforen onderstreept) dat William er zelf wanhopig van wordt, een wanhoop die zeer herkenbaar aanvoelt in onze tijd die door massale connectiviteit en vernetwerking gekenmerkt wordt. De metafoor ‘doolhof’ blijkt de metafoor ‘netwerk’ te overschaduwen. Door het dramaturgische principe waarop hij de grondstructuur van zijn stuk bouwt, op deze manier te markeren, maakt Pourveur ons zoals zo vaak (en op lichtvoetige wijze) van het artefact-karakter van de tekst bewust. De tekst is voor alles een taal-spel en kwantumprincipes kunnen daarin als een nieuwe regelset worden ingezet.

Casestudy 8: De utopie in Plot your City en Des mondes meilleurs

De kleverige zwarte stroperige smurrie/ heeft bezit genomen van de hele stad./ Geen ontsnappen aan./ Aan de uitwaseming./ Aan het fantasma./ Junk City in de greep/van het onbestemde./ het wispelturige./ Identiteiten lossen op,/ geen oriëntatievermogen meer./ het keurslijf smelt weg./ Grenzen in het denken worden opgeheven./ de last van het zelfbegrip wordt opgeruimd./ morele plichten worden opgeblazen./ gangbare gedragingen worden geschrapt./ Dit is het ogenblik/ van de nieuwe inzichten./ de andere mogelijkheden.

— PLOT YOUR CITY (POURVEUR, Z.D. [2011], P. 99)⁶⁰⁷

In dit hoofdstuk willen we concreet ingaan op de vraag in hoeverre Pourveurs teksten een aanklacht inhouden tegen ‘wat is’ en vanuit die ‘negative engagement with presentness’ de idee van een utopie in leven houden. Heel concreet gaan we focussen op twee teksten die de idee van een utopie in hun titel voeren: *Des mondes meilleurs* (2016) en *Plot your city* (z.d. [2011]).⁶⁰⁸ We beginnen met een analyse van de recentste tekst.

607 Omdat de tekst van *Plot your city* onuitgegeven is, baseer ik me op een pdf-document dat ik van de auteur ter beschikking kreeg.

608 *Des mondes meilleurs*, in boekvorm samen uitgegeven met een Franstalige versie van *Shakespeare is dead, get over it!* bij Landsman Eds (2016), werd gecreëerd in maart 2016 in het Théâtre des Martyrs te Brussel, in een regie van Philippe Sireuil. De tekst *Plot your city* werd genomineerd voor de Taalunie Toneelschrijfprijs maar

De fabula van *Des mondes meilleurs* speelt zich af op één dag, 24 mei 2016, de vooravond van verkiezingen in België en tevens de 75ste verjaardag van Bob Dylan, een van de idolen van de *counterculture*.⁶⁰⁹ Dat zet de toon voor een stuk over revolutie. Historische voorbeelden passeren de revue (Marat, Marx, Hayden, M.L. King, Jim Morrison) en kaderen de vraagstelling: is zo'n revolutie vandaag nog mogelijk en wat kan daar dan de aanleiding toe zijn? Misschien, zo lijst de niet-diëgetische verteller op, een visioen, een speech, een lucide inzicht van de geest? Of een kassei, een formica-afel voor het schrijven van een revolutionair manifest, het savoueren van een garnalkrokot? Naarmate de pourveuri-aanse opsomming vordert, neemt de ironie toe, en de geloofwaardigheid af. Wat er ook van zij, de tekst focust op drie mannen die bij het politieke bedrijf betrokken zijn, ofwel als politieke boegbeelden (Henri en Raymond, antagonisten in de politieke arena), ofwel als *ghostwriter* (Jean-Pierre).

Eerst en vooral is er Henri, de politicus, voorop liggend in de peilingen, die bij het ontwa-ken besluit zich opnieuw te positioneren ("recadrer"). Henri vertrouwt zichzelf niet meer (als hij zijn mond opendoet, zullen daar enkel nog leugens uitkomen) en heeft het geloof in de maakbaarheid van een betere wereld (toch het doel van de politiek) verloren. Het gemeenschapsgevoel dat nodig is om die betere wereld (bv. door een revolutie) dichterbij te brengen, is dood in onze westerse samenleving, vindt Henri. De capaciteit van het individu om te consumeren staat immers voorop. Daarom besluit Henri om zich terug te trekken uit de verkiezingsrace en zich over te leveren aan 'l'incertain' en 'l'indéterminé'.⁶¹⁰

Het effect van Henri's terugtrekking is enorm. Precies zijn verdwijning (de leegte die hij creëert) blaast de utopie nieuw leven in. Het gerucht dat Henri het hele systeem wil omverwerpen en een wereld wil creëren waar niet langer hoeft te worden gewerkt om te leven (*Des mondes meilleurs*, p. 37), verspreidt zich als een lopend vuurtje en wordt door allerlei commentaren op sociale media verdicht tot een taalmist ("un épais brouillard linguistique" (p. 17)) die de verbeelding prikkelt en niet meer gefalsificeerd kan worden. Een van de ideeën die zo in *Des mondes meilleurs* worden gecommuniceerd is dat het niet meer

bleef onuitgegeven. Het stuk werd gecreëerd in 2011 door het Zuidelijk Toneel als een theatrale stadswandeling in een regie van Matthijs Rümke en was in zekere zin een voortzetting van een eerder project ('Humeuren van de stad') waarin Pourveur de stad had voorgesteld in vier humeuren: flegma, woede, passie en melancholie. Onder de titel *Plot your city* voerde Le Groupe Sanguin in 2016 delen van de tekst (*Babel City en Panoptic City*) op. Simon de Vos baseerde zijn voorstelling *Mind your step* (2013/14) op tekstfragmenten van *Plot your city*.

609 Net als bij *Shakespeare is dead, get over it!* (waar de sterfdag van Marilyn Monroe de dag van de handeling een eigen kleur geeft) wordt de tijd van de handeling gekoppeld aan een iconisch figuur uit de populaire cultuur, Bob Dylan. Op La Première wordt die dag om het uur een song van de Nobelprijswinnaar gespeeld. Die songs zouden de soundscape van een revolutionair tegenverhaal kunnen vormen, ware het niet dat ze door de verschillende presentatrices allemaal van een moraliserend commentaar worden voorzien, waardoor ze gereduceerd worden tot hapklare levenslessen en hun revolutionair potentieel op maatschappelijk vlak verliezen. Zo geeft de presentatrice na het beluisteren van *The changing of the guards* aan dat het beter is een radicale beslissing te nemen als je liefdesleven in het slop zit, een les die door Raymond en Suzanne opgevolgd wordt: ze zullen hun jarenlange relatie verbreken.

610 In zijn verwoording suggereert Pourveur (*Des mondes meilleurs*, 2016) een gelijkenis tussen Henri en een elektron in een golf functie (voor de meting): «Il se trouve partout à la fois. C'est un espace où il n'y a ni causes ni effets. (...) Aucun besoin de se situer. Aucun besoin de savoir où il se trouve» (p. 35).

de grote verhalen zijn die de wereld zullen veranderen, maar eerder een massa geruchten, zonder bron of autoriteit.⁶¹¹

Daarnaast is er Jean-Pierre, die jarenlang als *ghostwriter* een sterke tandem vormde met Henri maar werd weggekaapt door diens politieke tegenstander, Raymond. Het is van zijn nieuwe opdrachtgever dat Jean-Pierre de taak krijgt om tegen de avond een speech te schrijven met de titel 'Des mondes meilleurs'. Jean-Pierre weigert die opdracht niet, maar komt er ook niet toe ze uit te voeren. Hij wil een samenhangend verhaal brengen dat niet alleen goed verkoopt ("la transmissibilité") maar dat de gedeprimeerde bevolking ("les déprimés") kan verenigen ("fédérer") en troosten met een mogelijk uitzicht op een betere wereld. Jean-Pierre ondervindt echter dat er iets mis is met de taal die hij nodig heeft om die betere wereld vorm te geven. De woorden zijn verwilderd (hij krijgt ze niet meer getemd), uitgehold (hij krijgt ze niet meer gevuld) of geïnfecteerd (hij krijgt ze niet meer gezuiverd).⁶¹² Hij denkt overigens ook dat zijn huwelijk is spaak gelopen omdat de taal hem in de steek heeft gelaten.⁶¹³

Bovendien ziet Jean-Pierre zich geplaatst tegenover « le grand trou noir du vide narratif du vingt-et-unième siècle » (Des mondes meilleurs, p. 51). Het Planbureau, zo zegt de tekst, weet hoe dat komt: de tijd van de grote verhalen, is definitief voorbij.⁶¹⁴ De mens heeft in de twintigste eeuw geleerd dat zodra men een groot verhaal (drager van een utopie) in de realiteit tracht om te zetten, de utopie implodeert en de mens verplettert. De 21ste-eeuwse postmoderne mens zal zich bijgevolg, aldus nog steeds het Planbureau, met het puin van de oude verhalen een persoonlijk, relativistisch verhaal moeten samenstellen, nu eens aansluitend bij deze, dan weer bij gene morele en sociale code. Hij zal eeuwig zoekend en onderweg zijn, "le voyageur perpétuel, le nomade" (p. 67).

611 Tecklenburg (2014) maakt het onderscheid tussen een verhaal en een gerucht. Terwijl een verhaal een duidelijke bron van oorsprong heeft, een autoriteit (die men kan aanvaarden of niet), is een gerucht auteurloos. Eenieder die het verspreidt, voegt er bewust of onbewust iets van zichzelf aan toe. "Gerüchte erzählen nicht nur von etwas, sondern sie erzählen immer auch über sich selbst" (p. 161). Het gerucht krijgt iets ongecontroleerds en daardoor gevaarlijks. Een van de geruchten die in *Des mondes meilleurs* de ronde doen, is het feit dat Goldman Sachs het overal voor het zeggen heeft. Raymond, de politicus geeft aan dat de kiezers denken dat hij een marionet is van die investeringsbank; de serverster is ervan overtuigd dat de bank het restaurant waarin zij werkt, beheert. En het Planbureau doet daar nog een schepje bovenop door te zeggen dat voor zover Goldman Sachs de conjunctuur bepaalt, zij ook de relaties tussen mannen en vrouwen beïnvloedt.

612 Eén voorbeeld uit de tekst (Pourveur, *Des mondes meilleurs*, 2016): Raymond vindt de volgende zin inzetbaar in zijn speech: « si notre volonté est aussi forte pour ne pas se laisser abattre par les difficultés, alors notre volonté d'acier aura raison des difficultés » (p. 27). Voor Jean-Pierre zijn die woorden echter door de geschiedenis geïnfecteerd en dus onbruikbaar geworden. Het is immers een slogan van Hitler waarmee hij het volk opriep ten oorlog te trekken.

613 « Et Jean-Pierre se demande pourquoi il a fait capoter cette grande histoire censée survivre à l'usure du temps. Où et pourquoi et comment cela a-t-il commencé? Est-ce que cela a commencé avec un mot qu'il a prononcé qui était à cheval sur deux significations? Un mot qui volontairement n'était pas à sa place? Qui a fait trébucher une phrase? Qui a dissimilé subrepticement sa signification? Pourquoi avoir miné ce terrain d'entente avec sa femme? » (Pourveur, *Des mondes meilleurs*, 2016, pp. 41-42).

614 Het is een van de humoristische *invraisemblables* van de tekst dat het Planbureau zich niet alleen met economische maar ook met cultuurpolitieke en filosofische vragen bezighoudt.

De speech van de betere werelden blijft die dag dus ongeschreven, het blad van Jean-Pierre blijft wit. De kleur wit staat in de tekst ook op relationeel vlak voor ‘potentialiteit’, die tot verwezenlijking maar ook impasse kan leiden. Voor Suzanne (de echtgenote van Raymond) is het witte plafond waarnaar ze vanuit haar bed ligt te staren, lang het canvas geweest waarop ze haar dromen projecteerde. Nu is het echter een metafoor voor de witte modder waarmee ze haar cellulitis denkt te kunnen bestrijden. Suzanne is het fantaseren (“le phantasme”) verleerd. Als ze terugblijkt op 15 jaar huwelijk ziet ze “un territoire blanc et sans texture” (Des mondes meilleurs, p. 67). Ook het grote verhaal van het huwelijk is dus aan een crisis onderhevig in *Des mondes meilleurs*. Het blijkt moeilijk een succesvol tweede seizoen van de tv-serie ‘Love and marriage’ te schrijven. ‘Geluk’ is een “produit blanc” geworden: “bon marché, fade et sans goût” (p. 14).

Om aan zijn *writer’s block* (en een aanstormende depressie) te ontsnappen zoekt Jean-Pierre zijn toevlucht tot absint. Het is echter in de armen van Elise (de echtgenote van Henri) dat hij een ‘narratief orgasme’ ervaart. Als zij hem tijdens het vrijen een prikkelend fragment uit *Madame Bovary* voorleest, ervaart Jean-Pierre “une éclaircie, un possible désir, une ambition” (Des mondes meilleurs, p. 63).⁶¹⁵ “La gestuelle du langage”(p. 64), het feit dat Elise de woorden van Flaubert in de mond neemt, zorgt ervoor dat wat vastzit, weer gaat stromen. Het helpt Jean-Pierre om zich aan Elise over te geven en – vooral – om opnieuw aan te knopen met de taal (“renouer avec le langage, avec les mots, (...)”(p. 63)).

Terwijl het politieke discours hol en leugenachtig blijkt en niet in staat om waarachtig te overtuigen, blijkt de literaire taal dus performant. Door de verwijzing naar Flaubert opent *Des mondes meilleurs* mijns inziens ook een esthetische discussie: de Franse 19de-eeuwse romancier staat bekend om zijn “geciseleerde, onpersoonlijke stijl” (waarmee hij erin slaagde om het *effet de réel* te creëren), maar evengoed om zijn “lyrische bevrologenheid”.⁶¹⁶ Hij maakte daarbij de grens tussen leven en kunst tot een onderwerp van zijn schrijven. Volgens Jacques Rancière (2008) liet Flaubert Emma Bovary sterven omdat zij het leven tot kitsch trachtte te verheffen en niet tot kunst. Flaubert was de man die

615 Het betreft hier een beschrijving van Emma Bovary’s affaire met Rodolphe (haar eerste overspel). Voor Jean-Pierre is zijn relatie met Elise geen vergelijkbare vorm van overspel. Ze begeren elkaar immers niet « par le désir d’une autre » (zoals Emma Bovary, die de begeerte van liefdesromans imiteerde) maar « par le désir qui nous animait autrefois » (Pourveur, *Des mondes meilleurs*, 2016, p. 64). Ze imiteren dus de begeerte die hen vroeger animeerde. Niet de objecten van de begeerte zijn uitwisselbaar (de ene geliefde vervangt dan de andere, dat zou een vorm van verraad zijn), maar de subjecten van begeerte. Jean-Pierre heeft Elise lief zoals hij zich voelde toen hij zijn echtgenote liefhad, voor hij haar verraadde. Van overspel is dus geen sprake, wil Jean-Pierre Elise graag doen geloven.

616 Jacques Vogelaar (geciteerd in https://www.dbnl.org/tekst/vogeo08teruo1_01/vogeo08teruo1_01_0002.php), stipt deze twee elementen aan en geeft ook aan dat Flaubert zelf zich van de ambivalentie in zijn schrijven bewust was, zoals blijkt uit een brief aan Louise Colet op 16 januari 1852 (wanneer hij sinds enkele maanden aan Madame Bovary bezig is): “Er zijn in mij, in literair opzicht, twee verschillende personen: één die dol is op gebrul, op lyrische bevrologenheid, op de grote vleugelslagen van de adelaar, op alle stembuigingen van de zin en op de toppunten van het denken; en een andere die het ware zoveel mogelijk doorzoekt en uitdiept, die graag het kleine feit evenveel nadruk geeft als het grote, die u de dingen die hij weergeeft bijna fysiek zou willen laten voelen.”

volgens Rancière de grenzen slechte tussen het domein van het prozaïsche en het poëtische.⁶¹⁷ Doordat hij (bv. in zijn *Madame Bovary*) alle onderwerpen tot literatuur verheft, maakte hij zichtbaar/bespreekbaar wat tot dan toe onzichtbaar/onbespreekbaar was.⁶¹⁸ Als zodanig is zijn werk een mijlpaal in de doorbraak van het zogenaamde 'esthetische regime van de kunst' (Rancière, 2015 (2008)), waarin kunst toont dat het in staat is om de vastgelegde 'structurering van de zintuiglijke ervaring' ('distribution of the sensible') te doorbreken en zo de mogelijkheid van 'dissensus' te openen; de mogelijkheid om de zogenaamde natuurlijke orde der dingen op een andere (persoonlijke) manier waar te nemen, in een nieuw geordend universum.

Het esthetisch regime is volgens Rancière een breuk met het referentiële regime van de kunst, waarin kunst met de mimesis-taak wordt bedacht (het imiteren van de werkelijkheid door acties te representeren en structureren).⁶¹⁹ Dit regime wordt in de tekst aangehangen door Raymond. Wat het publiek volgens hem nodig heeft, is "effet d'annonce, effet de réel, effet de vérité" (Des mondes meilleurs, p. 50). Op politiek vlak is Raymond, wiens ultieme fantasma het eten van verse garnaalkroketteren blijkt te zijn, een adept van de ongebreidelde economische groei. Als tegenreactie op de "toiles de légendes, mythes, suppositions, fausses rumeurs" (p. 51) die door het virtueel worden van zijn tegenkandidaat (Henri) in leven zijn geroepen, wil hij het publiek een realistische en representatieve 'monde meilleur' schetsen. Aan de hand van cijfers wil hij aantonen dat de overheid (nog) verder moet besparen en de burger (nog) harder moet werken om de droom van een nieuwe *iPhone* of een *homecinema* binnen handbereik te krijgen.

Als Raymond op het moment van de speech echter nog steeds geen tekst van Jean-Pierre heeft gekregen,⁶²⁰ besluit hij zijn voornemen om zijn publiek een 'overdosis realiteit' te schenken, om te zetten in een theateraal gebaar. Hij imiteert 'la gestuelle' van de slaaf die Oedipus speelde in het klassieke Griekenland door zich *live* – voor de ogen van de verzamelde pers en van zijn aanhangers – de ogen uit te steken. Het is een 'effet d'annonce' dat

617 Dat wordt ook duidelijk in het fragment dat Elise voorleest aan Jean-Pierre. Flaubert beschrijft er met oog voor detail hoe Emma zich voor Rodolphe opmaakt. Elise leest (Pourveur, *Des mondes meilleurs*, 2016): «C'était pour lui qu'elle se limait les ongles avec un soin de ciseleur, et qu'il n'y avait jamais assez de cold-cream sur sa peau ni de patchouli dans ses mouchoirs. Elle se chargeait de bracelets, de bagues, de colliers» (p. 63).

618 Een voorbeeld; de vrijheid die Flaubert zich permitteerde in het beschrijven en evoceren van Emma's seksueel parcours, leverde hem een aanklacht op wegens schending van de openbare zeden.

619 Het onderscheid tussen het representatieve en het esthetische regime bestaat er volgens Rancière (2015 (2008)) ook in dat er in het representatieve regime bepaalde regels gelden die aangeven welke vorm de representatieve illusie kan creëren, terwijl er in het esthetische regime een individuele, ook experimentele en subversieve expressie mogelijk wordt (niet gebonden aan een set van regels): elk onderwerp kan in om het even welke stijl worden aangepakt.

620 Jean-Pierre slaagt er om prozaïsche maar doorslaggevende redenen niet tijdig in zijn herwonnen affiniteit met de taal om te zetten in een speech: de formicatafel van Jim Morrison die hij met Elise in Londen is gaan kopen (en die als het ware garant stond voor inspiratie) is te groot voor de deuren van de Eurostar, waardoor ze uiteindelijk de ferry moeten nemen van Dover naar Oostende. Die ferry wordt tot zinken gebracht en Jean-Pierre sterft. Los daarvan is er geen dramatische stuwung in de tekst naar het moment van de speech toe. Het heen en weer springen door de verteller tussen de verschillende verhaallijnen ondergraaft de continuïteit van de plot. De veelheid van de gebeurtenissen (en hun geschatte duur) maakt het bovendien zeer onwaarschijnlijk, zo niet onmogelijk, dat alles zich op één dag afspeelt, zoals de tekst enigszins suggereert.

door zijn visueel soortelijk gewicht ongetwijfeld door de media van de spektakelmaatschappij zal worden opgepikt. In overeenstemming met de oud-Griekse verhalen krijgt Raymond in ruil voor zijn zicht een toekomstvisioen cadeau. Dat visioen krijgt hij echter niet gecommuniceerd (anders dan de Griekse slaaf heeft Raymond immers geen script) en wordt ons daarom door de verteller meegedeeld: het is (zoals we bij Raymond mogen verwachten) een visioen van een welvarende wereldstad, waarin het neoliberalisme een religie is geworden en het individu hypermodern.

Alvorens we verder ingaan op dit visioen, moeten we even stilstaan bij een andere ‘overdosis realiteit’ waarop de tekst onze aandacht vestigt. Elise en Jean-Pierre sterven op het Kanaal als hun ferry het mikpunt wordt van een terroristische aanslag, wat Jean-Pierre (in een langgerekt stervensmoment) de sombere gedachte ingeeft dat enkel zij die geloven dat niks zin of betekenis kan hebben (de cynici, de terroristen) nog in staat zijn om de gedachten van mensen te beïnvloeden. Op hetzelfde kanaal is er ‘nog’ geen sprake, zegt de tekst, van asielzoekers die per boot naar Engeland willen: “La Manche, une mer gris-bleu, ridée, et toujours sans embarcations caduques pleines de réfugiés” (Des mondes meilleurs, p. 67). De transmigranten zijn er dus nog niet, anno 2016, als ‘Des mondes meilleurs’ wordt geschreven, maar de lezer anno 2022 schrikt van deze visionaire voorspelling.

Wanneer alle personages door de verteller op *deus ex machina*-wijze (“Et cela était très bien”) van het toneel zijn geplukt, blijven enkel nog twee ‘schikgodinnen’ over: Gwen en Louise. De eerste (Gwen) biedt een glas absint aan, de ander een kassei, een gebaar dat ze gedurende het stuk tig maal hebben gesteld naar de andere personages toe. Die lijken blind te zijn voor de historische en symbolische dimensie die Gwen en Louise overduidelijk uitstralen.⁶²¹ Nu de twee vrouwen hun gebaar herhalen tegenover de lezer/het publiek, wordt de vraag naar de mogelijkheid van een betere wereld in *ons* bord gedropt. Hebben wij (in tegenstelling tot de politici die enkel de crisis *beheren*) verbeelding en daadkracht genoeg om het (kapitalistisch) systeem te *veranderen*, nota bene een systeem dat zeer bedreven is in het recupereren en neutraliseren van de minste revolutionaire aanzet of inspiratie?⁶²² Of drinken we een glas en laten we alles bij het oude? De vraag van Gwen en Louise zindert na, als retorische vraag waarop het antwoord reeds vaststaat, of als appel.

621 Het feit dat Gwen (middeleeuwse naam) sinds de 14de eeuw een pin in haar hoofd heeft en wacht tot de Nieuwe Man (“l’Homme Nouveau”) haar daarvan komt bevrijden, combineert volgens mij de twee verhalen over Excalibur. In het ene verhaal moet Arthur het zwaard uit een steen trekken (om een aantal rivalen de baas te kunnen), in het andere krijgt hij een nieuw zwaard aangereikt door the Lady of the Lake, symbool voor de oer-moeder. Gwen roept door haar verschijning dus mogelijk op tot verstandhouding, eendracht en respect voor de vrouw. Louise kan verwijzen naar Louise Michel, die na een zeer actieve deelname aan de Parijse Commune (een motief in Pourveurs werk) evolueerde van revolutionair socialiste tot radicale anarchiste. In de regie van Sireuil riep de figuur van Louise (o.m. door één ontblote borst) echter meer associaties op met Marianne, de allegorische figuur van de Franse republiek, en vooral dan met haar revolutionaire persona (zie het schilderij van Eugène Delacroix).

622 Cf. het commercieel veilen in *Des mondes meilleurs* van de formica tafels waaraan revolutionaire manifesten of songs werden geschreven, bv. de formica tafel van Jim Morrison.

Laat ons nu terugkeren naar Raymonds visioen. Raymond beschrijft zijn droomstad als

La quintessence de l'économie, le néolibéralisme dans toute sa splendeur.
Une économie qui ne serait pas une science, mais une religion, un pouvoir supérieur
qui libère l'homme, où tous les choix sont toujours justes, (...)

— DES MONDES MEILLEURS (POURVEUR, 2016, pp. 68–69)

We kunnen dit fragment naadloos linken met *Plot your city*, een tekst die door Pourveur niet voor het theateraal dispositief geschreven is, maar als een theatrale stadswandeling met een architecturale focus én met koptelefoons.

Plot your City bestaat uit vier 'plots': in drie scènes (die telkens voorafgegaan worden door een soort essayistisch traktaat) wordt het leven in drie zogenaamde modelsteden (Babel City, Panoptic City, Generic City) geëvoceerd. Het vierde en langste deel van de tekst bestaat uit een dialogische scène (niet vergezeld van een essayistisch traktaat) die zich afspeelt in Junk City. Laat ons nu eerst de drie modelsteden van dichterbij bekijken. Het zijn pogingen om de utopie in de praktijk te brengen.

In *Plot 1: Babel City* is alles toegespitst op snelheid van verplaatsing en communicatie. De beschikbaarheid van alle informatie moet de onwetendheid uit de wereld helpen. Doordat de mensen permanent bereikbaar zijn voor elkaar (live maar vooral via digitale kanalen) is eenzaamheid in principe uitgesloten. *Plot 2: Panoptic City* ziet de kortste weg naar geluk voor alle burgers in het ongebreideld stimuleren van het consumentisme. De *shoppingmall* is het centrale gebouw van de stad; de alomtegenwoordige camerasurveillance (vandaar de naam 'Panoptic') waarborgt er het veilig consumeren en via *neuro-marketing* speelt men in op ieders persoonlijke voorkeuren. En dan is er *Plot 3: Generic City*, duidelijk een verwijzing naar het gelijknamige traktaat van Rem Koolhaas (1995), waaraan Pourveur ook het motto van *Plot your city* ontleende.⁶²³ Echo's van Koolhaas, die zijn Generic City zag als een stad die ontstaat door tabula rasa te maken met het verleden,⁶²⁴ klinken door in Pourveurs tekst. Generic City is een stad die "geen geschiedenis heeft, geen verleden, geen verhaal" (*Plot your city*, p. 43). Generic City is niet langer gebonden aan een bepaalde (historische) identiteit⁶²⁵ maar is het product van een nomadisch concept. Wat niet meer voldoet, wordt achteloos achtergelaten, gesloopt.⁶²⁶ Alles is immers

623 Het motto van *Plot your city* is de slotzin van Koolhaas' traktaat *The Generic City* (Koolhaas, 1995): "The city is no longer. We can leave the theater now" (pp. 1248–1264).

624 Koolhaas (*The Generic City*, 1995) schreef: "All Generic cities issue from the tabula rasa; if there was nothing, now they are there; if there was something, they have replaced it. They must, otherwise they would be historic" (p. 1253).

625 Pourveur (z.d. [2011]) schrijft: "Generic City is in feite wat er overblijft van een stad als men deze ontdaan heeft van alle hindernissen die haar evolutie en veranderingen in de weg kunnen staan: met name de eigen typische, historische, folkloristische kenmerken, zoals bijvoorbeeld een stadscentrum" (p. 42). Vergelijk met Koolhaas (1995): "The Generic City is the city liberated from the captivity of center, from the straitjacket of identity" (pp. 1249–50).

626 Vergelijk met Koolhaas (1995): "The great originality of the Generic City is simply to abandon what doesn't work – what has outlived its use – (...) The Generic city is all that remains of what used to be the city. The Generic City

'liquid' in *Generic City*, niets is definitief: de megapolis wil "flexibel blijven in zijn uitbreiding, ontwikkeling en identiteit" (p. 41). Het lijkt een echo van Koolhaas' argumentatie (1995), die de *Generic City* typeerde als "a global liberation movement: 'down with character!'" (p. 1249).

Ook al worden de drie modelsteden van *Plot your city* in de bijhorende traktaten als uniek voorgesteld, de suggestie wordt toch gewekt dat het gaat om drie verschillende en complementaire aspecten van dé ene ideale, bruisende postmoderne stad.⁶²⁷ Het is in de scènes die de traktaten vergezellen dat de negatieve kanten van de drie modelsteden naar boven komen. In *Pourveurs Generic City*-traktaat bijvoorbeeld wordt de lof gezongen van zogenaamde 'reset individuen'. Het zijn burgers die zonder problemen negatieve ervaringen achter zich kunnen laten, die ontslag kunnen nemen uit een bepaalde realiteit (een job, een relatie) om zich vol enthousiasme in een nieuwe te storten, en zichzelf daarbij ook een nieuwe identiteit kunnen ontwerpen. Tegelijk stipt de tekst aan dat er wel degelijk nostalgische burgers zijn die met tristesse worden opgezadeld omdat een gebouw of wijk "elk moment kan verdwijnen, omdat de stad steeds maar muteert" (*Plot your city*, p. 42). Voor hen voorziet *Generic City* verhalenvertellers die het verleden van de stad (de gebouwen en de mensen die er woonden) weten op te roepen. Dit blijkt als oplossing echter ontoereikend.

Ook in de scène van *Babel City* wordt vooral de negatieve kant van de medaille belicht. Omdat de rol van lichaamstaal er is uitgespeeld, zorgen de suboptimale verbale taalcompetenties van de inwoners, gecombineerd met omgevingslawaai, voor Babelse (lees: Babylonische) spraakverwarring. De veelheid aan *speeddates* heeft het geheugen van de twee personages uit *Babel City* bovendien dermate aangetast dat ze niet meer weten op welk platform ze elkaar hebben ontmoet.⁶²⁸ Ze zijn mentaal en fysiek uitgeput en gedesorïenteerd door het *performen* van zoveel verschillende rollen. Ook in *Panoptic City*, ten slotte, beklemtoont *Pourveur* de interne contradicties van het systeem: om de economie draaiend te houden, moeten de behoeftes met artificiële middelen in stand gehouden worden. De consument wordt dus een tekort-aan-geluksgevoel bijgebracht, wat natuurlijk in strijd is met het eigenlijke uitgangspunt van *Panoptic city*.

is the post-city being prepared on the site of the ex-city" (p. 1252).

627 De Architect (*Pourveur, Plot your city*, z.d. [2011]) geeft een samenvatting van het streven van de drie modelsteden in de volgende omschrijving: "Een plek creëren waar onzekerheid en angst geen plaats hebben. Waar primaire behoeften worden voldaan [cf. *Panoptic city*]. Het onheil, de gevaren, de eenzaamheid, de afzondering tot een minimum herleiden [cf. *Babel City*]. Met als motor de wil tot verbetering, gehechtheid. Het oorspronkelijke doel was lovenswaardig. Een leefobject creëren om de oerbeweging van de nomadische mens in juiste banen te leiden, te beheersen, af te richten [cf. *Generic City*]" (p. 73) (eigen verwijzingen).

628 Ik baseer me hierbij op een Franstalige scène uit *Babel City*, die *Pourveur* herschreef voor *Le Groupe Sanguin*. Een illustratief fragment: «Le problème ce ne sont pas toutes les identités... c'est le fait que nous avons qu'un seul corps. Et ça s'use, un corps. Ça en bave... avec toutes ces identités différentes...Je voudrais surtout retrouver mon corps d'origine. Performant, habile, fort, inspiré... une machine pouvant...»

Maar misschien zijn al deze bezwaren wel weggewerkt in het visioen van Raymond in *Des mondes meilleurs*? De nostalgie is compleet uit zijn droomstad gebannen (« parce que dévastatrice » (*Des mondes meilleurs*, p. 68)). De consument hoeft er geen verscheurende keuzes te maken want “tous les choix sont toujours justes” (p. 69). En het geluksdeficit dat in Panoptic city bestaat omdat de behoeftebevrediging er nooit volledig mag zijn, wordt in Raymonds *Garden of Delight* ongedaan gemaakt: “le désir est constamment suscité” en dan volgt “la satisfaction immédiate” (p. 68).⁶²⁹

Toch mag dit alles ons niet verleiden om Raymonds ‘meilleur des mondes possibles’ als een realisatie van de utopie te beschouwen. Het is immers duidelijk in *Des mondes meilleurs* dat deze stad een verlengstuk is (een eindpunt?) van een systeem dat door de meest geloofwaardige personages in het stuk (Henri en Jean-Pierre) als verwerpelijk wordt beschouwd (cf. supra). Je moet bij wijze van spreken naïef zijn (zoals Voltaires *Candide* (in zijn jonge jaren)) of blind (zoals Raymond) om de nadelen van het neoliberalisme niet te zien. Bovendien is er geen utopische conceptstad mogelijk zonder Junk City (afvalstad),⁶³⁰ zo maakt *Plot 4* van *Plot your city* duidelijk.

Junk City kent geen permanent bestaan; de stad “verschijnt maar in bepaalde omstandigheden” (*Plot your city*, p. 52), met name als in de andere zogenaamd utopische steden een systeemcrash heeft plaatsgevonden.⁶³¹ De stad is dus tegelijk een reële en virtuele parallelruimte. Het is als heterotopia (Foucault) een ontmoetingsplek voor dolende zielen, voor de in de utopie ‘ongewenste lichamen’. In de lange Junk City-scène ontwikkelt zich tussen een vijftal personages een bijzonder gesprek. Drie van hen (Lisa, Philippe en Kivy) kennen we al (respectievelijk uit *Babel City*, *Panoptic City* en *Generic City*).⁶³² De andere twee (Zij en Architect) ontmoeten we voor het eerst; zij zullen doorheen een aantal “ongegeneerde ontmoetingen die rechtstreeks naar de kern van de man-vrouw essentie gaan” (p. 79) een lichamelijke *entente* bereiken:

629 Ik verwijs hier naar de tentoonstelling ‘Garden of Delight’ van fotograaf Nick Hannes over het leven in Dubai in De Garage – Space for Contemporary Art in Mechelen (2018–2019).

630 De titel is wellicht een verwijzing naar *Junkspace*, een essay van Koolhaas uit 2001. De eindeloos verlengbare anonieme kantoorunits (opgetrokken uit gipsplaten, prefab beton) zijn samen met ‘atriums’ en ‘voids’ zowat het meest kenmerkende *Junkspace*-gebouw.

631 “Wat Junk City betreft: het is een stad na een systeemcrash, nadat de snelheid en directheid in *Babel City* uiteindelijk tot een totaal verlies aan lichamelijke en geestelijke oriëntatie van de inwoners heeft geleid, nadat het economisch systeem van Panoptic City noodgedwongen in een vicieuze cirkel is terechtgekomen en natuurlijkerwijs ontspoord is, nadat het spectaculaire en de efficiëntie van *Generic City* finaal natuurlijke vijanden zijn geworden en de stad zichzelf heeft klemgereden” (Pourveur, *Plot your city*, z.d. [2011], p. 61).

632 Kivy dreigde ermee zelfmoord te plegen omdat ze *generic* fake vindt. Ze schildert de plastic banken en de flashy nieuwe roltrap van *Generic City* zwart met de leuze: “Zoveel mooier! Binnenkort zal de hele stad Junk City zijn” (Pourveur, *Plot your city*, z.d. [2011], p. 50). Philippe wordt afwisselend kwaad en depressief van Panoptic City en Lisa heeft haar date gemist doordat haar vriendje haar thuisadres verkeerd heeft gecodeerd.

ARCHITECT: En je brengt mijn hoofd met beide handen dichterbij./ Je legt mijn hoofd tussen je zware borsten./ Een gebaar, een houding/ die misschien tot een duizeling kan leiden./ We drukken ons hard tegen elkaar aan./
ZIJ: Alsof we wanhopig, door de druk,/ de onmacht, het onbegrip uit ons lichaam/ willen persen.

— PLOT YOUR CITY (POURVEUR, Z. D. [2011], P. 105)

Ook Lisa en Philippe vinden elkaar: eenmaal ze besloten hebben dat ze uitgepraat en dus in “post-taal” terechtgekomen zijn, komen hun lichamen (“niet langer richtingloos” (Plot your city, p. 94)) alvast kortstondig tot rust: in elkaars armen. Philippe neemt zich voor om het te houden bij het concept ‘non-engagement’ en Lisa gelooft erin dat ze hem zal kunnen overtuigen om dat concept uit te breiden.⁶³³ Zo komt – althans voor deze personages – kortstondig een utopie tot stand, die sterk afsteekt tegen de dystopische scènes in de zogenaamde modelsteden. Die utopie wordt niet gekenmerkt door mobiliteit, maar door stilstand, niet door consumptie maar door onthouding, niet door een overdaad aan snelle communicatie maar door het kenbaar maken van behoeften, door stilte (post-taal) en lichamelijkheid.

Opvallend is dat de utopie gelinkt wordt aan een paradoxaal poëtisch beeld. Van de vijf personages die zich naar Junk City begeven, wordt gezegd dat ze allemaal aangetrokken worden door een “kleverige zwarte stroperige smurrie” (Plot your city, p. 99) die bezit heeft genomen van de straten van de stad. De smurrie staat metaforisch voor de “tristesse als noodzaak” (p. 64). In Junk City laten de personages zich “weggliden in hun nachtmerries, angsten, fobieën – naar die duistere bedding, de nulgraad...” (p. 73). Daar bestaat het gevaar op zelfverlies, identiteitsversplintering,⁶³⁴ maar doemt ook de mogelijkheid op van het fantasma, en het “oplossen” van oude identiteiten:

Dit is het ogenblik,/ hét moment/ waar eenieder/ een wild card krijgt/ voor de nieuwe perspectieven,/ voor het wisselen van de wacht.

— PLOT YOUR CITY (POURVEUR, Z. D. [2011], PP. 99–100)

De zwarte smurrie van *Junk City* krijgt daardoor eenzelfde vermogen toegedicht als de dichte mist in *White-out*. Meer nog dan dat mistlandschap ontsnapt Junk City aan het concrete voorstellingsvermogen. Het is in een zeer authentieke betekenis van het woord een niet-plaats, een ou-topos, een negatie van de bestaande wereld, maar als afval-stad

633 “LISA: Kijk. Momenteel betekent liefde voor u en uw nachtelijke partner: borsten, een achterwerk en een penis. Stel bijvoorbeeld dat u een hekel hebt aan ‘thee in bed’, maar zij niet. Oké. U breidt het concept van de liefde uit: borsten, een achterwerk, een penis en ‘thee in bed’. Dan. Stel, het is niet haar gewoonte om te ontbijten en u wilt absoluut ontbijten, want zonder ontbijt bent u niets waard. Oké. U breidt het concept opnieuw uit: borsten, een achterwerk, een penis, ‘thee in bed’ en samen ontbijten. Begrijpt u het principe?”

PHILIPPE: Ja.

LISA: ...

PHILIPPE: Maar ik wil het concept niet uitbreiden” (Pourveur, Plot your city, z.d. [2011], pp. 93–94).

634 “In deze stad is niet het geweld het gevaar, maar wel de perceptie” (Pourveur, Plot your city, z.d. [2011], p. 62).

tegelijk ook door die wereld getekend: Zoals Jarcho (2017) in navolging van Adorno aangeeft: “Utopia, then, is not simply nowhere, or elsewhere; its ‘u-’ is saturated with its actual ‘topos,’ the site that it rejects” (p. 74).

Junk City ademt een afkeer van de ‘heerlijk nieuwe wereld’ (beschreven in *Babel*, *Panoptic* en *Generic City*) en een verlangen naar een ultieme liefdestopos (in de betekenis van plek én motief), die echter niet als zodanig te beschrijven is. Ondanks het feit dat er in *Plot your city* vier concrete settings worden afgebeeld, komt de utopie enkel binnen handbereik in het kortstondig gedeelde fantasma, in de stilte, in de lichamelijke entente. Het sleutelbegrip daarbij lijkt ‘potentialiteit’. Bojana Kunst (2009) verduidelijkt, verder bouwend op Agamben, dat ‘potentialiteit’ zich manifesteert wanneer het niet wordt gerealiseerd: “A certain failure, an impossibility of actualisation, is then an intrinsic part of potentiality” (Kunst, 2009). Die niet-actualisering is een essentie van ons leven-in-de-tijd en opent de deur naar de toekomst, die zich manifesteert als een geheel van mogelijke acties. Zulk begripen van ‘potentialiteit’ sluit uit dat we louter ‘gemeten’ worden aan wat we al (dan niet) realiseerden maar houdt ook in dat geen enkele actualisatie definitief of ultiem is. Pourveurs werk is van dat soort ‘potentialiteit’ doordrongen: Jean-Pierre, die in de armen van Elise én de taal van Flaubert opnieuw de mogelijkheid van een liefde en van een schrijftuur ontdekt, zonder die evenwel onmiddellijk te actualiseren; Lisa en Philippe die een minimaal liefdesconcept bedenken dat potentieel uit te breiden is..., het zijn voorbeelden van een verzet tegen de eis van de onmiddellijke actualisatie die onze prestatie maatschappij kenmerkt. Ook het witte blad (de ongeschreven speech) symboliseert ‘potentialiteit’: de mogelijkheid van een (schets van een) betere toekomst. Het is essentieel dat die schets ongeschreven blijft, precies om de ‘potentialiteit’ te behouden. Een beroeps-politicus als Raymond ziet dat natuurlijk anders: het niet-schrijven van Jean-Pierre en het ‘ongedetermineerd’ worden van Henri confronteren hem met een tekort (een gebrek aan woorden en aan tegenstander om zich tegenover te verhouden) dat hem drijft tot een excessieve *passage à l’acte*, een transactie in het heden (visionaire beelden in ruil voor ‘zien’ wat er is) die veel toekomstige mogelijkheden uitsluit.⁶³⁵

Zo komen we op het spoor van de negatieve dialectiek die werkzaam is in Pourveurs narratief universum; precies door het werk altijd met het heden van het schrijven te impregneren, te verzadigen met ‘actualiteit’ (denk aan verkiezingen, terrorisme en bootvluchtelingen in *Des mondes meilleurs*) wordt duidelijk dat dit heden niet het alfa en omega is. De personages streven ernaar om dat heden te ontstijgen, maar dat blijkt enkel kortstondig mogelijk in een talig fantasma of een taalloos elkaar-nabij-zijn. Elk streven naar een performatieve invulling van de utopie (bv. het schrijven van een politieke speech,

635 De vergelijking dringt zich daarbij op met Melvilles personage ‘Bartleby’ uit *Bartleby the Scrivener* (Melville, 2015 [1853]). White (2009) geeft aan dat Bartleby door zijn steeds terugkerend antwoord ‘I would prefer not to’ zijn handelen herschept tot pure potentialiteit (de capaciteit om te ageren of niet te ageren) en daardoor het raderwerk van de administratie in het honderd doet lopen. Als hij in verzet zou gaan en zou weigeren te handelen, zou hij in een regelrecht conflict terecht komen. Nu doet hij ‘het niets’, en dat ziet White vooral als een wilsdaad.

of het concipiëren van een modelstad) loopt stuk op het taaldeficit of roept herinneringen op aan een totalitaire dystopie. Junk City is de blinde vlek van Generic City. Junk City verschijnt even, bij maanlicht, (als een vingerwijzing naar de echte utopie), in de marginaliteit van de vernieuwing, om dan weer bij daglicht te verdwijnen. Geïnspireerd door Adorno, formuleert Jarcho (2017) de utopie als volgt:

‘Utopia,’ that is, while irreducibly negative, always exceeds its own negativity. Its ‘not this!’ always articulates the possibility of a different world, although it is only the possibility and not the different world itself, that gets articulated. (JARCHO, 2017, P. 72)

Het kunstwerk dat in dit plaatje past, is in zekere zin een verscheurd kunstwerk dat het verlangen naar een betere wereld uitspreekt en in leven houdt (en daarom alleen al politiek relevant is) én tegelijk in de onmogelijkheid verkeert daar een concreet beeld van te schetsen. De utopie en haar ‘onmogelijkheid’ worden bij Pourveur telkens opnieuw gemarkeerd door een literair surplus (bv. de taal van Flaubert, de poëzie aanwezig in het visioen van Raymond of in de tristesse van Junk City), dat het manco van de performativiteit (het reële uitspreken of -schrijven), metaforisch geduid door het witte blad, verhuult. De utopie zelf verschijnt niet als een verhaal van vervulling, maar van gemis én *potentiality*. De utopische synthese (“eind goed al goed”) komt niet tot stand, omdat ze de restwaarde (wat ‘afvalt’, Junk City) niet kan integreren. De onafheid (het open karakter) van elke Pourveur-tekst impliceert tegelijk een scepticisme dat verwant is aan de negatieve dialectiek én een vertrouwen in het wordingsproces.

HOOFDSTUK 3

Taal

Inleiding: De taal als medespeler, als antagonist

De taalobservaties die we deden in het hoofdstuk ‘Preliminaire verkenning’ leerden ons dat *B als in Bagdadisering* (en bij uitbreiding *L'Abécédaire* als geheel) zich uitdrukkelijk presenteert als een ‘schrijftekst’ (en veel minder als een ‘speeltekst’) door zijn taal-spel, door zijn taalkritisch en taalreflectief karakter. In niet-langer-dramatische theaterteksten zoals deze worden niet de lichamelijke handelingen van personages geïmpliceerd (er is ook geen neventekst die die handelingen voorschrijft) maar de taaldaden. In Pourveurs werk speelt alles zich af in de taal. Taal is niet zomaar het medium dat het drama mogelijk maakt. De taal treedt op de voorgrond, als *Hauptdarsteller*, zoals Gerda Poschmann (1997) aangeeft, omdat ze “gleichwertig neben, ja sogar über (bzw. “vor”) Figuren und Handlung rangiert” (p. 177).

De teksten suggereren dat de taal een autonomie bezit die de personages vaak ontberen. Het doel van de teksten blijkt in zekere zin de werking van de taal bloot te leggen, te laten ervaren. Wat Jean Gattégno in een voorwoord over het werk van Lewis Carroll (1966) schrijft, kunnen we naar Pourveurs werk extrapoleren: « (...) ce n'est pas une histoire qu'il nous raconte, c'est un discours (...) qu'il nous adresse – (...) » (p. 20).

Ik begin met enkele voorbeelden die dit kunnen illustreren, ze komen uit drie verschillende Pourveur-teksten. Ik begin in *L'Abécédaire des temps (post)modernes* (Pourveur, 2013). Het feit dat Julie zich weigert te laten opereren en de fragmenten van Julien in haar lichaam laat ‘islamiseren’ heeft veel te maken met het feit dat Julie Juliens ‘zelfmoord-aanslag’ als een ultieme uiting van liefde beschouwt waartoe ze hem in zekere zin (door een taalambigüiteit) zelf heeft uitgenodigd. Julie heeft Julien immers ettelijke malen gevraagd waarom hij haar porseleinwinkel niet meer binnenkomt: “pourquoi n'es-tu plus jamais entré dans mon magasin?” (p. 34). Nu beseft ze dat Julien eigenlijk op die invitatie is ingegaan. Het woord ‘binnenkomen’ blijkt mogelijke betekenissen (gebruiksmogelijkheden) te hebben (ook op seksueel vlak) waarbij zij in eerste instantie niet had stilgestaan.

In plaats van mijn winkel binnen te komen, is hij mijn lichaam binnengekomen.
Zijn lichaam in mijn lichaam. Voor altijd verenigd. De perfecte liefde in zekere
zin – zonder dagelijkse sleur.

— *L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – B COMME DANS BAGDADISATION* (POURVEUR, 2013, P. 73)

Zoals in de tragedie de personages door de goden worden gestraft voor hun hybris, wordt Julie hier geconfronteerd met de gevolgen van de woorden die ze nietsvermoedend uitsprak. De betekenaar (*signifier*), hoewel arbitrair, stuurde en contamineerde wat zij eigenlijk wilde zeggen (*signified*), waardoor haar oorspronkelijke intentie verloren ging.

Zoals we eerder bespraken, zal Julie haar ‘straf’ echter dragen met de waardigheid van een martelares die bereid is te sterven voor de liefde.

Ten tweede bespreek ik kort enkele opvallende citaten uit *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996). In dat stuk zegt Le Technicien dat een relatie zich maar dertig taalkundige verstoringen kan permitteren.⁶³⁶ En als diezelfde Technicien, verantwoordelijk voor licht en geluid in de opvoering van Shakespeares *Macbeth*, merkt dat de elektriciteit is uitgevallen, checkt hij niet de installatie, maar gaat hij in zijn hoofd na waar de conversatie met de acteurs fout gelopen kan zijn. Hij tilt alle punten aan het eind van de zinnen op om te zien of daar geen ‘addertjes’ onder verstopt zitten. Hij koestert m.a.w. een grondig wantrouwen tegenover de taal.⁶³⁷

In *Noorderlicht* (Pourveur, z.d. [1998]) ten slotte is de ontdekking dat Nadine en Neejdine eenzelfde referent hebben, een ware revelatie voor de receptionist. De wetenschapper verwacht ‘Nadine’ dan weer met ‘nadien’. En aan het eind van meting 27 vraagt de receptionist zich af:

Hoe zijn we dan van de maagdelijke gebieden van Afrika terechtgekomen
bij het maagdenvlies van een vrouw?

— NOORDERLICHT (POURVEUR, Z. D. [1998], P. 42)

In Pourveurs wereld is de taal daarvoor verantwoordelijk (niet de taalgebruiker). In de context van het thema Afrika werd er metaforisch gesproken over ‘maagdelijke gebieden’ en dat heeft associatief, via een de-metaforisatie de associatie met ‘maagdenvlies’ opgeroepen; dat is immers letterlijk een ‘maagdelijk gebied’.

Al deze voorbeelden illustreren dat in Pourveurs werk aan de taal een eigen, lichtelijk ontwrichtende werking wordt toegekend. Zelf gebruikt Pourveur in *L'Abécédaire* (2013) het beeld van de ‘taalketen’ (‘la chaîne linguistique’), wellicht naar analogie met ‘voedselketen’ (‘la chaîne alimentaire’). ‘Taalketen’ suggereert dat taal ons met andere sprekers verbindt maar ons tegelijk aan zich gebonden houdt, ons ‘aan de ketting legt’. Of is dit een te sterke interpretatie? Ik ga voorlopig uit van de hypothese dat taal een medespeler is, een antagonist waar de personages zich tegenover moeten verhouden. Ik wil daarbij de taal in drie hoedanigheden onderzoeken: de taal als taalspel, als tekensysteem en als drager van retoriek. Die benaderingen ga ik eerst theoretisch uitdiepen. Daarna pas ik ze toe op fragmenten uit Pourveurs werk en op drie volledige teksten. In een eerste *case-study* analyseer ik *The Hunting of the Snark* (Pourveur, 1996), in een tweede behandel ik

636 «Une relation ne supporte que trente perturbations linguistiques. Au-delà, chaque relation dévie, se métamorphose. Je crains que notre capital ne soit déjà bien entamé» (Pourveur, *La minute anacoustique*, 1996, p. 38).

637 «Il passe en revue, dans sa tête, la conversation pour repérer à quel moment une fausse manœuvre s'est glissée entre les mots, entre les phrases. Il lui arrive même de retourner certains points à la fin des phrases pour voir s'il n'y pas d'anguille...» (Pourveur, *La minute anacoustique*, 1996, pp. 30–31).

Stukken III (Pourveur, z.d., [1990]), een werk voor jeugdtheater, én de herwerking daarvan tot avondvullende theatertekst, *Elle n'est pas Moi* (Pourveur, z.d., 1994). Daarbij zal ook duidelijk worden hoe de personages op een creatieve manier wegen vinden om met de 'tegenspeler' taal om te gaan en hoe de taal zelf een mogelijkheid biedt tot emancipatie en spel.

Theoretische uitdieping 1: Taalspelen en forms of life

And to imagine a language means to imagine a form of life.

— (WITTGENSTEIN, 1986 (1953), P. 8 §19)

Wittgenstein liet een frisse wind door de filosofie waaien toen hij in zijn *Philosophische Untersuchungen* (1945) aangaf dat hij er niet langer op uit was om de essentie van woorden te vatten, maar om ze te beschrijven in hun dagelijkse gebruik en zo hun betekenis te achterhalen.

For a large class of cases – though not for all – in which we employ the word “meaning” it can be defined thus: the meaning of a word is its use in the language.

(WITTGENSTEIN, 1986 (1953), P. 20)

Wittgenstein differentieerde de omgangstaal in een reeks van taalspelen. Deze *language games* zijn min of meer geïnstitutionaliseerde *speech events* waarin leden van een bepaalde gemeenschap hun *form of life* articuleren (Eemeren, 2004, p. 89):

Here the term “language-game” is meant to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life.

(WITTGENSTEIN, 1986 (1953), P. 11)

Met het begrip ‘forms of life’ verwees Wittgenstein naar allerhande min of meer geregulariseerde activiteiten die mensen met elkaar opzetten op basis van gemeenschappelijke praktijken en gewoonten. Taal speelt daarin een belangrijke rol, in zoverre dat je in die *forms of life* verschillende taalspelen kan herkennen. Concreet: er zijn dus in elke gemeenschap bepaalde taalspelen voor elkaar het hof maken, een bevel uitvaardigen en opvolgen, iemand uitnodigen, een object beschrijven, een vergadering openen, iemand schuldig verklaren, etc.

Wittgenstein gaat er dus van uit dat die *forms of life* deel zijn van onze natuurlijke geschiedenis. We krijgen ze niet bewust aangeleerd, maar leren ze door eraan te participeren en het gedrag van anderen te imiteren. We kunnen de regels bijgevolg ook niet zelf expliciteren, maar herkennen wel of de normale omstandigheden van een bepaalde *form of life* gerealiseerd zijn en ‘weten’ dan welke gedragingen we moeten stellen. Omdat spreken een van die gedragingen is, ‘weten’ wij dus welke taal we op welk moment moeten inzetten en begrijpen we de woorden en proposities die conventioneel in een bepaalde context gehanteerd worden, ook al zijn die op zich soms zeer dubbelzinnig.

When we use words in a particular way that conveys our meaning unambiguously, we understand this usage, not because the words have some common, essential meaning to them, but because we share the activities or practices in which the word is used.

(BLAIR, 2006, P. 116)

Theoretische uitdieping 2: Taal als tekensysteem

Foucault beschrijft hoe in de ‘classical discourse’ taal gelieerd werd aan representatie. Taal was de dienstmaagd van de kennis...

because it was the first sketch of an order in representations of the world; because it was the initial, inevitable way of representing representations. It was in language that all generality was formed. Classical knowledge was profoundly nominalist.

(FOUCAULT, 2005 (1966) P. 322)

Om dat mogelijk te maken moest de taal eenduidig zijn, zoals Aristoteles in zijn *Metafysica* had geponeerd.⁶³⁸ Eenduidigheid was dus de noodzakelijke voorwaarde om een logisch denksysteem op te bouwen. In het klassieke denken gaat men er met andere woorden van uit dat elk woord één betekenis heeft (of oorspronkelijk moet hebben gehad). En dat die betekenis het object is waarnaar het woord verwijst.

Wittgenstein (1986 (1953)) omschrijft deze opvatting als volgt: “Every word has a meaning. This meaning is correlated with the word. It is the object for which the word stands” (p. 2).

638 Aristoteles schrijft in zijn *Metafysica*: “If (...) one were to say that the word has an infinite number of meanings, obviously reasoning would be impossible; for not to have one meaning is to have no meaning, and if words have no meaning our reasoning with one another, and indeed with ourselves, has been annihilated; for it is impossible to think of anything if we do not think of one thing; (...)” (*Metafysica* 4, 1006a 34-b13, Works, viii). geconsulteerd (17/05/2020) op <http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.4.iv.html>

Deze benadering berust echter op een retorische ingreep. Een gewenst effect (de eenduidigheid en representativiteit van taal) werd vooruitgeschoven als haar oorzakelijke essentie. We komen hier verderop (in "Theoretische uitdieping 3") op terug.

In de negentiende eeuw wordt de taal zelf studieobject, als autonoom systeem. Meer en meer wordt duidelijk dat taal bepalend is voor de manier waarop we de wereld begrijpen. Woorden zijn geen labels die we toekennen aan een reeds bestaande orde, we ordenen de wereld via de taal.

De Saussure toonde aan dat betekenis in de taal zélf gecreëerd wordt, op basis van de verschillen tussen tekens. Een teken, zegt De Saussure, is arbitrair; er is geen logische of noodzakelijke relatie tussen de *signifier* (de klank/het schriftbeeld) en de *signified* (het concept). Ook de relatie tussen het teken en zijn buitentalige referent is willekeurig en conventioneel (Harris, 1988).

Derrida geeft aan dat in de vroegere *episteme* het bestaan van een centrum verondersteld werd dat buiten de structuur stond maar wel verantwoordelijk was voor het bijeenhouden van die structuur. Op basis van dat centrum kon de idee van een oorspronkelijke betekenis, die via interpretatie ontcijferbaar was, worden hooggehouden.

The center is at the center of the totality, and yet, since the center does not belong to the totality (is not part of the totality), the totality has its center elsewhere.

The center is not the center. (DERRIDA J., 2005, P. 352)

Poststructuralisten zoals Derrida trekken het bestaan van dat centrum echter in twijfel. Betekenis wordt enkel gegenereerd door de herhaalbaarheid (iterabiliteit) en citeerbaarheid van het teken. Woorden en zinnen dragen eerdere betekenissen en coderingen mee. De autoriteit van elk spreken/schrijven ligt dan ook altijd gedeeltelijk in het verleden. In elke nieuwe context en in elke herhaling verschuift en verandert de betekenis, wordt de autoriteit gecompromitteerd (Hill, 2007, p. 90). Dat gebeurt niet cumulatief (zoals in de polysemie, waar de betekenissen bij hergebruik van het teken opstapelen) maar bij wijze van disseminatie: "bij elk nieuw betekenis-effect gaat er ook betekenis verloren" (Van den Braembussche, 2007, p. 102).

We hebben dus geen toegang tot de 'oorspronkelijke, zuivere betekenis' van woorden, zegt Derrida in *Marges de la Philosophie* (1972). Daarmee gaat hij in tegen de metafysische traditie van de logos, die de oorsprong der dingen aan een 'scheppend' woord koppelt:

Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être cité, mis entre guillemets; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu.

Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabilité de la marque n'est pas un accident ou une anomalie, c'est ce (normal/anormal) sans quoi une marque ne pourrait même plus avoir de fonctionnement dit «normal». Que serait une marque que l'on ne pourrait pas citer? Et dont l'origine ne saurait être perdue en chemin?

(DERRIDA, 1972, P. 381).

Met elke herhaling wordt de autoriteit aangetast, de bron gecontamineerd. De iterabiliteit, zegt Derrida, is de voorwaarde van alle schrijven, rekening houdend met het feit dat zowel de schrijver als de oorspronkelijke bestemming én context onherroepelijk verdwijnen in de plooien van de tijd. Maar dit spel van presentie en absentie, het arbitraire karakter van het teken (het feit dat een *signifier* los staat van de *signified* en van de referent) gaat ook op voor het gesproken woord. Ook dat kan van zijn oorspronkelijke context worden losgemaakt en in een andere context geciteerd; het kan daar ook naar een nieuwe referent verwijzen.

Door het ontbreken van het centrum, dat absolute ankerpunt waar de betekenis van een teken tot rust kan komen en verankerd ligt, is er dus geen grens aan de *interplay* in 'het betekenen' (*signification*). Het teken heeft in de *signifier* een eigen materialiteit. Die materiële gedaante schort de directe toegang tot het betekende op. Het spel van verwijzen gaat volgens Derrida eindeloos door en komt nooit tot rust. Steeds zal er een surplus aan *signifiers* zijn, die nieuwe verschillen produceren. De betekenis wordt steeds uitgesteld; we kunnen de *signified* nooit helemaal 'ontmoeten' (Van den Braembussche, 2007, p. 264).

Theoretische uitdieping 3: De inherente retoriek van de taal

Retoriek van het beeld⁶³⁹

In de klassieke tijd werd retoriek gezien als de kunst van overtuigende communicatie en welsprekendheid, een kunst die iedereen moest leren die een publieke rol wilde spelen. Met retoriek kan je een publiek zowel aanspreken op zijn verstand als op zijn emoties. Veel boeken over het onderwerp zijn niet veel meer dan catalogi van tropen en stijlfiguren.⁶⁴⁰ De vraag is echter of je retoriek (tropen en stijlfiguren) naar believen

⁶³⁹ Ik neem hier de indeling over (Rhetoric of Tropes / Rhetoric of Persuasion) die Paul De Man gebruikt in *Allegories of Reading* (1979).

⁶⁴⁰ Tropen zijn beeldende manieren van uitdrukken die een betekenisoverdracht inhouden, zoals metonymie

kan toevoegen *aan* of weglaten *uit* de taal. Volgens Nietzsche is retoriek in de taal een *Fortbildung* (een uitbreiding van, een voortbouwen op) elementen die inherent in de taal aanwezig zijn. De taal is m.a.w. fundamenteel retorisch en haar doel is niet om een waarheid (episteme) weer te geven, maar een opinie (doxa). Nietzsche geeft aan dat we onze waarheden vaak beschrijven in beelden waarvan we het beeldend karakter zijn vergeten. Hij omschrijft waarheid als volgt:

Een mobiel leger metaforen, metonymia's, antropomorfismen, kortom een som van menselijke relaties die op poëtische of retorische wijze zijn verheven, overgedragen en opgesierd, en die een volk na lang gebruik als vaststaand, canoniek en bindend voorkomen: waarheden zijn illusies waarvan men vergeten is dat ze illusies zijn, metaforen die versleten zijn en letterlijk krachteloos zijn geworden, munten die hun beeltenis hebben verloren en nu als metaal, niet meer als munten in aanmerking komen.

(NIETZSCHE, 2018, p. 14)

In navolging van Nietzsche is Derrida ervan overtuigd dat figuurlijk of overdrachtelijk taalgebruik onontkoombaar is. Het eerste taalgebruik van de mens moet een troep geweest zijn, zegt Derrida.⁶⁴¹ En zonder metafoor krijg je eigenlijk niets uitgelegd: “Any statement concerning anything that happens, metaphor included, will be produced not without metaphor. (...) And what gets along without metaphor? Nothing, (...)” (Derrida J., 1998, p. 103).

Zelfs als de metafoor zich ‘terugtrekt’, zegt Derrida, komt er geen plaats vrij “for a discourse of the proper and the literal”, m.a.w. voor een letterlijke lezing; er zal altijd een spoor van de metafoor in de tekst overblijven.⁶⁴² Ook De Man geeft in zijn *Allegories of Reading* aan dat de ontmaskering door Nietzsche van de waarheid (als ‘een leger van metaforen’) niet inhoudt dat alle heil te verwachten valt van een letterlijke of een formele taal. Een terugkeer naar de letterlijke betekenis van de taal zou er immers op neerkomen dat je dan de *un-truth* (de onwaarheid) vergeet, niet alleen die van de metafoor maar per definitie van alle taal.

(overdracht op basis van nabijheid of contiguiteit (een ruimtelijk, tijdelijk, causaal of logisch verband)), synecdoche (overdracht naar een woord met een engere of ruimere betekenis) en metafoor (overdracht op basis van gelijkenis). Stijlfiguren zijn stijlmiddelen waarmee je een tekst, een argumentatie kan versterken en verfraaien, zoals ironie, litotes, anafoor. Bron: Claes, Paul & Hulsens, Eric. (2015). *Groot Retorisch Woordenboek. Lexicon van stijlfiguren*. Uitgeverij Van Tilt.

641 Derrida schrijft in *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy* (1974): “Since the first motives which led man to speak were passions, his first expressions were tropes. Figurative language was the first to be born, and proper meaning was the last to be discovered” (p. 72).

642 Derrida schrijft in *The Retrait of Metaphor* (1998): “(...) its withdrawal would then have the paradoxical form of an indiscreet and overflowing insistence, of an overabundant remanence, of an intrusive repetition, always marking with a supplementary trait, with one more turn, with a re-turn, with a withdrawal (retrait) the trait that it will have left in the text” (pp. 103–104).

The degradation of metaphor into literal meaning is not condemned because it is the forgetting of a truth but much rather because it forgets the un-truth, the lie that the metaphor was in the first place. It is a naïve belief in the proper meaning of the metaphor without awareness of the problematic nature of its factual, referential foundation. The first step of the Nietzschean deconstruction therefore reminds us, as in the above quotation, of the figurality of all language. (DE MAN, 1979, p. 111)

Lacan van zijn kant geeft aan dat de mechanismen van verdichting en verschuiving die Freud in de werking van de droom ontdekte, overeenkomen met de tropen ‘metafoor’ en ‘metonymie’. Het onbewuste functioneert m.a.w. volgens retorische, talige principes. En ook Butler (1997) heeft het over de “failure of language to rid itself of its own instrumentality or, indeed, rhetoricity” (p. 8).⁶⁴³

Een speciaal soort metafoor is de catachrese. Die treedt op wanneer je een woord door onkunde of uit noodzaak in een oneigenlijke, dus overdrachtelijke zin gebruikt. We kunnen *flessenbals*, *tafelpoot*, *sleutelbos*, *handschoen* als ingeburgerde catachresen beschouwen. Voor Derrida is de catachrese een vorm van geweld; er vindt immers geen verschuiving van betekenis plaats van het ene woord naar het andere (zoals in de metafoor, bv. ‘haar wangen waren rozen’) maar er wordt een teken opgedrongen aan een betekenis waarvoor nog geen teken bestond (bijvoorbeeld het teken ‘hals’ aan de betekenis ‘nauwer wordend bovengedeelte van een fles’).⁶⁴⁴

Voor Derrida (1974) moeten we een metafoor als ‘het licht’ van de rede (door klassiek retoricus Fontanier als ‘organisch’ voorgesteld) deconstrueren als zijnde een catachrese, een van de geforceerde metaforen waar de filosofie vol van zit.⁶⁴⁵ Het is een oneigenlijk, contingent beeld dat ons is opgedrongen en dat we zelfs niet meer als zodanig erkennen in het begrip ‘Verlichting’. Het wordt voorgesteld als natuurlijk, terwijl het eigenlijk historisch is.

Retoriek van de argumentatie

Paul de Man bouwt in *Allegories of reading* (1979) voort op de ideeën van Nietzsche. Hij focust op binaire polariteiten die in de taal een belangrijke rol spelen: voor – na, binnen – buiten, oorzaak – gevolg, ... Vaak brengen we die polariteiten met elkaar in verband en stellen we bijvoorbeeld ‘voor’ en ‘buiten’ gelijk aan ‘oorzaak’ en ‘na’ en ‘binnen’ aan ‘effect’.

643 Butler komt tot deze analyse in haar bespreking van de speech “Oppressive language” die Toni Morrison gaf toen ze in 1993 de Nobelprijs voor Literatuur kreeg uitgereikt.

644 Derrida schrijft in *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy* (1974): “The use of a sign by violence, force, or abuse, with the imposition of a sign on a sense not yet having a proper sign in the language. And so there is no substitution here, no transfer of proper signs, but an irruptive extension of a sign proper to one idea to a sense without a signifier” (p. 57).

645 Volgens Fontanier hadden we geen betere manier kunnen bedenken om aan te geven dat rede ons ‘helpt te ontstaan’ dan door te verwijzen naar het licht, waarmee de aarde aarde is kunnen worden, de mens mens.

We moeten echter beseffen, zo zeggen Nietzsche en De Man, dat als we deze bipolariteiten in stelling brengen en ze beladen met betekenissen, we ons inschrijven in een arbitrair proces. Dat bijvoorbeeld 'temporal priority' doorgaans zonder meer wordt gelijkgesteld aan 'causal priority' (terwijl er in wezen hooguit een metonymisch verband bestaat) is dus een retorische ingreep, wellicht ideologisch ingegeven door een geloof in de oer-oorzaak ('the original Cause').

Het arbitraire karakter laat zich ook afleiden uit het feit dat op die polariteiten ook substituties worden toegepast. Zo kunnen bijvoorbeeld oorzaak en effect door elkaar worden gehaald, zonder dat dit als leugenachtig wordt beschouwd. Nietzsche geeft het voorbeeld van abstracta, zoals bijvoorbeeld goedheid. We zijn geneigd die abstracta in de Platonische traditie als oorzaak en essentie te zien, terwijl ze in feite ook (of beter) kunnen gezien worden als een 'effect van een effect'. We leiden de abstracta af op basis van wat we concreet ervaren.

The abstract nouns are properties within and outside ourselves that are being torn away from their supports and considered to be autonomous entities...Such concepts, which owe their existence only to our feelings, are posited as if they were the inner essence of things: we attribute to events a cause which in truth is only an effect. The abstractions create the illusion as if they were the entity that causes the properties, whereas they receive their objective, iconic existence [bildliches Dasein] only from us as a consequence of these very properties. (DE MAN, 1979, P. 109)

Nietzsche schrijft die misinterpretatie van de realiteit toe aan de retorische structuur van de taal. Concepten als oorzaak en gevolg zijn immers retorische figuren; een basisgegeven van die retorische figuren is precies het principe van verplaatsing en substitutie. Er bestaat zelfs een stijlfiguur voor het vervangen van effect door oorzaak, met name de metalepsis (een specifieke vorm van metonymie). Een voorbeeld van metalepsis is: hij heeft zijn 'tong 'verloren i.p.v. zijn 'spraak'.⁶⁴⁶

De Man noemt de concepten waarmee de logica pretendeert niet alleen aan de dingen te refereren maar ook de essentie van de dingen te vatten, in navolging van Nietzsche 'verzonden waarheden'.⁶⁴⁷ De Man focust op de wet van contradictie die stelt dat uitspraken die elkaar tegenspreken niet tegelijk waar kunnen zijn. Het is bijvoorbeeld onmogelijk om op hetzelfde moment te stellen dat a gelijk is en niet gelijk is aan a.⁶⁴⁸ Voor De Man is de wet van contradictie echter geen echte wet en zeker geen universeel te aanvaarden a priori ("the ground of all knowledge") zoals in de klassieke epistemologie wordt gesteld. De 'wet' is immers niet gebaseerd op een reële stand van zaken; het is veeleer een concept,

646 We zullen in wat volgt consequent over 'metonymie' spreken. De term 'metalepsis' zullen we gebruiken in de narratologische interpretatie die Genette eraan gegeven heeft.

647 Nietzsche (cf. Macey (Dictionary of Critical Theory, 2001)) gaf bijvoorbeeld ook aan dat het concept 'het ik denkt' op een gelijkaardige oorzaak-gevolgfout berust. Omdat wij denken, kunnen wij ons een 'ik' be-denken.

648 Omdat daaruit volgt dat $a = a$ wordt deze wet ook het identiteitsprincipe genoemd: elk ding is identiek aan zichzelf.

een stapsteen, een werkbaar uitgangspunt voor de logica. Het is niet zo dat er geen tegengestelde eigenschappen aan een ding *kunnen* worden toegeschreven. De logica schrijft echter voor, met het oog op het opbouwen van een sluitend denksysteem, dat er geen tegengestelde eigenschappen aan *mogen* worden toegeschreven. Dit is dus een retorische ingreep, waarbij men een niet-kunnen ('ein Nicht-Vermögen') dat in het heden bestaat (en dat op een fout gebaseerd *kan zijn*) projecteert/ 'setzt' naar de toekomst. Door iets als waar te poneren, neem je eigenlijk een voorschot op de toekomst, zegt De Man; 'setzen' is eigenlijk 'voraussetzen'. De logica stelt dus taaldaden die grenzen opleggen aan het zoeken naar waarheid en aan de kennis van de werkelijkheid.

In that case, logic would be an imperative, *not* to know the true [*erkennen*] but to posit [*setzen*] and arrange a world that *should be true* FOR US. (DE MAN, 1979, P. 120)

De Man vraagt zich af waarom we dan in ons alledaagse bestaan de wet van contradictie goedschiks aanvaarden. Zijn antwoord: omdat we ook in onze zintuiglijke waarneming een ding als een entiteit op zich ervaren. De Man geeft aan dat we dus op basis van een *metonymy of sensation* ontologische uitspraken doen. Op basis van een effect kennen we een causaliteit toe, een essentie. Deze *Nachkonstruktion* impliceert dat we het causale verband tussen 'voor' en 'na' (dat we doorgaans heilig verklaren) omdraaien.

The deconstruction of the metaphor of knowledge into the metonymy of sensation is a surface manifestation of a more inclusive deconstruction that reveals a metaleptic reversal of the categories of anteriority and posteriority, of "before" and "after."
The "truth" of identity, which was to become established in the future that follows its formulation turns out to have always already existed as the past of its aberrant "position."
(DE MAN, 1979, P. 124)

Met deze argumentatie stellen De Man en Nietzsche niet alleen de retoriek van de taal maar ook de vooringenomenheid van de logica aan de kaak. Noch de taal, noch de logica is een betrouwbaar instrument voor het zoeken naar waarheid. Het zijn menselijke constructen waarmee we al dan niet bewust een bepaalde (beperkte) visie op de werkelijkheid genereren. We moeten ons ervan bewust zijn dat er een retorisch substraat aanwezig is in zowel de logica als de taal; een substraat dat de kennis die we van de werkelijkheid opdoen, beïnvloedt en mogelijkwerwijs vertekent. De voorbeelden van het causaliteitsbeginsel en de wet van contradictie tonen dat aan.

Toepassing 1: Taal als verzameling taalspelen in Pourveurs werk

Nu we onze drie benaderingen van taal (taal als taalspel, als tekensysteem en als retoriek) theoretisch hebben onderbouwd, gaan we ze systematisch uitproberen op het werk van Pourveur. Wat betreft het aspect taalspelen is het hoofdstuk *F comme dans Fragmentation* uit *L'Abécédaire des temps postmodernes* (Pourveur, 2013) enorm interessant. Het hoofdstuk is helemaal gewijd aan een ontploffing in de porseleinwinkel van Julie. Het hoofdstuk bestaat uit veertig 'berichten', een bont allegaartje 'narratieven'. De identiteit van de zender(s) van deze berichten is onduidelijk; er is een stem aan het woord die aangeeft dat 'we' een onderzoek aan het voeren zijn naar de zaak. Deze 'we' staat vermoedelijk voor een mediakanaal, de voornaamste 'zender', die verscheidene andere, kleinere 'zenders' aan bod laat komen. In de veertig berichten krijgen we dan ook verschillende discoursen/taalspelen te horen:

- » een medisch taalspel (F16, F25) met gezondheidsadvies aan de bevolking;
- » een technisch taalspel (F17, F20, F30) met informatie over de kracht van de explosie, het effect van de luchtverplaatsing, het soort explosief dat vermoedelijk gebruikt is;
- » een financieel taalspel (F27) met de raming van de kosten van de explosie;
- » een militair-strategisch taalspel over het verloop van bommencampagnes (F33).

Zoals gezegd, is vooral het mediatieke taalspel dominant. Het wordt duidelijk dat de media inspelen op de onzekerheid vlak na de ontploffing en op de momentane interesse die zo'n evenement bij de bevolking opwekt. Die steekvlam van interesse wil men bedienen met zoveel mogelijk berichten, met om de haverklap een nieuwe *update*. Zo krijgen we de indruk dat we het onderzoek in *real time* volgen, en van op de eerste rij ongefilterde en *unbiased* informatie krijgen van 'onze reporters ter plaatse'.

Bij alle berichten wordt, zoals het hoort in journalistiek, de bron vermeld. Gaandeweg wordt de graad van betrouwbaarheid van die bronnen alsmar dubieuzer. Het gaat om officiële bronnen (van politie, gerecht, *special victims unit*, experts,...), persoonlijke bronnen (een buurvrouw, een bakker, een Marokkaanse voorbijganger, een gasbediende, een ooggetuige,...), bronnen die anoniem wensen te blijven én uiteindelijk ook onbevestigde geruchten en roddels (met een hoog spektakelgehalte). F14 is exemplarisch voor het graptuite van dit soort berichtgeving: de bron zelf is verdwenen.

F14/ De bakker is de laatste persoon die de vader heeft gezien.

Die is sindsdien verdwenen. Net als de bakker overigens.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – F COMME DANS FRAGMENTATION (POURVEUR, 2013, P. 54)

De enige objectieve berichten betreffen de beschrijvingen van de officiële onderzoeksverrichtingen. Al de rest is speculatie. De werkwoorden die het meest worden gebruikt ter inleiding van een bericht zijn ‘sembler’ en ‘apparaitre’. De voorwaardelijke wijs wordt om de haverklap ingezet. Alle berichten (over de schade, de slachtoffers, de oorzaken, de gevaren, de familie, ...) krijgen hetzelfde belang (evenveel zinnen) en dezelfde waarde; ze mogen elkaar tegenspreken, geen enkel bericht wordt door de redactie van het kanaal bevestigd of ontkracht. Er is geen kritische reflectie, tijd om de bronnen te dubbelchecken blijkt te ontbreken. Dit mediatieke taalspel toont zich dus als volledig non-hiërarchisch. Alle mogelijke verklaringen blijven naast elkaar bestaan: een gaslek, een terroristische aanslag, een familiedrama wegens nakend faillissement etc.⁶⁴⁹ Of het nu gaat om een complottheorie, de *vox populi* of privacy-schendende roddels, ze hebben allemaal evenveel recht van bestaan als de hypothesen van de experts. Ook bij die laatste groep wordt trouwens duidelijk dat de grenzen van hun taalspel mee hun werkelijkheid kleuren.

F36/ Zelfverminking⁶⁵⁰ heeft niets te zien met zelfmoord; snijwonden met scheermesjes, messen, schaar, glas, gereedschap van allerlei slag, zorgen ervoor dat het angst- en spanningsniveau teruggebracht wordt tot een bijna normaal niveau, zo verklaart een specialist ter zake, auteur van het boek “Ik braak, dus ik ben”.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – F COMME DANS FRAGMENTATION (POURVEUR, 2013, P. 58)

De taalspelen ‘spelen’ zich los van de werkelijkheid. De ‘ware toedracht’ wordt naarmate het hoofdstuk vordert enkel onduidelijker en ondoorzichtiger. Ze vermenigvuldigt met elk bijkomend bericht, en dat proces zal binnen *F comme dans Fragmentation* niet tot stilstand komen. Wie verwacht dat geruchten, speculaties en *fake news* gaandeweg plaats maken voor bevestigde cijfers en een officiële versie van de feiten, komt bedrogen uit. Het aantal slachtoffers dat naar verluidt onder het puin wordt gevonden, varieert van 1 tot 21. Ook de geschatte materiële schade blijft zeer sterk uiteenlopen. *La vérité nous échappe*; er is geen centrum of ankerpunt dat de *interplay* van discoursen en het uitwaaieren van betekenis kan begrenzen. Tenzij we het filosofisch taalspel van het laatste fragment (F40) effectief het laatste woord geven. Daarin wordt de explosie gedefinieerd als een ‘actus purus’, waardoor hij aan het menselijk begrip ontsnapt.

Pas in een volgend hoofdstuk komt een afscheidsbrief naar boven van vader Julien aan dochter Ghislaine waarin hij als het ware met een ‘stem vanuit het graf’ aangeeft dat *bij* het is die zichzelf tot ontploffing heeft gebracht in de porseleinwinkel van Julie. Doordat

649 Het meest hilarisch is fragment F6 waarin een buurvrouw beweert dat de ‘vader van het gezin’ (lees: Julien) elke dag bloem at en daardoor vanzelf tot ontploffing is gekomen; bloem is namelijk in de juiste omstandigheden zeer explosief.

650 In de mediatieke storm rond de ontploffing van de porseleinwinkel lekt ook het gerucht dat de dochter, Ghislaine, zichzelf geregeld snijdt (cf. *B comme dans Bagdadisation*). Dat gerucht begint dan een eigen leven te leiden (met o.a. een anoniem blogbericht dat aan Ghislaine wordt toegeschreven, waarin de automutilatie in detail wordt beschreven, cf. F29).

hij het woord neemt in dit nieuwe taalspel (dat om zijn hoog bekentenisgehalte bekend staat), wordt de idee gewekt dat de eindeloze reeks interpretaties nu tot rust zal komen.

Zoek niet naar een motivatie voor mijn daad. Als radicale anticausalist wou ik dat mijn dood, de wijze van mijn sterven geen oorzaken en geen gevolgen zou hebben — maar wel haar eigen dramaturgie — een uiteengespatte dramaturgie natuurlijk.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – H COMME DANS HÉRITAGE (POURVEUR, 2013, P. 68)

Wat Julien 'une dramaturgie éclatée' noemt, kunnen we retrospectief als een beeld beschouwen voor de 'explosie' van taalspelen en interpretaties die we in *F comme dans Fragmentation* hebben aangetroffen en bij uitbreiding: als een beeld voor *L'Abécédaire* als geheel, cf. Castadot (2013). Die dramaturgie is echter in zekere zin ook zijn afscheidsbrief binnengesloten. Wat Julien als uitgangspunt aangeeft, wordt namelijk door de tekst zelf tegengesproken. Terwijl hij suggereert dat hij (als anticausalist) geen motief voor zijn daad heeft gehad (hij betwist alle oorzakelijkheid), vermeldt hij in zijn brief zelf drie mogelijke verklaringen: een emotionele, een technische en (zelfs) een geologische ("de tektoniek van de platen"), om dan te eindigen bij de absurditeit: hij bracht zichzelf tot ontploffing omdat zijn koffiezet die dag de geest had gegeven. Terwijl hij aangeeft dat hij met zijn daad geen specifiek doel nastreefde, schemert in de tekst door dat hij Ghislaine met de explosie wilde bevrijden van de erfenis van de porseleinwinkel. Het taalspel 'afscheidsbrief' blijkt erg veel interne contradicties te bevatten waardoor deze 'bekentenis' evenveel vragen oproept als ze beantwoordt. Ghislaine en de lezer moeten verder met het besef dat achter alle taalspelen de werkelijkheid onkenbaar blijft.

Toepassing 2: Taal als teken-systeem en drager van retoriek

In dit hoofdstuk gaan we dieper in op diverse passages uit het werk van Pourveur waar personages zich bewust worden van het tekenkarakter en van de retorische kracht van de taal en zich aan een metatalg commentaar wagen. De taal maakt alles mogelijk maar biedt ook weerstand, het is een horizon die tegelijk een perspectief opent en een eerste grens stelt.⁶⁵¹

651 Beeldspraak ontleend aan *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) van Roland Barthes, gelezen in *A Barthes Reader* (Sontag, 2000 (1982)): "a language (...) is a field of action, the definition of, and hope for, a possibility" (p. 31). "It is (...) a horizon, which implies both a boundary and a perspective; (...)" (p. 31). "The language functions negatively, as the initial limit of the possible" (p. 34).

Iterabiliteit

In het stuk voor jeugdtheater *De Baron Van Münchhausen* (Pourveur, 1988) doet het niet uitspreken van de woorden ‘ik hou van je’ een oorlog uitbreken tussen de Koning en de Koningin. Niet dat de Koning zich van werkwoordtijd vergist (en op die manier zondigt tegen de regels voor het stellen van een succesvolle taalhandeling, zoals in *White-out* gebeurt).⁶⁵² Nee, de Koning krijgt ‘ik hou van je’ gewoon niet over de lippen. Dat heeft niets te maken met een gebrek aan liefde. De Koning vindt de schoonheid van de Koningin eigenlijk “boven elke taalexpressie” (*De Baron Van Münchhausen*, p. 38) en wil haar het liefst sprakeloos aanschouwen. Door de schoonheid van de Koningin en zijn liefde voor haar niet in woorden om te zetten, lijkt de Koning de ervaring te willen vrijwaren voor ‘neutralisatie’.

Het lijkt wel alsof hij trouw is aan de gedachte van Maurice Blanchot, met name dat vooraleer een subject in eigen naam of uit eigen ervaring kan spreken, de taal reeds aan het woord is. De ervaring zelf is al van binnenuit door de taal geneutraliseerd (van zijn geheim of intimiteit ontdaan) en de woorden lijken wel bestemd om die leegte te doen vergeten.⁶⁵³

Het herhalen van de niet erg originele woorden ‘ik hou van je’ kan dan ook nooit een weergave zijn van zijn liefde; bovendien huivert de Koning ervoor om zich in te schrijven in een bepaald taalspel:

Van iemand houden... dat is een ruzie bijleggen, zelfs in je nadeel...
Dat is een oorlog bijleggen... maar een oorlog bijleggen, is een oorlog verliezen...
ik hou niet van verliezen, ik haat het!...

— DE BARON VAN MÜNCHHAUSEN (POURVEUR, 1988, P. 31)

Het taalspel ‘een ruzie bijleggen’ wil de Koning wel spelen; het taalspel ‘een oorlog bijleggen’ echter niet, want dat staat in zijn ogen gelijk aan ‘een oorlog verliezen’. Door het spel met de *signifier* (de vervanging van ruzie door oorlog) komt de Koning dus uit bij een onbestaand taalspel (‘een oorlog bijleggen’), dat hem in de *form of life* die hij kent verdacht veel aan ‘overgave’ doet denken. Want ook al valt het woord ‘overgave’ niet letterlijk, het is de olifant in de kamer, in al zijn dubbelzinnigheid: ‘de strijd staken en je gewonnen geven’ én ‘je volledig toewijden aan de geliefde en alle gevolgen daarvan aanvaarden’. Het

652 Hou je van mij?
- Ik hield van u.
- Wat? Houd je dan niet meer van mij?
- Maar jawel. Ik hield nog altijd van u.
(Pourveur, *White-out*, 1996, p. 290)

653 Voor Vande Veire (2002) is ‘het neutrale’ (‘le neutre’) een van de kernideeën van Maurice Blanchot. Voor hem houdt het in dat de “uniciteit van de ervaring reeds van binnenuit door de taal wordt geneutraliseerd. Dit bedoelt hij met het ‘neutrale’ (*le neutre*). Het ‘neutrale’ is de taal als een anonieme uitwendigheid waaraan de innerlijkheid van de ervaring altijd al is prijsgegeven” (p. 255).

is duidelijk dat de Koning het met beide betekenissen heel moeilijk heeft en dat precies dát zijn ‘spreken’ belemmert.

Op het eind van het stuk (hij is de oorlog moe, en de Baron – zijn adviseur – is vertrokken naar de maan) belt de Koning de Koningin op en doet haar via de telefoon een aantal alternatieve liefdesverklaringen: een lied, een gedicht. Hij beschrijft ze beide als ‘boven de taal’. Omdat die teksten niet van zijn hand zijn, wil de Koningin ze echter niet aanvaarden. Ten slotte beseft de Koning dat de Koningin toch gewoon ‘ik hou van je, Citronelle’ uit zijn mond wil horen.

We krijgen hier dus een veel positievere lezing dan in *B als in Bagdadisering* (uit *L'Abécédaire*). Voor Ghislaine en Ghislain is de propositie ‘ik hou van jou’ een uitgesleten *signifier* waarvan de *signified* geduid moet worden met een romanesk of narratief referentiepunt. Voor de Koningin is het herhalen van de woorden (de *signifier*) voldoende, misschien omdat liefde niet anders uitgedrukt kan worden.⁶⁵⁴ Als de Koning ze uitspreekt, hoort de Koningin in deze woorden zijn liefde. Zijn stem is de toegevoegde betekenis, maakt de propositie – zoals Bakhtin aangeeft – *double-voiced* (cf. Allen (2000, p. 212)). Het spreken van de Koning (al is het dus een telefoon-monoloog) is dus op zich al dialogisch. Er is de geschiedenis (wat al gezegd is) en er is wat hij daar nu ‘in de herhaling’ aan toevoegt. Pourveur ondersteunt deze positieve lezing door in de tekst één woord te markeren: ‘Ja’

Ik hou van je, Citronelle.../.../.../.../Ja, dat is van mij.../.../.../Ja.../.../Ik ook.../Ja.../Ja, natuurlijk.../Neenee... zeg jij maar eerst.../.../Ja, liefde.../Absoluut.../Hmhm.../ Ja, ik begrijp het.../Ik ook, hoor.../Hmhm.../Jaja.../.../We mogen dat niet meer doen.../Ja...

— DE BARON VAN MÜNCHHAUSEN (POURVEUR, 1988, PP. 40–41)

Je kan deze scène in termen van status analyseren (dan krijgt de Koning hier zeker de lage status toegekend). Je kan dit herhaalde ‘ja’ m.i. echter ook lezen als een bevestiging van het anders-zijn (*the otherness*) van de Koningin. Voor het iets gaat betekenen, voor het gaat uitwaaiëren houdt ‘ja’ zeggen een erkenning in van de ander. Derrida zegt (n.a.v. Molly Blooms monoloog in *Ulysses*) dat elk discours zich ontwikkelt tussen de eerste ‘oui’ van de spreker, die de erkenning van de ander (de aangesprokene) inhoudt, en de tweede ‘oui’, de bevestigende respons van de aangesprokene.⁶⁵⁵ Taal is op die manier een geschenk

654 Roland Barthes (1977) schrijft: « Adorable est la trace futile d'une fatigue, qui est la fatigue du langage. De mot en mot, je m'épuise à dire autrement le même de mon Image, improprement le propre de mon désir: voyage au terme duquel ma dernière philosophie ne peut être que de reconnaître – et de pratiquer – la tautologie. Est adorable ce qui est adorable. Ou encore: je t'adore, parce que tu es adorable, je t'aime parce que je t'aime » (p. 28).

655 Derrida schrijft (in *Ulysse gramophone*, Deux mots pour Joyce, Ed: Galilée, 1987, p128): « 'Oui'; tout discours est entre deux 'oui', celui qui s'adresse à l'autre pour lui demander de dire oui, et le oui d'un autre, déjà impliqué dans le premier 'oui'. Dès que je m'adresse à l'autre, je lui dis oui. Le « je » commence par cela: lui demander de dire oui. C'est un « oui », un oui redoublé. Il n'y a pas de monologue. Tout discours, même un soliloque [par exemple celui de Molly à la fin de l'*Ulysse* de Joyce], s'adresse à l'autre. Tout discours est pris entre deux oui. » (...) « Dire oui, c'est acquiescer à la venue d'un autre oui, d'un oui tout autre, qui ouvre la position du 'je'. » Citaat gevonden op <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1005301140.html>, geraadpleegd op 25 januari 2022.

waarmee we in contact kunnen treden met de ander, waarmee we onze eigen individualiteit tegelijk kunnen bevestigen en overstijgen. In dit geval is de 'ja' een bevestiging van de 'overgave' van de Koning, die zijn reserves opzij zet, vrede sluit én voluit gaat voor de liefde. Iets wat in Pourveur-stukken enkel in 'sprookjes' of fantasieverhalen zoals dit gebeurt.

In de meeste Pourveur-stukken wordt de iterabiliteit geproblematiseerd. In *White-out* vertelt HIJ over een man die zichzelf tegenover een vrouw dezelfde woorden hoort uitspreken ("wat hou ik van mist na een liefdesnacht") die hij al tegen andere geliefden uitsprak en daardoor geen woord meer gelooft van wat hij zelf zegt.

(...) hij zei wat hij moest zeggen maar... de liefdesbelevens was volledig uitgehold...

De herinneringen weerhielden hem om nog verliefd te worden.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 309)

De 'liefdesverklaring' draagt dus de sporen van het verleden. De iterabiliteit (herhaalbaarheid) is in dit geval een routineuze, haast mechanische herhalingsdwang geworden, het opzeggen van een liefdesriedeltje, dat HIJ niet meer met betekenis ingevuld krijgt en dat botst met zijn drang naar uniciteit en singulariteit. De herhaling heeft zijn liefdesbelevens gefalsificeerd.⁶⁵⁶ Een soortgelijke vaststelling vinden we ook in *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996, p. 45). Daar vergelijkt L'Actrice woorden met aandelen op de beurs: de 'je t'aimes' zijn gedevalueerd sinds de jaren zestig. In die tijd van 'love and peace' werden ze immers in groten getale op de markt gegoid.

We bespraken eerder al (zie hoofdstuk 'Genre') hoe Pourveur in *Eco-Romance* (1996) de *theatricalization of telling* maximaliseert. We behandelden toen de afwisseling tussen een 'off-stem'-communicatie (personages met het publiek) en een 'on-stem'-communicatie (personages met het publiek én met elkaar) vooral met het oog op de spelmogelijkheden die daardoor gecreëerd worden. In wat volgt betrekken we deze strategie ook op de iterabiliteit-kwestie.

xy: En nu komt de algemene, eenduidige, verpletterende en verhelderende conclusie: een hond blaft als gevolg van de verknechting.

xx: Een hond blaft als gevolg van de verknechting, als een toevallig en onbedoeld gevolg van domesticatie.

xy: Wat haat ik de off-stem. We weten al op voorhand wat we gaan zeggen. Net of de zinnen al aanwezig waren vooraleer we elkaar ontmoetten, net of de gedachtegang al bestond vooraleer we elkaar zagen. We kunnen slechts de zinnen opzeggen, de gedachtegang volgen. En ik heb noch de moed, noch de energie, noch de zin, noch de

656 Zijn tegenspeelster in *White-out*, zij, ziet dat net andersom: het bewijs van de liefde is precies haar herhaalbaarheid. Ook zij drukt deze idee uit met een 'taalkundig' voorbeeld, een citaat uit een lied van Francis Cabrel: "Je t'aimais, je t'aime et je t'aimerai" (Pourveur, *White-out*, 1996, p. 304). Als je de drie werkwoordtijden op je (ge)liefde kan toepassen, zit je goed.

behoefte om deze zeeën van woorden te doorkruisen. Waarom verder spreken? /.../
Waarom zelfs spreken? Waar halen wij de pretentie vandaan om de mond te openen en
de klanken de wereld in te sturen – wij, die alle woorden eindigend op ‘bel’ personifiëren:
deplorabel, lamentabel, miserabel....

— ECO-ROMANCE (1996, PP. 328–329)

Het verschil met de passage die we in het hoofdstuk ‘Genre’ bespraken, is dat xy hier (met de ‘off-stem’) letterlijk voorzegt wat xx gaat zeggen. Wat op zich een zuiver metatheatrale reflectie zou kunnen zijn (de ene acteur beklagt zich erover dat hij de tekst van de andere acteur al kent vooraleer hij die uitspreekt, wellicht omdat ze samen gerepeteerd hebben), gaat al snel over in een metatalige en taal filosofische reflectie: wat we ook denken, wat we ook zeggen, het is allemaal al voorgevormd in de taal. Wat er gebeurt op de scène, tussen acteurs, wordt dan een metafoor voor een algemeen menselijke conditie van talige onmacht: wat we in eigen naam denken te zeggen, hebben we eigenlijk al ingefluisterd gekregen ‘voor we op de scène komen’, als tekst/citaat van een ander. En op hetzelfde moment dat we het uitspreken, is het al niet meer van ons. Het idee van citeerbaarheid, iterabiliteit wordt hier extreem doorgetrokken. We lezen hier een echo van wat Derrida schreef in zijn tekst over Antonin Artaud (*La parole soufflée*) waarin hij de traditie van het souffleren in het klassieke theater beschrijft als

the force of a void, the cyclonic breath [souffle] of a prompter [souffleur] who draws his breath in, and thereby robs me of that which he first allowed to approach me and which I believed I could say in my own name. (DERRIDA J., 2005, P. 221)

Ambigue conversaties

In *E comme dans Évolution* (uit: *L'Abécédaire*) blikken Julie en Julien terug op een vorige fase uit hun leven; waar is het toen misgelopen?

E1: Op dat moment, ik moet het toegeven, heb ik erin geloofd – dat we dingen tegen elkaar zouden zeggen recht uit ons hart;

E2: De pijnlijke woorden uit het verleden afzwakken.

E1: Door volwassen woorden te gebruiken.

E2: Gezonde.

E1: En we hebben dat moment echt verknoeid.

E2: We hebben elkaar onhandig de zin toegeworpen: “we bellen nog en dan spreken we af”;

E1: We bellen nog en dan spreken we af.

E2: De menselijke taal is soms een aanfluiting van de evolutietheorie.

E1: En zo openden we een dubbelzinnige communicatielijnen.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – E COMME DANS ÉVOLUTION (POURVEUR, 2013, PP. 46–47)

“We bellen nog en dan spreken we af” is een conventionele indirecte taalhandeling die sprekers gebruiken om een conversatie te beëindigen en die tegelijk de belofte op een weerzien inhoudt. Julie én Julien hebben blijkbaar de uitspraak zo geïnterpreteerd (de conversationele implicering gemaakt) dat een telefoontje noodzakelijk was voor een volgende ontmoeting. Tegelijk bleek de taalhandeling extra ambigu in de zin dat ze (door de meervoudsvorm) niet verduidelijkte wie het initiatief daartoe ging nemen. Hoewel beiden het voornemen uitspraken, is het voor geen van beiden een verbintenis (*a commissive speech act*) gebleken om als eerste te telefoneren. Zo heeft een dubbelzinnige communicatielijns ervoor gezorgd dat ze het momentum van hun liefde zijn kwijtgeraakt. Of hebben Julie en Julien bewust de ambiguïteit omarmd om op die manier het engagement uit de weg te gaan? Ook dat is een mogelijke interpretatie.

Fallogocentrisme

Lilith, het hoofdpersonage uit *Lilith@online*⁶⁵⁷ (Pourveur, 2003) was volgens een joods middeleeuws geschrift de eerste vrouw van Adam, net als hij uit aarde verwekt, en dus zijn gelijke.⁶⁵⁸ Het verhaal wil dat zij de Hof van Eden ontvluchtte omdat zij door hem niet als zodanig werd behandeld. In *Lilith@online* wordt de dieperliggende reden daarvoor gezocht in de naamgevingsbevoegdheid. Lilith kan geen vrede nemen met het feit dat Adam van ‘Dieu’ het monopolie heeft gekregen op naamgeving. Adam heeft dus ook haar naam bedacht. Als laatste in de rij, zo blijkt.

L: En Adam noemde haar Lilith. Waarom Lilith? Zomaar. De voorraad klinkers en medeklinkers was bijna op en van de restanten maakte hij Lilith.

— LILITH@ONLINE (POURVEUR, 2003, P. 198)

Lilith eist van Adam het recht om dingen die nog geen namen hebben, een naam te geven.⁶⁵⁹

J: Lilith vroeg of zij geen namen mocht geven aan dingen die hij vergeten was te benoemen, zoals seks en zo.

Nee, dat kan niet meer, zei Adam, geen nieuwe namen meer.

Of moeilijke namen vinden, die de dingen benoemen die niet gezien kunnen worden, zoals geluk en zo.

Nee, dat kan ook niet meer, zei Adam.

Of onuitsprekelijke namen vinden, namen die je vleugels geven, die je in staat stellen om

657 Pourveur schreef de tekst in samenwerking met 5 opgroeiende jongeren, die elk een dagboek bijhielden. Voor meer info over de ontstaansgeschiedenis van de tekst zie Baeten, Marleen (2000). *Lilith@online. Etcetera*, #74. <https://e-tcetera.be/lilithonline/>

658 In tegenstelling tot Eva, Adams tweede vrouw (cf. Genesis, 2 v.21-23), die uit Adams rib is verwekt en dus volgens de Schrift aan hem ondergeschikt is.

659 De hoofdletters L, J, M verwijzen naar de namen van de jongeren (Lotte, Jonas, Margaux) die het stuk creëerden. Pourveur schreef het stuk trouwens op basis van interviews met deze jongeren.

wonderlijke dingen te doen.

Geen nieuwe namen, zei Adam.

M: Waarom niet? We werden beiden uit aarde gemaakt. Ik heb hier toch evenveel rechten.

Ja, zegt Adam, maar ik was er het eerst. Dat betekent dat ik iets meer rechten heb.

— LILITH@ONLINE (POURVEUR, 2003, P. 198)

Het benoemen en contesteren van het mannelijke alleenrecht op naamgeving wijst op een poststructuralistisch denken, op een deconstructie van het zogenaamde fallogocentrisme (het patriarchale denken dat de Ander (hier: de vrouw) uit het discours heeft geweerd). De keuze voor Lilith lijkt dan ingegeven door het feit dat zij in de westerse cultuur een slechte naam heeft gekregen,⁶⁶⁰ wellicht omdat ze weigerde zich aan de man te onderwerpen. Maar nu is Lilith opnieuw 'online', zo zegt ze, en ze gaat wraak nemen op alles en iedereen. Het is de opstand van een vrouwelijke Lucifer tegen Adam en God, van het differentiedenken tegen het eenheidsdenken.

Datzelfde naamgevingsthema is ook aanwezig in *Locked-in* (Pourveur, 2011) waar het mannelijke personage (Hij) aan het vrouwelijke personage (Zij) de naam 'typhoon body' geeft, een naam die zij niet vindt passen bij zichzelf maar die ze toch, op zijn vraag, met een mes in zijn schouder kerft. Van haar zal niets overblijven, zegt hij, dan een inscriptie (een negatief) op zijn huid. Zij wordt op die manier een trofee, een totem, een kracht die hem *upgradet* zodat hij klaar is om door de wereld te "razen" en "een spoor van ruïnes, verdriet en leed" achter zich te laten. Uit de reactie van de jonge vrouw spreekt minder emancipatiedrang dan uit de woorden van Lilith:

Ja maar, zeg ik dan terecht. Ik wou een liefdadigheidsconcert zijn, de wereld uit het slop halen. (...) Ik weet wel dat ik een mooi object ben, dat ik kan versieren, maquilleren, wassen, epilieren. Maar ik had er nooit bij stilgestaan dat ik een 'typhoon body' was.

— LOCKED-IN (POURVEUR, 2011, P. 16)

Voor Zij valt haar lichaam samen met de woorden waarmee ze het kan beschrijven, en meer bepaald met de letters waarin die woorden uiteenvallen (een dubbele toepassing van de metonymie). Zij put moed uit het feit dat haar lichaam veel waard is in Scrabble, het spel dat ze met Hij tracht te spelen. De som van de letterwaarden van T Y P H O O N levert haar 20 punten op. Tot Hij (of het publiek?) aangeeft dat een Engels woord niet toegelaten is in Scrabble. Ook dat plezier en die autonomie worden haar ontnomen.

Gaandeweg ontdekt Zij dat haar capaciteit om te spelen, om via taal de wereld te bezweren, afneemt. Ze ontdekt ook de oorzaak van haar locked-in gevoel. Ze kan haar lichaam niet meer bewegen, omdat ze door Hij (haar (ex-)vriendje) is neergeschoten. Nadat hij

660 In het Oude Testament wordt Lilith beschreven als een demon, "een wezen dat rondzwerft in eenzame gebieden en die gebieden onbewoonbaar maakt voor mensen" (Bron: <https://debijbel.nl/wereld-van-de-bijbel/kennis-achtergronden/christelijk-geloof/515/lilit>).

zich haar lichaam (als ‘typhoon body’) symbolisch heeft toegeëigend, richt hij het nu fysiek ten gronde. Hij neemt wraak voor het feit dat ze zich niet schikte naar de standaardprocedure die hij voor hun liefde in gedachten had.⁶⁶¹ Hij beklaagt zich met name over de “pijnlijke stiltes” (Locked-in, p. 20) die ze steeds liet vallen tijdens hun samenzijn. Waarna zij repliceert:

Wil je dat ik ‘seks’ uitspreek? / Of wil je dat ik ‘zoen’ uitspreek? / ... / Of wil je dat ik ‘liefde’ uitspreek? / (...) / Wat maakt het uit om ze uit te spreken? Ze zullen ons lichaam nooit vullen. / We zullen er nooit ‘vol van’ geraken. / (...)
Zelfs als we alle woorden uit de ‘dikke’ uitspreken, er zal altijd een leegte overblijven in ons ‘megagroot, zoveel te veel, groot’ lichaam.

— LOCKED-IN (POURVEUR, 2011, P. 30)

Zij komt hier tot de metatalige conclusie dat hoeveel woorden ze ook uitspreekt, ze het lichaam (van hun liefde) nooit kan “vullen”, coveren, en haar minnaar dus nooit finaal van haar liefde kan overtuigen. De taal, hier metonymisch gerepresenteerd door de ‘dikke’/ Grote Van Dale, kan nooit met de liefde samenvallen. Er zal altijd een leegte zijn, die onbenoemd blijft, moet blijven. Het protest tegen de mannelijke taalorde wordt dus gevoerd met taal filosofische argumenten. Het levert Zij (net als Lilith) enkel een morele overwinning op. Haar Scrabble-spel blijkt immers niet bij machte om haar uiteenvallend en uitdijend lichaam (finaal ten prooi gevalen aan de zwaartekracht) te containen en voor de dood te behoeden.

De inherente retoriek van taal

Personages blijken te worstelen met de inherente retoriek van de taal. Het personage ZIJ in *White-out* bijvoorbeeld vertrekt in een betoog van de idee dat het woord ‘zonsondergang’ geassocieerd is geraakt met romantiek.

Beeld je een stad in waar alle winkels posters verkopen van dat zeezicht met een verliefd koppel bij zonsondergang. Geen verliefden die van de buildings vallen als appels van de bomen. Nee, verliefden bij een zonsondergang... ik bedoel zonsopgang. Niet ondergang. Opgang.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 306)

Als ZIJ aan het eind van haar betoog het woord ‘zonsondergang’ door ‘zonsopgang’ verandert, vestigt ze m.i. de aandacht op een retorisch substraat dat in de taal aanwezig is. Dat

661 Ter illustratie deze quote van Hij: «De formuleringen die ik opspaarde, alle overwegingen die ik zorgvuldig bewaarde om ze je op een dag te kunnen toevertrouwen. Ik had zelfs al enkele pasklare dialogen voorhanden. Ik wist al hoe ik je zou omarmen. Hoe ik mijn arm rond je schouders zou plaatsen. Hoe ik je zou zoenen. Ik wist ook al hoe je naar mij zou kijken. Alles was voorbereid, gepland” (Pourveur, Locked-in, 2011, p. 18).

substraat koppelt het concept ‘opgang’ aan een positieve denotatie, ‘ondergang’ aan een negatieve. Een verliefd koppel zou dus vanuit de taallogica steeds tegen een *zonsopgang* afgebeeld moeten worden. Op dezelfde manier botst de tussenzin met ons taalgevoel, als een geval van kromme beeldspraak. ‘Het vallen van appels’ (doorgaans gekoppeld aan een positieve oorzaak (rijpheid) en dito gevolg (zoete smaak)) kan geen passende metafoor zijn voor ‘het (dood) vallen van geliefden’. Het kan die val ook niet romantiseren.

In *Alice #2* zegt Al♥ce, het hoofdpersonage:

Ik lig op de rug, ogen gesloten. Ik ben amper drie maanden oud en weiger een blik te werpen op jullie wereld. Een echte reden heb ik niet. Het is *in zekere zin een gevoel, in onzekere zin een voor gevoel*.

— ALICE #2 (POURVEUR, 1996, P. 226)

Al♥ce ontdoet hier de zegswijze ‘in zekere zin’ van haar metaforisch karakter (*escape from figurality*). Ze benadert die zegswijze op het niveau van de *signifier*, waar het bijvoeglijk naamwoord (‘zeker’) in polariteit kan treden met ‘onzeker’. Ze plaatst dat laatste dan weer in de oorspronkelijke woordgroep, met de bedoeling een tegengestelde *signified* te creëren. Het resultaat (‘in onzekere zin’) denaturaliseert de oorspronkelijke zegswijze én voegt tegelijk een neologisme aan de taal toe. Helemaal lukt die substitutie-operatie echter niet (en dat is ook het humoristische effect) omdat de metaforische werking van ‘zeker’ in de woordgroep ‘in zekere zin’ ook al onzekerheid impliceert. Wat vaststaat is dat de nieuwe zegswijze het motief van onzekerheid versterkt, dat in *Alice #2* een belangrijke rol speelt.

Toepassing 3: Een zone van linguïstische turbulentie creëren

Nadat we onderzocht hebben hoe het taalsysteem de speelruimte van de personages inperkt en definieert, hoe de personages worstelen met de regels van het taalspel, met het tekensysteem en de inherente retoriek van de taal, gaan we nu de tegenbeweging na; we willen onderzoeken hoe de personages binnen die beperkte speelruimte hun vrijheid trachten te maximaliseren. Dat doen ze door talig te experimenteren, door taal-storing, taal-strijd (strijd met/in de taal) en taal-spel (spel met het taalteken).⁶⁶² De taal is geen

662 Ik gebruik de schrijfwijze ‘taal-strijd’ (sic) om geen misverstand te creëren met de geijkte betekenis van het woord ‘taalstrijd’ (strijd tot handhaving of uitbreiding van een taal). ‘Taal-strijd’ betekent dan: ‘strijd tot handhaving of uitbreiding van iemands positie/status via en in de taal’. Op dezelfde manier heb ik het over ‘taal-spel’

gewillig instrument dat zich plooit naar onze intenties, maar kan wel een arena zijn, een speeltuin, een mogelijkheid, een inspiratie.⁶⁶³

In de volgende passage zien we hoe E1 en E2 dat parcours voorzichtig exploreren.

E1: Gewoon nog een paar woorden

E2: Woorden om af te sluiten?

E1: Woorden waarop je rekest om *opnieuw een dialoog aan te knopen*.

E2: Om opnieuw van nul af aan te beginnen.

E1: Om de situatie te *deblokken*.

E2: Is onze geschiedenis dan nog niet afgelopen?

E1: Ik heb nog enkele woorden, verbazingwekkend fris en zacht, als een perzikenhuid.

E2: Er liggen zoveel linguïstische kadavers tussen ons.⁶⁶⁴

E1: We zouden een zone van linguïstische turbulentie kunnen creëren. Ik ben ervan overtuigd dat het nooit te laat is.

— L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – E COMME DANS ÉVOLUTION (POURVEUR, 2013, PP. 40–41)

In dit citaat valt de hoeveelheid actieve werkwoorden op (zie de eigen cursiefmarkeringen). Terwijl we in de vorige toepassingen fragmenten aanhaalden waarin de personages de werking van de taal vooral moesten ondergaan of hooguit wat konden bijsturen, nemen de personages hier het heft in handen. Telkens als ze zich op een punt van non-communicatie bevinden, beseffen ze dat de misverstanden tussen hen het gevolg zijn van het feit dat ze hun woorden niet op elkaar hebben kunnen afstemmen. Ze gaan dan weer op zoek naar 'eerste', niet gealiënerde woorden (Barthes),⁶⁶⁵ die primo: fris klinken, secundo: niet gecontamineerd zijn door conventies en tertio: "nog iets betekenen" (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 187). In de juiste volgorde gezet, in de juiste combinatie geconfigureerd, kunnen die woorden dan misschien een opening maken naar een echte dialoog, een nieuw begin.⁶⁶⁶ Het scepticisme ten opzichte van de taal ("De menselijke taal is soms een aanfluiting van de evolutietheorie" (Pourveur, 2013, p. 47)) wordt in balans gehouden door het geloof in de taal als productief systeem, waarmee ze grenzen

als ik wil verwijzen naar 'spel met de mogelijkheden van een taal'. Dat laat me toe om met 'taalspel' naar een discours te verwijzen in wittgensteiniaanse zin.

663 Derrida heeft het in *La parole soufflée* (2005) over «The generosity of inspiration, the positive irruption of a speech which comes from I know not where, (...), the fecundity of the *other* breath (souffle) is unpower: not the absence but the radical irresponsibility of speech, irresponsibility as the power and the origin of speech" (p. 221).

664 Ik interpreteer dit beeld als: E1 en E2 hebben al tal van misverstanden achter de rug en ze kunnen er niet van uitgaan dat de taal zich een volgende keer beter naar hun wensen en bedoelingen zal schikken.

665 In de laatste paragraaf van *Writing degree zero* (1980) schrijft Barthes: "Feeling permanently guilty of its own solitude, it [literary writing] is none the less an imagination eagerly desiring a felicity of words, it hastens towards a dreamed-of language whose freshness, by a kind of ideal anticipation, might portray the perfection of some new Adamic world where language would no longer be alienated" (p. 88).

666 Barthes verbindt in *Fragments d'un discours amoureux* (1977) het motief van het 'opnieuw beginnen' aan de figure 'Affirmation'. De drang om opnieuw te beginnen is een bevestiging van de eerste ontmoeting. «J'affirme la première rencontre dans sa différence, je veux son retour, non sa répétition. Je dis à l'autre (ancien ou nouveau): Re commençons» (p. 31).

kunnen verleggen en openingen maken: dissensus, taal-spel, verbeelding. El omschrijft het hier als het creëren van “een zone van linguïstische turbulentie” (“créer une zone de turbulence linguistique”). Het lijkt een passende metafoor voor deze tegenbeweging.

Van wat deze zone van linguïstische turbulentie zoal zou kunnen inhouden, krijgen we een hint in *Des mondes meilleurs*, waar Jean-Pierre zijn (tijdelijk verdwenen) taalvermogen omschrijft.⁶⁶⁷

Et je peux...je pouvais vendre n'importe quoi dans un discours, il suffisait d'élargir le champ des significations, introduire le trouble dans le langage qui stimule un imaginaire ainsi qu'un zeste de controverse qui crée la polémique.

— *DES MONDES MEILLEURS* (POURVEUR, 2016, p. 38)

De begrippen ‘élargir le champ des significations’, ‘le trouble’ en ‘la polémique’ lijken me in dit citaat het belangrijkste; ze verwijzen naar het spelen met het taalteken, het ‘verstoren’ van het taalsysteem en naar het aangaan van de strijd met elkaar in de taal. Onder die drie noemers zal ik nu een aantal voorbeelden onderzoeken.

Taal-storing

Eerst onderscheid ik verschillende principes van taal-storing die in Pourveur-teksten opduiken, telkens aan de hand van een concreet fragment. Het gaat dan om het taalexces, het doorbreken van taalregels, de ontsporende opsomming en tot slot: de stilte.

TAALEXCES

De openingsdialoog van *Locked-in* bevat 8 reeksen van 3 frases, die allemaal bestaan uit de combinatie van een lidwoord – een zelfst. naamwoord – een werkwoord (inf.), gevolgd door een vraag naar verduidelijking. We citeren er twee.

ZIJ: Een voldoening beogen. Welke voldoening?/ Een tevredenheid overwegen.

Welke tevredenheid?/ Een consensus onderhandelen? Welke consensus?

HIJ: Een aandenken bedenken. Welk aandenken?/ Een nagedachtenis verzinnen.

Welke nagedachtenis?/ Een naklank ontwerpen. Welke naklank?

ZIJ: Dat wij met al onze zorgen bij u mogen komen...

— *LOCKED-IN* (POURVEUR, 2011, p. 5)

667 Een vermogen dat hij ‘als potentialiteit’ terugwint wanneer Elise hem ‘in bed’ een passage uit Flaubert voorleest. Het citaat van Jean-Pierre (“Et je peux...”) zou overigens niet misstaan als een omschrijving van Flauberts poëtica.

In de 8 reeksen zijn er sommige combinaties die ons vertrouwd voorkomen: het zijn vaste uitdrukkingen (bv. ‘Een beslissing nemen.’ ‘Een verbintenis aangaan.’ ‘Een overeenkomst sluiten’). Bij andere combinaties treedt een vervreemding op, een storing in de taal, waardoor het ons aan begrip schort en onze verbeelding wordt geprikkeld. Dat ligt ten eerste aan het feit dat er lidwoorden worden gebruikt vóór abstracta (bv. ‘een voldoening’, ‘een tevredenheid’). Ten tweede aan het feit dat je spontaan andere ww. aan die zelfst. naamwoord zou koppelen (bv. ‘tevredenheid betuigen’ i.p.v. ‘overwegen’). Ten slotte aan het feit dat je de drie zelfst. naamwoorden van één reeks min of meer als synoniemen ervaart (bv. ‘voldoening’, ‘tevredenheid’, ‘consensus’).

Worden hier (bizarre) taalspelen opgesomd? Taalspelen die de personages zullen moeten aangaan?⁶⁶⁸ Zijn de personages de bedenkers van deze ‘gestoorde’ taalspelen of zijn ze hen opgelegd? Dagen ze er het publiek mee uit, of vragen ze het publiek om hulp en verduidelijking? Het publiek moet in elk geval de taal-storing proberen te duiden. Hoe doe je dat: ‘een naklank ontwerpen’? Het publiek wordt met een taalexces geconfronteerd, en (net als de personages?) mist het een context waarin deze betekenaars een betekenis kunnen krijgen.

In het slot van de openingsdialoog (“Dat wij met al onze zorgen bij u mogen komen...”)⁶⁶⁹ vindt een verrassende switch naar een plechtig, quasi religieuze taalregister plaats. Worden alle gestelde vragen hier samengevat als ‘onze zorgen’? Is de aangesprokene (‘u’) het publiek? Een niet-diëgetische (vertel)instantie? Een *floating signifier*, die ook de invulling God zou kunnen krijgen?

HET DOORBREKEN VAN DE TAALREGELS

In *White-out* omschrijft HIJ zichzelf als een taaliconoclast, die lak heeft aan alle taalregels en alle vaststaande betekenissen. Hij ziet taal als een metafoor voor zijn leven. De *common ground* is dat je ze allebei als een ruimte kan zien, waarin je een traject aflegt. HIJ wil dat traject niet lineair afleggen, maar zigzaggend.

Mijn leven is één grote taalbrij, te doorkruisen in alle richtingen, er is geen vertrek, er is geen aankomst. Enkel een doorreis.

Ik praat, waad door de taal heen, dynamiteer de regels, hak de stammen om en versper de uitgangen, stuit betekenissen omver, draai zelfs begrippen de nek om zonder enig respect.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, p. 305)

668 De taalspelen die Hij opsomt, lijken een vooruitwijzing in te houden naar de situatie na het stuk als Zij overleden zal zijn.

669 De slotregel van *Locked-in* is een echo van deze regel, alleen is er geen ‘wij’ meer: “Dat ik met al mijn zorgen bij u komen mag...” (Pourveur, 2011, p. 37).

HIJ brengt zijn taal-iconoclasme vooral in praktijk om ZIJ talig te tergen.

ZIJ: Waarom heb je hem [Klaus] trouwens ontslagen?⁶⁷⁰

(...)

HIJ: Klaus was uniek

En tiranniek,

Erg frenetiek,

Maar met veel methodiek

In de erotiek

ZIJ: Is dat een reden?

HIJ: Grammaticaal wel.

— WHITE-OUT (POURVEUR, 1996, P. 278)

Vanuit pragma-dialectisch standpunt is zijn propositie te interpreteren als een *assertive speech act* (Eemeren, 2004, p. 63) die een opsomming bevat van een aantal kenmerken van Klaus. Of die kenmerken ook naar waarheid worden toegekend (een voorwaarde voor een *cooperative assertive speech act*) is veel minder waarschijnlijk: de retorische vorm (het rijm dat de attributieven bijeenhoudt) lijkt de waarheidseis te overvleugelen. Nog minder duidelijk is hoe men de som van al die attributen kan interpreteren als motiveering voor het ontslag. Semantisch staan de opgesomde eigenschappen immers veraf van de verwachte kwaliteitseisen van een werknemer. De propositie die HIJ doet, is dus een regelrechte aanfluiting van het relevantiecriteria, een van de maxims van Grice's *Cooperation Principle*.⁶⁷¹ Dat HIJ zijn antwoord toch als grammaticaal correct⁶⁷² voorstelt is veeleer cynisch, wetende dat ZIJ vooral betrouwbare informatie over Klaus wil bekomen.

DE ONTSPORENDE OPSOMMING

Een van de terugkerende retorische ingrepen waarop Pourveur-personages een patent lijken te hebben, is het aangaan van een ambitieuze opsomming die dan finaal ontspoot. Twee voorbeelden uit *La minute anacoustique* wil ik hier weerhouden.

In een eerste passage vertelt L'Actrice aan Le Technicien hoe haar ouders haar hebben uitgelegd waarom ze gescheiden zijn:

Et alors, mes parents m'ont expliqué, pendant des heures, pourquoi ils ne s'aimaient plus, que c'était à cause de leur travail, à cause de la crise, à cause des trous dans la couche d'ozone, à cause de la liberté et de l'égalité, à cause du Big Bang, à cause des catholiques.

— LA MINUTE ANACOUSTIQUE (POURVEUR, 1996, P. 34)

670 HIJ geeft aan dat Klaus (de vader van haar ongeboren kind, naar wie ZIJ op zoek is) een tijdlang in zijn schrijnwerkerij gewerkt heeft, tot hij hem ontsloeg.

671 Van Eemeren (2004, p. 76) verkiest de ruimere term 'Communication Principle', om zo de benaderingen van Grice en Searle te integreren.

672 Op fonologisch, morfologisch en syntactisch vlak is er natuurlijk weinig op zijn taalgebruik aan te merken.

Alles blijkt hier in aanmerking te komen om als oorzaak te worden opgesomd; we verwachten persoonlijke redenen maar we krijgen maatschappelijke omstandigheden, die uiteindelijk teruggaan tot het ontstaan van het universum. Daar wordt de Big Bang een metafoor voor de scheiding, die als zodanig de cirkel rond zou kunnen maken. Toch gaat de opsomming zelfs dan nog door, tot er een storing optreedt en een nieuwe vraag rijst: in welke zin kunnen de katholieken een reden geweest zijn om uiteen te gaan? De syntactische uitbreidingsmogelijkheden met het vaste woordformat ('à cause de') laten op het niveau van de *signifier* toe dat een spreker de reeks oorzaken eindeloos uitbreidt. Zo geraken sferen met elkaar vermengd, ontspoord de logica uiteindelijk in een hellend vlak-redenering met het karakter van een luchtig absurdisme of een ernstige aporie.

Een tweede dialoog tussen Le Technicien en L'Actrice:

LE TECHNICIEN: Ce n'est pas simple... Il y a des choses qui ne sont pas réalisables.

L'ACTRICE: De nos jours, tout est réalisable, faisable, adaptable, connectable, emboîtable, exécutable, réparable, recyclable, décapotable, ... "rimable".

— LA MINUTE ANACOUSTIQUE (POURVEUR, 1996, p. 17)

L'Actrice lijkt haar overtuiging (dat alles realiseerbaar zou zijn) te willen bewijzen in een eindeloze opsomming. Daarbij is het productieve karakter van het suffix '-able' de motor van de opsomming. Dat intussen de adjectieven al maar concreter worden (bv. 'recyclable') en dus inhoudelijk makkelijker te ontcrachten, remt L'Actrice niet af. Uiteindelijk komt ze (via 'réparable?') bij het dubbelzinnige 'décapotable' terecht, dat het zelfst. naamwoord auto oproept en zo de opsomming doet ontsporen. De kers op de taart is dan het woord 'rimable', wat metatalig het vormelijk principe van de opsomming benoemt, maar tegelijk het enige neologisme is. Deze 'storing' refereert dus aan de ruimte voor creativiteit die de mens heeft om het taalsysteem uit te buiten. Op het niveau van de *signifier*, vormelijk, zijn er geen grenzen.

DE STILTE

Een laatste "zone de turbulence linguistique" die we hier willen bespreken, is paradoxaal genoeg de stilte. In *Noorderlicht* beschrijft de Wetenschapper het effect van de stilte die viel op de Solvay-conferentie van 1927, nadat Heisenberg de dualiteit van het elektron had uiteengezet. De stilte maakt een barst zichtbaar, een storing. Onvermoede, gewaagde, gevaarlijke gedachten borrelen op in de hoofden van de sprekers en insisteren op articulatie.

Men zou natuurlijk kunnen stellen dat als twee mensen...of drie mensen of twintig mensen met elkaar praten, ze onbewust naar die ene stilte zoeken, die plots een spanning doet ontstaan, een probleem veroorzaakt, wrevel opwekt, een gevecht. (...) Even verlaten ze de gemoedelijke en berustende woorden en wagen ze zich op

het terrein van de stilte, van de demonen. (...) En als ze na die stilte het gesprek weer aanvatten, is plots alles anders, ontregeld, een mijnenveld.

— NOORDERLICHT, (POURVEUR, Z.D. [1998], P. 18)

In de stilte kunnen de stellingen van de sprekers en toehoorders dus finaal uit elkaar groeien. Wanneer het gesprek wordt hernomen, is er dan enkel nog taal-strijd mogelijk. Anderzijds, zo suggereert L'Actrice aan Le Technicien in *La minute anacoustique*, kan een gedeelde stilte ook een *silence intérieur* genereren, een speeltuin voor dromen en fantasmes, een verleiding.⁶⁷³ Niet alleen de taal maar ook de afwezigheid ervan kan de verbeelding prikkelen. Het is duidelijk dat de actrice hier metafictieel verwijst naar de vrijplaats die de toneelscène voor de acteurs kan zijn.⁶⁷⁴ Bij uitbreiding kan je ook het theater *an sich* beschouwen als een plaats waar goed gekozen momenten van stilte het publiek triggeren tot vrijuit en ongestraft verbeelden.

[Ç]a, c'est un silence qui nous plonge au plus profond de notre être, dans la cour de récréation de la vertu, de la morale.

Nous pouvons y jouer, / avec mes rêves, / avec tes désirs aussi / ou vice versa.

Nous pouvons y jouer, / avec mes phantasmes, / avec tes obsessions / ou vice versa.

Et nous pouvons faire tout ça, / à la vue de tout un chacun, / sans être punis.

— LA MINUTE ANACOUSTIQUE (POURVEUR, 1996, P. 38)

Het introduceren van een stilte in een dialoog is *common practice* in een werk van Pourveur. Meestal zijn stiltes typografisch in de tekst te onderkennen door het beletselteken '(...)'. Een stilte kan de mogelijkheid van een *beat* inhouden, en zo een personage toelaten om een verandering door te maken in verbeelding, in doel of emotie, die zich eventueel in een handeling omzet. Personages kunnen stiltes ook inzetten om een storing te introduceren; een plotse stilte kan een moment zijn waarop een gesprek kantelt en/of de inzet verdubbelt. De stilte kan ook een onderbreking van de publieksgerichte, frontale communicatie (standaard in veel Pourveur-teksten) impliceren, waarbij de acteurs zich tot elkaar gaan richten en een (woordeloze) blik uitwisselen. Een voorbeeld daarvan vinden we in *Le Coucher d'Yvette*, waar het feit dat Yvette de eerste tekenen van borstontwikkeling bij zichzelf ontdekt, de spontane, intieme relatie met haar opgroeiende broer onder spanning zet. In het fragment zijn de beletseltekens zeer suggestief omdat ze zowel een blik als een handeling kunnen impliceren.

673 Taal (of stilte) wordt door Pourveur als verleidingsinstrument gekoppeld aan lingerie, via de gemeenschappelijke omschrijving "zone de turbulence". Cf. *A als in Avatar* (Pourveur, L'Abécédaire des temps (post)modernes, 2013, p. 12): "Daarna kiest ze zorgvuldig haar ondergoed. Ze opteert voor les 27 van de Aubade-collectie 'een zone van turbulenties creëren'" (p. 12). Wellicht heeft Pourveur de uitdrukking ook aan de Aubade-collectie ontleend, cf. <https://lecons-seduction.skyrock.com/652124958-Lecon-Aubade-n-27-Creer-une-zone-de-turbulences.html> (geraadpleegd op 19 februari 2022).

674 *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996) is opgedeeld in vijf bedrijven, die elk een bepaald soort stilte als titel dragen: le silence objectif, le silence relatif, le silence subjectif, le silence intérieur en le silence éternel. De stiltes hebben elk een verschillende impact op de conversatie.

YVETTE: Het past niet meer./ God zal razend zijn als je mijn borsten nog aanraakt./ Hij zal je in vuur doen opgaan./ Je zal veroemd zijn.

BROER: Mag ik er dan naar kijken?/ Trek je T-shirt uit.

YVETTE: ... / Nee.

BROER: ...

YVETTE: Vanaf nu mag jij niet meer in de badkamer als ik er ben./ Als ik mij uitkleed in de slaapkamer, mag jij niet meer binnen./ We kunnen ook niet meer in dezelfde kamer slapen.

— LE COUCHER D'YVETTE (POURVEUR, Z. D., [1999], P. 4)

Taal-strijd

Liotard stelt in *La condition postmoderne – rapport sur le savoir* (1979) praten gelijk aan taal-strijd: “(...) parler est combattre, au sens de jouer, et que les actes de langage relèvent d'une agonistique générale” (p. 23). Lyotard neemt Wittgensteins concept 'taalspel' over. Hij geeft aan dat elk taalspel gereguleerd wordt door een aantal 'metaprescripties' die voorschrijven welke 'zetten' binnen het taalspel toelaatbaar zijn om nieuwe uitspraken op te leveren. Volgens Lyotard ondergaat de taalgebruiker in het taalspel door elke 'zet' van de mede-/tegenspeler een 'verplaatsing'. De beste reactie is dan niet de voorgeprogrammeerde tegenzet (die enkel de eerdere zet zal bekrachtigen) maar een nieuwe, onverwachte zet. Lyotard stelt dat een zet die een overtreding inhoudt (zoals 'trucs' en 'vals spelen') de beperkingen van de regels aan het licht kan brengen. Zo worden grenzen verlegd en openingen gemaakt. Zo worden de verbeelding en de creativiteit wakker gemaakt en ontstaat 'dissensus'. Precies die dissensus beschouwt Lyotard als essentieel, zowel voor het wetenschappelijke debat als voor de menselijke interactie.⁶⁷⁵

Liotard beschouwt consensus zelfs als ongewenst. Als consensus permanent wordt en pretendeert universeel geldig te zijn, impliceert dat een vorm van terreur en een miskenning van de heterogeniteit van de taalspelen. Hooguit kan consensus een lokale, tijdelijke staat zijn tussen partners, bedoeld om snel weer opgeheven te worden. Consensus kan dus nooit een doel op zich zijn, dissensus wel.

M.i. is deze idee ook aanwezig in de teksten van Pourveur. Personages beschouwen het conflict, de dissensus niet als iets wat moet worden vermeden, maar wat moet worden

675 Lyotard (1979) schrijft: «Si l'on repart de la description de la pragmatique scientifique (section 7), l'accent doit être désormais sur le dissentiment. Le consensus est un horizon, il n'est jamais acquis. Les recherches qui se font sous l'égide d'un paradigme tendent à les stabiliser; elles sont comme l'exploitation d'une «idée» technologique, économique, artistique. Ce n'est pas rien. Mais on est frappé qu'il vienne toujours quelqu'un pour déranger l'ordre de la «raison». Il faut supposer une puissance qui déstabilise les capacités d'expliquer et qui se manifeste par l'édiction de nouvelles normes d'intelligence ou, si l'on préfère, par la proposition de nouvelles règles du jeu de langage scientifique qui circonscrivent un nouveau champ de recherche» (p. 99).

opgezocht. In *La minute anacoustique* stimuleert L'Actrice Le Technicien om de dissensus aan te gaan. Zij vindt dat een dialoog in een bloedbad mag eindigen.

L'ACTRICE: Si tu es d'accord avec tout ce que je dis, tu n'as aucune raison d'exister.
Autant former à nous deux une seule et même personne.
Tandis que tu n'es pas d'accord avec Moi, on peut se parler longtemps, très longtemps,
avec émotion, passion, haine, amour. Il faut créer le conflit; autrement, la vie reste
lettre morte.

— *LA MINUTE ANACOUSTIQUE* (POURVEUR, 1996, P. 29)

Het conflict waar het hier over gaat, is niet zozeer een dramatisch (handelings)conflict, maar een taal(handelings)conflict, zoals de metafoor 'lettre morte' aangeeft. Zonder dissensus blijft het leven dode letter. De dissensus raakt aan de kern van elk samenzijn in het Pourveur-universum. Het is namelijk een opstap naar het vinden van de graal, het antwoord op de vraag 'wat het koppel (nog) samenhoudt'. Ghislaine formuleert het in *A als in Avatar* (*L'Abécédaire*) als volgt.

Ook al zijn we het allemaal eens over de bestemming, toch wil ieder van ons een andere richting inslaan. Ieder laat zijn stem horen, met zijn eigen intensiteit, zijn eigen klank. Wij worden verscheurd door de dissensus, die tweedracht wordt, die ruzie wordt en wij dompelen ons onder in het geschil om uiteindelijk tot de kern door te stoten, daar waar de vraag der vragen te vinden is: wat houdt ons nog samen? Een droom? Een dans? Een blauw licht? Bloed? Een zone van turbulentie? Een brief? En omdat niemand antwoord geeft, zinkt een stilte van lood in ons loodzware lichaam.⁶⁷⁶

— *L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – A COMME DANS AVATAR* (POURVEUR, 2013, PP. 14–15)

Het is opvallend dat het antwoord op die vraag blijkbaar enkel poëtisch kan zijn, een opsommen van momenten ("Een droom? (...) Een brief?"), die metonymisch of metaforisch en wellicht op basis van een gedeeld referentiekader voor 'samenhang' kunnen staan. Interessant is ook het woord 'geschil' dat in Ghislaines betoog opduikt. Het is een vertaling van 'le différend', een begrip dat Lyotard creëert om te verwijzen naar een situatie waarin twee partijen het niet eens zijn over een gemeenschappelijke set van regels waarmee ze een conflict zouden kunnen oplossen.⁶⁷⁷ Voor mij is dit een relevant gegeven

676 In de oorspronkelijke Franse tekst, met name in *A comme dans Avatar* (Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013) worden 'dissension' en 'différend' haast in één adem genoemd. «Nous sommes tiraillés par la dissension, qui devient querelle et nous nous enfonçons dans le différend pour finalement atteindre le fond, là où se trouve la question première de toute chose: Qu'est-ce qui nous tient encore ensemble? Un rêve? Une danse? Une lumière bleue? Du sang? Une zone de turbulence? Une lettre? Et comme personne ne donne de réponse, un silence de plomb plombe notre corps.» (p. 14)

677 Twee voorbeelden van een *différend* (geschil) in juridische zin: het joodse volk zou de holocaust niet kunnen

omdat precies de taalregels inzet van discussie en reflectie zijn tussen Pourveur-personages. En wel op een paradoxale manier: het zoeken naar een gemeenschappelijke regelset (of een gedeeld referentiekader) kan een eind maken aan het naast-elkaar-door-praten (en zo het geschil helpen vermijden); anderzijds kan precies het innovatief doorbreken van een taalregel (cf. dissensus) een doorbraak in een patstelling forceren.

Een voorbeeld van een onoverkomelijk geschil vinden we in *Contusione è minima* (Pourveur, z.d., [1998]). Het personage Bestuurder gaat er in dat stuk van uit dat de oorzaak voor het mislukken van zijn relatie met Dolorés ligt in hun verschillende referentiekaders. Het gaat om een geschil tussen het koloniserende Europa en het gekoloniseerde Afrika.

Ik denk dat zij mij heeft laten boeten voor alle blanken die ooit een voet op het Afrikaanse continent hebben gezet, van de slavenhandel tot de kolonisatie... ik heb alles moeten betalen, met de rente erbij... Vijf jaar vernederingen. Vijf jaar verderf....”

— *CONTUSIONE È MINIMA* (POURVEUR, Z.D., [1998], P. 6)

De voorbeelden van dissensus zijn echter talrijker in Pourveurs werk. Pourveur-personages bedienen zich van retorische ingrepen om onverwachte zetten en tegenzetten te doen. Daarmee trachten ze dan een verbeeldingsruimte te creëren waarin plots meer mogelijk wordt. Vaak dient de retoriek de erotiek. Want de taal-strijd waarover Lyotard het heeft, staat bij Pourveur vaak in het teken van de kunst van het verleiden.

In *White-out* vinden we daarvan twee voorbeelden: een eerste fragment

ZIJ: Ik leg mijn liefde geen enkele voorwaarde op. Ik hou van Klaus van A tot Z.

HIJ: Dan loop je niet veel gevaar. Van iemand houden van A tot Z kan hooguit enkele lettertjes beschadigen.

Maar van iemand houden van *kop tot teen* beschadigt altijd vitale functies.

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, P. 293) (EIGEN CURSIVERINGEN)

HIJ geeft dus aan dat de twee beeldende uitdrukkingen (zie cursief) die op het niveau van de *signified* eenzelfde betekenis kunnen genereren (‘helemaal, onvoorwaardelijk van iemand houden’), toch een verschil (in schadelijkheid!) genereren, met name door de restwaarde, het surplus van de *signifier*. Er blijft altijd een letterlijkheid over, een residu dat zich niet volledig in die *signified* laat vatten. In het ene geval betreft dat residu het lichaam, in het andere geval het woordenboek. HIJ suggereert dus dat, als ZIJ voor hem zou kiezen, hun liefde lichamelijker, avontuurlijker en meer vervullend zou zijn dan de liefde die ZIJ voelt voor Klaus (en die misschien enkel in haar taalspel bestaat). HIJ doet dus een strategische taal-strijdzet, om haar te veroveren.

bewijzen als enkel ooggetuigen (dus getuigenissen van overlevers) zouden worden aanvaard; Aboriginals kunnen hun land niet terug opeisen indien enkel geschreven documenten van eigenaarschap worden aanvaard. Bron: Internet Encyclopedia of Philosophy <https://www.iep.utm.edu/lyotard/#SH4c>

Een tweede voorbeeld van ‘Retoriek *meets* erotiek’ uit *White-out*:

HIJ: Heb je voor die ene man alles achtergelaten?

ZIJ: Ja. Alles.

HIJ: En wat is dat dan, alles?

ZIJ: Alles. Het enige wat ik nog heb, is mijn lichaam met bijbehorende en optionele onderdelen. Niets mankeert. Een druk op de knop en dit lichaam is in staat om onmiddellijk en zonder enige aarzeling optimaal te functioneren.

HIJ: Heb je daar een rijbewijs voor nodig?

ZIJ: Dat zou een goed idee zijn. Elke man zou een soort ‘rijbewijs’ moeten halen voordat hij met een vrouw zou mogen omgaan.

— *WHITE-OUT* (POURVEUR, 1996, PP. 278–79)

Zij spreekt metonymisch over zichzelf als lichaam en metaforisch over haar lichaam als een machine. Hij spreekt haar eigenlijk aan op het feit dat er in de omgangstaal geen taalspel bestaat waarin wij het hebben over ‘onderdelen’ van ons lichaam (wel over ‘delen’, ‘lichaamsdelen’, ‘ledematen’) Het woord ‘onderdelen’ hoort bij het taalspel ‘spreken over een auto’. Door het woord ‘rijbewijs’ te laten vallen verschuift hij dus de conversatie naar dat taalspel. Het is dan handig meegenomen dat het woord ‘rijden’ in een erotisch taalspel ook seksuele connotaties heeft.⁶⁷⁸ ZIJ heeft echter een fameuze tegenzet in huis. Ze haalt een ander idee van het taalspel ‘spreken over auto’ aan, nl. het feit dat je een opleiding en examen moet doorstaan om te ‘mogen’ rijden. Daarmee riposteert ZIJ ook zijn bedekte seksuele toespeling, zonder hem evenwel volledig af te wijzen: HIJ zal haar moeten ‘verdienen’.

Taal-spel

Naast de taal-strijd is er ook het zuivere spelen met taal. Dat leunt het dichtst aan bij *jouissance*, taalgenot. Daarmee kunnen we opnieuw aansluiten bij het citaat van Lyotard over spreken als strijd, dat we voortijdig afbraken (cf. supra).

Cela ne signifie pas nécessairement que l'on joue pour gagner. On peut faire un coup pour le plaisir de l'inventer: qu'y a-t-il d'autre dans le travail de harcèlement de la langue qu'accomplissent le parler populaire ou la littérature? L'invention continuelle de tournures, de mots et de sens qui, au niveau de la parole, est ce qui fait évoluer la langue, procure de grandes joies. Mais sans doute même ce plaisir n'est pas indépendant d'un sentiment de succès, arraché à un adversaire au moins, mais de taille, la langue établie, la connotation. (LYOTARD, 1979, P. 23)

678 We zouden i.p.v. het begrippenkader van de ‘taalspelen’ (Wittgenstein) ook het begrippenkader van de ‘frame of reference’ kunnen hanteren, dat Hrushovski (1984, p. 12) omschrijft als “the basic unit of semantic integration”. De frase ‘bijbehorende en optionele onderdelen’ heeft naast het frame ‘lichaam’ een tweede *frame of reference* in het leven geroepen, nl. ‘auto’. Dat frame wordt nadien verder gebruikt en verdringt het eerste.

In het eerste deel van dit citaat legt Lyotard de klemtoon op het spelkarakter van de taalstrijd; in het tweede deel op het strijdkarakter van het taal-spel, een strijd die de taal-speler aangaat met de connotatieve taal, met de veelheid aan betekenissen van de taal zelf.

Voor de taalgebruikers is het verwerven van de moedertaal één groot uitdagend spel maar tegelijk een overrompelende ervaring. Die paradox treffen we aan in *E comme dans Évolution* (Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*) waar foetus Ghislaine aangeeft: "Ik val in de waterval. Ik 'waterval' Ik maak deel uit van de 'taalketen'" (p. 51).⁶⁷⁹ Even tevoren zei ze:

Ik begin me toe te leggen op de verovering van zelfstandige naamwoorden, lidwoorden, bijvoeglijke naamwoorden en werkwoorden. Dat wordt mijn zandbak.
En ik geef alles wat mij omringt een naam. Ik verbeter mijn competenties en prestaties.
Ik 'meervoudig', ik 'transitief', ik 'subjunctief', ik 'voltooi mijn tegenwoordigheid',
ik vervoeg me dood.

— *L'ABÉCÉDAIRE DES TEMPS (POST)MODERNES – E COMME DANS ÉVOLUTION* (POURVEUR, 2013, P. 44)

We zien in dit citaat eenzelfde dubbelzinnig effect: enerzijds is de intrede in de symbolische orde van de taal een verrijking van de creatieve mogelijkheden: de taal is verantwoord speelgoed. Anderzijds geeft de slotfrase "Je conjugue à mort" ook de schaduwkant aan. Er moet gewerkt worden (als door taalslaven aan de ketting) om de taal onder de knie te krijgen. De combinatie 'je participe présent, je conjugue à mort' heb ik vrij vertaald (cf. supra) om het paradoxale samengaan in de tekst te markeren van het pas ontsproten leven (de foetus) en het doodsbegrip. *Sein zum Tode?* Inderdaad, een leven (plus negen maanden) lang, met de taal als instrument van zelfrealisatie én hartslagmeter.

Zeker in Pourveurs Franstalige teksten ontpoppen de personages zich soms tot taaltovenaars. Ghislaine is heel trots dat ze al snel haar eerste, zeer welluidende zin kan aankondigen: "Si six scies scient six cypès, six cent six scies scient six cent six cypès." Een heuse *tongue twister* uit de dictie-les! Ook in *La minute anacoustique* treffen we staaltjes van klankspel aan:

LE TECHNICIEN: Je préfère nettement la sonorité susurrante du mot 'ressusciter'.

— *LA MINUTE ANACOUSTIQUE* (POURVEUR, 1996, P. 17)

(...)

L'ACTRICE: «Je ne suis pas obligée de ressentir ce que je suscite».

— *LA MINUTE ANACOUSTIQUE* (POURVEUR, 1996, P. 25)

679 'Unnatural narrators' komen wel vaker voor in het werk van Pourveur: hier is een foetus aan het woord; in andere werken, bv. *Eco-Romance* (Pourveur, 1996, pp. 375-76), spreekt een personage verder na zijn dood.

Deze laatste zin moeten we zeker lezen als een pourveuriaanse bijdrage aan de discussie rond *le paradox du comédien*, maar vooral ook als een welluidend jambisch vers.

Hét taal-spel bij uitstek is wellicht het creëren van neologismen. De taalgebruiker zet dan met behulp van de verworven taalregels (*compétence*) een spel op met het taalteken; een nieuw gevormde *signifier* wordt gekoppeld aan een tot dan onbenoemde nuance (*signified*) en een nieuwe lexicale creatie komt tot stand (*performance*). Deze *inventio*, deze verrijking van de taal is een *statement* van meesterschap en (relatieve) vrijheid. Een van Lewis Carrolls personages, Humpty Dumpty, formuleert het als volgt: “als je wilt weten wat iets betekent, moet je weten wie de baas is”.⁶⁸⁰ ‘De baas zijn’ impliceert: een woord precies dat laten betekenen wat jij wil: niet meer, niet minder. Humpty’s ‘talent’ lijkt een knipoog van Carroll naar de klassieke taalopvatting die inhoudt dat een spreker een concept in zijn hoofd heeft en daar met één bepaald woord helder naar kan verwijzen (cf. supra). Een *vette* knipoog wel te verstaan. Humpty geeft toe dat zijn ‘meesterschap’ een prijs heeft: als hij een woord overlaadt met betekenis, betaalt hij dat woord ook extra, omdat het zo hard moet werken. Bovendien zijn de meeste woorden die Humpty bedenkt (cf. het gedicht *Jabberwocky*) compleet onbegrijpelijk zonder Humpty’s verklarend woordenboek.

Een aantal van Humpty’s creaties zijn porte-manteauwoorden (*mots-valises*). Zelf omschrijft hij ze als “two meanings packed up in one word” (Carroll, 1962, p. 276). De samentrekking van twee bestaande woorden creëert de mogelijkheid om ver uiteen liggende begrippen of levenssferen elkaar te laten contamineren. Een klankovereenkomst moet daarbij als glijmiddel fungeren, maar het is net het fonologische *verschil* dat in het nieuwe woord de nieuwe betekenis markeert. De ‘Snark’ uit Carrolls *The Hunting of the Snark* is zo’n porte-manteauwoord; het is wellicht een samentrekking van ‘snake’ en ‘shark’. Pourveur maakt dankbaar gebruik van Carrolls porte-manteau-idee. We bespreken eerder al de werking van ‘spermageddon’ in *Decontaminatie*. In *Contusione è minima* (Pourveur, z.d., [1998]) is ‘musturberen’ (p. 48) een belangrijk motiefwoord; het verwijst naar het feit dat mensen een verlangen gaan beschouwen als een behoefte. ‘Ik wil’ wordt dan ‘ik moet’. Het verklaart de compulsieve drang van de personages in het stuk.

Een belangrijk poëticaal neologisme vinden we in *A comme dans Avatar* (Pourveur, *L’Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013). Daar neemt Ghislaine zich voor: “(...) réveiller les mots. Assomptionner à outrance”. Ik vertaal dit als “de woorden doen ontwaken. Veronderstellen in het absolute” en baseer me daarbij op een zin uit *Le diable au corps*.⁶⁸¹ Deze vertaling kan echter onmogelijk recht doen aan de rijkdom van het neologisme ‘assomptionner.’ Het woord ‘assomption’ heeft (blijkens het Larousse-woordenboek) namelijk twee erg verschillende betekenissen: ‘assumptie’ (onderstelling) en ‘tenhemelopneming,

680 “The question is, (...) which is to be master – that’s all” (Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland/ Through the Looking Glass*, 1962, p. 274).

681 In *Le diable au corps* (Pourveur, 1996) staat te lezen: “Hij bis: Laten we op die basis een ‘waarin’ plegen. Veronderstel in het absolute; Waarin eerst...dit...dan...dat” (p. 14)

met name van Maria'. De eerste betekenis leunt dicht aan bij een cruciaal thema in het werk van Pourveur: je zou de personages kunnen beschouwen als levenswetenschappers die proefondervindelijk (vooral mentaal dan) veronderstellingen, aannames, hypotheses over het te leiden leven uitproberen, in dialoog met anderen.⁶⁸²

Als we doorgaan op de tweede betekenis moeten we een verzwegen lijdend voorwerp veronderstellen na 'assomptionner'. Er staat dan impliciet: 'Réveiller les mots. Assomptionner les mots à outrance'.⁶⁸³ De verticale, opwaartse beweging van het 'ten hemel opnemen' staat dan diametraal tegenover de neerwaartse beweging van de woorden zoals beschreven in een droompassage in *A comme dans Avatar* waarin Ghislaine zich taalloos weet.⁶⁸⁴ De keuze voor 'assomption' boven het meer gebruikelijke 'résurrection' of 'ascension' kan te maken hebben met het feit dat de woorden niet op eigen kracht ten hemel zullen reiken, maar daarvoor de taalgebruiker (en de schrijver) nodig hebben, zoals Maria de engelen.⁶⁸⁵

Vanuit die dubbele interpretatie krijgt het woord 'assomption' een thematische en poëtische betekenis. Je kan hierin een metafictionele verwijzing lezen die het plezier van het schrijven aanwezig stelt in de *texte scriptible*; je kan dit echter ook (op plotniveau) interpreteren als een doelstelling die Ghislaine zich oplegt, en die ze diversifieert in de volgende reeks werkwoorden: "veranderen, modifieren, vervormen, ontdoen, verfraaien, verrijken." 'Assomptionner à outrance' is dan de talige 'totum pro parte' van de meervoudige ambitie die het Pourveur-personage zich stelt.

In *La Minute anacoustique* wordt duidelijk dat 'assomptionner (les mots à outrance)' ook betekenis krijgt in de relaties tussen mensen. De inzet van het gesprek tussen L'Actrice en Le Technicien lijkt enerzijds dat ze woorden die te veel gebruikt zijn, weggooien (cf. de "je t'aimes") en woorden die nog niet eerder uitgesproken werden een leven trachten te geven. Het gaat dan om het nieuw verbeelden van de ander, waardoor ze beiden tot leven kunnen worden gewekt.⁶⁸⁶ Dit lukt hun in de 'silence intérieur' die tussen hen ontstaat.

682 In *Des mondes meilleurs* (Pourveur, 2016) zegt Raymond tegen Suzanne, met wie hij al vijftien jaar getrouwd is: "Je pars de l'hypothèse que je t'aime, que je te désire" (p. 60). Hij zegt erbij dat hij geen zin heeft om te verifiëren of deze hypothese altijd exact is. Voor Suzanne is dit een schok; zij besluit dat hun huwelijk enkel gebaseerd is op een werkhypothese. Vermits die mogelijkwerwijs totaal fout kan zijn, zegt ze Raymond de wacht aan.

683 Verderop in hetzelfde hoofdstuk wordt die invulling ook gemaakt door Ghislaine als ze het heeft over "assomptionner à outrance les mots" (Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013, p. 15).

684 *A comme dans Avatar* (Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, 2013) begint met een droom waarin Ghislaine wandelt "te midden van een duizelingwekkend aantal uitgedoofde letters". "Is dit dus uw verlangen? Dat ik het woord niet neem? Ben ik nu gevangengenomen of integendeel bevrijd? Ik sta er toch op om enkele woorden hardop uit te spreken: 'Niettegenstaande (ik hou echt van de klank van dit woord) niettegenstaande uw verl...' maar nauwelijks heb ik enkele woorden uitgesproken of ze desintegreren al en de letters vallen met groot geraas op de grond, tussen de andere dode letters. Ik maak geen deel meer uit van de 'taalketen'" (p. 9).

685 Maria wordt in *A als in Avatar* overigens metonymisch aanwezig gesteld door de kleur blauw ("blauw licht", "blauwe zakdoek") die in de iconografie steeds aan haar wordt toegeschreven.

686 Het motief 'iemand tot leven wekken' vinden we terug in het verhaal van Sneeuwwitje, dat in meerdere teksten opduikt en dat druk wordt bediscussieerd door de personages. In *La Minute Anacoustique* (Pourveur, 1996, p. 46) wordt de vraag gesteld of de prins er goed aan heeft gedaan om Sneeuwwitje levend te kussen. Of was hij haar beter gevolgd in de dood? In *Alice #2* (cf. supra) wordt betwijfeld of leven met Sneeuwwitje wel haalbaar

Wanneer Le Technicien taal geeft aan zijn fantasme (“je te multiplie, je te réinvente à l’infini, je te modifie immodérement” (La minute anacoustique, p. 49)), krijgt hij opnieuw voeling met het irrationele en het impulsieve, met alles wat hij heeft gebannen uit zijn leven. Het is alsof de woorden hem een hemels moment bezorgen. Deze glimp van de utopie blijkt in de dagelijkse realiteit echter niet te bestendigen, ook niet voor L’Actrice en Le Technicien. Een eeuwige ‘assumption’ is de mensen niet gegund.

We zijn nu goed gewapend om de *casestudy* aan te vangen. We beginnen met een stuk waarin de taal werkelijk de hoofdrol opeist, met name *The Hunting of the Snark*. We zullen trachten te achterhalen of en hoe de hierboven aangehaalde motieven en stijlfiguren een rol spelen in dat werk.

Casestudy 9: The Hunting of the Snark

MIJNWEZEN: Bereid u voor op de Dag dat u de oplossing vindt en dat het niet de Oplossing blijkt, maar het Probleem! Bereid u dus voor! En vrees die dag!

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, P. 110)

Tussen 1874 en 1876 schreef Lewis Carroll *The Hunting of the Snark (An Agony, in Eight Fits)*. Het was in zekere zin een uitwerking van *Jabberwocky*, een nonsensgedicht uit Carrolls *Through the Looking Glass*. Carroll zag *The Hunting of the Snark* zelf als een nonsens ballade voor kinderen. Het gedicht kreeg echter vooral bijval bij een ouder en literair geschoold publiek. Pourveur maakte in 1987 een adaptatie van Carrolls gedicht voor het theater.⁶⁸⁷ Hij gaf het stuk dezelfde naam mee, voegde eraan toe “naar Lewis Carroll” en voorzag een andere ondertitel: *A Delirium In Eight Crises*.⁶⁸⁸

is. Romantiek blijkt niet compatibel met het realiteitsprincipe.

687 Het stuk werd gecreëerd als ‘jeugdtheater’ door oud Huis Stekelbees (Gent), in een regie van Guy Cassiers. In het seizoen 1994–95 werd het hernomen, als stuk voor volwassenen, bij het Arnhemse gezelschap Keesen & Co in een regie van Willibrord Keesen. Het stuk werd een eerste keer gepubliceerd bij Dedalus (Pourveur, 1987) en werd daarna licht herwerkt opgenomen in de verzamelbundel *Het soortelijk gewicht van Sneeuwuitje, Teksten 1985–1995* (Pourveur, 1996). Voor de analyse maak ik gebruik van deze laatste uitgave.

688 Om het onderscheid duidelijk te maken zal ik vanaf nu spreken over Pourveurs *Hunting* en Carrolls *Hunting*. In de terminologie van Miola, die zeven soorten intertekstualiteit onderscheidt, zou je Carrolls *The Hunting of the Snark* een *source proximate* kunnen noemen voor Pourveur. De brontekst van Lewis Carroll is duidelijk ‘the book-on-the-desk’ geweest toen Pourveur zijn *Hunting* schreef. Miola (2014) zegt: “the author honors, reshapes, steals, ransacks, and plunders. The dynamics include copying, paraphrase, compression, conflation, expansion, omission, innovation, transference, and contradiction” (p. 19). In het geval van Pourveur komt daar *remediation* bij (een transcodering naar het theatrale medium).

Vooreerst wil ik aangeven dat ik mijn focus niet ga richten op de manier waarop Pourveur het werk van Carroll heeft geadapteerd. Enkel als dat relevant blijkt, zal ik in mijn *case-study* refereren aan het oorspronkelijke werk. Het moge hier volstaan aan te geven dat de adaptatie in Hutcheons terminologie (2013 [2006]) kan beschreven worden als een vorm van *appropriation*. Pourveur heeft Carrolls werk geherinterpreteerd op basis van zijn eigen sensibele; wie er het origineel in hoopt te herkennen, komt wellicht bedrogen uit. De bedoeling van deze *casestudy* is om Pourveurs sensibele verder in kaart te brengen, eerst met een onderzoek naar (het belang van) de plot, dan naar de taal-werking in het stuk.

Het (relatieve) belang van de plot

DE PREMISSE

Wat de plot betreft, kunnen we zeggen dat Pourveur grosso modo Carrolls uitgangspunt overneemt: een tiental figuren onderneemt een zoektocht. Bij Carroll is de gezochte prooi ‘the Snark’, een fabeldier; bij Pourveur ligt dat, ondanks de gelijknamige titel, wat anders. Zijn *Hunting* geeft de zoektocht weer naar de formule waarmee een verhaal in gang kan worden gezet. Die formule wordt door de verteller als volgt omschreven:

de formule waarmee – de priemende zonnestraal zich neervlijt op de kelk van de bloem en er een web van glinsteringen weeft opdat de lichte voetstappen van de prinses erin verstrikt raken – waardoor – de prinses, in haar val, een schrijnende kreet slaakt die tot ver in het bos reikt – waardoor – de levende rivier de schrijnende kreet in haar stroming opvangt en hem verstillt tot diamant – waardoor – ...

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, p. 61)

Hierna volgen er nog 12 ‘waardoors’, die ons als lezer verder en verder binnentrekken in een stereotiep soort sprookjesuniversum. De formule had niet alleen de prinses, maar ook andere *usual suspects* moeten activeren zoals de elfen en feeën, de prins en de draak. Er had dan ook een zwaard gesmeed moeten worden om de draak te verslaan etc. Maar dat is dus allemaal niet gebeurd, vanwege de verdwenen formule. Is de gezochte formule gewoon de klassieke openingszin ‘Er was eens’?⁶⁸⁹ Of moeten we de formule (op basis van het nadrukkelijk aanwezige ‘waardoor’) poëticaal interpreteren als ‘het causaliteitsbeginsel’, de oorzaak-gevolgformule die aan zoveel klassieke verhalen ten grondslag ligt?

Voor de personages zijn de gevolgen van het verdwijnen van de formule in elk geval ‘aanzienlijk’:

689 Jean-Luc Godard vroeg zich in de video *Numéro Deux* af: waarom houden we altijd vast aan ‘il y avait une fois’? Waarom niet ‘il y avait deux fois’? Ook hij stelde deze verhaalfomule dus in vraag.

En de tijd verstreek,
niet meer als tijd,
maar als fataliteit.
En iedereen-en-alles was verschillend-en-anders.
En het leven was afgelast.
Er was niets meer.
Geen zekerheden, geen wetmatigheden.
Behalve een afwezige aanwezigheid.

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, P. 62)

De woordspeling ‘tijd’ – ‘fataliteit’ maakt het spanningsveld duidelijk. Leven ‘in een fataliteit’ ontnemt de personages de speelruimte die zij tijdens hun leven ‘in de tijd’ wel zouden hebben. De formule moet dus teruggevonden worden om de tijd herop te starten, om de mogelijkheid te creëren van een nieuw begin en aan de fataliteit van het niet-leven te ontkomen.

Vanuit het net geciteerde ‘gedicht’ ontstaat het verhaal. Plots vindt er een ‘reddingsactie’ plaats, vol religieuze toespelingen. Uit de “afwezige aanwezigheid” spreekt namelijk een Stem een toevallig passerende Klokkenman toe met de ritueel klinkende woorden: “Open uw mond en eet wat ik u geef” (The Hunting of the Snark, p. 63), woorden die naar de katholieke eucharistie lijken te verwijzen.⁶⁹⁰ Hij geeft de Klokkenman een perkament te eten met de opdracht de inventaris van het Corpus op te stellen. ‘Corpus’ wordt hier volgens mij in zijn twee betekenissen geactiveerd; als ‘tekstverzameling’ en als ‘lichaam’. In hetzelfde religieuze *frame of reference* kunnen we hier een allusie lezen op Jezus Christus, die volgens het christelijke geloof sterft om een nieuw begin mogelijk te maken. “– En daaruit kwam alles verder voort–”, zegt de tekst (p. 63). We maken een pastiche van een scheppingsverhaal mee.

In die ‘Genesis’ krijgt de Klokkenman impliciet de rol van schrijver toebedeeld. De verteller typeert hem als “poëtisch methodisch van aard en geposeerd avontuurlijk van geest” (p. 63). De inventaris die de Klokkenman opmaakt van de schepping getuigt inderdaad van een poëtische methodiek. Van Heelal, Plantenrijk en Dierenrijk lijkt hij min of meer aanvaardbare representanten op te lijsten (de Zon, het Mijnwezen, de Boomstam, de Stekelhuidige), maar de Mensheid verdeelt hij merkwaardig genoeg onder in de Waarneming, Verstandelijke elementen en Randverschijnselen.⁶⁹¹ ‘Iedereen-en-alles’ wordt door de Klokkenman uitgenodigd voor ‘de Grote Bijeenkomst’. Die moet ertoe leiden dat de formule teruggevonden wordt die een doorstart van de schepping kan inluiden, zodat

690 De zin zou kunnen worden gelezen als een samentrekking van ‘Open uw mond en spreek’ en ‘Neemt en eet, dit is mijn lichaam dat voor u gegeven wordt tot vergeving van zonden.’

691 ‘De Waarneming’ wordt vertegenwoordigd door een Bankier en een Schuldenaar; ‘Verstandelijke elementen’ door een Klokkenman (geestelijk gezond) en een Tussenpersoon (verstandelijk gestoord), ‘de Randverschijnselen’ worden vertegenwoordigd door Gebroken Hart en Gebroken Droom, die resp. staan voor vreugde-droefheid en hoop-wanhoop.

alles weer mogelijk wordt (...) dat alles-en-iedereen weer bruist, ademt, trilt, afwijkt, inkeert, afdwaalt, versnelt, afremt, omdraait, opstijgt, uitzet, vernauwt...dat alles-en-iedereen weer bestaat en beweegt...

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, p. 104)

Anders dan in een klassieke queeste speelt de ‘jacht’ op de formule zich volledig in de taal af. De personages gaan niet op onderzoek of avontuur in een andere wereld; ze blijven op hun stek én praten honderduit.⁶⁹² Toch roept Pourveur het beeld op van een tocht. Hij gebruikt volop termen uit de scheepvaart (bv. ‘koers’, ‘boegspriet’, ‘roer’...) en toont zich zo schatplichtig aan Lewis Carrolls origineel, waar de 10 personages effectief in een boot op de *Snark* gaan jagen.

Ook de pointe van het stuk ontleent Pourveur aan Carroll: de reden waarom het causaliteitsbeginsel buiten werking is gezet, is dat *boegspriet* en *roer* (dus voor- en achterstevan van het schip, lees: voor en na) omgewisseld zijn.⁶⁹³ Bij Carroll staat (eigen cursivering):

Then the *bowsprit* got mixed with the *rudder* sometimes:
A thing, as the Bellman remarked,
That frequently happens in tropical climes,
When a vessel is, so to speak, ‘snarked’ (...)

— *THE HUNTING OF THE SNARK – AN AGONY IN EIGHT FITS* (CARROLL, 1973 (1876), p. 57)

Bij Carroll tast dus het doel van de tocht (the *Snark*) metonymisch de zoektocht aan: het schip is ‘snarked’ en daardoor zijn boegspriet en roer omgewisseld geraakt. Bij Pourveur komen de personages aan het eind tot dezelfde conclusie: de stuurman heeft de boegspriet verkeerd gemonteerd (*The Hunting of the Snark*, p. 127)! Het is ‘the present cause of past effects’. Het verklaart waarom de verhaalformule zoek is (de manque) en waarom de personages er niet in slagen een rechtlijnige zoektocht aan te vatten, waarom het schip (hier metafoor voor het verhaal) het noorden kwijt is:

In deze verbijsterende periodes voer het schip nu eens voorwaarts,
dan weer achterwaarts./.../ Dit verklaart dat.../ Het is dus geen onzin.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, pp. 127–28)

Met andere woorden: omdat ‘boegspriet en ‘roer’ (‘voor’ en ‘na’), zijn omgewisseld, kan het verhaal niet beginnen, is de verhaalformule zoek. De normale lineaire volgorde van een verhaal (begin-midden-einde) is in het ongereede geraakt. En dat laat zich natuurlijk

692 Tenzij dan Gebroken Hart en Gebroken Droom die, na hun steentje bijgedragen te hebben aan de gesprekken, “de Wijdsse Schoonheid” zien en daarin verdwijnen (*The Hunting of the Snark*, p. 105), waarna de Zon ze laconiek laat schrappen uit de inventaris.

693 De passage waarin de Klokkeman dat uitlegt (Pourveur, 1996, p. 127) is een vrije vertaling van een passage uit de *Preface* van Lewis Carroll op de oorspronkelijke uitgave waarin die ‘uitlegt’ waar hij die mix van ‘bowsprit’ en ‘rudder’ vandaan haalt. (*The Hunting of the Snark – An Agony in Eight Fits*, 1973 (1876), p. 41).

ook voelen in het verloop van Pourveurs *Hunting* zelf. De personages gaan de oplossing overall zoeken waar ze niet te vinden is, volgens een niet-lineaire of rationele methodiek: “ze zochten als zoekers, niet als vinders” (*The Hunting of the Snark*, p. 126).

Het probleem van richting en zin (het ontbreken van de lineariteit in hun zoektocht maar ook in hun logica en hun beeldspraak) zal de personages het hele stuk door achtervolgen, als een effect van een effect. De zoektocht zal uiteindelijk Iedereen-en-Allen uiteendrijven: terwijl Allen zich neerlegt bij een Noodoplossing (“een oplossing die (...) aanvaard moet worden omdat er nood aan is” (p. 126)),⁶⁹⁴ blijft Iedereen (lees: de Mensheid) verder zoeken naar de Oplossing.

EEN NIEUWE FORMULE?

Ook het opstellen van een nieuwe formule gaat onder het gebrek aan lineariteit gebukt. De Zon, die de leiding van de debatten opeist, sprokkelt zonder enig systeem citaten tezaamen uit de verschillende gesprekken en dicteert die snippers tekst aan de Klokkenman, die er dan enige *editing* op toepast. Het resultaat (*The Hunting of the Snark*, pp. 94–95) *lijkt* een geordend stappenplan in 15 punten. En ja, technisch gesproken zou dit inderdaad een ‘formule’ kunnen heten. Maar schijn bedriegt: de samenhang is zeer ver te zoeken, de volgorde lijkt absoluut niet dwingend;

1. De mensheid is té laat.
2. Eén gebroken hart.
3. De toon is dreigend.
4. Een nieuwe koers op het scherp van het mes.
5. Ah! Eindelijk! De Mensheid.
6. Standvastig – wat gebeurd is, laten we voor wat het is.
7. Geen onnodige herhalingen – Kunnen we verder gaan?
8. Ja...anders blijven we ter plaatse trappelen – en als ze nodig zijn of wenselijk?
– Ik ga nu verder tot waar ik moet komen.
9. Noteer maar – Randmerkt u maar op.
10. We moeten ons echt aan de inventaris houden – De zon is een voetbal.
11. Geen spanning.
12. Wat driemaal gezegd wordt, is altijd juist.
13. Een ongestrafte schim is – Gladde schelm!
14. Een richting zal...er: de prinses
15. De Mensheid draagt de schuld van dit alles.⁶⁹⁵

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, PP. 94–95)

694 Uiteraard is in een verhaal waar ‘voor’ en ‘na’ op losse schroeven staan, de cirkelredenering een veelgemaakte logische fout.

695 Nadien worden door de Klokkenman nog zinnnetjes aan de formule toegevoegd, maar een overzicht wordt in de tekst niet meer gegeven.

Als de Klokkenman de formule voorleest, reageert de Zon tevreden: “Goed! Dat was het dan? Eén richting? Eén zin” (*The Hunting of the Snark*, p. 95). Het Nederlandse ‘richting’ en ‘zin’ zijn twee mogelijke vertalingen van het Engelse ‘sense’. Deleuze (1990 (1969)) beschrijft ‘sense’ als een gebeurtenis (‘an event’) die op de grens staat tussen een stand van zaken in de werkelijkheid en de taal: “It turns one side towards things and one side towards propositions” (p. 22). Wat betreft het stappenplan van de Klokkenman kunnen we besluiten dat de twee ‘sides’ allebei op de taal gericht zijn en dat we door het taalexces alle zicht op een stand van zaken in de werkelijkheid verliezen. Anakoloeten (13, 14) wisselen af met paralogieën (8, 10), vage voornemens (4, 6), onbegrijpelijke neologismen (9) en irrelevante vaststellingen (1, 2, 3, 5). Ternaauwernood vinden we er enkele dramaturgische principes in (7, 11, 12) die instructief zouden kunnen zijn voor een nieuwe verhaal-formule. Ook een omgekeerde lees-richting (cf. boegspriet en roer) levert geen ‘sense’ op. We zijn in het rijk van de ‘non-sense’ terechtgekomen.

Maar ... the proof of the pudding is in the eating. Wat vindt de Stem (de opdrachtgever) van deze formule? Aan het eind van het stuk maakt de Klokkenman het perkament (dat hij eerst opat en dan tot tekst verwerkte) terug aan hem over. Na grondige lectuur noemt de Stem de formule “bijtend voor de maag en deplorabel voor de geest” (*The Hunting of the Snark*, p. 128). De Klokkenman repliceert:⁶⁹⁶

Indien u twijfelt, doe dan het volgende. Spreek ‘bijtend’ en ‘deplorabel’ samen uit.

Maar kies vooraf niet met welk woord of met welk deel van een woord u begint.

Nu./ Open uw mond./ Spreek!/ Wat denkt u ervan?/

En de Stem antwoordde: ‘Bij-bel. Ik vind het bijbel...’

‘Nu getuigt u van gezond verstand,’ moedigde de Klokkenman haar aan.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, p. 128)

Het woord ‘bijbel’ komt hier dus tot stand als porte-manteauwoord van ‘bij-tend’ en ‘deplora-bel’. De Klokkenman stelt het voor als een nieuw woord, dat in onze taal nog geen betekenis heeft. Pourveur past zo Lewis Carrolls porte-manteauprincipe achterstevoren toe: in plaats van door samenstelling een nieuw woord te creëren, verklaart hij een bestaand woord ‘bijbel’ (dat niet samengesteld is) als een porte-manteau van twee bestaande woorden.⁶⁹⁷ Als een porte-manteauwoord eigenlijk een syllogisme is (een kruising van taal en logica) zoals Holquist beweert (1999), dan is het porte-manteauwoord ‘bijbel’ een impliciete ridiculisering van de logica. Een lezer die de joods-christelijke traditie deelt, zal dit misschien eerder als een staaltje van nonsensicale etymologie lezen

696 Zijn instructie voor het creëren van een porte-manteauwoord komt overeen met wat Lewis Carroll zelf schrijft in het voorwoord tot zijn *Hunting of the Snark* (Carroll, 1973 (1876), p. 42). Hij legt daar uit hoe ‘fuming’ en ‘furious’ samen uitgesproken ‘frumious’ opleveren, en ‘Richard’ en ‘William’ leiden tot ‘Rilchiam’.

697 Een principe dat Pourveur overigens ook toepast in *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996, pp. 21–22), waar hij het bestaand woord ‘chartreux’ (‘kartuizer’) opnieuw laat ‘ontstaan’ als porte-manteauwoord van ‘charmant’ en ‘désastreux’. ‘Chartreux’ geeft de tegenstrijdige werking aan die de stilte op de verschillende personages heeft. Overigens is dit ook een knipoog naar de plek waar Pourveur de tekst schreef (La Chartreuse).

en glimlachen als hij ziet hoe Pourveurs *Hunting* aan het eind een pseudo-etologisch karakter krijgt. Het werk verklaart als het ware hoe dé Bijbel, ‘de Heilige Schrift’, tot bij de mens is gekomen: als nonsens, door vertegenwoordigers van de schepping kriskras bijeen geschreven en door de Stem aan Iedereen gegeven:

Op een dag gooide zij [de Stem] het perkament in de Dageraad, waar toevallig
en noodzakelijkerwijs, Iedereen nog steeds naar de Oplossing zocht.
En Iedereen vond de Bijbel, en dacht dat...

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 129)

De tekst laat in het ongewisse wat iedereen dacht. Heeft de Bijbel de Oplossing gebracht, het einde van de zoektocht? Is dit het verloren geachte ‘centrum van betekenis’? Volgens de verteller alvast niet, want zijn slotwoorden tot het publiek zijn:

maar het vervolg van dát verhaal kent u, anders zou u hier niet zitten, nog altijd
aan het zoeken naar de Oplossing...

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 129)

Een oplossing vinden de personages dus niet, evenmin als het publiek, zo wil de tekst. Erg hoeft dat overigens niet te zijn: een oplossing die je vindt, kan ook een nieuw probleem zijn, en dan blijft je zoektocht gewoon duren, cf. het motto van deze *casestudy*. Pourveurs *Hunting* eindigt dus zoals het begon, zonder verhaalfomule, zonder causaliteitsbeginsel. De orde wordt niet hersteld; een lineair verhaal is niet tot stand gekomen, en dat zal ook niet meer gebeuren, lijkt de tekst te suggereren. De tekst linkt het creëren van klassieke, lineaire, causale verhaalpatronen aan het geloof in het bestaan van een centrum, een ultieme betekenisgrond, hier vertegenwoordigd door de Stem, de Bijbel. Zoals Derrida (2005) aangaf: als we het idee van “a center which arrests and grounds the play of substitutions” (p. 365) opgeven, belanden in we een universum waar het spel van substitutie van de *signifier* en uitstel van de *signified* eindeloos blijft duren. Naar fictie vertaald: een gesloten verhaal met een duidelijke resolutie (en duidelijke betekenisproductie) wordt dan eigenlijk een illusie. Het open einde wordt de norm. Mensen komen naar het theater, lezen theaterteksten, zoekend naar de oplossing: als zoekers, niet als vinders. In den beginne ontbrak hét woord, en het werd niet teruggevonden.

We kunnen dan het verlangen naar een betekenisgevend centrum nostalgisch blijven koesteren⁶⁹⁸ of we kunnen, zoals Derrida (2005) aangeeft, kiezen voor een “Nietzschean affirmation, that is the joyous affirmation of the play of the world and of the innocence of

698 Sommige Pourveur-personages doen dat, bijvoorbeeld de diarrator in *Bagdad Blues*, die vaak het Brusselse Metropole Hotel opzoekt, omdat de woorden er nog hun oorspronkelijke betekenis zouden dragen: “Praten wordt hier als een ritueel ervaren. De woorden worden hier met de grootste omzichtigheid gehanteerd. Omdat elk woord de volle lading van zijn betekenis draagt” (Pourveur, *Bagdad Blues*, 2011, p. 151).

becoming” (p. 369) waarbij we open staan voor het eindeloze spel van betekenisgeving, voor onbepaaldheid, onzekerheid en avontuur.⁶⁹⁹

Pourveurs *Hunting* nodigt ons zeker uit om dat laatste te doen. Terwijl de tekst aanvankelijk de indruk wekt dat de plotstructuur dwingend is en dat de personages effectief volgens een strak plan naar een oplossing (de formule) op zoek zullen gaan, wordt gaandeweg duidelijk dat die plotmatige finaliteit meer en meer bijzaak wordt in het licht van waar de tekst echt om draait: het in kaart brengen van de retoriek van de taal.⁷⁰⁰

Dat wordt ook duidelijk als we de structuur van de tekst in acht nemen (die we tot nu buiten beschouwing lieten). De tekst bestaat uit acht hoofdstukken, die ‘Riten’ worden genoemd. Zoals het woord ‘rite’ suggereert, gaat het hier vooral om taalrituelen, pogingen om het contact tussen het menselijke en het goddelijke (De Stem) te continueren. De titels van de ritens verwijzen evengoed naar taalspelen (Verklaring, Relas, Discours) en retorische substituties (Droom, Herschikking) als naar plotmatige en thematische indicatoren (Verdwijning, Aankomst, Begeerte). Tijdens de Riten verliezen de personages zich vaak volledig in de taalspelen waardoor ze telkens herinnerd moeten worden aan de finaliteit van hun bijeenkomst (de Oplossing vinden). De overvloed aan retoriek (zowel op het vlak van argumentatie als stijlfiguren) noopt ons om de tekst te benaderen als een speelse reflectie op de werking van de taal. Zoals Cynthia Chase aangeeft:

The rhetorical character of language, the primacy of rhetorical “force” and figure (that is, of *language*) in any art, constrains us to think of “art” from the standpoint of language rather than the inverse. (CHASE, 1986, P. 4)

Vanuit deze uitgangspunten wil ik nu verder onderzoeken in hoeverre de drie concepten die we in de theoretische inleiding hebben aangehaald (de taal als een verzameling taalspelen, de taal als tekensysteem en de taal als inherent retorisch) constitutief zijn voor een interpretatie van Pourveurs *The Hunting of the Snark*.

699 Het volledige citaat van Derrida uit *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation* (2005) luidt: “Turned towards the lost or impossible presence of the absent origin, this structuralist thematic of broken immediacy is therefore the saddened, negative, nostalgic, guilty, Rousseauistic side of the thinking of play whose other side would be the Nietzschean affirmation, that is the joyous affirmation of the play of the world and of the innocence of becoming, the affirmation of a world of signs without fault, without truth, and without origin which is offered to an active interpretation. This affirmation then determines the noncenter otherwise than as loss of the center. And it plays without security. For there is a sure play: that which is limited to the substitution of given and existing, present, pieces. In absolute chance, affirmation also surrenders itself to genetic indetermination, to the seminal adventure of the trace” (p. 369).

700 Door dit conflict tussen ‘form’ en ‘substance’ zou je Pourveurs *Hunting* een discontinue tekst kunnen noemen, in de betekenis die Cynthia Chase (1986) aan die term geeft. “Their discontinuity [of form and substance] especially troubles interpretation where it appears as an incompatibility between what a text implicitly says about language and figuration and its own figural structures and effects” (p. 4).

Taalspelen en forms of life

In Pourveurs *Hunting* draait alles rond het opzetten van één *form of life* die aan de personages door de Stem wordt opgelegd, nl. het organiseren van een bijeenkomst. Daar horen een heel aantal procedures en taalspelen bij: hoe neem je het woord en hoe geef je het ook weer terug? Hoe leid je een gesprek? Hoe houd je een debat? Hoe argumenteer je? Hoe noteer je? Hoe vertel je een verhaal? Op het moment dat de personages een rechtszaak besluiten te organiseren, brengt dat nog andere taalspelen met zich mee: hoe breng je bewijzen aan? Hoe verklaar je iemand schuldig? Hoe verwoord je de straf? De personages lijken zich vaag bewust van die procedures en taalspelen, maar blijken er niet genoeg mee vertrouwd om er hun weg in te vinden.

Door te tonen hoe personages in de fictionele wereld worstelen met de taalspelen die tegelijk *onze* taalspelen zijn, worden wij als lezer gewezen op de complexiteit ervan. Doordat de personages de ons bekende taalspelen op een lichtjes andere manier benaderen, komen ze in *forms of life* terecht die we niet meer herkennen. Wat natuurlijk lijkt, wordt gedenaturaliseerd. De volgende korte dialoog vat de situatie wellicht het best samen:

TUSSENPERSOON: Het probleem is niet het probleem op zich. Het probleem is hoe men het probleem bekijkt.

...En niemand die er iets van begreep.

TUSSENPERSOON: Ben ik verstaanbaar?

Verstaanbaar wel, maar nog altijd onbegrijpelijk.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 71) (DE CURSIEVE TEKST IS VERTELLERSTEKST)

We nemen nu de tweede Rite ('Aankomst') als uitgangspunt en focussen op enkele taalspelen die daarin voorkomen. Het eerste taalspel, 'het opnemen van de aanwezigheden', loopt snel uit de hand. De aangegeven premisse om te bepalen wie aan- en afwezig is, lijkt immers subjectief en onwerkbaar:

STEMMEN

Hoe zullen we ooit weten of iedereen aanwezig is?

Zeer eenvoudig. Afwezig zijn vriendelijker dan aanwezig.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 69)

Ondanks het falen van deze premisse blijkt al snel dat het corpus niet voltallig is; de afwezige krijgt een naam: de Mensheid. En dan volgt een retorische vraag, die een polyfone wirwar veroorzaakt.

STEMMEN

Waar blijft in hemelsnaam de Mensheid?

De mensheid is té laat.

Dat weet ik ook!

Daarom stelt hij de vraag.
Het is in feite geen vraagstelling, eerder een vaststelling van feiten.
Maar waarom dan een vraag stellen?
Om tot de vaststelling te komen dat de Mensheid té laat is.
Dat is geen vaststelling.
Oh, nee?
Nee, het is een veronderstelling.
U veronderstelt dat de Mensheid té laat is, hoewel ze misschien alleen maar laat is.
Dat is een andere vaststelling.
Nee! Een andere veronderstelling.
Dit gaat té ver!

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 68)

Welke *speech act* wordt er eigenlijk gesteld met een retorische vraag als “Waar blijft in hemelsnaam de Mensheid?” Is dit een vraagstelling, een veronderstelling of een vaststelling, zoals de stemmen (in dit metatalig opbod) opperen? Of een uiting van ergernis, weliswaar verpakt in de *vorm* van een vraag, maar eigenlijk een vraag die überhaupt geen antwoord vergt? De Man onderschrijft in *Allegories of Reading* (1979) dat precies het retorische karakter van een vraag de logica opschort en een eindeloze reeks van interpretaties en aberraties mogelijk maakt.⁷⁰¹ En dat is precies wat we in Pourveurs *Hunting* zien gebeuren.

Een tweede taalspel dat de personages in hun bijeenkomst willen aangaan, is het houden van een openingspeech. Welke voorwaarden heeft het taalspel ‘speech’ nodig om te lukken? Een beetje minimalistisch wordt aangegeven dat men het eens moet zijn over wie gaat spreken en over de duur (begin en einde) van de speech. Zelfs die minimale criteria doen de gemoederen hoog oplaaieren.

ZON: Wie zal het eerst spreken?

En iedereen-en-alles dacht na...maar zonder zekerheden redeneren is lastig.

TUSSENPERSOON: Diegene die het eerst gesproken heeft, moet maar verder spreken.

En iedereen-en-alles beaamde...

TUSSENPERSOON: Dat bent u...

ZON: Oh...wel...Ik zal dus verder spreken en stoppen op het einde.

BANKIER: Het einde is nog niet bepaald. We moeten eerst het einde bepalen of... andere mogelijkheid: spreekt u maar: wij zullen u onderbreken om u het einde aan te duiden.

ZON: Als men mij voortdurend onderbreekt terwijl ik spreek... zal er nooit gesproken worden.

701 De Man (1979) schrijft: “The grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and on the other hand a figural meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely incompatible) prevails. Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration” (p. 10).

TUSSENPERSOON: Zegt u dan wat u te vertellen hebt met dien verstande dat u met het begin begint, het midden laat voor wat het is en het einde voor later houdt.

ZON: Degelijk en proper voorstel...

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, PP. 75–76)

Het voorstel van de Bankier om de Zon te onderbreken wordt door die laatste misbegrepen. De Zon beeldt zich in dat zijn speech uit een veelvoud aan kleine delen bestaat die allemaal opnieuw onderbroken zullen worden, waardoor hij het einde nooit zal halen.⁷⁰² De oplossing van Tussenpersoon is absoluut hilarisch en heeft een metafictionele relevantie. Zijn originele omgang met de begrippen begin, midden en einde is een afspiegeling op microniveau van de niet-lineaire compositie van *The Hunting of the Snark*. We kunnen hierin ook een kritiek lezen op de klassieke drie-act-structuur. Tot slot kan je in deze passage ook een satirische knipoog ontdekken naar het zogenaamde ‘turn management’ in het klassieke drama. Het feit dat personages elkaar daar feilloos opvolgen (met relatief weinig pauzes, gaten, overlappingsen, onderbrekingen, herhalingen) is sowieso een artificiële representatie van de meer chaotisch verlopende beurtwisseling in de natuurlijke omgangstaal. Wat in klassiek drama verbazingwekkend goed lukt, loopt hier lichtjes uit de hand.

Retoriek van het beeld

Pourveur geeft aan dat hij in *The Hunting of the Snark* een generieke taal heeft willen creëren, een taal zonder connotaties of dubbelzinnigheden en zonder geschiedenis.⁷⁰³ Mijn these is dat vooral de alomtegenwoordige, inherente retoriek van de taal de hoofdrol speelt in Pourveurs *Hunting*. Het is deze retoriek die de personages in verwarring brengt, de conversaties doet ontsporen en ervoor zorgt dat we als lezer achter het rookgordijn van de taal geen herkenbare werkelijkheid meer kunnen ontwaren. Wie de retoriek denkt te vermijden, zet ze onbewust toch in. Wie ze bewust inzet, verliest de controle en wordt uiteindelijk niet begrepen. In de theoretische inleiding zagen we hoe de inherente retoriek van de taal zich enerzijds uit in argumentatie en logica (‘rhetoric of argumentation’) en anderzijds in de vele vormen van overdrachtelijk taalgebruik (‘rhetoric of tropes’). Ik zal deze indeling van De Man (1979) verderop blijven hanteren. Ik focus eerst op het beeldend karakter van de taal en analyseer een aantal fragmenten waarin die ‘rhetoric of tropes’ werkzaam is. In een eerste voorbeeld zien we een personage

702 We zien een parallel met de paradox van Zeno waarin de schildpad voorhoudt dat Achilles haar voorsprong nooit zal inhalen.

703 Pourveur schrijft in *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (2015): «Ce qui m’intéressait surtout et que l’on retrouve dans toute l’œuvre de Lewis Carroll est ce rapport bien spécifique à la langue, cette liberté de jouer avec le langage en dehors de toute référence à la réalité: les jeux de mots, l’emploi des mots valises, un langage de surface qui se suffit à lui-même: les personnages semblent être actionnés, comme des marionnettes, par le langage. Ce principe je l’ai appliqué à la pièce – et j’essayais de me promener sur la surface du langage, sans jamais m’enfoncer dans ce magma de significations, de double sens, de connotations qu’un mot peut éventuellement contenir – employer un langage générique en quelque sorte, un langage sans passé» (pp. 49–50).

(onbewust?) beeldspraak gebruiken, die door een ander personage als referentiële taal wordt geïnterpreteerd.

GEBROKEN DROOM: Ja...en laten we maar hopen dat wie het stuur in handen heeft, ons veilig en wel...

ZON: Stuur? Welk stuur?

GEBROKEN DROOM: Ik paraboliseerde.

IEDEREEN: Ik wat?

GEBROKEN DROOM: Ik paralo...parabilo...Ik parabololi...Ik parabolo...

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, P. 73)

De Zon neemt de propositie 'het stuur in handen nemen' letterlijk en vraagt dus naar de referent van 'stuur', waarna Gebroken Droom de metatalige mist in gaat en zelfs in een verkeerd taalspel terecht komt: hij put uit de wiskunde in plaats van de retoriek. Als hij erop aangesproken wordt, blijkt pas hoe taal-onzeker hij is. In plaats van nu het juiste taalspel te kiezen, begint hij allerlei verschuivingen toe te passen op de *signifier* 'paraboliseren'.⁷⁰⁴

Sommige personages lijken bewust retorische middelen in te zetten in het kader van de taal- en machtsstrijd die ze met de anderen voeren. Ze bereiken dan vaak het omgekeerde van wat ze bedoelen. Een goed voorbeeld daarvan vinden we in de volgende passage:

ZON: *Gelet op het feit dat de tijd die wij nu beleven* zeer ernstig en belangrijk voor onze toekomst is; *gelet op het feit dat de toestand die wij nu beleven, geregeld, geschikt en geordend* moet worden, ...wil ik dat iedereen duidelijk, articulerend, communicatief, begrijpelijk, eenvoudig uitdrukt wat hij te zeggen heeft en vooral zeer veel zorg besteedt aan de richting die hij wenst te geven aan de klanken van het uitgedrukte.

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, P. 73) (EIGEN MARKERINGEN)

Het is opvallend dat de boodschap van de Zon (samen te vatten als 'spreek klare taal en articuleer goed, a.u.b.') door de vorm teniet wordt gedaan. De speech is immers zo retorisch, met gebruik van anafoor en epifoor (cursief), tautologie (doorstreept) en vooral op het eind erg perifrastisch taalgebruik (onderstreept), dat de Zon zichzelf eigenlijk als een specialist in *troebele* taal neerzet. Is hij zich bewust van deze ironische werking? Zijn de personages (over het algemeen) bewust met het taalsysteem aan het spelen en zijn ze meester van de betekenissen die ze genereren? Zetten ze als het ware de taal te kijk i.p.v. zichzelf? Je zou kunnen onderzoeken of dit spelmatig een productieve insteek oplevert. Mijn overtuiging is echter dat – in dit concrete voorbeeld van de zon maar ook door de

704 In het onvermogen om de taal met het ding te laten samenvallen, om het ding zijn naam te laten vinden, is volgens Agamben (2015 (2005)) de parodie werkzaam, als 'paraontologie': "Als ontologie de – meer of minder gelukkige – relatie is tussen taal en wereld, dan drukt parodie als paraontologie de onmogelijkheid uit van de taal om het ding te bereiken en van het ding om zijn naam te vinden" (p. 48).

band genomen – de tekst de ironie eerder in het hoofd van de lezer laat ontstaan dan in de hoofden van de personages. Het is de taal die uiteindelijk een spel met *ben* speelt. De lach is dan het voorrecht van de lezer en de toeschouwer.

Een volgend voorbeeld is driedielig en brengt ons op het spoor van de catachrese.

BOOMSTAM: Wat dacht u van: het probleem is een hoed op halfzeven.

ZON: Verwijder de humor uit het debat.

GEBROKEN HART: Mag ik dan het volgende voorstellen: Op elk hoofd past een hoed. (...)

En alles-en-iedereen vond dit een aannemelijk voorstel, behalve...

STEKELHUID: Niet als er niet gepast wordt.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, PP. 70–71)

Deze woordenwisseling lijkt op het eerste gezicht volledig nonsensicaal. In het initiële statement gebruikt Boomstam de uitdrukking ‘Zijn hoed staat op halfzeven’ (wat zoveel betekent als ‘zijn hoed staat scheef’ of bij uitbreiding: ‘hij is dronken’) om iets te zeggen over het ‘probleem’ (de *manque*).

Het resultaat “het probleem is een hoed op halfzeven” kunnen we alleen maar als een catachrese beschouwen, als kromme beeldspraak waarbij “het beeld niet meer gevoeld wordt” (GvD) en een logische kortsluiting ontstaat.⁷⁰⁵ De enige interpretatie die deze bijdrage van Boomstam enigszins relevant kan maken is dat we ze begrijpen als een poging om het belang van het probleem te relativeren.

De Zon doet Boomstams uitspraak (terecht) af als humor die niet ter zake doet.⁷⁰⁶ Dat weerhoudt Gebroken Hart er echter niet van om verder te bouwen op Boomstams kromspraak. Hij gaat aan de slag met het element ‘hoed’: ook *zijn* uitspraak ‘Op elk hoofd past een hoed’ lijkt irrelevant te zijn, tenzij we ze — naar analogie met ‘op elk potje past een dekseltje’ — interpreteren als ‘voor elk probleem (dus ook voor deze *manque*, de ontbrekende formule) is er wel een oplossing’. Dat hoeft geen bewijs, dat is de gang der dingen. Voor de Zon mag alles dus bij het oude blijven.

Stekelhuid gaat dan — in een derde stap — aan de slag met het element ‘past’. Terwijl ‘passen’ bij Gebroken Hart nog een intransitief ww. is (betekenis ‘de maat zijn’), maakt Stekelhuid het transitief (‘opzetten’). Hij suggereert dat de uitspraak van Gebroken Hart niet opgaat als de hoed niet gepast wordt. Hij haalt de waarheidspretentie van de vaste uitdrukking ‘op elk potje past een dekseltje’ onderuit en houdt als het ware een pleidooi voor het inductief testen: misschien moeten we eerst oplossingen uitproberen vooraleer

705 Het Groot retorisch woordenboek (Claes, 2015) definieert de catachrese als een semantische figuur die zowel kan slaan op noodzakelijke beeldspraak (bij afwezigheid van een adequaat woord (bv. de hals van een fles)) als kromme beeldspraak.

706 In de Dedalus-versie (Pourveur, 1987) zegt de Zon: “verwijder de weemoed uit het debat.”

we kunnen weten of het probleem (de *manque*) oplosbaar is, of niet. We kunnen vaststellen dat de kromme beeldspraak van Boomstam uiteindelijk, zonder echt rechtgetrokken te worden, toch nog tot een dialectisch opgebouwde conclusie kan leiden.

Het fenomeen ‘catachrese’ blijkt alomtegenwoordig. We treffen het ook aan in de Koorzang van de Rite ‘Een Discours’:

En De Stof had het woord/ een weinig onzindelijk/ teruggegeven./
Wat hem bepaald niet in dank werd afgenomen.
En Gebroken Hart had het woord,/ een weinig gebarsten,/ teruggegeven./
Wat haar bepaald niet in dank werd afgenomen.
En het Mijnwezen had het woord /een weinig bewaasd/ teruggegeven./
Wat hem bepaald niet in dank werd afgenomen.
En de Mensheid nam het bewaasde, gebarsten, verkreukelde, onzindelijke
woord in bezit,/ moedig en vastbesloten,/ zichzelf en de anderen belovend/
Het in perfecte staat terug te geven.
Meer valt er op dit ogenblik niet te vertellen,/ Want dit is alles wat wij weten.

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, PP. 115–16)

De reden waarom deze passage een ontegensprekelijke humoristische werking heeft, is volgens mij dat hier op een speelse manier een heleboel regels met de voeten getreden worden. Laat ons eerst een taal filosofisch standpunt innemen. Wittgenstein gaf aan dat een uitspraak zinvol zijn als er een omstandigheid (een *stage setting*) bedacht kan worden waarin die uitspraak door iemand kan gezegd worden en door iemand anders begrepen.⁷⁰⁷ Toegepast op het bovenstaande citaat: voor ‘het woord teruggeven’ kan je een *stage setting* bedenken. Je geeft ‘het woord’ (dat hier metonymisch staat voor ‘het spreken’, ‘de gelegenheid tot spreken’) bijvoorbeeld terug aan een moderator. Voor ‘het woord in bezit nemen’ daarentegen kan je geen *stage setting* bedenken. ‘In bezit nemen’ hoort immers bij een juridisch taalspel. Je neemt bijvoorbeeld een onroerend goed ‘in bezit’.

Een meer taalkundige benadering leert ons dat de combinaties ‘het woord verkreukeld/ bewaasd/ gebarsten teruggeven’ als vormen van taalbotsing kunnen worden beschouwd. Als je een abstractum als ‘het woord’ behandelt als een concreetum, zondig je tegen de *selectional restrictions* (Alm-Arvius, 2003, p. 59) die bepalen welke woorden combineerbaar zijn. Het resultaat is nonsensicaal.

707 Om de validiteit van uitspraken te evalueren bedacht Wittgenstein (1986 (1953)) een interessant onderscheid: “in the use of words one might distinguish ‘surface grammar’ from ‘depth grammar’” (p. 168 §664). Terwijl de oppervlaktegrammatica wordt bepaald door de regels van de syntaxis en ons iets leert over de verschillende manieren waarop een zin kan worden geconstrueerd, wordt op het niveau van de dieptegrammatica de grammaticale validiteit van woorden en uitspraken bepaald door de mate waarin ze zinvol samengaan in bepaalde situaties en omstandigheden, de mate waarin ze passen in hun taalspel.

Een voordeel van al deze taal-storingen is dat zich in het hoofd van de lezer allerlei beelden vormen. Als het koor zegt dat de Stof het woord “een weinig onzindelijk” heeft teruggeven, ‘zie’ ik vuile, bemorste kleren. Bij “een weinig gebarsten” teruggegeven woord denk ik aan een koffiekopje en als het Mijnwezen het woord “een weinig bewaasd” teruggeeft, ‘zie’ ik een glas. Dat zijn wellicht persoonlijke associaties, maar het punt is dat hier, om in termen van de metafoor te spreken, dezelfde *tenor* (met name ‘woord’) in het hoofd van de lezer met steeds wisselende en verschuivende *vehicles* wordt geassocieerd doordat de tekst telkens opnieuw een verrassende *ground* (onzindelijk, gebarsten, bewaasd etc.) voorziet. Het is een bijzondere vorm van ontsprekende beeldspraak die over de zes koorzangen heen wordt volgehouden. De catachrese wordt zo een refrein, dat door zijn herhaling op kernachtige, gekristalliseerde wijze (als synecdoche) de retoriek van de hele tekst in de verf zet.

Ook in het volgende voorbeeld worden we als lezer bewust gemaakt van de complexe retoriek die in beeldspraak werkzaam is.

ZON: (...) In het vervolg noteer je wat ik zeg; Enkel ik en enkel de zin die ik genoteerd wil zien. Begrijp je?

KLOKKENMAN: Enkel de zin die u genoteerd wil zien.

ZON: Ik zal zeggen: noteer het volgende: En je noteert wat ik genoteerd wil zien... Afgesproken?

KLOKKENMAN: Helder als glas.

ZON: Glas is doorzichtig, niet helder.

KLOKKENMAN: Doorzichtig als glas.

En de Zon kreeg twijfels over wat de Klokkenman precies bedoelde...

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, p. 84)

Wat we in dit fragment zien gebeuren, is dat de Klokkenman niet de richting (zin) kiest die de Zon voor ogen had, tenminste als we in het opbouwen van de metafoor een richting willen onderkennen (van *tenor* (1) over *ground* (2) naar *vehicle* (3)). De Klokkenman wil aangeven dat ‘het dictaat van Zon’ (de *tenor*) ‘helder’ is (de *ground*). Hij zoekt een vergelijkingspunt (de *vehicle*) om de *ground* te onderstrepen en kiest daarbij voor ‘glas’. Als *vehicle* (3) is ‘glas’ echter niet gepast, zegt de Zon, want glas is niet helder maar doorzichtig. In plaats van paradigmatisch dan een nieuw *vehicle* (3) te kiezen (bv. helder als ... kraantjeswater), gaat de Klokkenman een stap terug in de vergelijking en kiest (syntagmatisch) een nieuwe *ground*: transparant (2). We zien hier een verschuiving aan het werk, een omkering van de logische volgorde. Uiteraard wordt door die verandering van de richting ook de betekenis (zin) ontworcht. De Klokkenman zegt nu eigenlijk dat het gemakkelijk te doorzien is dat de Zon het alleenrecht wil over wat er in de Notulen komt te staan. De ‘richtingloosheid’ van de Klokkenman levert uiteindelijk een treffende mededeling op, die spijkers met koppen slaat; een procedé dat we wel vaker aan het werk zien in dit schijnbaar ‘verknipte’ universum. “Nonsense makes sense” op een dieper logisch-semantisch niveau.

Retoriek van de argumentatie

Met het laatste voorbeeld zijn we in het syllogisme terechtgekomen, de driestapsredenering, een vehikel van de logica. Mijn these is dat Pourveur in *The Hunting of the Snark* steevast het metonymisch principe van de verschuiving toepast om zo de klassieke logica te ondergraven.⁷⁰⁸ Precies die subversiteit genereert de productieve dynamiek die het stuk voortstuwt. De personages gaan bij het opzetten van redeneringen alle richtingen uit, behalve de klassieke. De aanval op de lineariteit en causaliteit, die Pourveurs *Hunting* plotmatig, poëticaal en structureel opzet – met heel veel aandrang en met heel veel humor – is tegelijk een ode aan de creativiteit, aan het spelen met taal. Daarbij speelt de metonymie een heel belangrijke rol, zoals we in de hiernavolgende voorbeelden zullen aantonen.

METONYMIE ALS NACHKONSTRUKTION

In de volgende passage trekken een aantal personages het alleenrecht dat de Zon zich toe-eigent om de notulen te dicteren, in twijfel.

TUSSENPERSOON: Het is niet mijn bedoeling om het nut van de notulen te betwisten, maar ...enkel u beslist wat opgeschreven wordt!

STOF: Is dat wel de gewone gang van zaken?

BOOMSTAM: Daar werd eigenlijk nooit echt over beslist...

STEKELHUID: En wat niet beslist is,

STOF: is niet verworven.

TUSSENPERSOON: dus ongeldig.

ZON: Maar wel waarneembaar. Kijk maar: Klokkenman, noteer het volgende: niemand zal mij nog tegenspreken.

KLOKKENMAN: Niemand zal mij nog tegenspreken.

...en de Zon merkte de vergissing op van de Klokkenman...

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 100)

De kritiek van Stof, Boomstam en Stekelhuid lijkt gerechtvaardigd; ze beroepen zich impliciet op een syllogisme dat in een democratie geldig lijkt.

Major: De regels worden gezamenlijk beslist.

Minor: De regel wie de notulen dicteert, is in dit geval niet gezamenlijk besproken,

708 Ik zal in wat volgt dus niet meer de specifieke term 'metalepsis' gebruiken (verandering oorzaak-gevolg) maar de ruimere term 'metonymie' (die naar meer vormen van verschuiving kan verwijzen). Ik vermijd zo ook verarring met de narratologische betekenis die Genette aan de term 'metalepsis' gaf, cf. *The living Handbook of Narratology* (Hühn, Schmid, Pier, & Meister), <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>. De Man (1979) stelt metalepsis in navolging van Nietzsche min of meer gelijk met metonymie. "But this is precisely how Nietzsche also defines the rhetorical figure, the paradigm of all language. In the Course on Rhetoric, metonymy is characterized as what rhetoricians also call metalepsis, "the exchange or substitution of cause and effect" and one of the examples given is, revealingly enough, the substitution of "tongue" for language" (p. 108).

laat staan beslist.

Conclusie: Zon kan zich niet zomaar (zonder afgesproken regel) het recht toe-eigenen om de notulen te dicteren.

Dit syllogisme wordt echter gecounterd door de Zon die gewoon verwijst naar de waarneembare werkelijkheid. Kijk: al wat hij ter notulering doorgeeft, wordt effectief genotuleerd door de Klokkenman. Hij plaatst dus een a posteriori redenering (op basis van ervaring en waarneming) tegenover het syllogisme, dat vertrekt van een a priori principe, nl. de premisse. We kunnen dit beschouwen als een soort van *Nachkonstruktion* (een term die De Man (1979) overneemt van Nietzsche) waarbij de Zon een aantoonbaar *effect* van zijn macht (het feit dat de Klokkenman noteert wat hij dicteert) voorstelt als een bewijs voor de *rechtmatigheid* en *noodzaak* van zijn macht.

METONYMIE IN HET PONEREN VAN LOGICA

In de theoretische inleiding zagen we hoe De Man in navolging van Nietzsche argumenteerde dat de logica bepaalde principes poneert, niet op basis van kennis van de werkelijkheid (soms worden oorzaak en effect zelfs omgedraaid) maar om logica überhaupt mogelijk te maken. Ook in *The Hunting of the Snark* worden logicaregels geponeerd. Ook hier zien we metonymie aan het werk.

STOF: De Schim heeft ons veel kwaad berokkend. Ik zeg: de Schim moet gestraft worden./ Ik zeg: de Schim moet gestraft worden. Ik zeg: de Schim moet gestraft worden./ Wat ik driemaal zeg, is altijd juist.⁷⁰⁹

ZON: Zeer belangrijk. Klokkenman, noteer: wat driemaal gezegd wordt, is altijd juist.

BANKIER: Is dat wel zo dat wat driemaal gezegd wordt altijd juist is?

ZON: Slechts éénmaal gezegd, dus onjuist.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, p. 89)

Stof wil absoluut dat de Schim gestraft wordt en vindt ter plekke een regel-van-drie uit. Dat hij specifiek het getal drie gebruikt, hoeft niet te verbazen. Het wordt wel vaker ingezet ter ondersteuning van een performatieve taaldaad (bv. bij de verkoop van een onroerend goed: “eenmaal, andermaal, verkocht!”). Stof past eerst de regel toe en stelt (‘setzt’) pas daarna het principe. Het effect (de toepassing) komt dus voor de oorzaak (de grond): een omkering in de logische volgorde die we als een nieuw voorbeeld van metonymie kunnen beschouwen. Door deze manier van argumenteren laat Stof natuurlijk geen ruimte voor tegenspraak (wat bijvoorbeeld bij de verkoop van een woning formeel wel het geval is) en stelt hij de aanwezigheid voor een voldongen feit. De betekenis verschuift

709 Pourveur neemt deze regel-van-drie over van Carroll (1973 (1876)) die de eerste van de acht zangen van *The Hunting of the Snark* als volgt begint: “Just the place for a Snark!” the Bellman cried, / As he landed his crew with care; / (...) / Just the place for a Snark! I have said it twice; / That alone should encourage the crew. / Just the place for a Snark! I have said it thrice; / What I tell you three times is true” (pp. 45-46).

van 'wat *driemaal* gezegd wordt, is waar' naar 'wat *ik* driemaal zeg is waar, dus geloof me nu maar' (een beroep op eigen autoriteit, een *appeal to accomplishment*).

De Zon van zijn kant aanvaardt de regel, om hem meteen daarna te misbruiken en zo zijn autoriteit te bestendigen. Hij installeert namelijk een andere wet waarbij hij het principe van Stof verengt tot '*enkel* wat driemaal gezegd wordt, is waar.' Onderliggend is een formele logische fout, de zogenaamde *fallacy of the inverse* (ook wel *Denying the Antecedent* genoemd); de Zon gaat er dan verkeerdelijk van uit dat als 'p → q', dan '-p → -q'. Vermits niemand echter zijn *fallacy* benoemt of zijn redenering onderuithaalt, kan de Zon de kritiek van de Bankier neutraliseren. Deze dialoog is een duidelijk staaltje van taal-strijd, in de betekenis die Wittgenstein en Lyotard eraan toekennen.

HET EFFECT VAN EEN EFFECT ALS OORZAAK

In de Rite 'Droom' wordt de Schim schuldig bevonden aan het doen verdwijnen van de formule. Alle personages zijn het erover eens dat de Schim dus ook gestraft moet worden. Bewijzen zijn er niet echt, maar dat lijkt niemand te deren. Ze overlopen het script (de *form of life*) dat bij straffen hoort: geen verzachtende omstandigheden, geen genadebrief, geen bezoekrecht. Impliciet geven ze aan: de Schim moet zo veel mogelijk afzien, zijn ongeluk moet gemaximaliseerd worden. Pas als dat effect er is, zal de straf geslaagd zijn. Gebroken Hart (die Schim wél wil kunnen bezoeken) poneert dan dat ook troost nodig is...

GEBROKEN HART: Mag ik hem dan geen troost brengen? Wat is ongelukkig zijn zonder troost? Troost moet zijn, of het ongeluk is niet volledig.

STOF: Goed dan...Eenmaal per week.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, p. 90)

Gebroken Hart stelt dus het effect voorop (troost) om de oorzaak (ongeluk) te bestendigen (terwijl troost het ongeluk net kan verminderen). De verknipte logica gaat dus als volgt: opdat we van straf kunnen spreken, moet er zeker ongeluk zijn. En opdat we van ongeluk kunnen spreken moet er zeker troost zijn. Wat in de normale logica een 'effect van een effect' zou moeten zijn (de troost) wordt hier als a priori voorwaarde (oorzaak) gesteld. Gebroken Hart zet dan helemaal de kers op de taart als ze suggereert dat – om het ongeluk van de Schim nog te vergroten – hij eigenlijk onschuldig moet zijn.

GEBROKEN HART: Dat is het! Dat is het wat ontbrak. Het onrecht. De Schim is onschuldig, maar niemand gelooft hem. Nu is het ongeluk volledig en fataal.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, p. 91)

Iedereen aanvaardt ook dat voorstel, zonder door te denken over het feit dat Gebroken Hart daarmee alles op de helling zet. Als Schim onschuldig is, waarom zou hij dan überhaupt gestraft moeten worden? Doordat Gebroken Hart de logica op een absurdistische

wijze omkeert, komt de aandacht helemaal te liggen op het spel van retorische substituties en wordt ook de klassieke juridische logica bevestigd.

LOGICA ZONDER RICHTING, DUS ZONDER ZIN

In Pourveurs *Hunting* vormen de woorden ‘zin’ en ‘richting’ een (quasi-) onafscheidelijk paar.

a) ZON: Hou op! Geen richting zonder zin inslaan.

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 93)

b) ZON: We moeten nu kijken naar wat nog niet gebeurd is... naar een oplossing..... met indien mogelijk één richting....De zin...wel... de zin is gewenst, maar niet noodzakelijk... Als we maar een richting vinden... eender welke, in hemelsnaam.... een richting!.....

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, P. 114)

Uit de voorbeelden wordt duidelijk dat de Zon aanvankelijk het samengaan van richting en zin vooropstelt, maar zich later tevredenstelt met het vinden van een richting – desnoods zonder zin (incl. onzin dus). Richting en zin lijken noodzakelijk samen te gaan in het domein van de logica. De logica legt immers een duidelijke lineariteit, een richting op aan ons denken: als a dan b, als b dan c, van algemeen naar concreet (of vice versa). Het aanhouden van een juiste richting in je redenering is een noodzakelijke voorwaarde om een zinvolle (betekenisvolle) argumentatie te genereren. De zin van de logica en ‘de logica van de zin’ ontmoeten elkaar.⁷¹⁰ Het is echter precies in het correct afstemmen op elkaar van richting en zin dat het fout loopt in Pourveurs *Hunting*. Een eerste, korte voorbeeld van de richtingloosheid van de personages maakt veel duidelijk: in ‘Een Relas’ zegt het Mijnwezen dat hij een gevecht aangaat met de oplossing: “(..) nooit zal ik een probleem als tegenstander aanvaarden” (*The Hunting of the Snark*, p. 113). Hij kiest dus een foute *gevechtsrichting*, wat een zinloze uitspraak oplevert.

Hoewel er in het Nederlands (slechts) één taalspel is waarin ‘zin’ de betekenis ‘richting’ kan hebben (‘we spelen in wijzerzin’), struikelen de personages in Pourveurs *Hunting* over deze dubbelzinnigheid.

ZON: ...Een richting moet er zijn... Maar hoe gaan we in hemelsnaam weten of de richting juist is of niet....

En iedereen-en-alles dacht na, behalve...

STOF: Door aan de richting een zin te geven.

ZON: Dat is een stap vooruit! Ga voort, Stof!

710 Vertaling van *Logique du sens* (Deleuze, 1969) waar Pourveur in het bronmateriaal bij *The Hunting of the Snark* naar verwijst.

STOF: Alle voetballen zijn rond. De zon is rond. Is de zon dan een voetbal?"⁷¹¹
 ZON: Dát is een stap achteruit...
merkte de Zon verveeld op, terwijl iedereen-en-alles hem bekeek...
 STOF: Ik herhaal: Alle voetballen zijn rond. De zon is rond. Is de zon dan een voetbal?
 BANKIER: Nee, de zon is geen voetbal.
 GEBROKEN DROOM: Zou het misschien geen mogelijke richting zijn? Ik droom luidop nu...
 ZON: De zin is hoe dan ook verkeerd.⁷¹²
 STEKELHUID: Wie zegt dat? Misschien is de zin juist, maar de richting totaal verkeerd.
 BOOMSTAM: Wil dat zeggen dat de Zon een voetbal is?
 ZON: We moeten ons echt aan de inventaris houden.
 STOF: Klokkenman, noteer: De Zon is een voetbal.
 — *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, PP. 82–83)

Stof faalt in de toepassing van de logicaregels. Formeel weergegeven;

Major: Alle voetballen zijn rond: Alle Z is B
 Minor: De zon is rond: Y is B
 *Conclusie: De zon is een voetbal: Y is Z (1)

Dit noemt men de *fallacy of the undistributed middle*. Met middelterm bedoel ik hier de eigenschap 'rond', die in major en minor vertegenwoordigd is. Hij wordt echter niet 'verdeeld' en daarom is deze redenering formeel ongeldig. Er zijn twee manieren om zo'n ongeldige redenering formeel geldig te maken (m.a.w. een juiste richting te geven). Men kan tussen de minor en de conclusie een derde argument plaatsen waarin men wel een distributie van de middelterm voorziet, nl. *Al wat rond is, is een voetbal. Of men kan de minor en de conclusie omdraaien.

Major: Alle voetballen zijn rond: Alle Z is B
 Minor: De zon is een voetbal: Y is Z
 Conclusie: De zon is rond: Y is B (2)

Vanuit deze tweede invalshoek is de redenering van Stof (1) dus formeel ongeldig omdat hij minor en major (dus de richting van de redenering) heeft omgewisseld. Alweer wordt de basisfiguur van *The Hunting of the Snark* in stelling gebracht. Te noteren valt ook dat zelfs die omgekeerde en formeel correcte redenering (2) informeel ongeldig zou zijn.

711 In de oorspronkelijke Dedalus-versie van *The Hunting of the Snark* (Pourveur, 1987) heette het: "Alle kazen zijn voetballen. De zon is een kaas. Is de zon dan een voetbal?" De majorpremissie (Alle kazen zijn voetballen) én de minorpremissie (De zon is een kaas) zijn nonsensicaal (in strijd met onze referentiële werkelijkheid). In een alternatieve werkelijkheid met dezelfde logicaregels zou deze redenering wel geldig kunnen zijn: een algemene regel die geldt voor een groep wordt toegepast op een element van die groep. De richting van zijn redenering is dus correct.

712 Uit de dialoog blijkt ook dat de discussie extra bemoeilijkt wordt door lexicale ambiguïteit; 'zin' betekent hier wellicht 'reeks van woorden in syntactisch verband die een afgeronde gedachte uitdrukt' (GvD).

M.a.w. ze zou een correcte richting hebben, maar toch geen zin. De zon *is* namelijk geen voetbal. Door verstrikt te raken in het taalspel van de logica raken de personages het contact met de referentiële werkelijkheid volledig kwijt. ‘Gelukkig’ is er Stof. Nadat hij zijn conclusie heeft laten noteren door de Klokkenman, checkt hij toch even of de anderen vinden dat hun ‘ijzeren logica’ de proef van de zintuiglijke waarneming doorstaat.

STOF: Is de zon nu een voetbal?

...*En de Bankier bekeek de Zon...*

...*En de Zon bekeek de Bankier op een indringende manier...*

BANKIER: Nee...

STOF: Wat denken de anderen ervan? Is de zon een voetbal?

...*En iedereen-en-alles bekeek de zon en twijfelde...*

STEMMEN: Niet bepaald, nee.../ Toch niet op het eerste gezicht.../ Nee maar, wie weet.../

En wie zal het ooit weten...

— *THE HUNTING OF THE SNARK* (POURVEUR, 1996, pp. 83–84)

Ook na observatie is er dus geen uitsluitsel of de zon nu een voetbal is of niet. Dat kunnen we enkel toeschrijven aan het feit dat in Pourveurs *Hunting* de link tussen de taal en de werkelijkheid hoogst problematisch is. De koppeling tussen een woord en een object blijkt zo arbitrair dat de betekenisgeving precair wordt. Tezamen met het feit dat de personages elk gevoel van richting kwijt zijn (niet alleen in het zoeken naar de formule, maar ook in het ontwikkelen van een redenering, de opbouw van een metafoor, waardoor elke talige constructie ontspoot) zorgt dit ervoor dat de betekenisgeving zoek is in deze fictionele wereld. ‘Zin’ blijkt de ultieme manque te zijn in *The Hunting of the Snark*. De vraag is dan of we in een nonsensicaal dan wel absurdistisch universum zijn beland.

Nonsens bij Carroll en Pourveur

Pourveur’s *Hunting of the Snark* is ondanks al zijn gelijkenissen erg verschillend van Lewis Carrolls origineel, en dat heeft volgens mij te maken met het verschil in nonsenskarakter van de twee teksten.

Het is geen toeval dat Lewis Carroll een gewaardeerd beoefenaar was van de formele logica. De fictieve wereld die hij creëert en waarin hij creaturen als Alice, de Jabberwock en Humpty Dumpty laat figureren, is strikt genomen niet absurdistisch maar nonsensicaal. Het werk doet op zich geen uitspraken over onze wereld maar creëert een alternatieve wereld, met een sluitende set van regels, met een eigen systematiek, waarin alles klopt. Ook de nonsenstaal is gecodeerd en valt dus te ontcijferen.⁷¹³ Het einde van Carrolls *The Hunting of the Snark* (1973 [1876]) is veelzeggend: “For the Snark *was* a Boojum,

713 Holquist (1999 (1969)) geeft aan: “(...) since it is systematic, the sense of nonsense can be learned” (p. 114).

you see.” (p. 96). Die omkering verklaart alles, is de sleutel tot het begrip van de alternatieve wereld.⁷¹⁴ Bij Pourveur echter wordt de aangereikte resolutie (‘bijbel’) op verschillende manieren in de tekst zelf onderuit gehaald, zoals we eerder bespraken.

Een ander voorbeeld: in zijn koorzangen beschrijft Lewis Carroll hoe de schippers uitgerust zijn om de Snark te zoeken.⁷¹⁵ Hun attributen, hoe nonsensicaal ze ook mogen lijken, hebben allemaal zin binnen de premisses van het werk; ze zijn afgestemd op de eigenschappen van de Snark, zoals Gardner (1974) aangeeft. De schippers zoeken a/ met vingerhoeden, omdat die nodig zijn om de Snark te wekken voor zijn ‘five o’ clock tea’, b/ met aandelen omdat de Snark belust is op rijkdom, c/ met zeep omdat hij een *bathtub machine* heeft, d/ met een glimlach om hem duidelijk te maken dat ze iets grappigs bedoe- len (hij heeft namelijk geen gevoel voor humor) en e/ met een vork om het vlees van de Snark te eten als ze hem gevangen hebben.

Pourveur neemt het kwatrijn over van Carroll en begint er zijn laatste vier koorzangen mee. Hij laat weliswaar het rijm en metrum van Carroll vallen, hanteert een vrij vers en voegt er nog een laatste veelzeggende strofe aan toe.

Zij zoeken met vingerhoedjes aan,
zij zoeken met vorken,
zij zoeken evenwel met zorg en servet.
Zij zoeken,
wapenen zich met hoop,
dreigen met spoorwegaandelen,
chanteren met zeep,
verleiden met een glimlach.
Zij zoeken
als zoekers,
niet als vindders.

— THE HUNTING OF THE SNARK (POURVEUR, 1996, p. 86)

Pourveur vertaalt de Carrollverzen dus zo goed als letterlijk. De attributen die hier vermeld staan, passen evenwel niet bij het object van de zoektocht in deze tekst, met name de formule, en worden dus op een andere manier onzinnig dan in Carrolls origineel. De klemtoon komt (overeenkomstig de overkoepelende tekststrategie) niet op het te zoeken object te liggen, zoals bij Carroll (the *Snark*), maar op de taalcombinaties *an sich*, met

714 De tekst (Carroll, 1973 (1876)) had voorspeld dat als de Snark een Boojum zou blijken te zijn, het de jagers slecht zou vergaan: “You will softly and suddenly vanish away,/ And never be met with again!” (p. 64). En na de verdwijning van de Baker trekt de verteller dus precies die conclusie. Ook hier is de uiteindelijke oorzaak (de Boojum) een effect van een effect, een conclusie die ze trekken op basis van de verdwijning van de Baker.

715 “They sought it with thimbles, they sought it with care;/ They pursued it with forks and hope;/ They threatened its life with a railway-share;/ They charmed it with smiles and soap” (Carroll, *The Hunting of the Snark – An Agony in Eight Fits*, 1973 (1876), p. 73).

name op de vraag: hoe kan je ‘zoeken met zorg en servet’, ‘chanteren met zeep’, ‘dreigen met spoorwegaandelen’, ‘je wapenen met hoop’? In welk taalspel en in welke context kunnen deze proposities, die zulke verschillende levenssferen combineren, ‘grammaticaal correct’ gezegd worden?⁷¹⁶ De zoektocht naar de formule wordt zo metonymisch verlegd naar mogelijke taalspelen en *forms of life*.

Anders gezegd: terwijl Carroll een nonsensicaal geheel maakt, met de taal als sluitsteen, kent Pourveurs tekst geen *closure*. Door alle kieren en gaten komt de taal de kop opsteken. De taal laat zich niet inkapselen in een sluitend geheel, de taal is een universum op zich dat de sluitende werking van het verhaal ontregelt. De nieuwe formule die de personages samenstellen, is uiteraard incoherent. De personages zoeken logica maar die blijkt onvindbaar, ze willen communiceren maar de complexiteit van de taalspelen laat dat niet toe. Het zoeken naar zin en betekenis wordt een eindeloos onderhandelingsproces met de taal dat, indien nu en dan succesvol, hooguit een tijdelijke dam tegen de absurditeit opwerpt.

Conclusie

Pourveurs *The Hunting of the Snark* is een discontinue tekst. Is de lineariteit, het causaliteitsprincipe zo onmisbaar voor een verhaal als in de premisse van het stuk wordt beweerd? Dit stuk en eigenlijk het hele oeuvre van Pourveur is een bewijs van het tegendeel. Het stuk is overwegend *discourse*, amper *story*. Het bestaat uit acht Riten, die geen enkele noodzakelijke volgorde ten overstaan van elkaar vertonen; er is geen ontwikkeling van de personages; de noodzaak van de queeste wordt met de tong beleden, maar door de personages niet in daden omgezet; de zogenaamde verklaring van de *manque* (de omwisseling van boegspriet en roer) is niet het sluitstuk van een lange, spannende zoektocht maar komt als het ware uit de lucht vallen en is ook niet gelieerd aan de zogenaamde ‘bijbel’-oplossing. Dit stuk moet zijn spankracht helemaal halen uit de taalspelen die de personages voor ons ‘opvoeren’.⁷¹⁷ Het is voor alles een talig universum, dat zijn relevantie vindt in het feit dat het ons een lachspiegel voorhoudt, in zoverre wij ons universum ook als een talig universum willen zien. De taal dringt haar eigen retoriek en systeem op, maar laat zich tegelijk heerlijk bespelen en ontregelen. Deze tekst is dan ook een delicatessie voor taalliefhebbers, maar misschien een afknapper voor wie geen interesse heeft in reflectie *over* of spel *met* taal. Meer dan voor welke andere Pourveur-tekst ook geldt hier wat Jarcho (2017) schrijft:

716 In elke uitdrukking worden verschillende *forms of life* vermengd. Zoeken wordt geassocieerd met naaien (kledij), met eten (voeding); bedreigen wordt geassocieerd met het beheren van aandelen (financieel); hopen met bewapenen (militair); verleiden met wassen (hygiëne).

717 Misschien overspeelt het stuk daarin ook zijn hand. Niet elk taalspel is even boeiend. Retoriek wordt dan excess, de spankracht wordt dan gemist. Overigens laat Pourveur in *La minute anacoustique* (1996) met heel veel zelfrelativering doorschemeren dat het hem niet om dramatische spankracht te doen is. Hij laat L’Actrice de balans opmaken van hun Macbeth-opvoering tot dan toe: “Nous n’avons qu’un début hésitant, un milieu dont les rebondissementes ne sont guère plus fracassants que ceux d’une balle de ping-pong en fin de course...” (p. 39).

these plays insists (sic) on their writing as writing, intricate, wild, and flagrantly in excess of the demands of any present scene. In the midst of performance, instead of supporting a robustly present experience, they insistently flag the somewhere-else of a language that won't resolve itself into any concrete happening.

(JARCHO, 2017, P. 117) (CURSIVERING DOOR DE AUTEUR)

Lineariteit, zo legt de tekst bloot, is dus – net als logica – een constructie, een verderzetting van het oorzakelijkheidsprincipe, dat in feite evenveel op retoriek berust als op spiegeling van de werkelijkheid. De tekst denaturaliseert dat oorzakelijkheidsprincipe door personages te tonen die permanent tegen die logische regels zondigen. Ze lopen op de taal als op eieren (zoals Pourveur zelf aangeeft),⁷¹⁸ maar breken ze desondanks. Ze bakken er dan maar van lieverlee een omelet van, zoals we er nog nooit een gegeten hebben. Het recept is immers door de inherente retoriek van de taal bepaald. Die retoriek toont zich in Pourveurs *Hunting* in al zijn glorie. Het stuk reveleert dat in de taal permanente substituties mogelijk zijn, op syntagmatisch en paradigmatisch vlak.⁷¹⁹ In al die substituties speelt metonymie de belangrijkste rol: als stoorzender en als vrijbouter troebleert hij de absolute van de oorzaak-gevolg logica, van het voor en na, en heeft hij een ontregelende (en ook bevrijdende) werking zowel op de opbouw van een argumentatie als van een metafoer. De meeste beeldspraak ontspoort in een catachrese.

Ook de manier waarop Pourveur Lewis Carrolls *Hunting* bewerkt, kan je het best typeren als een disparaat geheel van substituties. De klassiek opgebouwde ballade over de zoektocht naar een fabeldier wordt een dramatische vertelling over de zoektocht naar een formule, die metonymisch verwijst naar het lineariteitsprincipe. In geen van beide gevallen wordt 'the Snark' gevonden. Carroll eindigt *The Hunting* met een nonsensicale conclusie ("For the Snark *was* a Boojum, you see") waarmee hij enerzijds het verhaal 'sluit' maar anderzijds de werking van de metafoer in werking zet – nog steeds vragen lezers zich af waarvoor 'Snark' en 'Boojum' staan. Bij Pourveur is de oplossing die 'Iedereen' vindt: 'bijbel'. Wie dit echter wil zien als metafoer voor het geloof of een ander *grand récit*, komt bedrogen uit. 'Bijbel' staat volgens de tekst voor een samentrekking van 'bijtend en deplorabel'. De oplossing blijkt dus opnieuw een probleem; het verhaal sluit niet, tenzij als een slang die in haar staart bijt. De tekst herinnert er in de slotregels de theatertoeschouwer en -tekstlezer aan dat zij wellicht ook nog steeds aan het zoeken zijn, waarom zijn ze anders theater aan het kijken/lezen? Een causale opvolging van zoeken en vinden lijkt niet meer aan de orde: niet in het leven, niet in een theatertekst of in om het even welk verhaal. Wat blijft, is een zoeken, in opstapelende kringen, een taal-spel en taal-strijd.

718 Pourveur schrijft in *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (2015): « Ils marchent sur le langage comme s'ils marchaient sur des œufs, de peur que les mots puissent se briser et répandre toutes les significations et connotations » (p. 50).

719 Pourveur verwijst naar *Opperland*, de taal die Hugo Brandt Corstius ontwierp en beschreef als contrapunt van het Nederlands, een taal die vrijuit inzet op het spelen en genieten van de vormmogelijkheden van de taal. Zie bijvoorbeeld *Taalgids voor Opperland* (Brandt Corstius, 2007 (2002)).

Veel thema's die tot de kern van Pourveurs schrijverschap zouden gaan horen (de liefde, de relatie tot de actualiteit, etc.), komen in dit vroege werk niet aan bod. Het is alsof de schrijver zichzelf (en zijn persoonlijke thematiek) in dit werk opzij heeft geschoven om de taal zelf aan het woord te brengen, de taal in al haar furie, haar wispelturigheden en mogelijkheden.

Pourveur is in *The Hunting of the Snark* misschien wel tot een 'écriture degré zéro' (Barthes) gekomen. Het werk markeert m.i. het moment waarop een schrijver in alle vrijheid een authentieke vorm vindt, een experimentele schrijftuur, én daar volop in doorgaat, zonder compromissen, nog niet gecorrupteerd of geassimileerd door de *mainstream*, nog niet teruggefloten of gecorrigeerd door de theaterpraktijk. Het werk van Lewis Carroll was daarvoor een ideale opstap.

Casestudy 10: Stukken III & Elle n'est pas Moi

ANNIE (MOI): met al dat vloeken en schelden en kasseien komen we niet vooruit.

C-TJE (ELLE): Met jouw benen ook niet.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], p. 19)⁷²⁰

Pourveur schreef *Stukken III* (*Annie: extended dub-versie*) in 1990. Het is een jeugdtheaterstuk voor een publiek vanaf 8 jaar, oorspronkelijk geschreven voor het Stekelbeesfestival en daar gecreëerd door Oud Huis Stekelbees (artistieke leiding: Guy Cassiers). Het stuk werd genomineerd voor de *Taalunie Toneelschrijfprijs* van 1991, maar bleef ongepubliceerd. Enkele jaren later herwerkte Pourveur de tekst in opdracht van Hélène Gailly. Dat resulteerde in de avondvullende, Franstalige voorstelling *Elle n'est pas Moi*, gecreëerd in Atelier Saint-Anne (Brussel) in december 1994. Muzikant Walter Verdin maakte voor beide voorstellingen de muziek en stond daardoor garant voor een zekere continuïteit tussen de voorstellingen.

720 Omdat *Stukken III* (*Annie: extended dub-versie*) ongepubliceerd bleef, gebruik ik een tekstbrochure, ontleend aan de VTI-bibliotheek (intussen de MoBo-bibliotheek van Kunstenpunt). Voor het eveneens ongepubliceerde *Elle n'est pas Moi* gebruik ik een tekstbrochure van het Musée de la Littérature.

Opzet

De opzet van deze *casestudy* is niet om een systematische vergelijking te maken tussen de (kortere) Nederlandstalige tekst (voor jeugdtheater) en de langere Franstalige tekst (voor een niet gespecificeerd doelpubliek). Het moge hier volstaan te duiden op enkele belangrijke overeenkomsten en verschillen. Op vormelijk vlak zijn de beide teksten erg vergelijkbaar: de basisstructuur is dezelfde; de Franstalige tekst heeft de eenakter-structuur van de Nederlandstalige tekst behouden. In beide stukken is de dramatische tekst één lange, ononderbroken dialoog (zonder regieaanwijzingen) tussen twee adolescenten die zich als vrouwelijk identificeren. Inhoudelijk zijn er wel wat verschillen: de Franstalige tekst bevat meer directe verwijzingen naar geweld en naar maatschappelijke (wan)toestanden.⁷²¹ Ook is er in deze herwerkte versie meer aandacht voor poëtisering en is de metafictionaliteit meer uitgewerkt. De personages, ten slotte, worden anders benoemd. De twee namen uit de Nederlandstalige versie (C-tje en Annie) worden in de Franstalige versie vervangen door de persoonlijke voornaamwoorden 'Elle' en 'Moi'. Beiden kunnen zich (sprekend vanuit een eerste persoon enkelvoud) de 'Moi'-naam aanmeten. Dit vergroot de kansen op het spelen met deixis en metafiction.

We richten onze focus in deze *casestudy* op de taal. Taal is immers constitutief voor het karakter van de personages; in hun taalgebruik zit hun eigenheid. Tegelijk is taal in deze stukken plotbepalend: de voortgang in de plot wordt bepaald door een afwisseling van taaldoorbraken en -impasses. Het is in de taal-strijd dat het conflict tussen de personages gestalte krijgt; het is in het taal-spel en in het creëren van linguïstische turbulentie, dat momenten van samenhang en doorbraak tot stand komen.

De ritmische dialogen en het klank-spel (vooral uitgewerkt in de Franstalige versie) geven het talig steekspel tussen de twee personages een bij wijlen muzikaal gehalte. De ondertitel van het stuk (*Annie – extended dub versie*) suggereert dat de schriftuur ritmisch ondersteund kan/moet worden.

Het thema van het stuk kan worden omschreven als een zoektocht naar identiteit en vriendschap, naar een alternatief voor het determinisme van het verleden. Die zoektocht wordt in grote mate door de taal mogelijk gemaakt en tegelijk ook bemoeilijkt. De personages zijn zich gedeeltelijk van die invloed van de taal bewust en koppelen er metatallige beschouwingen aan.

Ik ga in mijn bespreking zoveel mogelijk citeren uit de Nederlandstalige tekst; enkel waar de Franstalige tekst een surplus geeft (inhoudelijk en/of vormelijk) zal ik daaruit putten.

721 Een voorbeeld: In de Nederlandse (jeugd)versie (Pourveur, Stukken III (Annie: Extended dub-versie), z.d., [1990]) heeft C-tje naar eigen zeggen een 'politieagent geveld' en 'een koning verjaagd' (p. 19). In de Franstalige versie (Pourveur, Elle n'est pas Moi, z.d., 1994) wordt dat: «j'ai assommé un agent de police, (...) fracassé le crâne d'un prêtre, (...), j'ai décapité un roi» (p. 33). Er is dus een agent vermoord, een priester werd het hoofd ingeslagen en een koning werd onthoofd. De balans is bloediger dan in de Nederlandstalige versie.

Poëtisering

In het woord vooraf zegt een anonieme vertelstem (die zich hier niet als ‘ik’ presenteert) dat het uitgangspunt voor dit stuk ontleend is aan een waar gebeurd verhaal, met als premisse: een kind wordt door zijn ouders verhinderd om te leren lopen. Zijn ouders vinden de wereld namelijk “te gevaarlijk, te vuil, te agressief, te walgelijk.”

Het woord vooraf bestaat uit vier zinnen, waarop duidelijk retorische ingrepen zijn gebeurd. De overgangen van de ene naar de andere zin, bijvoorbeeld, verlopen via het principe van concatenatio.

Het uitgangspunt is ontleend aan een waar gebeurd verhaal. (...) Deze ontlening wordt uitgewerkt in een ‘dub’ versie (...). Deze uitwerking wordt ingebeeld in een ‘straat’. (...) Deze inbeelding wordt -in de avondkoelte- gespeeld door twee personages.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 2)

De proloog, die daarop volgt, verschilt van de dramatische speletekst in typografie (strofebouw met veel witruimte), in genre (poëzie) en in spreeksituatie (monologisch).⁷²² De tekst is onderverdeeld in 8 strofen, waarvan we er zes citeren. Hier volgen de eerste drie:

Maar dit weten jullie, / sekonde na sekonde, / drijft de tijd/ als een dobberend schip/
roerloos/ over een oceaan, / zelfs niet woelig.

Maar dit weten jullie, / de tijd verstrijkt/ en strijkt wat voorbij is/ onophoudelijk/ netjes in
plooiën.

Maar dit weten jullie ook, / de tijd is een enkele reis, / één bestemming, / Onwilige
passagiers/ die hun tijd besteden/ zonder fatsoen aan een visioen.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 3)

De niet nader genoemde ik-spreker spreekt de lezer in de eerste strofen aan op een gemeenschappelijke tijdservaring: “Maar dit weten jullie” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 3). De paradoxale metaforen verbeelden de tijd als roerloos en tegelijk onophoudelijk voorbijgaand. Hier spreekt iemand die het gevoel heeft dat de tijd onherroepelijk aan het wegtikken is, zonder dat er iets in zijn/haar leven gebeurt en dat hij/zij maar één kans op leven krijgt: “de tijd is een enkele reis”. Na die filosofische opmaat verwijst de tekst plots naar een concrete situatie, zij het nog steeds in suggestieve termen.

Daarom is het nodig / dit nu te vertellen/ nu de dag nog niet is aangebroken./ Nu ik mij in
mijn slaapkamer bevind/ sinds een eeuwigheid./ En op het gelijkvloers/ twee ingeslapen
mensen liggen/ in diepe slaap/ zonder hoop.

Wat voorbij is,/ neemt plots afscheid./ Wat standvastig gebouwd is,/ stort in als

722 In *Elle n'est pas Moi* maakt deze proloog typografisch deel uit van de dramatische tekst, hij gaat naadloos over in de dramatische monoloog van *Moi*.

een kaartenhuis./ Wat ooit bestendig was./ waait weg naar alle windstreken.
Wat mij te doen stond?/ De straat opgaan?

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], PP. 3–4)

De spreker kondigt dus een kantelmoment aan. Hij/zij besluit het huis te verlaten, waar twee ingeslapen mensen (op basis van het woord vooraf vermoeden we: zijn/haar ouders) “in diepe slaap, zonder hoop” achterblijven. Voorlopig kunnen we dat laatste beeld niet precies duiden. Het is een *unheimlich* geheim dat de spreker met zich mee zal dragen. De nieuwsgierigheid is gewekt.

Expositie: De karakterisering van de personages op basis van hun taligheid

Omdat *Stukken III* een metafictioneel commentaar inhoudt op de klassieke spanningsopbouw van een theatertekst, gaan we in onze analyse ook die indeling volgen.⁷²³ In onze analyse van de expositie onderzoeken we in welke mate de personages van elkaar verschillen in taligheid, en in hoeverre dat constitutief is voor hun karakterisering.

Na het woord vooraf en de poëtische proloog volgt een dramatische monoloog, duidelijk toegewezen aan het personage Annie dat we, naarmate de tekst vordert, met zekerheid zullen kunnen identificeren als het kind waarvan sprake was in het woord vooraf en als de ik-spreker van de proloog. Verrassend genoeg (we kennen al een deel van haar voorgeschiedenis) stelt ze zich voor als “gewoon”. Er zijn echter wel vijf tussengedachten die dat ‘gewoon zijn’ problematiseren:

Gewoonlijk ga ik niet in op mijn gewoonheid. Maar het is een gewoonte geworden...
ik bedoel van er wel op in te gaan – dat ik zo gewoon ben – maar daardoor – denk ik
– eens ik daarop inga – dat ik zo gewoon ben – ben ik dan nog zo gewoon?

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 4)

Het gebruik van de stijlfiguur annominatie bewijst Annies taalvaardigheid.⁷²⁴ Ze heeft een voorkeur voor syntactische onderschikking, wat kan duiden op de neiging om de dingen te compliceren. Annie houdt van abstraheren en logisch denken. Zij zal in het stuk door C-tje ‘het hoofd’ worden genoemd. Ze prefereert een conversatie met een helder begin- en eindpunt.⁷²⁵

723 We hanteren daarbij de terminologie van Twijnstra (Betekenis van Drama – Voorstellingsanalyse, 1991)

724 Een annominatie is een constructie- en/of betekenisfiguur waarbij een woord variërend herhaald wordt (Claes, 2015). In dit citaat gaat het concreet om een herhaling met variatie van woordsoort. Het woord ‘gewoon’ wordt als bijvoeglijk naamwoord gebruikt (predicatief én attributief), maar daarnaast worden er ook twee verschillende zelfst. naamwoord en een bijwoord mee gemaakt.

725 Als de nonsens-dialogen met C-tje (Elle) weer tot niets leiden, zegt Annie (Moi): “Cette conversation n’a ni queue, ni tête.” (Pourveur, z.d., 1994, p. 12). Mogelijk is dit psychologisch te duiden vanuit het belang dat ze hecht aan herkomst en bestemming, de twee bouwstenen van haar identiteit.

Annie is een jonge vrouw die door haar eenzame en afgesloten jeugd nog nooit echt ‘met haar twee benen’ in de realiteit heeft gestaan; de stempel van de ouderlijke opvoeding weegt zwaar door; ze heeft respect voor autoriteit en spreekt altijd met twee woorden: “Ja meneer. Nee, mijnheer. Zeker, mijnheer. Dadelijk, mijnheer” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 18). Haar motto luidt: “Wil je iets? Wees dan lief. Lief en zoet? Dan zit je goed” (p. 19). Annie heeft een idyllisch beeld van de realiteit (“Je trouve que la vie est un conte de fée” (Elle n’est pas Moi, p. 31)), dat nog niet gecorrigeerd is door het geheim dat ze sinds vannacht met zich meedraagt. Symbolisch daarvoor is het feit dat ze nog steeds haar zondagskleren aanheeft, en die absoluut niet wil vuilmaken.

De lezer/toeschouwer beseft dat Annie de realiteit wil verborgen houden onder schone schijn. “J’ai tellement de choses sur le coeur”, zegt Moi (Annie) twee keer, maar daarover praten wil ze niet: ze lijkt ervan uit te gaan dat ze de pijn kan wegdrücken door er niet over te praten: “Tant que je n’ai rien dit,/ rien n’existe,/ rien n’est certain” (Elle n’est pas Moi, p. 16). Annie geeft aan dat alles complex wordt zodra je begint te spreken. Wie zich aan taalspelletjes waagt, gedraagt zich “comme un éléphant dans la collection d’assiettes de tante Yvette” (p. 2). Zijn taalspelletjes “exonérés d’impôts” (vrijgesteld van belastingen)? Welnu, er zouden beter taksen op worden geheven, vindt Annie. Elk woord heeft immers een groot gewicht. Annie neemt zich daarom voor te zwijgen. In de stilte komen echter herinneringen naar boven aan wat er die nacht gebeurde:

Je me tais/ Et je me retrouve/ tout bêtement/dans ma chambre à coucher/ avec
au rez-de -chaussée/ deux personnes soulagées/ de ne plus devoir se réveiller. (...)
Je me tais / et j’entends/ le tic tac de mon horloge biologique/ et les pulsations
de mon cœur/ se déroulent comme un tapis/ rouge sang/ qui ne mène nulle part.
Je me tais. Le néant. Le nulle part. Le Grand Zéro.

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z. D., [1994], P. 3)

De beelden suggereren een moordtafereel (een bloedrood tapijt) en ook een motivatie voor de moord: het tikken van haar biologische klok gaf Moi (Annie) aan dat het de hoogste tijd was om uit te breken. Moi (Annie) schrijft zichzelf geen boosaardigheid toe; ze stelt het voor alsof ze haar ouders van een last heeft verlost. Maar tegelijk is er het besef dat de moord tot niets heeft geleid, enkel tot een gevoel van leegte, tot een nulpunt. Annie wil nu vooral in beweging komen. Eindelijk, na al die jaren door haar ouders tot stilstand te zijn gedwongen. Als ze de wereld intrekt, zal ze zich eerst moeten afvragen waar ze naartoe gaat en zal ze van anderen de vraag krijgen waar ze vandaan komt. Met de antwoorden op die twee vragen zal ze haar identiteit kunnen construeren. En dat lijkt haar voornaamste doel. Met benen die niet hebben leren functioneren heeft ze echter hulp nodig; ze vraagt zich af: “(..) wijst er iemand mijn schoenen de weg?” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 5). In de zoektocht naar identiteit heeft ze dus nood aan een bestemming en aan een handlanger/helper.

Zodra in het holst van de nacht een tweede personage – C-tje – opduikt, rijst de vraag of zij die rol zal kunnen invullen. Ook C-tje heeft geen ouders meer. De tekst suggereert dat ze in een oorlog zijn omgekomen.⁷²⁶ Bij gebrek aan thuis, brengt C-tje haar dagen door op straat. C-tje is een *streetwise* meisje dat lak heeft aan autoriteit. “Pluk een kassei, Maak boel”, zegt ze” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 19). Op straat leerde ze een vriend kennen, met wie ze allerlei spelletjes speelde. Telkens als ze zich verveelden, scholden ze politieagenten, priesters en ministers luid de huid vol. Uit verveling ontwikkelden C-tje en haar vriend een affiniteit met gratis geweld. De vriend nam zijn toevlucht tot drugs⁷²⁷ en stierf aan een overdosis. C-tje vat de neergang van haar vriend samen in de volgende zin, die in het stuk een motiefwaarde krijgt:

En dan is hij gaan liggen/ en het water heeft hem meegenomen./ Het water in de goot.
Van goot in riool, van riool in rivier, van rivier in de zee, van de zee op het strand. En daar...
over het zandkasteel./ .../ Ik ben hem kwijt.⁷²⁸

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 15)

Dit tweede verlies is C-tje nog niet te boven gekomen. Soms wil ze haar vriend achterna. Er schuilt een gevaarlijke onverschilligheid in haar, een latente doodsdrijf. Ze denkt nog steeds vol bewondering aan haar vriend terug omdat hij “uit de straat is geraakt” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 14).⁷²⁹ Dat is ook C-tjes doel en zij heeft een *nieuwe* vriend(in) nodig om haar daarbij te helpen. Kan dat Annie zijn? Het feit dat zij ook een wees blijkt te zijn, schept in elk geval een band.

Op taalvlak blijkt C-tje een voorkeur te hebben voor associatieve taal: ze springt van a naar b, en dan verder naar c. Zij speelt met de oppervlaktelaag van de taal en kiest vaak voor korte zinnen die ze aan elkaar knoopt, in nevenschikking.⁷³⁰ Dat blijkt al wanneer ze Annie een eerste keer aanspreekt; “Mondje open, lettertjes lopen” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 5). Het woord ‘lopen’ wordt in het stuk wel vaker gelinkt aan

726 ANNIE: Heb je nog ouders?

C-TJE: Dat gevaarlijk ras?

ANNIE: Waar wonen zij?

C-TJE: Bij de kanonnen.

ANNIE: Zingen zij?

C-TJE: Ja. Ze zijn dood.

(Pourveur, Stukken III (Annie: Extended dub-versie), z.d., [1990], pp. 8–9)

727 “En mijn vriend (...) spuit zich een paar dromen” (Pourveur, Stukken III (Annie: Extended dub-versie), z.d., [1990], p. 14).

728 In de Franstalige versie (Pourveur, *Elle n'est pas Moi*, z.d., 1994) klinkt de eerste associatie nog muzikaler, ten gevolge van het rijm: “L'eau dans le caniveau. Du caniveau dans l'égout, de l'égout dans le ruisseau, du ruisseau dans la rivière, dans la rivière dans la mer, de la mer à la plage, et là... le château de sable» (p. 22).

729 Dat de vriend voor C-tje heldenallures aanneemt, lezen we in de Franstalige versie (Pourveur, *Elle n'est pas Moi*, z.d., 1994) waar ‘heldendom’ en ‘heroïne’ in elkaar overgaan (Pourveur, *Elle n'est pas Moi*, z.d., 1994, p. 23): («... par petites doses d'héroïsme, il a commencé à en avoir moins marre... par petites doses d'héroïsme, il devenait même heureux... mais ssssh!») (p. 23) (Eigen cursivering).

730 In de Franstalige versie benoemt Elle dat zelf als ‘enchaîner’ (vastketenen, zie de ‘chaîne linguistique’ uit *LA-bécédinaire*). Een ander voorbeeld van C-tjes kettingzinnen: “We moeten verder. Want de priester zegt dat het bewolkt is en dat de zomer vlug komt en de ministers zeggen dat alles goed gaat en de politieman regelt het verkeer” (Pourveur, Stukken III (Annie: Extended dub-versie), z.d., [1990], p. 10).

C-tje: Ze noemt zichzelf 'de benen' en lijkt om die reden perfect complementair met Annie, 'het hoofd'.

C-tje zegt:

Als je je ouders verliest, verlies je een stuk verleden.

Als je een vriend kwijtraakt, verlies je de toekomst.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 16)

In de Franstalige versie formuleert Elle het als volgt:

Parents partis, les jeux sont faits. Ami parti, rien ne va plus.

— ELLE N'EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., [1994], P. 28)

Door de metafoor van het roulettespel wordt duidelijk dat de tragiek van C-tje (Elle) vooral bestaat in het afgesneden zijn van het spel, van het kind zijn. Dat verklaart waarom ze steeds teruggrijpt naar wat ze altijd zal kunnen blijven doen: het spelen met taal (met woorden, uitdrukkingen en rijm).

De citaten 'les jeux sont faits' en 'rien ne va plus' hebben in de omgangstaal natuurlijk ook een meer zwaarwichtige betekenis gekregen, met name: de teerling is geworpen, het leven ligt in een beslissende plooi, er is niks meer mogelijk. De vraag die zich stelt wanneer de twee jonge mensen elkaar zullen ontmoeten, luidt: is er voor deze twee door hun verleden getekende adolescenten überhaupt nog een toekomst, nog speel- en leefruimte?

Motorisch moment: taal-spel en taal-strijd

De kennismaking begint met een taalraadsel dat C-tje aan Annie voorlegt. Het is niet toevallig een letter-*loop*wedstrijd. C-tje stelt het tot stand komen van een woord voor als het resultaat van een spannende wedloop (inclusief valpartijen, inhaalmaneuvers en fotofinish) tussen de 26 letters van het alfabet. Die moeten al hun troeven inzetten om als eerste de finish (de lippen) te bereiken en gearticuleerd te worden. Daarbij bepalen fonologische eigenschappen van de letters het succes van hun voortgang. Het is dus niet de gedachte die C-tjes woorden gestalte geeft, maar de natuurlijke loop van de taal zelf, de wisselwerking tussen de letters. Niet zij heeft het roer in handen, de taal is de grote roerganger. Een fragment (met eigen indicaties):

De 'D' duwt zijn medestanders opzij. De 'S' sist in het rond. Niemand die hem durft naderen. De 'P' schopt om zich heen. De 'K' is gekoncentreerd. En daar klakt de tong. Het startsein is gegeven en de wedstrijd begint. En onmiddellijk neemt de 'V' een voorsprong, maar ook de 'P' heeft meteen een goede positie ingenomen.⁷³¹

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 6)

En de winnende lettercombinatie is... het woord 'wie'. Dat woord moet een kennismakingsdialoog in gang zetten waarbij de identiteit van beide sprekers wordt gereveleerd. Het eerste gesprek tussen Annie en C-tje zal echter geen naam opleveren.⁷³² C-tje sleept Annie mee in een retorisch steekspel en dwingt haar op eigen houtje de regels van dat spel te achterhalen.

ANNIE: W I E?

C-TJE: Is zij?

ANNIE: Ik?

C-TJE: Nee! Zij is niet 'ik'.

ANNIE: Natuurlijk, ik ben jou niet.

C-TJE: Nee! Zij begrijpt haar niet. Zij is 'zij'.

ANNIE: Ik ben een zij. Dat weet ik wel.

C-TJE: Laat haar uitspreken. Als zij zegt: Zij is zij, dan is zij 'zij'!

ANNIE: ... Ik ben dus niet ik – als ik het beet heb.

C-TJE: Dat heeft zij.

ANNIE: Ik ben dus 'zij'.

C-TJE: Twee keer beet.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], PP. 6-7)

In de 'ik'-persoon mag Annie dus geen vraag aan C-tje stellen; ze moet zichzelf als een derde persoon zien. Het is een complexe regel, waarmee C-tje Annies referentieel kompas in de war stuurt. Het spel heeft ook een impact op de identiteitsvraag: C-tje ontzegt Annie de mogelijkheid en het recht om met zichzelf samen te vallen (het identiteitsprincipe): 'ik ben dus niet ik'. Terwijl Annie zichzelf dus moet definiëren als wat zij *niet* is (een vorm van zelfvervreemding), definieert C-tje zichzelf wel positief én zeer affirmatief; "Als zij zegt: Zij is zij, dan is zij 'zij'!" (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 7). Als Annie later de argumentatiebasis voor deze regels bevraagt, beroept C-tje zich op het gewoonterecht: "Zo gaat dat hier" (p. 7). In de biotoop van de straat waar Annie nu voor het eerst terechtkomt, is zij aangewezen op de terreinkennis van C-tje. Annie zal naar haar moeten luisteren.

731 In *Elle n'est pas moi* (Pourveur, z.d., 1994, pp. 5-6) luidt het: «Le 'Q' n'arrive pas à dépasser le 'D'. Il lui lance un coup de queue. Le 'D' est projeté dans le paysage. Le 'J' dépasse le 'Q' en l'injuriant. Et voici justement que le 'U' emboîte le pas au 'Q'. Il l'attaque et le dépasse. Le 'U' continue sur sa lancée. Le 'A' s'acharne mais se fait dépasser par le 'P'». In de Franstalige bewerking houdt Pourveur dit taalspel twintig regels vol, van het startsein tot aan de finish; in het Nederlands enkel tot twee regels na het startsein.

732 De personages in *Stukken III* komen elkaars naam pas te weten op blz. 32. In *Elle n'est pas Moi* krijgen ze geen eigenaam.

Tegelijk creëert C-tje een enorme afstand tussen haar en Annie: “Zij is niet ‘ik!’”⁷³³ Bovendien mag Annie haar enkel in de derde persoon aanspreken.⁷³⁴

ANNIE: Mag ik je iets vragen?

C-TJE: Mag zij haar iets vragen?

ANNIE: Mag zij haar iets vragen?

C-TJE: Néeé.

ANNIE: Mag zij haar dan een andere vraag stellen?

C-TJE: Ja. Maar het antwoord is ‘nee’.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], P. 7) (EIGEN CURSIVERINGEN)

De lezer ervaart deze kennismakingsdialoog als een ‘différend’ (cf. supra): het ontbreken van een gemeenschappelijke set regels ligt aan de basis van een naast-elkaar-heen praten én van een onrechtvaardigheid: Annie wordt retorisch in de hoek geduwd en krijgt zelfs niet de mogelijkheid C-tje daarover te bevragen. Op het terrein van de logica is Annie (‘het hoofd’) echter moeilijk te kloppen. Als ze op een bepaald moment C-tje op een fout tegen haar eigen regels betrapt, kan ze zich weer tot een gelijke in het taalspel opwerken. (Ze zal C-tje daarna zelfs overtroeven).⁷³⁵

C-TJE: (...) ‘Ja’ is ‘neen’ en ‘neen’ is ‘ja’./ Wil je dat proberen?

ANNIE: Je hebt ‘je’ gezegd in plaats van zij!

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], P. 8)

C-tje introduceert dan een derde spel, waarbij de een improvisatorisch moet voortborduren op de woorden van de ander: Ze geeft aan dat het er “stout” en “gek” aan toe mag gaan.

Plus tu es méchante, plus je t’aime, Plus tu es folle, plus je te désire.

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z. D., [1994], P. 14)

733 De Franstalige versie ontleent haar titel aan dat zinnetje en beviest de twee personages in één beweging tot die twee persoonlijke voornaamwoorden. C-tje= Elle en Annie= Moi.

Dit zorgt voor een hilarisch spel met deixis:

MOI: Je suis ‘elle’.

ELLE: Elle a compris.

MOI: Et moi, alors? Qui suis-je?

ELLE: Mais! Elle, évidemment! Puisqu’ ‘elle’ est ‘elle’.

MOI: J’ai compris; ‘Je’ suis ‘elle’.

— *Elle n’est pas moi* (Pourveur, z.D., 1994, p. 8)

734 Ze grijpt als het ware terug naar een oud gebruik om edellieden als een derde persoon aan te spreken (bv. Uwe Edelheid’ (later verkort tot u en stilaan naar voornaamwoord van de tweede persoon geëvolueerd)).

735 Dat zal blijken in een dialoog die de eerste kennismakingsdialoog spiegelt, maar waarin Annie het initiatief neemt.

ANNIE: Herinnert iemand zich ‘Rot op’ nog? / Ik herinner mij haar/ ‘Rot op’ was een straatmeisje, behoorde tot de couleur locale/ van dit tranendal./ (...) / ‘Rot op’ had een verschrikkelijke tongval/ (...) / al bij al een bemoeial...

C-TJE: Wie?/ Ik?

ANNIE: Nee! Zij is niet ‘ik’.

C-TJE: Uiteraard, ik ben jou niet.

ANNIE: Zij is ‘zij’. (Pourveur, Stukken III (Annie: Extended dub-versie), z.d., [1990], p. 25)

Elle (C-tje) koppelt dus termen van *jouissance* aan het taal-spel; hoe “stouter” en “gekker” Moi (Annie) zich uitdrukt, hoe meer Elle (C-tje) van haar houdt, haar begeert. Met name het ww. ‘désirer’ brengt een erotische laag binnen. Taal is een verleidingsspel. En in dat spel moet de vrijheid van expressie alle kans krijgen, vindt C-tje. Ze koppelt haar ongebreidelde spel- en competitiedrang aan een ongecensureerde taalcreatie:

C-TJE: Potten./ Wie wint, weet/ Iene miene mutte/ Tien pond crack/ Tien pond kak/ Iene miene mutte/ Krijgt de zak!

ANNIE: Ik win!

C-TJE: Neen! /Zak is gescheurd, / Beurt verbeurd./ Niks gebeurd./ Ik win!/ Wie wint, weet./.../ Ik weet het.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], P. 12)

Met “wie wint weet” zet C-tje de bestaande uitdrukking ‘wie weet, wint’ naar haar hand. Ze draait daarbij oorzaak en effect om (metonymie). Tegelijk perverteert ze het bekende ‘iene miene mutte’-kinderrijm: ze verandert het rijmschema, maar vooral; ze betreft drugs en excrementen (haar wereld) in het taal-spel.⁷³⁶

Annie, door C-tje uitgedaagd om uit haar comfortzone te treden, weet voorlopig niet hoe om te gaan met de pas veroverde vrijheid (van denken, van bewegen, van praten). De enige wens die ze kan bedenken: “Ik zou graag naar zee willen gaan” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 10). Ze licht toe waarom:

De wereld is slecht, zeiden ze./ Het stinkt er en het is er vuil./ Blijf jij maar mooi zitten/ in je zondagskleren./ En ik moest blijven zitten./ Hoe ouder ik werd./ hoe meer ik moest blijven zitten./ Maar mijn ouders zijn nu in diepe slaap./ Minder mooi dan vroeger./ En ik wil naar zee,/ omdat de zee het verst van huis is.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], P. 20)

Heel ‘gek’ en ‘stout’ is Annies voorstel niet, maar C-tje aanvaardt het toch als valabel. Misschien omdat ze ‘zee’ associeert met haar gestorven vriend, of omdat alles beter is dan in de straat blijven, of omdat ze zo Annies droom kan helpen realiseren. Alle taal-strijd en retoriek levert dus een gemeenschappelijke bestemming op, een doel dat hen in beweging kan brengen. C-tje (‘de benen’) is bereid het initiatiefrecht daarvoor af te staan aan Annie (‘het hoofd’). Hoewel ‘de benen’ ‘het hoofd’ wantrouwen en ‘het hoofd’ effectief wereldvreemd is, blijken de complementaire talige en lichamelijke competenties van de personages voldoende voor een doorbraakmoment. De handeling kan nu eindelijk op gang komen, verwacht je als lezer. Doorheen onze analyse van de plot zal echter duidelijk worden dat elke ontwikkeling of niet-ontwikkeling afhankelijk zal zijn van wat er tussen de twee personages in de taal gebeurt. De retoriek van de taal en de wijze waarop

736 Het AABAB van het kinderrijm (Iene miene mutte (A) tien pond grutten (A) tien pond kaas (B) iene miene mutte (A) is de baas (B)) wordt in het vers van C-tje ABBAB.

de personages daar creatief mee omgaan, zal het verloop bepalen. Omdat deze fase met name in de Franstalige versie is uitgewerkt, zullen we ons materiaal voornamelijk daaruit putten.

Ontwikkeling: taal-storing

DE ZOEKTOCHT NAAR DE JUISTE VERTREKFORMULE

We zagen eerder in dit taalhoofdstuk hoe personages op een juiste configuratie van woorden rekenen om een doorbraak in de communicatie te bereiken. Hetzelfde fenomeen doet zich in deze tekst voor: Annie en C-tje moeten hun woorden op elkaar afgestemd krijgen om echt in beweging te kunnen komen en de tocht naar zee aan te vatten. Moi (Annie) gelooft dat de juiste openingsfrase, het magische woord ‘het slot’ zal doen openspringen en hen in beweging zal kunnen brengen, naar zee. Ze waarschuwt Elle: “Attention! Choisis le bon mot!” (Elle n’est pas Moi, p. 20). De keuze voor een bepaald woord of een bepaalde zin roept voor haar immers een bepaald parcours op, heeft dus een ruimtelijke impact. Vermits taal een eigen werkelijkheid constitueert, kan je ook een bepaalde werkelijkheid uit de weg gaan door een bepaald woord, of een bepaalde zin te vermijden. Als Elle haar tegenzin om met de trein te gaan verpakt achter een goed klinkende frase (“Pas de train sans accident”), zegt Moi: “Mais on peut éviter cette phrase” (p. 54).

Elle (C-tje) gelooft niet in dat soort van taalperformativiteit. Ze gelooft vooral in vrijheid van expressie: “Hier mag je zeggen wat je wil, hoe je wil, wanneer je wil” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 10)). Zij ziet niet in hoe één woord het verschil kan maken: “Quitter ou partir, c’est du pareil au même” (Elle n’est pas Moi, p. 17). Elle stelt ‘quitter la rue’ voor als vertrekformule. Het is de eufemistische frase die ze ook hanteert om te beschrijven wat haar gestorven vriend heeft gedaan. Moi associeert ‘quitter’ (wellicht daarom?) echter met de woorden “cachottier, clandestin, souterrain, sale”, met “sinistre, sombre, une mer de larmes.” Omwille van die associaties wordt ‘quitter la rue’ verticaal geklasseerd. Moi en Elle ‘pingpongen’ dan spelenderwijs een reeks synoniemen bij elkaar:

Et si on déguerpissait?/ Et si on prenait le large?/ Et si on évacuait?/ Et si on s’envolait?/
Et si on vidait les lieux?/ Et si on découvrait de nouveaux horizons?/ Et si on désertait?”

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., [1994], PP. 17–18)

Moi kan zich echter met niet één van deze woorden verzoenen. Ze vindt ze ofwel “trop ombrageux” of “trop aventureux” of “trop hâtif”. Het valt op dat ze vooral bang is voor de duistere connotaties van woorden. Moi stelt dan zelf ‘changer d’endroit’ voor, dat zou een woord zonder connotaties zijn. Elle vindt die neutrale verwoording echter ‘déroutant’. Die benaming is uitermate treffend omdat de betekenis (‘mentaal verwarrend’) door de stam van de *signifier* (‘route’) uitgebreid wordt tot ‘ruimtelijk verwarrend’. Als ze

het startschot zouden geven met ‘changer d’endroit’ zou hen dat dus van de juiste route afbrengen, op een dwaalspoor.

Omdat de personages het dus niet eens raken over het start-woord, geraken ze niet verrokken. Ze kunnen het betekenisveld van de woorden niet zodanig naar hun hand zetten dat *signifier* en *signified* volledig samenvallen, er is tegelijk een tekort (het juiste woord ontbreekt!) én een teveel: elke *signifier* genereert een surplus aan connotaties (*signified*). *La condition linguistique* verhindert dat er een verdere plotontwikkeling plaatsvindt. En daarnaast, we zouden het bijna vergeten, zijn er natuurlijk ook de benen van Annie, die niet meewillen.

HET BETEKENISVELD VERRUIMEN

Zoals we in de inleiding op het taalhoofdstuk zagen, hebben Pourveur-personages een beproefde methode om aan een blokkering te ontsnappen: ze trachten een zone van linguïstische turbulentie te creëren. We onderzoeken in wat volgt hoe Annie en C-tje dat doen en wat het hen oplevert. *Moi* (Annie) zegt:

Comme on n’arrive pas à changer d’endroit, ni à quitter cette rue, il ne nous reste plus qu’à partir. (...) On part en train. (...) Je sais. Il n’y a pas de gare dans les environs. Mais suppose... Suppose..... Suppose que je parle au figuré. Ou suppose que ce soit de l’ironie ou du cynisme... Ceci nous ouvre des nouvelles possibilités.

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., [1994], P. 36)

Moi tracht de feitelijkheid (dat de trein bij gebrek aan station geen optie is) te overrulen door ambiguïteit (cf. *le trouble*) toe te voegen aan haar taal. Het spreken met dubbele bodem zal nieuwe betekenislagen en nieuwe perspectieven openen. *Moi* stelt het voor alsof ze daarbij de woorden omsmeedt: “j’élargis, je métamorphose, je refonds, ... soit je ... chamboule, je révolutionne les mots!” (*Elle n’est pas Moi*, p. 40). Ze pretendeert dus dat ze de ervaring van *confinement* in de taal – en specifiek in de semantiek – uit de wereld kan helpen. In feite tilt ze de oplossing naar het niveau van de reële spreksituatie waar ze – door middel van intonatie – ironie of een andere vorm van dubbelzinnigheid kan toevoegen aan de mededeling. Ze speelt dus met de subtekst.

Si je dis: On part en train. On se retrouve nulle part parce qu’il n’y a pas de gare. Mais si – par contre – je dis – en restant flottante, indécise, moqueuse, louche et obscure: On part en train. Là, tout change. Peut-être le train est là, ou pas, ou peut-être bien ici ou pas. Mais nul ne le sait vraiment.

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., [1994], P. 38)

Als Elle (C-tje) de dure metataal van Moi (Annie) afwijst (“Comment peut-on prendre un foutu train s’il n’y en a pas?” (Elle n’est pas Moi, p. 38)), gooit die laatste het over een andere boeg. Ze tracht de verbeelding van C-tje te prikkelen. Wat niet (zichtbaar) is (de trein), stelt Annie nu aanwezig, in taal. De trein is een afwezige aanwezigheid. Annie (Moi) weet die paradox gevat in taal te gieten:

On part en train. /Le figuré: Ce que je veux dire c’est qu’il n’y a pas vraiment de train mais qu’en fait il y en a un qui n’est pas vraiment là.

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., [1994], P. 36)

Annie brengt C-tje zover om met haar de taaldaden te stellen die samengaan met een vertrek: ze nemen afscheid van de minister, priester, politieagent.⁷³⁸ Annie suggereert het geluid van een vertrekkende trein, dat stilaan een melodie wordt, een cadans.

ANNIE: Dat zie je niet – maar het is er wel – ergens. /.../ Een trein./ Een station./ .../
De trein vertrekt/ met een overweldigend gekraak en gehijg./ Moeizaam,/ net of hij de last van de wereld draagt./ komt hij in beweging. / Misschien is het wel de laatste trein./
We springen op de trein./ ...

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 27)

Annie voert nu een soort van luisterspel op, waar C-tje in meegaat.⁷³⁹ De taal is een *event* geworden: de trein rijdt naar zee.

737 De titels ‘Het betekenisveld verruimen’ en ‘De verbeelding prikkelen’ heb ik overgenomen uit *Des mondes meilleurs* (Pourveur, 2016), zie «Et je peux...je pouvais vendre n’importe quoi dans un discours, il suffisait d’élargir le champ des significations, introduire le trouble dans le langage qui stimule un imaginaire ainsi qu’un zeste de controverse qui crée la polémique» (p. 38).

738 C-TJE: Moeten we niet eerst afscheid nemen?

ANNIE: Vlug dan.

C-TJE: Dag,

ANNIE: de politieagent,

C-TJE: die het verkeer regelt,

ANNIE: die mij alleen kon zeggen:

C-TJE: Papieren zijn niet in orde!

(Pourveur, Stukken III (Annie: Extended dub-versie), z.d., [1990], pp. 27–28)

739 De vele verwijzingen in de tekst naar geluid en ritme suggereren dat de trein op de scène vooral muzikaal geëvoceerd moet worden. In het luisterspel gaan fantasie-elementen (bv. levende solisleutels) hand in hand met horringrediënten, bv. stemmen van geesten (cf. Annie’s ouders?) die een meisje uit haar slaap kunnen houden. Daarnaast is er ook een romantisch verhaalelement van een jongen en een meisje – cf. C-tje en haar vriend? – die door de regen niet bij elkaar kunnen komen. Het luisterspel zit vol visuele details: Annie heeft het over solisleutels die neerdalen op toonladders en regendruppels die als noten neerkomen op de vensters van de huizen. C-tje is geboeid door het taalgebeuren.

Crisis en afwikkeling: de metafictionele laag

De trein blijft niet lang op de rails. C-tje krijgt genoeg van Annie haar ‘fantastische’ luis-terspel. Zij wil vaste grond onder haar voeten, zegt ze. Ze verlaten de trein en gaan ‘te voet’ verder naar zee. De ambigue, verbeeldingsrijke wereld waarin ze zich nu bevinden, zorgt ervoor dat C-tjes handicap (ze kan niet lopen) geen bezwaar meer is. De bestemming wordt wél opnieuw een *issue*: hoe gaan ze weten dat ze de zee hebben bereikt?

Moi (Annie) blijft trouw aan de talige verbeeldingswereld in haar hoofd. Die zal uitein-delijk (‘fatalement’) een sluitstuk vinden in de juiste slotformule: “Regarde. On y est.” Het is dus de taal (en niet de zintuiglijke waarneming) die zal aangeven wanneer ze hun doel hebben bereikt.

Il n’y a qu’ à suivre les mots. Tu vois. On doit encore passer par une voie lactée, puis il y aura les anges qui vont venir nous chercher, ensuite on va s’envoler dans les airs et ainsi de suite...et puis fatalement on arrivera tôt ou tard à la phrase: ‘Regarde. On y est!’

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z. D., 1994, P. 54)

Wat Moi hoopt te zien is: een azuurblauwe zee, badend in stilte, een knalgele zon, een lachende dolfin. Het is de enige ‘zee’ die ze tijdens haar 18 jaren opsluiting thuis (in haar ‘grot’) heeft leren kennen, met name op het schilderijtje dat ze in haar kamer aan de muur had hangen en dat in haar jeugd de enige verwijzing naar een wereld buitenshuis was. Ze wil nu aan het eind van hun tocht een kopie zien van die kopie, een kopie van een utopie, zonder origineel: een simulacrum.

Elle van haar kant vertrouwt er naar gewoonte op dat haar benen de kortste weg (een binnenweg) naar de bestemming gaan vinden. Zij besluit te stappen tot ze het geluid van de golven horen (zintuiglijke waarneming). Ze gelooft niet dat de zee er zo idyllisch zal uitzien als Moi denkt; misschien is de zee wel vol verdronken mensen en is er een naakte man op het strand.⁷⁴⁰ Baseert Elle dit beeld op geruchten die ze op straat opving? Of verbeeldt ze ‘haar’ zee naar het model van de straat, m.a.w. besmet door vuil, door gevaar en geweld?

We splitsen nu, voor de climax, de analyse op. In *Elle n’est pas Moi* wordt immers een ander eind voorzien dan in *Stukken III* en wordt de metafictionele laag dieper uitgewerkt.

DE ZEE... EN HET EINDE? (STUKKEN III)

Annie denkt even ‘de zee’ te zien... concludeert dan:

740 De naakte man (l’homme nu) is een toevoeging in de Franse tekst

Waar heb je me nu naartoe gebracht?

(...)

De dolfijn, hij lacht niet. En de garnalen, kijk! Wie heeft er ooit een orkest met garnalen gezien? En dat blauw, dat is geen azuurblauw. En dat strand? Is dat wit en warm? Zeg!”

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 35)

Het effect van deze anticlimax? Annie vindt dat ze door C-tje bedrogen is. Door C-tjes binnenweg zijn ze bij een ‘andere zee’ terechtgekomen, het blijkt een doodlopend straatje geweest te zijn. Maar wat nu? Annie wil niet terug naar ‘de straat’ waar ze vandaan komen, maar wil ook niet voor eeuwig opgescheept zitten met C-tje en met “dat spul hier dat zich zee noemt” (Stukken III (Annie: Extended dub-versie), p. 36). C-tje van haar kant vindt dat ze op aangeven van Annie te vroeg zijn gestopt, ze wil wel terug naar haar straat maar vreest dat ze zonder Annie (lees: zonder ‘hoofd’) de weg niet gaat terugvinden. Ruziënd en kibbelend vervolgen ‘benen’ en ‘hoofd’ dan maar hun weg, zoekend naar de juiste vorm van samenwerking, de juiste combinatie van woorden en handelingen die hen op een bestemming kunnen brengen waarmee ze allebei tevreden kunnen zijn. Het is een tocht die – zo denkt de lezer – best een eeuwigheid kan duren. Het woord EINDE wordt in de brochuretekst gevolgd door een vraagteken. Est-ce qu’il faut imaginer Sisyphe heureux?

ANNIE: Sinds wanneer denken benen na?

C-TJE: Sinds wanneer weet het hoofd de weg?

ANNIE: En volg mij zo niet!

C-JE: En loop jij niet voor mij!

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z.D., [1990], P. 38)

DE ZEE EN HET POST-EINDE (ELLE N’EST PAS MOI)

Als Moi de zee ziet, is de *reality check* pijnlijk. Ook de nachtmerrie van Elle wordt bewaarheid.

Et qu’est-ce que c’est tous ces cadavres de noyés (...) Et...qu’est-ce que cet homme nu fait sur la plage! (...)

Cette mer n’a ni queue ni tête.

— ELLE N’EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., 1994, P. 59)

Deze zee, zo zegt Moi, heeft begin noch einde, in tegenstelling tot de zee op het schilderijtje, die netjes ingekaderd en afgebakend was. Moi kan er ook figuurlijk kop noch staart aan krijgen. Ze stelt dan voor om de zee als een symbool te zien, een metafoor voor het einde. Vermits veel verhalen eindigen met een zonsondergang, vindt ze dat ook hun

verhaal kan eindigen als de zon in de zee ondergaat.⁷⁴¹ Elle, trouw aan het realiteitsprincipe, merkt dan op dat de zon nog lang niet aan het ondergaan is. Moi snakt echter naar een einde en geeft hun verhaal een hyper-reëel duwtje...in de richting van een happy end.

MOI: Notre histoire sera terminée quand le soleil se couchera. C'est ça. Ouf. Un court instant j'ai cru qu'on ne s'en sortirait pas. On sauve les meubles. Que d'émotions. On attend le coucher de soleil et ce sera fini. Et jusque là. Plus un mot. Autrement on va encore arriver là où on ne doit pas arriver.

ELLE: C'est presque fini?

MOI: Oui.

ELLE: Et qu'est-ce qui se passe alors?

MOI: Tout est bien qui finit bien. Allez hop. Fini!

FIN

— ELLE N'EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., 1994, pp. 63–64)

Een historisch moment in het oeuvre van Pourveur lijkt aangebroken: een verhaal met een einde (zonder vraagteken deze keer). Het lijkt erop dat als je de magische formule uitsprekt "Tout est bien qui finit bien" en er verder het zwijgen toe doet, het verhaal ook echt een *closure* bereikt. Wat Hollywoodfilms of sprookjes voorhouden ("voor elk probleem is er altijd wel ergens een oplossing. Eind goed al goed" (Shakespeare is dead, get over it!, p. 66)) wordt dan bewaarheid. Het succes van de formule impliceert dan de ultieme overwinning van de taal op de werkelijkheid.

Het woord 'FIN' is echter nog niet 'koud', of...de personages gaan gewoon door met praten. *Dat dit (deze zee) toch niet is wat ze willen*. Na enkele regels signaleert Elle dat ze zich 'voorbij het einde' gepraat hebben. De magische formule heeft niet gewerkt. Ze bevinden zich nu dus in een "post-einde".⁷⁴² Nooit heeft iemand zich daaraan gewaagd. Elle en Moi vinden dat best *unheimlich*: hoe moet dit nu verder? Gaan ze nu vechten, elkaar opeten? Kunnen ze dan niet beter iemand offeren? Of zelfmoord plegen? Maar wie doet dat als eerste? Bij gebrek aan oplossing besluiten Elle en Moi, net als in de Nederlandse versie, dat ze voor eeuwig met elkaar zitten opgescheept, terwijl ze niet voor elkaar gemaakt zijn. Ze hadden dan toch beter hun mond gehouden en het einde aanvaard. Dat ze niet anders kunnen dan praten (hun eigen taal-exces) heeft hen de das omgedaan.

741 Ook hier treedt het simulacrum weer in werking; ook het met een romantische zonsondergang eindigende verhaal is immers een kopie zonder origineel.

742 In *W als in Wikiality* (Pourveur, L'Abécédinaire des temps (post)modernes, 2013) vind je een gelijkaardig principe. Als de twee Camilles hun verhaal zien eindigen bij een kerstboom die geen naalden verliest, beklagt Camille (meisje) zich dat hun relatie in een doodlopend straatje terechtgekomen is:

"We hadden geen "Nordmann" moeten kiezen. Als we hadden gekozen voor een Picéa Excelsa zouden we nu de naalden aan het bijeenvegen zijn, we zouden de kerstmisdecoratie aan de kant zetten én naar iets anders overgaan."

'Zoals wat, bijvoorbeeld?'

'Ik weet niet... het na-de-kerstboom-... een... post-verhaal... ben je nog mee?'" (p. 156).

Anders dan in *Stukken III* zetten de personages zich niet opnieuw in beweging. De slotdialog focust op de naakte man; het contrast denken-lopen is nu denken-kijken geworden.

MOI: Et ne regarde pas tout le temps l'homme nu!
ELLE: Et toi, n'y pense pas tout le temps!
MOI: Je n'y pense pas. Il n'a pas l'air très intelligent.
ELLE: Mais quel corps!
MOI: Arrête de regarder!
ELLE: Arrête de penser!
POST FIN

— ELLE N'EST PAS MOI (POURVEUR, Z. D., 1994, P. 68)

Met de afsluiter 'POST FIN' beklemtoont het stuk nog eens het metafictionele aspect van dit werk. Het is niet bedoeld als een fictief intermezzo in ons leven, als een verhaaltje dat we – eenmaal klaar – kunnen opbergen. Het houdt ook geen opschorting van het denken in, maar situeert zich *in* ons leven, waar het kijken en het denken nooit stopt.

Het principe van de *closure* wordt dus toch opnieuw afgevoerd, zoals in *Eco-Romance* (Pourveur, 1996) (waar het een 'derde-act oplossing' wordt genoemd) en in *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996), waar het wordt gelijkgesteld met een 'coup de théâtre'. Le Didascaliteur toont overigens 'overtuigend' aan (zogenaamd op basis van recent wetenschappelijk onderzoek) waarom het "tout-est-bien-qui-finit-bien"-principe niet geldt. We kunnen niet op de tijd rekenen om alles uit te klaren en begrijpelijk te maken. Integendeel, zo zegt hij:

La seule vérité, pour l'instant, c'est que tout devient – avec les secondes qui passent – un peu plus incompréhensible, un peu plus inexprimable...»

— LA MINUTE ANACOUSTIQUE (POURVEUR, 1996, P. 58)

Intertekstualiteit

In geen enkele tekst van Pourveur zijn de verwijzingen naar het werk van Samuel Beckett voor mij zo duidelijk als in dit werk. Er zijn meerdere dialogen die inhoudelijk en vormelijk naar *Waiting for Godot* knipogen, zoals de scène in het eerste bedrijf (Beckett, 1954, pp. 12–13) waarin een dubbele zelfmoord wordt overwogen, maar het vraagstuk van de volgorde voor besluiteloosheid zorgt.

MOI: Peut-être est-ce mieux de se suicider.
ELLE: D'accord. Suicide-toi d'abord.
MOI: Tu me prends pour une idiote./ Si je me suicide, qu'est-ce que j'ai comme garantie que tu me suivras dans la mort.

— ELLE N'EST PAS MOI (POURVEUR, Z. D., 1994, P. 66)

Ook de volgende dialoog met de absurdistisch aandoende logica is beckettiaans. Annie ontkracht C-tjes TINA-argument ('er is geen alternatief voor de goot') door te zeggen dat er een alternatief móet zijn omdat anders haar TINA-argument correct zou zijn.⁷⁴³ Het is Annies premisse dat dat niet kan, dat er altijd een alternatief moet zijn. Ze benoemt de drogredenering van C-tje echter niet en concretiseert zelf ook geen alternatief, waardoor haar argumentatie overkomt als een cirkelredenering, die als argument aangeeft wat ze eigenlijk wil bewijzen. Een cirkelredenering die overigens wél pregnant overkomt door het dubbel gebruik van het woord 'anders'.

C-TJE: Toch maar de goot in, de riool in, de enzovoort in?// Er zit niets anders op ... of wel?

ANNIE: Wel! / Anders zit er niets anders op...dus?

C-TJE: Dus...zit er iets anders op!

ANNIE: .../ Juist!

C-TJE: Beslist!

Annie⁷⁴⁴: Zonder twijfel/ .../...

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], P. 16)

In de volgende dialoog blijkt praten niet meer te zijn dan een middel om de tijd te doden, "pour meubler le silence" (La minute anacoustique, p. 27). Je krijgt dan beckettiaanse gesprekken met gratuite onderwerpen en elkaar echoënde personages.

C-TJE: (...) We kunnen ook wat vloeken... Wil je vloeken?

ANNIE: Zomaar?

C-TJE: Zomaar.

ANNIE: Godjumenas.

C-TJE: Ja, dat was zomaar. / Meningen. We kunnen iets "vinden"... Ik vind dat...

ANNIE: Ja! /Ik vind dat... /Ik vind dat alles slecht is.

— STUKKEN III (ANNIE: EXTENDED DUB-VERSIE) (POURVEUR, Z. D., [1990], P. 17)

Ook dramaturgisch zie ik een sterke gelijkenis met *Wachten op Godot*. Indien het nemen van de trein, het afstappen van de binnenweg allemaal enkel figuurlijk te interpreteren is, dan moet je ervan uitgaan dat ook het bereiken van de zee enkel in gedachten gebeurt, dat m.a.w. de twee personages al die tijd fysiek stil staan, ter plaatse trappelend als het ware. De handelingen zijn imaginair en vinden enkel plaats in de taal.

De verwijzing naar de atoombom op het eind van *Elle n'est pas Moi* doet dan weer denken aan de post-apocalyptische setting van *Endgame* (Beckett, 1957).

743 TINA staat voor 'There is no alternative', waarbij een spreker als argument voor mogelijkheid p aangeeft dat er geen alternatief is voor p. Het komt neer op een vals dilemma (*either/or fallacy*), ook te verwoorden als: "het is p of niets."

744 In de brochuretekst staat hier C-tje als spreker aangegeven, maar ik ga ervan uit dat dit Annie moet zijn.

MOI : C'est comme la bombe atomique. Mieux vaut mourir tout de suite
que de survivre la fin.

— ELLE N'EST PAS MOI (POURVEUR, Z.D., 1994, P. 65)

Net als bij de personages van Beckett schemert er in de woorden van Moi ontgoocheling door dat ze het einde hebben gemist. Een echo van *Endgame* klinkt ook door in het feit dat Elle (geen bruikbaar hoofd) en Moi (geen bruikbare benen) net als Clov (die niet kan zitten) en Hamm (die niet kan zien of staan) volledig op elkaar zijn aangewezen om te kunnen 'functioneren'. Zijn Hamms ouders geparalyseerd in vuilnisbakken, dan liggen Annies ouders 'voor altijd' in bed. Net als Becketts absurdistische stukken ademen *Stukken III* en *Elle n'est pas Moi* een defaitisme. Het niet aflatende, lichtvoetige taal-spel en het – ondanks alle onderlinge strijd – gezamenlijk dragen van het lot geven de hopeloosheid echter een doorslaggevende tegenkleur.

Conclusie

Stukken III en *Elle n'est pas Moi* voeren twee adolescenten ten tonele die langzaam hun *backstory* prijsgeven: de lezer leert dat ze een rugzak meedragen van eenzaamheid, verwaarlozing en geweld. Ondanks hun gekwetstheid hebben ze hun kinderlijke speelsheid en fantasie nog niet verloren. Die twee elementen zullen de brandstof leveren voor de ontwikkeling in het stuk. Beide personages willen uitbreken en een nieuwe weg inslaan. De tekst suggereert dat ze elkaar daarbij fysiek en mentaal kunnen helpen: de een heeft de benen, de ander het hoofd, de een heeft kennis van de wereld, de ander heeft verbeelding. Alles blijkt voorzien om tot een klassieke plotontwikkeling te komen. Eerst moeten ze het echter eens worden over een gemeenschappelijke bestemming én een gemeenschappelijke taal. Over het doel van hun tocht vinden ze snel een akkoord (de zee), maar de tweede doelstelling blijkt geen sinecure. Annies beschaafde taalgebruik en logische denkvermogen botsen met C-tjes grofgebektheid en speels associatievermogen. Beiden zetten de taal ook retorisch in om elkaar af te tasten en tot toegevingen te dwingen. Ze brainstormen over het juiste woord dat hen in beweging kan krijgen, maar lopen stuk op de verschillende connotaties die woorden met zich meebrengen. Om de patstelling te doorbreken creëren ze dan een zone van linguïstische turbulentie; ze maken de taal ambigu en zetten ze als instrument in voor een luisterspel. Uiteindelijk is het hun gemeenschappelijke verbeelding die hen naar de zee zal brengen. Hoe dichters ze hun bestemming naderen, des te meer geraakt de groezelige realiteit vermengd met de hyperrealiteit.

De Nederlandstalige versie eindigt *unheimlich* met twee personages die gedoemd zijn om met elkaar verder te trekken, tegen wil en dank. De Franstalige versie krijgt een duidelijkere metaalag: de personages praten zichzelf eerst een happy ending aan maar geraken dan *lost in metafiction*. Uiteraard werkt de formule 'Tout est bien qui finit bien' (een variant op 'ze leefden nog lang en gelukkig') hier niet, evenmin als 'Er was eens' werkte in *The*

Hunting of The Snark. In die zin verbindt het principe van de falende verhaalfomule de drie hier behandelde stukken met elkaar.

De personages weten niet hoe het verhaal op gang te trekken en ook niet hoe het te beëindigen, een beckettiaans gegeven.

Pourveur zet in *Stukken III* en *Elle n'est pas Moi* het geraamte op van de klassieke dramatische stuwingslijn maar laat het finaal oningevuld. In de dramaturgie die daarvoor in de plaats komt, is taal het dragende principe: er vindt dan wel weinig of geen handeling plaats op de scène, maar in de taal gebeurt er des te meer: taal-spel, taal-strijd, taal-storing. Terugkerende dialogen en zinnen zorgen daarbij voor een circulaire of beter: een spiraalvormige tekststructuur:⁷⁴⁵ in de herhaling van zinnen en dialogen wordt meerlagigheid opgebouwd.

Of doorheen de mineursfeer al dan niet ook majeure tonen doorklinken, is voer voor interpretatie. 'Les jeux sont faits' zegt Elle, maar het taalspel duurt voor. 'Rien ne va plus', maar Elle en Moi zijn nog steeds 'in beweging'. Al is het dan de taal zelf (met altijd dat teveel, met altijd dat tekort) die hen samen en gaande houdt.

745 Richardson (2019) zegt over circulaire verhalen: "they never end, even as the syuzhet connects the final words on the last page with those on the first, as the ending becomes a beginning" (p. 130). Vertrekkend vanuit deze omschrijving kan ik Pourveurs teksten bezwaarlijk circulair noemen. Begin-en eindpunt verschillen daarvoor te veel van elkaar, het is bijvoorbeeld duidelijk dat C-tje en Annie elkaar hebben 'gevonden' en ook veranderd. Hun oorspronkelijke eenzaamheid en eenzijdigheid heeft bij de ander een complement gevonden. Beter geschikt lijkt me dan de metafoer van de tekst als spiraal met een "curvilinear temporality" (Richardson, 2019, p. 24). Je kan in deze teksten een narratief ontwaren maar je kan ze evengoed lezen als een serie van variaties op hetzelfde thema.

Besluit

Als je het theaterwerk van Paul Pourveur grondig doorneemt, raak je onwillekeurig onder de indruk van de grootsheid van dit oeuvre, dat het resultaat is van de ambitie om zonder theaterachtergrond een eigen theaterdramaturgie te ontwikkelen die de toetssteen van een postmodern wereldbeeld kan doorstaan. Pourveur heeft zelfbewust (getuige zijn eigen poëtische essays) en op eclectische wijze een eigen theoretisch kader ontwikkeld én – vooral – een eigen schriftuur. Hoe die schriftuur tot leven komt, kan het volwassen (en ook jeugdig) publiek al meer dan 35 jaar ervaren in Nederlandstalige en Franstalige theaterhuizen in dit land, in Nederland en ook daarbuiten.

In het Vlaams theater van de jaren tachtig breekt het zogenaamd ‘postdramatische’ paradigma volop door, als een verzet tegen de triade van “wholeness, illusion and world representation” (Lehmann, 2006, p. 22) die het dramatisch theater vooropstelde. Theaterteksten hoeven nu niet langer een blauwdruk te zijn (met inbegrip van regieaanwijzingen) voor het opzetten van een fictieve wereld waarin de toeschouwer zijn eigen wereld zal herkennen en zich kan ‘verliezen’. In plaats van die afgeronde spiegelwereld krijgt de lezer/toeschouwer spiegelscherven voorgeschoteld, die hij zelf weer aaneen moet lijmen, tot een beeld van de wereld waarin hij/zij ook zelf (als observator, interpretator) mee ‘in beeld’ komt. Zoals Pourveur zelf de crisis van de representatie formuleert,⁷⁴⁶ met een verwijzing naar een verhaal van Borges: “De ‘kaart’ geeft niet langer het ‘territorium’ weer maar wordt ‘het territorium’”.⁷⁴⁷ Theater gaat zich emanciperen van de ‘tirannie’ van het drama, door deconstruerend te experimenteren met de drama-constituenten (de fabula, de personages, de taal als drager van het conflict) én met de premisse dat er ‘suspenseful dramatic action’ (Jarcho, 2017, p. xi) op scène moet worden gebracht. De vraag naar nieuwe (niet-langer-dramatische) theaterteksten neemt toe: teksten die, als taalconstructen, meer de aandacht vestigen op het medium dan op de fabula, die de makers voldoende vrijheidsgraden kunnen bieden voor het opzetten van meerlagig, interdisciplinair of multimediaal spel.

Die vraag werd ook aan Paul Pourveur gesteld. Zijn gebrek aan kennis van de theatertraditie (hij was van opleiding filmmonteur en -scenarist) bleek in de bovengeschetste context eerder een troef dan een handicap. Pourveur begon teksten te schrijven voor het theater, zonder zich in te laten met het concrete realisatieproces op de vloer.

Analoog daarmee heb ik in deze studie Pourveurs theaterteksten bestudeerd zonder me te buigen over de voorstellingen die eruit voortvloeiden. In het werk van Julia Jarcho vond ik interessante vertrekvragen waarmee ik het corpus kon benaderen. Welke

746 Citaat uit *Paul Pourveur over de Vlaamse Podiumkunsten in de jaren 90*, Toneelstof, Interviewer: Karlien Vanhoonacker, van <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/paul-pourveur-over-de-vlaamse-podiumkunsten-in-de-jaren-90/>, geraadpleegd op 28 januari 2021.

747 In het verhaal *Museum. Over de onbuigzaamheid in de wetenschap* (Borges, 2016, p. 884) kan je een kritiek lezen op het 1:1 representatieprincipe. “(...) een Kaart van het Rijk die de omvang van dat Rijk had en er zorgvuldig mee samenviel” wordt er als nutteloos bestempeld en wordt “aan de Ombarmhartigheden van de Zon en van de Winters” overgeleverd.

specifieke mix van conventionele en analytische theatraliteit (*theater of representation* en *theater of presence*) en welk soort narrativiteit realiseert Pourveur in zijn werk (cf. Hoofdstuk 'Genre')? Welke dramaturgieën zet Pourveur in en welke wereldbeelden communiceert hij daarmee? Op welke manier zijn deze teksten *disruptive* en *utopian*, in de contramine met de realiteit zoals ze is of doorgaans wordt gepercipieerd (cf. Hoofdstuk 'Narratief universum')? Welke taal- en teksteigenschappen zijn verantwoordelijk voor het sterk 'autonome' karakter van Pourveurs werk? Wat maakt dat zijn teksten niet zomaar met hun opvoeringsbestemming kunnen samenvallen en een schrijfresidu genereren dat wel tot *a performance of writing* aanleiding moet geven (cf. Hoofdstuk 'Taal')? Ik maakte een grondige analyse van veertien werken om deze vragen te beantwoorden. De resultaten ervan vind je in kort bestek terug in deze conclusie, zij het niet in eenzelfde ordening.

Inspiratie haalt Pourveur aanvankelijk vooral in het bewerken van niet-theatraal materiaal. Pourveur bedient zich naar believen (en zonder al te veel respect voor tekstautoriteit) van het literair-historisch archief. Hij bewerkt poëzie, sprookjes, romans en test transgenerisch uit wat theateraal inzetbaar is. Elke theatertekst van zijn hand presenteert zich pretentieloos als een nieuwe schakel in het bestaande intertekstuele netwerk. Soms worden romanplots en filmscenario's haast onmerkbaar in de theatertekst verwerkt. Alles is potentieel voer voor *remediation*, wat de theaterteksten een open, maar tegelijk rijk en gelaagd karakter geeft.

Pourveurs teksten beschikken over een grote mate van narrativiteit (in de zin dat ze het vermogen hebben om bij de lezer een narratief script op te roepen); tegelijk maken ze een eenduidige reconstructie van dat narratief onmogelijk; ellipsen, inbreuken op de chronologie en de lineariteit zijn eerder legio dan uitzondering. Evengoed wordt de narratie onderbroken door argumentatieve, instructieve en reflectieve tekstgenres, zoals de analyse van de multimodale tekst *Congo* aantoonde. Zowel in het intertekstueel citeren⁷⁴⁸ als in het tegengaan van de narratieve continuïteit, herkennen we het principe van de onderbreking, kenmerkend voor het epische theater.⁷⁴⁹ Dit 'gestische' karakter van het theater staat haaks op principes als inleving (*Einfühlung*) en teleologie en genereert een inzichtelijke bewogenheid, wat Weber (2002) "the disjunctive movement of Nachdenken" (p. 35) noemt. In de ervaring van de onderbreking dringt het besef van de contingentie, de veranderbaarheid van de toekomst door.

Je zou de 'episodische progressie' van het episch theater kunnen vergelijken met de schokkerige montage in film, bijvoorbeeld in de *Nouvelle Vague*.⁷⁵⁰ De vaandeldrager van

748 Walter Benjamin (1977) schrijft: "Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen" (p. 536).

749 Door het onderbreken van processen wordt volgens Benjamin (1977) een 'Dialektik im Stillstand' ontwikkeld, die een 'Zustand' onthult "als Abdruck menschlicher Gebärden, Handlungen und Worte" (p. 530).

750 Benjamin (1998) schrijft: "Epic theatre proceeds by fits and starts, in a manner comparable to the images on a film strip. Its basic form is that of the forceful impact on one another of separate, sharply distinct situations in the play. The songs, the captions, the gestural conventions differentiate the scenes. As a result, intervals occur

die Franse ‘filmschool’ uit de jaren zestig, Jean-Luc Godard, lijkt me Pourveurs grootste stilistische inspiratiebron. Net als Godard verwerkt Pourveur volop brechtiaanse technieken zoals een vertelstem (voice-over), scènetitels en montage van tekstsamples. Net als Godard mixt Pourveur romanfragmenten in zijn tekst en switcht hij tussen verschillende verhaalmodi. Hij speelt met anachronismen en *mock facts* (alternatieve feiten), wat zijn teksten net als Godards films tot reflecties maakt over feit en fictie, werkelijkheid en representatie. De klassieke eis van geloofwaardigheid (*vraisemblance*) wordt aan de kant geschoven; de teksten moeten bovenal de fantasie en het verstand prikkelen.

Pourveur kiest van in zijn vroege werken voor een hoofdzakelijk diëgetische narrativiteit: gebeurtenissen en handelingen worden eerder verteld dan getoond. De personagetekst bestaat niet alleen uit uitspraken, gericht tot een ander personage, maar ook uit ‘poëtische’ beschrijvingen van wat de personages doen en denken (innerlijke monoloog, introspectieve gedachten). De personages ontwikkelen zich zo tot verteller. Tegelijk *worden* de personages vaak ook verteld, door een niet-diëgetische vertelstem⁷⁵¹ (die op een hoger verhaalniveau een soort gidsrol vervult doorheen het narratief). Het gevolg van het feit dat het verhaal niet zozeer getoond wordt (gericht op mimetische ‘enacting’ door acteurs), maar vooral verteld, en wel in de derde persoon tegenwoordige tijd, is verrijkend. Deze narratieve modus wijkt af van de traditionele fictieve verteltijd (OVT) en anticipeert op het theatraal dispositief, met name op de gelijktijdige aanwezigheid van spelers en publiek in eenzelfde discursieve ruimte (*Sprechraum* (Wirth)): een ruimte die zich niet tot de scène beperkt maar zich over de hele zaal uitstrekt.

Dat de personages het publiek direct aanspreken, creëert een effect van maximale nabijheid en *presentness*. Dat de tekst impliceert dat ze elkaar niet altijd rechtstreeks aanspreken maar via het publiek⁷⁵² en dat ze vertellen wat een ander personage doet, denkt of voelt, is dan weer vervreemdend. Deze *theatricalization of telling*, die afwisselend resulteert in identificatie én vervreemding, in “closeness within distance” én “the distancing of that which is close” (Lehmann, 2006, p. 110) kunnen we als ‘postepisch’ beschouwen.

Het gebruik van *overt narrators* (‘gebruikelijk’ in een auctoriele roman maar zeer ongebruikelijk in een theatertekst, waar de traditie van *covert narration* bestaat) bemoeilijkt een vertaalslag naar de scène en is te beschouwen als een vorm van teksttheatraliteit. Kiest de regisseur ervoor om een niet-diëgetische vertelstem te koppelen aan de fysieke

which tend to destroy illusion. These intervals paralyse the audience’s readiness for empathy. Their purpose is to enable the spectator to adopt a critical attitude (towards the represented behaviour of the play’s characters and towards the way in which this behaviour is represented)” (p. 21).

751 De niet-diëgetische verteller kent de gedachten en gevoelens van de personages, behalve als die ondoordringbaar worden en de verteller zich enkel nog speculatief kan uiten.

752 De frontale setting (waarbij de personages in eerste instantie het publiek aanspreken en via het publiek elkaar) is soms in de tekst ingebouwd. In *Eau rouge* (Pourveur, z.d. [2001]) bijvoorbeeld verwijst de tekst naar deze indirecte communicatievorm wanneer Zij tegen Hij zegt: “Richt je het woord nu tot mij?” (p. 4). Even later vraagt Hij aan Zij: “Sinds wanneer spreek jij mij aan?” (p. 7). Ze blijken dus verbaasd dat de een de ander rechtstreeks aanspreekt en niet via het publiek.

aanwezigheid van een acteur op de scène (als een variant op de *stage manager*)? Houdt hij het bij een voice-over? Of kiest hij ervoor om de personages te ontdubbelen over verschillende acteurs, waarbij de een als ‘presenter’ (van het verhaal, van gedachten en handelingen van het personage) en de ander als ‘enacter’ (van het personage door de personagetekst) optreedt? Of brengt hij beide functies samen in één acteur? Soms bouwt de tekst zelf dit soort keuzes in, soms wordt de regisseur alle vrijheid gelaten om binnen het specifieke *superordinate narrative system* van de tekst te experimenteren met de specifieke transfer van diëgetische en mimetische narrativiteit naar de scène.⁷⁵³

In zekere zin kan je deze vertelstemmen (die aangeven hoe de hoofdpersonages denken en voelen en dus ook impliciet hoe bepaalde teksten gezegd kunnen/moeten worden) beschouwen als een vervanging van de regieaanwijzingen in de neventekst, of beter: als een poging tot integratie van de neventekst in de hoofdttekst. Het ontbreken van de klassieke neventekst is een van de vormen van teksttheatraliteit die de autonomie van deze tekst als leestekst versterken.⁷⁵⁴ De tekst toont zich als een schriftuur, als een tekst-beeld, dat een eigen logica afdwingt. Dit is geen ‘opgevoerde’ maar een ‘op te voeren’ tekst. De tekst en het theater manifesteren zich als distinctieve media. Het gaat in deze teksten niet (in eerste instantie) om de creatie van een fictief universum, om het hoog houden van een werkelijkheidsillusie (via conventionele theatraliteit), maar om het creëren van een reflectieruimte (analytische theatraliteit). Het kunstwerk is *in se* onaf en houdt een uitnodiging in aan lezer/toeschouwer om een zekere rebellie te voeren tegen zichzelf, zekerheden in vraag te stellen en zich in te schrijven in een dialectisch proces.⁷⁵⁵

In Pourveurs stukken wordt allerhande kennis (universalia en trivia) via de personages of de verteller gedeeld met het publiek. Pourveur brengt de oproep van Brecht voor een theater met voetnoten daadwerkelijk in de praktijk.⁷⁵⁶ Meerdere discoursen en referentiekaders van waaruit je de wereld kan bekijken, worden tezamen aangeboden. Heterogeniteit troef. Je zou hier kunnen spreken van een alexandrijnse benadering: een halve bibliotheek research gaat aan elke Pourveur-tekst vooraf; dat toont Pourveur in de bibliografieën die hij in zijn tekstuitleggen opneemt en dat laat ook zijn sporen na in de tekst. Het gaat echter om meer dan kennisdeling: Pourveur dramatiseert de keuzes waar zijn personages voor staan door ze af te zetten tegen een aantal kantelmomenten die voor een

753 In *Lilith@online* (Pourveur, 2003) installeert de tekst een koor van vertellers, dat gezamenlijk de narratie voor zijn rekening neemt.

754 Een andere vorm van teksttheatraliteit is het geregeld en gemarkeerd inlassen van het beletselteken tussen de verschillende clauzen van de personages. Het is een typografische ingreep die een (niet gespecificeerde) vertaling op de scène impliceert.

755 Crippa (2011) heeft het naar aanleiding van antitheatraliteit bij Godard over het negativiteitsbegrip bij Adorno: “Following this reading, artworks are the occasions for subjective dissolution and reconstitution. It is the unfinished status of the object that holds the greatest promises: it is an occasion for the subject to liken him/herself to a state of unfinishedness and understand the development of subjectivity as a historical and dialectical process” (p. 144).

756 “Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen” (Bertolt Brecht, geciteerd in Benjamin (1977, p. 525).

paradigmashift hebben gezorgd in de recente naoorlogse geschiedenis,⁷⁵⁷ in de filosofie of de wetenschap.⁷⁵⁸ De personages tasten af in hoeverre die *shifts* hen iets kunnen leren over de manier waarop ze in hun relatie en in het leven staan, hoe ze de impasse die altijd weer opduikt, kunnen doorbreken.

Zo plaatst Pourveur telkens opnieuw een kleine dramaturgie tegenover een veel grotere. Dat verruimt de reikwijdte van zijn teksten, maar impliceert tegelijk dat in elke voorstelling de ervaring van *presentness* zal worden verstoord door wat ontbreekt:⁷⁵⁹ het grotere maatschappelijk plan, waarvan de extradiëgetische verteller, staande op de muur die de fictionele wereld van onze wereld scheidt, ons bij wijze van *teichoskopie* bericht en dat ons, nadat het doek gevallen is, nog steeds recht in de ogen kijkt. Doorheen Pourveurs teksten spreekt een diep gewortelde contestatie van het laatkapitalistische tijdsgewricht waarin we leven: verontwaardiging omtrent het imperialisme van de NAVO, het opkomend nationalisme in Vlaanderen, het neokolonialisme, het neoliberalisme en de globalisering, het gebrek aan ecologisch bewustzijn etc. laat zich *in* en *tussen* de regels aflezen. De lezer wordt uitgedaagd om verbanden te leggen, om te begrijpen hoe verschillende ontwikkelingen in elkaar grijpen.⁷⁶⁰ In *Des mondes meilleurs* (2016) legt Pourveur bloot hoe het politieke discours (ooit bemiddelaar van een betere wereld?) wordt uitgehold en ondergeschikt gemaakt aan de cultus van mediatieke representatie. Personages als ‘de fan’ en ‘de volgeling’ (cf. *Eau rouge* (z.d. [2001])), waarvan de een het moeilijk heeft om zelf dingen te *beleven*, de ander om zelf dingen te *bedenken*, kondigen aan dat we meer en meer in een hyperrealiteit terecht komen, waar realiteit en virtualiteit door elkaar lopen en ‘alternatieve waarheden’ alle kansen krijgen om te woekeren. Meermaals betoont Pourveur zich een seismograaf die de trillingen van vandaag meet die morgen tot schokken zullen leiden.

Eén thema springt er bovenuit: dat de mens een oorlogvoerend wezen is, op leven en dood. Dat geldt op interrelationeel vlak⁷⁶¹ en uiteraard ook internationaal: het aantal oorlogen (of ruimer: strijdttaferelen) dat in de teksten voorkomt is indrukwekkend: bv. de slag bij Waterloo (*Moresnet*), wo I (*Noorderlicht*), de onderdrukking van de Commune

757 Het duidelijkst gebeurt dat in *De moeder van mijn moeder* (Pourveur, z.d. [2004]) waarin Pourveur in elk tafereel focust op één gezin en één ‘tranche’ uit de Nederlandse naoorlogse geschiedenis (de watersnood, de dood van Marilyn Monroe, de oliecrisis, de vredesdemonstraties, de eerste asielzoekers, ...) en beschrijft hoe dat gezin daarop reageert.

758 Zo helpt het onzekerheidsbeginsel uit de kwantummechanica (dat de absolute van het determinisme in vraag stelt) de hotelgast in *Noorderlicht* (Pourveur, z.d. [1998]) om het uitblijven van het telefoontje van zijn geliefde te plaatsen en te aanvaarden. Zo leert de tulpenbollenmanie in het zeventiende-eeuwse Amsterdam (het feit dat de prijs niet de reële waarde vertegenwoordigt) William en Anna in *Shakespeare is dead, get over it!* (Pourveur, 2021) dat een tijdelijk hoogtepunt in hun relatie een fundamenteel gebrek aan overeenstemming niet kan verhullen; hun liefde is overgewaardeerd.

759 Ook de inlating van *transworld figures* laat dat manco aan *presentness* aanvoelen, bv. Ronald Reagan en Margaret Thatcher die William aan zijn ziekbed bezoeken in *Shakespeare is dead, get over it!*

760 Bijvoorbeeld door Ghislaine in *L'Abécédaire des temps (post)modernes* (Pourveur, 2013), die op haar eigen manier (door neologismen (rijmend op ‘-isation’)) een causale logica tracht te ontdekken in de recente historische ontwikkelingen.

761 *Contusione è minima* (Pourveur, z.d., [1998]) en *Eco-Romance* eindigen met de gewelddadige dood van een hoofdpersonage.

van Parijs (*Des mondes meilleurs*), de Golfoorlog (*Bagdad Blues*) en de moord op 33 kunstenaars door religieuze fundamentalisten in Turkije (*Sivas*). Vaak voorkomende archetypische invullingen die Pourveur zijn porte-manteaupersonages (Hij en Zij) toekent, zijn de verkrachte vrouw en de getraumatiseerde soldaat.⁷⁶² Een allusie in *Eco-Romance* op het 'Lehrstück' *Mauser* markeert de thematische affiniteit met Heiner Müller.⁷⁶³ Grensdoorbrekend is de verbeelding van Alice (in *Alice #2*) die zich onder het persona Barbie tot gevechtspiloot wil ontpoppen.

Hoe kan je een dramaturgie ontwikkelen voor een stuk over een stad in oorlog (met name Sarajevo) als je alleen maar in termen van waarschijnlijkheid kan spreken over schuld en onschuld, oorzaak en gevolg? Het was die impasse die Pourveur naar eigen zeggen op het spoor zette van een nieuwe dramaturgie. Het stuk *Sarajevo* raakte niet geschreven, maar Pourveur zou zijn 'dramaturgie van het indeterminisme' wel toepassen op een volgende passage in het ex-Joegoslaviëconflict (de oorlog tegen Servië), met name in zijn stuk *Decontaminatie*. Principes uit de kwantummechanica (onderzocht in *Noorderlicht*) hadden hem intussen de munitie geleverd waarmee hij in *Shakespeare is dead, get over it!* een (oude) overtuiging hard kon maken, met name dat het hedendaagse theater nood heeft aan een hedendaagse dramaturgie die vorm kan geven aan een actueel wereldbeeld. Het klassieke theaterrepertoire (zoals dat van Shakespeare) een universeel karakter toe-kennen impliceert immers dat je een deterministische dramaturgie en dito wereldbeeld omhelst, die intussen als verouderd of minstens incompleet moeten worden beschouwd. De kwantummechanica heeft intussen aangetoond dat op microschaal (subatomair) en macroschaal (kosmisch niveau) niet-deterministische principes werkzaam zijn. De werkelijkheidsconstituerende kracht ligt bij de waarneming, die van alle mogelijkheden één specifieke wereld zal concretiseren. Het onzekerheidsbeginsel stelt de causale band tussen verleden, heden en toekomst in vraag.⁷⁶⁴ Vooral dat laatste idee tekent definitief het doodvonnis voor het lineair-causale verhaal (dat zich vanuit een expositie ontwikkelt tot een *closure*) en voor het geloof in teleologie dat als *grand narrative* de klassieke plotopbouw legitimeerde. In *Shakespeare is dead, get over it!* lanceert Pourveur een frontale aanval op de dienstmaagd van het klassieke paradigma, met name het 'post hoc, ergo propter hoc argumentum'. Enerzijds past hij dit principe tot in het absurde toe (waardoor het narratief universum van de betreffende tekst extreem samenhangend wordt), anderzijds laat hij zijn personages heden en verleden permanent her-denken (opnieuw waarnemen) waardoor er telkens andere verbanden ontstaan (*present cause of past effects*).⁷⁶⁵

762 Ingelijfd in een bataljon dat tracht stand te houden tot de laatste man, zijn beurt afwachend in de rij bij het legerbordeel (*Contusione è minima*), of als commandant verantwoordelijk voor de zinloze dood van een heel regiment (*Noorderlicht*).

763 In *Eco-Romance* wordt het geweer waarmee de moorden (op Wiedanook en xv) worden gepleegd gepersonifieerd als 'Mijnheer Mauser'. Je kan het hele stuk van Pourveur lezen als het tribunaal van een man (xy) die de hond van zijn partner (xx) heeft gedood. Ook dat roept associaties op met Müllers 'Lehrstück' *Mauser* (1970) (zelf een antwoord op Brechts *Die Maßnahme*) waarin een revolutionair zich voor de communistische partij moet verantwoorden.

764 Het is onmogelijk om zowel de positie als het momentum van het elektron precies te bepalen.

765 In *Shakespeare is dead, get over it!* is het de uiteenlopende persoonlijke inschatting/meting/herinnering

Bovendien reikt de kwantummechanica Pourveur concrete tools aan waarmee hij zijn dramaturgie van het indeterminisme ook echt vorm kan geven. Met de kwantumprincipes *superpositie* (het gelijktijdig naast elkaar bestaan – als waarschijnlijkheid – van tegen-gestelde ‘staten van zijn’) en *verstremgeling* (verbondenheid van narratieve constituenten zoals personages, objecten en ruimtes over de grenzen van tijd en ruimte heen) kan hij een tekstlandschap creëren waarin niet de progressie maar de gelijktijdigheid (isochronie), niet het determinisme maar het toeval dominant zijn. Als een plot-knooppunt zich aandient, als dilemma, splitst het verhaal zich op in meerdere bifurcaties die – ook al zijn ze slechts een waarschijnlijkheid (een hypothese) – een mentale realiteit worden in de perceptie van de lezer of toehoorder.⁷⁶⁶

Pourveur onderneemt ook experimenten met *database*. Hij onderzoekt in hoeverre een paradigmatische ordening (bv. op basis van het abc (in *L'Abécédaire*) of op basis van (willekeurige?) steden en hotels (in *Bagdad Blues*)) combineerbaar is met het syntagmatische principe van het narratief. Ook bij de montage van de tekst kan hij dat paradigmatische principe inzetten; het *copy-pasten* van tekstsamples zorgt dan voor refreinwerking in de gefragmenteerde tekst. Het is een van de technieken waarmee Pourveur een muzikale progressie realiseert. In onze analyse van *Noorderlicht* beschreven we hoe Pourveur zijn tekst opbouwt rond grote thema's, die hij afwisselend aanzet (soms in hun volheid, soms via een leidmotief) om ze dan door middel van een fijnzinnige frasering in elkaar te verwechten. De thema's doen bij voorkeur een appel op zowel het private, het persoonlijke, het collectieve als het universele en resoneren bij alle personages op een verschillende wijze: ze triggeren cognitieve, emotionele, spirituele of fysieke reacties. De mate waarin die reacties harmoniëren bepaalt de finale majeur- of mineurimpact van het stuk. Sommige motieven komen voor in meer dan één werk en brengen zo bepaalde thema's recursief onder de aandacht.⁷⁶⁷ Die intratekstualiteit wordt versterkt doordat bepaalde zinnen woordelijk terugkeren.⁷⁶⁸

In veel Pourveur-teksten worden begin en einde van het verhaal gemarkeerd. Het zijn de *topoi* die na de opschorting van het lineaire verhaal een nieuwe invulling moeten krijgen. Laat ons eerst focussen op 'het begin'. Een traditionele expositie is uiteraard niet meer aan de orde. In een aantal teksten treffen we een pastiche van het scheppingsverhaal aan.⁷⁶⁹ Een aanval op het logocentrisme? Jazeker, maar enig geloof in de magie van de logos is de

door William en Anna van de concrete film waarbij ze elkaar hebben ontmoet, die bepaalt hoe ze het verloop van hun relatie inschatten en evalueren, of concreter: of ze het misprijzen dan wel de onkenbaarheid laten doorwegen.

766 Zo zoeken ELLE en LUI in *Bad moon rising* uit wat het gevolg zou zijn als ze zouden scheiden: omdat ze voor elkaar echter alleen een gruwelijk einde kunnen bedenken, besluiten ze dat scheiden geen goede optie is.

767 Enkele voorbeelden van terugkerende motieven zijn de dichtslaande deur (*White-out, Oum' Loungou*), Het doodlopend straatje (*Stukken III, White-out*), de hond doden (*Marrakech, Eco-Romance*), De ontblote borst (*Le Couché d'Yvette, Des mondes meilleurs*), de borstentheorie (*Noorderlicht en Bagdad Blues*), Livingstone (*Congo en Bagdad Blues*), Titanic (*Noorderlicht, Bagdad Blues*), etc.

768 Enkele voorbeelden: "Is het waar dat een verpleegster geen beha draagt onder haar uniform?" "Goldman Sachs rules the world." "Wie dood is, moet zijn belofte houden".

769 Bv. in *Lilith@online, L'Abécédaire des temps (post)modernes, ...*

Pourveur-personages niet vreemd. Ze rekenen op de magische kracht van juist gekozen, niet-gecontamineerde woorden om een liefdesverhaal op gang te trekken. Het romantische kader levert hun een heleboel van die openingszinnen op, maar de personages beseffen dat dat soort zinnen intussen niet meer zonder ironie uitgesproken kan worden.⁷⁷⁰ Het besef van de *double-codedness* van de liefdestaal is tekenend voor het metafictioneel bewustzijn van de personages. Ze realiseren zich dat ze, eenmaal ze besluiten om verliefd te worden, toetreden tot een overrompelende intertekst-realiteit: het romantische verhaal van verovering en begeerte, de meest universele plot.⁷⁷¹ Ze kunnen dan trachten een originele openingszin te vinden die hen helpt om te ontsnappen aan het determinisme (“Iets dat een begin heeft, is geen absolute noodzaak” (*L'Abécédaire des temps* (post) modernes, p. 27)) of ze kunnen samen met de liefdespartner uitzoeken of er een concrete proto-plot te vinden is (liefst een komedie en geen tragedie!) waarin ze allebei kunnen thuiskomen. Dit aanbreken van een nieuw fictief kader (vaak op een hypodiëgetisch niveau) opent als vanzelf een nieuwe ontologische wereld en de mogelijkheid van grensverkeer (metalepsis). Wie echter buiten de verhaalkaders terecht komt, moet het stellen zonder referentiepunten en is helemaal op zichzelf aangewezen.⁷⁷²

Ook het traditionele einde (de resolutie waarin alle knopen worden ontward) wordt in Pourveur-teksten vermeden. Vaak wordt op een catastrofisch einde (“een bloedbad”) geanticipeerd. Daarvoor wordt geregeld het religieuze verhaalformat (een bijbelse apocalyps, c.q. zondvloed) opgeroepen.⁷⁷³ Als de magische formule ‘eind goed, al goed’ eenmalig in vervulling gaat, levert dat de personages (bv. de twee Camilles in *L'Abécédaire*, verzameld rond de kerstboom (waar de naalden niet afvallen)), enkel een ‘doodlopend straatje’ op; ze verkiezen een post-verhaal dat hen verder kan brengen. Het resonanceert met de ambitie van menig Pourveur-personage om hoe dan ook een stempel te drukken, desnoods enkel om een blijvende herinnering te genereren na de dood. De ruimtes waar personages aan het eind terechtkomen, vertonen een paradoxale mix van harmonie en doodsheid: de zee (*Elle n'est pas Moi*), de jungle (*Congo*), de woestijn (*L'Abécédaire*) zijn plekken, schijnbaar zonder begin of einde, waar in- en uitgang vervagen, waar het doelgericht menselijk handelen als vanzelf overgaat in ‘het herhalen van het gedane doen’ (Van Ostaijen), waar het verhaal leegloopt. Het leven blijkt – zoals het water – een zeer tijdelijke staat van zijn in vergelijking met de droogte (de dood): een ‘lek in de eeuwigheid’ (W. F. Hermans).

770 Zie bijvoorbeeld *Bad Moon Rising* waar het uitspreken van “Jtaime” als regieaanwijzing meekrijgt “en karaoké/vidéo/txt projeté”)

771 Zoals Culler (2000) zegt: “the notion of romantic love is arguably a massive literary creation” (p. 507). Pourveur laat niet na om (met name in *Congo*) dit romantisch kader bij monde van de niet-diëgetische verteller te deconstrueren als een omkering van de mythe. Ook het mechanisme van de mimetische begeerte wordt *en passant* blootgelegd.

772 Dat ‘mag’ Lilith ondervinden in *Lilith@online*, eenmaal ze is weggestuurd door ‘Dieu’ (omdat ze Adam niet het alleenrecht over het naamgeven gunde).

773 “Waar blijven de ruiters, het bloedbad, het geweld, de speciale effecten?” (Pourveur, *Eau rouge*, z.d. [2001], p. 65).

In stukken als *Locked-in* en *De tirannie van de tijd* wordt het levenseinde, het doodsmoment door een combinatie van minimale vertelde tijd en maximale verteltijd gerekt tot de duur van een hele theatertekst. Het lijkt erop dat wie op het punt staat ‘uitgeschreven’ te worden, wie aan de dood raakt, de grootste intensiteit en extase kan ervaren en in staat is tot de schoonheid van het nutteloze gebaar.⁷⁷⁴ In de tussentijd die ontstaat als de lineariteit (en de daarbij horende oorzaak-gevolgketting) wordt onderbroken en als de referentiepunten wegvallen (*White-out*), wordt een leven in de breedte mogelijk: de antecedenten vervagen, de mens ontdekt nieuwe vrijheidsgraden, een vorm van ongedetermineerdheid.

De tussentijd en tussenzone zijn belangrijke motieven in het Pourveur-universum en nemen veel verschillende vormen aan. Bijvoorbeeld de vorm van het rollenspel (zie *White-out*), dat de porte-manteaupersonages de kans geeft om nieuwe persona's te exploreren en zo aan de “gevangenis” van de identiteit (*Plot your city*) te ontsnappen.⁷⁷⁵ De geest verkeert in een verhoogde staat van bewustzijn; herinneringen maar ook fantasmes en dromen bieden zich aan. In die tussenzone (de Junk City) verwerkt de mens zijn afval, wat hij niet geïntegreerd krijgt, wat onaf is, zijn blinde vlek. In die tussenzone is er connectiviteit mogelijk tussen de begeertemachines die de personages uiteindelijk zijn.⁷⁷⁶ Hier wordt de idee dat de utopie het leven zin geeft, telkens nieuw leven ingeblazen, zonder dat die utopie zijn status van tijdelijkheid en contingentie verliest. Het is de motor van de negatieve dialectiek die in Pourveurs teksten werkzaam is.

Meerdere Pourveur-personages problematiseren hun voornaam omdat ze die als te determinerend ervaren. Personages worden genoemd naar hun beroep (bv. Religieuse, Scientifique, Médecin, L'infirmière in *L'Abécédaire*) of naar beroemde voorbeelden (zoals William en Anna in *Shakespeare is dead, get over it!*). Het unieke, psychologisch gemotiveerde, handelende personage legt het af tegen het porte-manteaupersonage dat meerdere persona's lijkt te kunnen integreren en zich onderscheidt door een specifiek discours en een eigen stellingname t.o.v. de voorliggende thema's. Vaak worden personages generiek voorgesteld als HIJ en ZIJ. De manier waarop zij hun gender denken en uitspreken, lijkt “predetermined by some interior essence” (Butler, 1988, p. 521). Ook dat de heteroseksualiteit de norm blijkt te zijn is een aspect dat vragen kan oproepen bij een hedendaagse lezer.

774 De dokter die nu zonder enige bijbedoeling of consequentie zijn hand kan leggen op het been van de verpleegster (*L'Abécédaire des temps (post)modernes*), of de autoracer die *flat out* (vol gas) kan rijden in een gevaarlijke bocht (*Eau Rouge*).

775 “Thomas: Identiteit is een gevangenis, Maude. Als je weet wie je bent, dan kan je enkel maar dat zijn. Als je niet weet wie je bent, dan kan je alle kanten uit” (Pourveur, *Plot your city*, z.d. [2011], p. 56).

776 Jean-Pierre in *Des mondes meilleurs*: «Un être humain est une machine à désirs...mais il est vrai que cette machine a des ratés ces derniers temps» (blz. 28).

Dat doet ons belanden bij dé brandende kwestie van haast elk Pourveur-stuk: de vraag hoe het verder moet met het koppel. Je zou kunnen zeggen dat in Pourveurs stukken de entropie (de graad van chaos) in het man-vrouw systeem maximaal is. Pourveur plaatst (bv. in *Moresnet*) de man-vrouw-kwestie in een kosmisch perspectief. Man en vrouw moeten nog twee miljard jaar het voortbestaan van de menselijke soort in stand houden, voor de zon zo groot wordt dat er geen leven op aarde meer mogelijk is. Ze kunnen dus niet anders dan elkaar verleiden. Zodra dat spel (van begeerte) gespeeld is, duiken echter samen met de behoeften ook de misverstanden en het onbegrip op. Ze blijken dan toch niet voor elkaar gemaakt en de vraag rijst: “Wat houdt ons nog tezamen?” Alsof het een natuurwet is, wordt dan een mechanisme van aantrekken en weer afstoten in gang gezet. Enig geloof dat dat ooit verandert, lijkt niet voorhanden. Man en vrouw blijven op zoek naar de gebruiksaanwijzing, voor het openen van een beha en voor het vinden van een duurzame samenlevingsvorm.

ZIJ en HIJ blijken fundamenteel andere behoeften en angsten te hebben: haar bezitsdrang conflicteert met zijn bindingsangst en angst voor zelfverlies. Geen van beiden kan aan de verleiding weerstaan om zijn/haar ideale ‘partner’ op de andere te projecteren, als waren zij een leeg canvas (een nulgraad) voor elkaar. Kort door de bocht maar niet ver van de waarheid: HIJ zoekt in elke vrouw naar Marilyn Monroe (terwijl zij door haar ouders naar het beeld van Sneeuwwitje wordt opgevoed).⁷⁷⁷ ZIJ zoekt (sinds het succes van het feminisme) naar de nieuwe man (terwijl hij in de *film classics* wordt gecast als een zichzelf opofferende held). De mythevorming is hardnekkig omdat ze, zo toont *Congo* aan, wordt ondersteund door religieuze, politieke en culturele discoursen.

Pourveurs teksten rapporteren de zoektocht van man en vrouw om alternatieve zelfpresentaties te vinden voor de vastgeroeste man-vrouwessenties. Ze trachten zichzelf en elkaar over de grens te tillen van gevestigde denk- en gedragspatronen. Immers, “eenmaal voorbij de grenzen, spreekt een lichaam boekdelen” (Pourveur, Marrakech, p. 92). Het motief ‘doorbreken van grenzen’ vindt een pendant in het reismotief.⁷⁷⁸ Het mannelijke Pourveur-personage onderneemt dat soort reis (*Bagdad blues*, *Congo*) maar slaagt er zelden in om een nieuwe mannelijkheid te ontwikkelen waaraan hij ook een waardigheid kan ontlenuen. De verleiding om zichzelf te zien als slachtoffer van de recente geschiedenis is groot. En al houdt de man zich voor dat de ‘gekwettheid’ minimaal is, toch is aan alles te zien dat hij nog steeds in de *war zone* verkeert (“het carré is gesloten”). De bestuurder die in *Contusione è minima* een *voyage au bout de la nuit* onderneemt, overschrijdt wel degelijk een grens: hij ‘bevrijdt’ zich van het ‘Mensch’-zijn,⁷⁷⁹ transformeert zichzelf tot

777 De twee persona's vertonen fysieke gelijkenissen maar verschillen op essentiële criteria: seks, gevaar, verleiding.

778 Zie *La minute anacoustique* (Pourveur, 1996): « Les bornes ne prennent de la valeur que si elles sont dépassées » (p. 39).

779 Dit wordt in *Contusione è minima* (Pourveur, z.d., [1998]) beschreven als de “waardigheid, moraal, goede zeden, ‘de pijn van het zijn’”, die ervoor zorgt dat we “gebukt (gaan) onder de last van Rwanda, van Justitie, van een pedofiele priester, van milieuboxen en Milosevic” (p. 31).

een lichaam zonder geheugen of geweten en offert een zondebok (de liftster) als pleister op de wond van zijn gekrenkte mannelijkheid. De grenzeloosheid van de bestuurder vertaalt zich ook in een provocatief discours, waarin basale allusies op seksualiteit de toon zetten.⁷⁸⁰

Bij de vrouwelijke personages verloopt de zoektocht succesvoller. Feminisme is voor veel personages de “standaarduitrusting”. Dat helpt hen om de notie vrouwelijkheid postmythisch te deconstrueren. Traditionele vrouwenbeelden worden herhaald, maar met een verschil, en daardoor herzien. Het is niet toevallig dat vaak archetypes in het werk opduiken: de verpleegster, de *femme fatale*, de moeder, de non, de prostituee. Met name die laatste symboliseert de eeuwenoude onderdrukking. Zij wordt zich ervan bewust dat de taal van de man (het fallologische discours) haar in die objectrol heeft geduwd. De ontvoogdingsstrijd – “een levend protest tegen het gebruik van vrouwelijke lichaamsdelen als handelswaar” (*Eau Rouge*) – impliceert dus ook een zoektocht naar een nieuwe associatieve, poëtische taal. Pourveur geeft vorm aan dat zoeken in een aantal lange monologen, waarvan *Venise* de indrukwekkendste is. De vrouw die hier aan het woord komt, weet niet of zij Marilyn Monroe is maar ze weet wel dat ze niet langer het object van mannelijke dromen en mythevorming wil zijn.⁷⁸¹ Ze beseft bovendien dat haar lichaam de wordingsgeschiedenis van de menselijke soort in zich draagt; zowel de potentie als de ziektegeschiedenis. Meer dan mythe is zij lichaam, chemie, een doorgeefluik van erfelijkheid.

De vrouw staat dus *in* de tijd, zoals ook gethematiseerd wordt in *Le Coucher d'Yvette*, in *Alice #2* en vooral in *Marrakech*, waar een vrouw in het reine tracht te komen met de menopauze. Ooit kon ze de mannelijke fantasie bespelen en regisseren⁷⁸² maar nu ze geconfronteerd wordt met een “buiten adem geraakte biologie” (Pourveur, *Marrakech*, p. 55) en de mannelijke blik haar richting niet meer uitkomt, beseft ze dat ze haar zelfwaarde en haar vrouwelijkheid aan mannelijke normen heeft opgehangen. Terwijl haar verouderende lichaam een eigen logica volgt (“een eigen onbestendigheid”), klopt haar hart halsstarrig verder “op de maat van het fantasme” (p. 55). Met dit soort poëtische, kwetsbare verwoordingen van verlangen, pijn en onmacht tracht Pourveur de wereld en de geschiedenis te beschrijven vanuit de positie van de underdog. Als witte man tracht hij m.i. ‘minderheid te worden’ (Deleuze) en plaatst hij vraagtekens bij een systeem waar macht, mannelijkheid en westers ethnocentrisme in elkaar overlopen (cf. Braidotti (2004)).

780 Een voorbeeld: “Bestuurder: Ik heb een druipende kut nodig. Passagier: Rem af. Je houdt geen afstand.

Bestuurder: Ik heb een druipende kut nodig. Nu” (Pourveur, *Contusione è minima*, z.d., [1998], p. 31).

781 In *Eco-Romance* (Pourveur, 1996) overweegt xx een ‘remythologization’: “Misschien moet ik mij door een dier laten dekken, zoals Pasiphae” (p. 381). Dat zal van haar “een nieuwe mythe maken, iets waar jij, noch een andere man ooit in geslaagd zijn...” (p. 382) In Godelieve & Clique (Pourveur, z.d. [2011], p. 1) heeft Agatha een vergelijkbare droom.

782 Een illustratief citaat uit *Le Coucher d'Yvette* (Pourveur, z.d., [1999]): “Ik hoef zo weinig te doen om een onoverzienbare impact te bereiken. Een klein gebaar zorgt voor waanzinnige gevolgen. Soms ben ik er bang van. Dit lichaam is ontworpen om te bewegen en nochtans... Soms durf ik niet bewegen want als ik dan beweeg denk ik: nu gaat de hele stad stilvallen” (p. 42).

Immers, ook de zwarte medemens wordt in Pourveurs werk uit de positie van ‘Ander’ bevrijd. *Oum’Lougou: (L’homme blanc)*, een stuk vol metadramatische en metatheatrale dimensies, toont aan dat het postkoloniale verhaal enkel sluitend kan worden gemaakt als het eigenaarschap ervan door de ‘holle’ witte man aan de zwarten wordt toevertrouwd.⁷⁸³

Dit ernstige ‘enjeu’ neemt niet weg dat Pourveur tekstmechanismen inbouwt om humor te genereren. Meermaals wezen we in onze studie op de pourveuriaanse opsomming, een retorische figuur waarin een reeks kwesties van groot gewicht (grenzend aan het sublieme) verzand in de grootste trivialiteit en daardoor in zijn geheel wordt gerelativeerd. Ook Pourveurs ironie is spreekwoordelijk, met name in het reproduceren van allerhande *received ideas* (bv. over Duitsers, Nederlanders, mannen, vrouwen, ...) en *inconvenient truths*, genre: wist je dat Hitler de eerste was die een wet voor dierenbescherming invoerde? Politiek correcte opvattingen blijken makkelijke prooiën voor Pourveurs schelmse observaties. Het maakt deel uit van wat Castadot (2013) de “dimension iconoclaste et provocatrice” (p. 319) noemt van Pourveurs humor.

Er zijn daarnaast ook talrijke hilarische voorbeelden van de niet-diëgetische verteller die zijn personages abrupt een wreed lot toebedeelt en van het toneel veegt: de ene sterft door verbranding in de file onder een moordende zon, de ander zinkt mee met een schip dat het doelwit is van een terreuraanslag, ... “Et cela était très bien”, lacht de verteller dan, als in een *comédie cosmique*: wat zijn we allemaal nietig, en hoe potsierlijk is het niet dat we ons elke dag de koning van ons universum wanen, terwijl we de keizer van het verlies zijn. Het is ook de lach van de zelfrelativering, want zelfs de verteller (vaak dicht aanleunend bij een mannelijke persona) blijkt niet echt alwetend.

Daarmee zijn we eindelijk bij de rol van de taal beland. Het is in de taal dat elk stuk zich in eerste instantie afspeelt, zegt Pourveur. Elke tekst heeft zich door de mechanismen die in de taal werkzaam zijn, laten vormen. Welke richting een conversatie uitgaat, wordt evengoed door de taalmechanismen bepaald als door de intenties van de personages. Als de liftster in *Contusione è minima* aan haar eind komt, blijkt dat ze misschien “in een verkeerde taalrichting” heeft gelift. Onderliggend is de poststructuralistische idee dat er geen reeds gegeven werkelijkheid is die wacht op articulatie; we construeren de werkelijkheid door de performativiteit van de taal. Zo ondervindt ook de Koning in Pourveurs *De Baron Van Münchhausen* die – vermits de oorlog met zijn vrouw via een dubbelzinnig taalspel is uitgebroken – nu op zoek moet naar het taalspel (de juiste woordcombinatie, het poëtische beeld?) waarmee ze weer vrede kunnen sluiten.

Het grote aantal communicatieve misverstanden in teksten van Pourveur geeft aan hoezeer taagebruikers drenkelingen zijn, veroordeeld tot strijd, met elkaar en met de taal. Het strijden moe, willen ze dan soms in post-taal belanden, in de stilte: “Elkaar

783 « L’homme blanc...il est creux à l’intérieur... et il ferait n’importe quoi pour remplir ce vide... » (Oum’lougou, 53).

vrijspreken van het spreken” (Eau rouge, p. 43).⁷⁸⁴ Het grote aantal retorische definities en neologismen in de teksten suggereert dan weer hoe bevrijdend en emanciperend taalspel en taal-storing kunnen zijn.⁷⁸⁵ In stukken als *The Hunting of the Snark* onderzoekt Pourveur de taalspelen als *forms of life*. De tekst is een taal-speeltuim waar het spel met de *signifier* doorgaat tot in het nonsensicale. De metonymie wordt ingezet als stijlfiguur *par excellence* om taal en logica te doen ontsporen.

Als een talig discours constituerend is voor de manier waarop je de werkelijkheid ziet, dan kan een combinatie van discoursen (interdiscursiviteit) inzicht verruimend werken en tot een vorm van *emergent reasoning* leiden. In *Moresnet 1* (Pourveur, 2011) wordt de op- en neergang van een relatie tussen een 21ste-eeuwse man en vrouw afgezet tegen de op- en neergang van de vrijstaat Moresnet. Het politieke, militaire, economische en filosofische jargon waarmee de geschiedenis van Moresnet wordt beschreven, vindt zijn weg naar de beschrijving van de liefdesrelatie, met name als de verteller aangeeft dat de economen voorstellen om “al het emotionele in een ‘bad bank’ te isoleren, enkel dan kan ‘het gezin’ overleven op de woelige markt van de relaties” (p. 28).

Het hoeft geen verwondering dat Pourveurs personages ook in eerste instantie als talige wezens worden voorgesteld. Ze stellen in de tekst geen handelingen waaruit je een psychologische motivering zou kunnen afleiden. Hun distinctieve kenmerken liggen minder bij leeftijd, uiterlijk of afkomst dan in de manier waarop ze door onderhandeling met de taal uiting weten te geven aan hun *gender*, aan een bepaalde verhouding tot de liefde en de tijd. Allemaal hebben ze gemeen dat ze een vervreemdend poëtisch register hanteren, dat in alles botst met de waarschijnlijkheidseis waaraan de spreektaal in het realistische drama moet voldoen.⁷⁸⁶ Daarnaast profileren ze zich als kruispunten van referenties uit de hoge en lage cultuur, als een “expression of a mediatized culture” (Fuchs).⁷⁸⁷ Het klassieke personage is dood, maar de *rol*, het porte-manteaupersonage is springlevend. De uitdaging voor de acteur verschuift van consequente inleving in één personage naar het switchen tussen persona’s, daarbij surfend op de steeds wisselende realiteiten die door het taal-spel worden gegenereerd.

784 De volgelinge en haar man in *Eau rouge* (z.d., [2001], p. 43) zijn bang van “alle stommiteiten die worden gezegd, die verachtelijke meningen, al die oordelen, opvattingen, opinies, die het behang worden van onze toekomst, de toekomst van onze kinderen, het kind dat ik draag.”

785 “Je vermant je opnieuw./Je wil dat ik intrigeer... of fascineer./ Voor alle duidelijkheid: Intrigeren: de belangstelling inboezemen. Fascineren: buitensporig boeien” (Pourveur, *Le Coucher d’Yvette*, z.d., [1999], p. 14/48).

786 Een voorbeeld: “Ik werd verkracht in de burgeroorlog van het dagelijkse leven, ik heb kanker opgelopen door het verarmd uranium van de banaliteit” (Pourveur, *Eau rouge*, z.d. [2001], p. 20).

787 ZWARTJE: We kunnen toch zo niet sterven. Ik wil dat hoger doel. Ik eis het! En ik wil het nu. Whitney Houston of Beiroet?

BLONDJE: Watblief?

ZWARTJE: Whitney Houston of Beiroet bevrijden? Het maakt niet veel uit. (...)

BLONDJE: Whitney Houston is wel truttiger dan Beiroet.

ZWARTJE: Ja, maar zij kan wel beter zingen dan Beiroet.

BLONDJE: Whitney Houston lijkt mij een goed concept om te bevrijden en ervoor te sterven.

(Pourveur, *Dieu le veult*, 1993, p. 28)

Afsluitend kunnen we stellen dat Pourveur zijn hoogstpersoonlijke postmoderne poëtica heeft gecreëerd. Hij liet het klassieke lineaire verhaal verbrokkelen tot een collage van fragmenten. De lezer (die de plaats van de auteur heeft ingenomen als ultieme zingever van de tekst) kan de fragmenten een nieuwe ordening opleggen of stilstaan bij een fragment dat hem treft, omdat het (los van zijn plaats in het geheel) een boeiende gedachte genereert. Pourveurs spel met fictie en realiteit, met de tekst als zelfreflexieve intertekstuele constructie gaat zelden ten koste van de zeggingskracht van de tekst over de werkelijkheid. Een Pourveur-tekst zet – door het in stelling brengen van verschillende invalshoeken en referentiekaders – onze zekerheden op de helling, bevraagt onze overtuigingen en vestigt onze aandacht op wat wij met taal doen en kunnen doen. Bovendien heeft een Pourveur-tekst, welk thema hij ook aansnijdt, altijd een tijdje gemarineerd in de actualiteit alvorens hij lichtjes aangebakken wordt opgediend. Hij is doordrongen van scepticisme tegenover macht, tegenover het heersende discours, maar wijst eerder op contradicties en talige manipulaties dan dat hij oproept tot revolutie (al wordt die gestus wel als pastiche gesteld (in *Des mondes meilleurs*)). Uit de teksten spreekt een mededogen met elk menselijk streven, hoe ijdel dat ook blijkt te zijn. Zowel de contradicties in een politiek discours als de irrationaliteit van een gemeenplaats kunnen een bevrijdende lach genereren. Die combinatie van een zeker filosofisch, literair elitarisme en een taboedoorbrekende vrijpostigheid is een belangrijk aspect van Pourveurs signatuur. Het feit dat de personages *na*, of beter: *vanuit* de zoveelste impasse en de aporie, telkens weer een nieuw begin trachten te maken en een nieuwe samenlevingsmogelijkheid onderzoeken, lijkt Pourveurs voornaamste ethische appel.

Literatuurlijst

Geciteerde theaterteksten en essays van Paul Pourveur

- Pourveur, P. (1987). *The Hunting of the Snark (A delirium in Eight Crises)* - van Paul Pourveur naar Lewis Carroll. Antwerpen: Dedalus.
- Pourveur, P. (1988). *De Baron Van Münchhausen*. Antwerpen: Dedalus.
- Pourveur, P. (1989). *Congo*. Antwerpen: Dedalus.
- Pourveur, P. (1989). *Oum'Loungou: (L'homme blanc)*. Bruxelles: Éditions nocturnes.
- Pourveur, P. (z.d.). *Parade*. [1989] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_9924.
- Pourveur, P. (z.d.). *Stukken III (Annie: Extended dubversie)*. [1990] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_9582.
- Pourveur, P. (z.d.). *Dieu le veult*. [1993] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_8522.
- Pourveur, P. (z.d.). *Elle n'est pas Moi*. [1994] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Archives et Musée de la littérature MLTB 01112.
- Pourveur, P. (1995). ZevenDrieNul. In P. Mol, *Theater Artemis 1990-1995* (pp. 229-260). Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- Pourveur, P. (1996). Alice #2. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje - Teksten 1985-1995* (pp. 223-263). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (1996). Congo. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje - Teksten 1985-1995* (pp. 131-209). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (1996). Eco-Romance. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje - Teksten 1985-1995* (pp. 321-385). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (1996). Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje - Teksten 1985-1995* (pp. 387-415). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (1996). *La minute anacoustique*. Carnières, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », n°16.
- Pourveur, P. (1996). Le diable au corps. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje, Teksten 1985-1995* (pp. 7-53). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (1996). Propositions d'attitudes pour spectateurs de théâtre. *Les cahiers de Prospero (n°7)*, mars, pp. 86-97. La Chartreuse, centre national des écritures du spectacle.
- Pourveur, P. (1996). The Hunting of the Snark. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje, Teksten 1985-1995* (pp. 55-130). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (1996). White-out. In P. Pourveur, *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje, Teksten 1985-1995* (pp. 265-321). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (z.d.). *Noorderlicht*. [1998] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_9902.
- Pourveur, P. (z.d.). *Contusione è minima (De gekwettheid is minimaal)*. [1998] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_11013.
- Pourveur, P. (1998). Over het verleden en geheugenverlies. In G. Opsomer, & M. Van Kerkhoven, *Van Brecht tot Bernadette. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* (pp. 67-76). Brussel: Vlaams Theater Instituut.
- Pourveur, P. (1999). De kat die tegelijk dood en levend was. Bedenkingen over de hedendaagse theatertekst. *Sampel*, 8 (2), pp. 38-44.
- Pourveur, P. (1999). Stiefmoeders!! In *Klein Magazijn - Teksten voor jeugdtheater 3* (pp. 7-68). Antwerpen, Amsterdam: Bebuquin.
- Pourveur, P. (z.d.). *Le Coucher d'Yvette*. [1999] ongepubliceerd. Pdf ter beschikking gesteld door de auteur.
- Pourveur, P. (z.d.). *Decontaminatie*. [2000] onuitgegeven. Tekst geconserveerd onder titel *Bodypeeling* in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_13878.
- Pourveur, P. (z.d.). *Eau rouge*. [2001] onuitgegeven. Tekst geconserveerd in Kunstenpunt/Vti-theatertekstcollectie, biblio_11430.
- Pourveur, P. (2003). Lilith@online. In *Klein Magazijn - Teksten voor jeugdtheater 4* (pp. 193-215). Antwerpen: Bebuquin (Epo).
- Pourveur, P. (z.d.). *De moeder van mijn moeder*. [2004] onuitgegeven. Pdf ter beschikking gesteld door de auteur.
- Pourveur, P. (2007). *Marrakech - Cauchemars het fantasma's van een vrouw op de menopauze / Nachtmerries en fantasma's van een vrouw op de menopauze*. Bruxelles: Hayez & Lansman.
- Pourveur, P. (2009). Une histoire consistante. *Alternatives théâtrales, Côté sciences* (n° 102-103), november, 83-87.
- Pourveur, P. (2011). Bagdad Blues. In P. Pourveur, P. Arfeuille, De Koe Cie, & A. Haring, *De dingen en ik - vier theaterteksten* (pp. 141-191). Antwerpen: Bebuquin.
- Pourveur, P. (2011). *Locked-in*. Hasselt: De Queeste vzw.
- Pourveur, P. (2011). Moresnet I. In P. Pourveur, & L. Vekemans, *Moresnet* (pp. 5-28). Hasselt: De Queeste vzw.
- Pourveur, P. (z.d.). *Godelieve & Clique*. [2011] onuitgegeven. Pdf ter beschikking gesteld door de auteur.
- Pourveur, P. (z.d.). *Plot your city*. [2011] onuitgegeven. Pdf ter beschikking gesteld door de auteur.
- Pourveur, P. (2013). L'Abécédaire des temps (post)modernes. In P. Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes suivi de Venise* (pp. 5-171). Bruxelles: Espace Nord
- Pourveur, P. (2015). *Survivre à la fin des Grandes Histoires* (Vol. Chaire de Poétique). Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur.

- Pourveur, P. (z.d.). *Babel (extrait de Plot your city – version française)*. [2016] onuitgegeven. Pdf ter beschikking gesteld door de auteur.
- Pourveur, P. (2016). Des mondes meilleurs. In P. Pourveur, *Des mondes meilleurs – Shakespeare is dead, get over it!* (pp. 7–69). Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur.
- Pourveur, P. (2018). *Aurore Boréale*. Boitsfort-Belgique: L'arbre de Diane- La tortue de Zénon.
- Pourveur, P. (z.d.). *Bad moon rising*. [2000] onuitgegeven. Pdf ter beschikking gesteld door de auteur.
- Pourveur, P. (2021). *Shakespeare is dead, get over it!* Bebuquin/ Het Nieuwstedelijk.
- Pourveur, P., Hertmans, S., & Swyzen, C. (2005). *Tirannie van de tijd*. Amsterdam Eindhoven: International Theatre & Film Books & Het Zuidelijk Toneel.

Andere geciteerde werken

- Adams, J., & Mc Shane, T. (1996). *The Myth of Wild Africa. Conservation without illusion*. Los Angeles, London: University of California Press.
- Adorno, T. W. (1973). Versuch, das Endspiel zu verstehen. In T. W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts* (pp. 167–212). Frankfurt: Suhrkamp.
- Aerts, D., Sozzo, S., & Veloz, T. (2015). Quantum Structure in Cognition and the Foundations of Human Reasoning. *International Journal of Theoretical Physics*, 54, 4557–4569.
- Aerts, D., Sozzo, S., & Veloz, T. (2015). Quantum Structure of Negation and Conjunction in Human Thought. *Frontiers in Psychology* 6, 1447.
- Agamben, G. (2015). *Profanaties* (Y. De Boer, Vert.). Amsterdam: Boom.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Allen, G. (2003). *Roland Barthes* (Vol. serie: Critical Thinkers). London and New York: Routledge
- Allen, G. (2011). *Intertextuality* (second edition). London and New York: Routledge.
- Alm-Arvius, C. (2003). *Figures of Speech*. Lund: Studentlitteratur.
- Aristoteles. (2018). *Ars Poetica* (P.Silverentand, Vert.). Amsterdam: Athenaeum — Polak & Van Gennep.
- Aurora, S. (2014). Territory and Subjectivity: the Philosophical Nomadism of Deleuze and Canetti. *Minerva – An Open Access Journal of Philosophy*, 1–26.
- Barnett, D. (2005). Reading and Performing Uncertainty: Michael Frayn's Copenhagen and the Postdramatic Theatre. *Theatre research international*, vol. 30 | n°. 2, pp. 139–149.
- Barnett, D. (2006). Staging the Indeterminate: Brian Fiel's "Faith Healer" as a Postdramatic Theatre-Text. *Edinburgh: Irish University Review, Autumn – Winter*, vol. 36 | n°. 2, pp. 374–388.
- Barnett, D. (2008). When is a Play not a Drama? Two examples of Postdramatic Theatre Texts. *New Theatre Quarterly*, 24: 1, 14–23.
- Barth, J. (1969). *Lost in the Funhouse (fiction for print, tape, live voice)*. London: Secker & Warburg.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In R. Barthes, *Image Music Text – essays selected and translated by Stephen Heath* (pp. 142–48). London: Fontana Press.
- Barthes, R. (1980). *Writing Degree Zero* (A. Lavers & C. Smith, Vert.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (2000). from Writing Degree Zero (A. Lavers & C. Smith, Vert.). In S. Sontag, *A Barthes Reader* (pp. 31–61). London: Vintage.
- Baudrillard, J. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (C. Levin, Vert.) (112–122, Red.) St. Louis, Mo, 1: Telos press Ltd.
- Baudrillard, J. (2010). The Precession of Simulacra (Extracts). In M. B. Gale & J.F. Deeney, *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook* (pp. 782–789). London and New York: Routledge.
- Bauman, Z. (2005). *Liquid life*. Cambridge: Polity Press.
- Beckett, S. (1954). *Waiting for Godot*. New York: Grove Press.
- Benjamin, W. (1977). Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II - 1 (Herausgeber Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser)* (pp. 519–539). Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht* (A. Bostock, Vert.). London, New York: Verso.
- Blair, D. (2006). *Wittgenstein, Language and Information: 'Back to the Rough Ground!'* Dordrecht: Springer.
- Bleeker, M. (2004). Look who's Looking!: Perspective and the Paradox of Postdramatic Subjectivity. *Theatre research international*, vol. 29 | no. 1 |, pp. 29–41.
- Bolter, J., & Grusin, R. (1999). *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Borges, J. L. (2016). *De Verhalen*. (B. Van de Pol & M. Sabarte Belacortu, Vert.) Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij.
- Braidotti, R. (2004). *Op doorreis, nomadisch denken in de eenentwintigste eeuw*. Amsterdam: Boom Uitgevers.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Theory – The portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- Brandt Corstius, H. (2007). *Taalgids voor Opperland*. Amsterdam: Rainbow.
- Brecht, B. (2010 (1950)). The Street Scene, A basic Model for an Epic Theatre. In M. B. Gale & J.F. Deeney, *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook* (pp. 469–474). London and New York: Routledge.
- Brody, R. (2008). *Everything is cinema – The working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/ Henry Holt and Company.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Volume 40, n°4, December, 519–531.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech – A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- Carroll, L. (1962). *Alice's Adventures in Wonderland/ Through the Looking Glass*. London: Puffin Books. (Originele werken gepubliceerd in 1865/1872).
- Carroll, L. (1966). *Logique sans Peine* (J. Gattégno & E. Coumet, Vert.). Hermann.
- Carroll, L. (1973). The Hunting of the Snark – An Agony in Eight Fits. In M. Gardner, *The Annotated Snark- The full*

- text of Lewis Carroll's great nonsense epic *The Hunting of the Snark* (pp. 43–96). London: Penguin Books. (Origineel werk gepubliceerd in 1876).
- Castadot, E. (2010). Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution – Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur. *Interférences littéraires, nouvelle série, n°5, novembre, Le sujet apocalyptique, s. dir. Christophe Meurée*, 45–54.
- Castadot, E. (2013). A la recherche d'un ailleurs, d'un temps, d'une connexité: Paul Pourveur de Venise à L'Abécédaire des temps (post)modernes. In P. Pourveur, *L'Abécédaire des temps (post)modernes- suivi de Venise* (pp. 203–223). Espace Nord.
- Castadot, E. (2013). *Dramaturgies de l'humour dans le théâtre francophone contemporain- Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaïssa et Pourveur – Dissertation doctorale*. Louvain-la-Neuve (Université catholique de Louvain).
- Chase, C. (1986). *Decomposing figures, Rhetorical readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse – Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Claes, P. & Hulsens E. (2015). *Groot Retorisch Woordenboek- Lexicon van stijffiguren*. Nijmegen: Van Tilt.
- Claycomb, R. (2013). Here's How You Produce This Play: Towards a Narratology of Dramatic Texts. *Narrative, Volume 21, number 2, May*, pp. 159–179.
- Conrad, J. (2000). *Heart of Darkness (with the Congo Diary)*. London: Penguin Books. (Origineel werk gepubliceerd in 1899).
- Crease, R. P., & Goldhaber, A. S. (2015). *The Quantum Moment – How Planck, Bohr, Einstein and Heisenberg taught us to love Uncertainty*. NY London: Norton & Company.
- Crippa, E. (2011). Anti-theatricality and gesture as antidotes to the commodification of cinema: Godard's *Le Mépris* and Pasolini's *La Ricotta*. *Critical Quarterly, Special Issue: Godard's Contempt. Essays from the London Consortium*. Edited by Colin MacCabe and Laura Mulvey, 137–147.
- Crombez, T. (2014). *Arm theater in een Gouden Tijd- Ritueel en Avant-Garde na de Tweede Wereldoorlog*. Tielt: Lannoo nv.
- Crombez, T. (2014). Canonisation in Contemporary Theatre Criticism: A Frequency Analysis of 'Flemish Wave' Directors in the Pages of Etcetera. *Contemporary Theatre Review, 24:2*, 252–261.
- Culler, J. (2000). Philosophy and Literature: The fortunes of the performative. *Poetics Today, 21:3*, 503–519.
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Currie, M. (2011). *Postmodern narrative theory* (second edition). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan. (Origineel werk gepubliceerd in 1998).
- De Man, P. (1979). *Allegories of Reading – Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press.
- De Martelaere, P. (1987). *Hume's "gematigd" scepticisme: futiel of fataal?* Koninklijke academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.
- De Ronde, C. (2018). *Quantum Superpositions and the Representation of Physical Reality Beyond Measurement Outcomes and Mathematical Structures. Foundations of Science, 23*, 621–648.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Vert.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1990). *The logic of sense (M. Lester & M. Stivale, Vert.)*. New York: Columbia University Press.
- Derrida. (1972). *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. (1974). White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. *New Literary History, 6, n°1, On Metaphor*, 5–74.
- Derrida, J. (1998). The Retrait of Metaphor. In J. Wolfreys, *The Derrida Reader, Writing Performances*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Derrida, J. (2005). La parole soufflée. In J. Derrida, *Writing and Difference* (A. Bass, Vert.) (pp. 212–245). London and New York: Routledge Classics, Taylor and Francis Group e-library.
- Derrida, J. (2005). Structure, sign and play in the Discourse of the Human Sciences. In J. Derrida, *Writing and Difference* (A. Bass, Vert.) (pp. 351–370). London and New York: Routledge Classics/ Taylor and Francis e-library.
- Derrida, J. (2005). The Theater of Cruelty and the Closure of Representation. In J. Derrida, *Writing and difference* (A. Bass, Vert.) (pp. 292–316). London and New York: Routledge (Routledge Classics), Taylor & Francis e-library.
- Eco, U. (1987). *Nachschrift zum Namen der Rose* (B. Kroeber, Vert.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Emeren, V. F. (2004). *A Systematic Theory of Argumentation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elam, K. (2001). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group [Methuen & Co]. (Origineel werk gepubliceerd in 1980).
- Faulkner, W. (1979). *Licht in Augustus* (J. Vandenbergh, Vert.). Amsterdam: Bezige Bij.
- Faulkner, W. (2005). *Light in August. [КОВО version] retrieved from www.randomhouse.co.uk*. Vintage books, London. (Origineel werk gepubliceerd in 1932).
- Felman, S. (1981). Rereading Femininity. *Yale French Studies – French Texts / American Contexts, n° 62*, 19–44.
- Fischer-Lichte, E. (1997). *The Show and the Gaze of Theatre – a European Perspective* (Vol. Studies in Theatre History & Culture). Iowa City: University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, E. (2007). *Semiotik des Theaters – Band 1 Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen. (Origineel werk gepubliceerd in 1983).

- Fludernik, M. (2000). Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization. *Style* (Vol. 34 (n° 2)), pp. 274–292.
- Fludernik, M. (2008). Narrative and Drama. In Pier, J. & Garcia Landa J.A. (eds.), *Theorizing Narrativity* (Narratologia Vol. 12, pp. 355–384). Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres – Conférence au Cercle d'études architecturales, 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.
- Foucault, M. (2005). *The Order of Things- an Archaeology of the Human Sciences* (Travistock/Routledge, Vert.). London and New York: Taylor and Francis e-library.
- Fuchs, E. (1985). Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida. *Performing Arts Journal*, 1, Vol. 9, No. 2/3 (10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition), pp. 163–173.
- Fuchs, E. (1996). *The Death of Character – Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Gale, M. G., & Deeney, J. F. (2010). Introduction to Contemporary Performance/ The Contemporaneity of Practice. In M. G. Gale, & J. F. Deeney, *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook* (pp. 683–705). London and New York: Routledge- Taylor & Francis Group.
- Garcia Landa, J. A. (2008). Emergent Narrativity. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1099358> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1099358>
- Garcia Landa, J. A. (2008). Narrating Narrating: Twisting the Twice-Told Tale. In Pier, J. & Garcia Landa J.A. (eds.), *Theorizing Narrativity* (Narratologia Vol. 12, pp. 419–453). Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Gardner, M. (1974). *The Annotated Snark, the full text of Lewis Carroll's Great Nonsense Epic*. Penguin Books; New Impresion edition.
- Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. (J. Lewin, Vert.) Ithaca: Cornell University Press.
- Girard, R. (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset.
- Grasso, E. (2017). Vérité et récit dans le Mépris de Jean-Luc Godard. *Cahiers de Narratologie-Analyse et Théorie Narratives*, 32, 1–10.
- Guzetti, A. (1981). *Two or three things I know about Her – Analysis of a film by Godard*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- Hölderlin, F. (1988). *Gedichten* (A. den Besten, Vert.). Baar: de Prom.
- Hühn, P., Schmid, W., Pier, J., & Meister, J. (sd). *The living handbook of Narratology*. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/>
- Harcourt, P. (1998). Calculated Approximations of Probabilities- Rhetorical strategies in the late films of Jean-Luc Godard. *Cineaction*, 48, 8–17.
- Harris, O. H. (2011). Pure Cinema? Blanchot, Godard, Le Mépris. *Critical Quarterly*, 53, July, 96–106.
- Harris, R. (1988). *Language, Saussure and Wittgenstein – How to play games with words*. London and New York: Routledge.
- Hauthal, J. (2009). *Metadrama and Theatralität, Gattung- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theaterstücken* (CDE Studies Band 18). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Hauthal, J. (2011). Episering in het postdramatische theater van Stan. In C. Swyzen, & K. Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* (pp. 93–104). Antwerpen: Research Centre for Visual Poetics.
- Hauthal, J. (2018). Towards a Narrative Aesthetic? The Scarcity of Stage Directions as (Text-)Theatrical Challenge in Plays by Crimp, Ravenhill and Stephens. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol.48(3), 541–559.
- Hauthal, J. (2018). Multilingual expression and Post-national Frames in 100% Brussels and Isabella's Room. *Modern Drama, Volume 61, n° 3, fall*, pp. 271–300.
- Hawkes, T. (2003). *Structuralism and semiotics*. New York: Routledge. (Origineel werk gepubliceerd in 1977).
- Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge.
- Herman, L. & Vervaeck, B. (2009). *Vertelduivels- Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Van Tilt. (Origineel werk gepubliceerd in 2001).
- Hill, L. (2007). *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Holquist, M. (1999). What is a boojum? Nonsense and modernism. *Yale French Studies*, 96, 50 Years of *Yale French Studies, Anthology Part 1, 1948–1979*, 100–117.
- Horstmann, J. (2018). *Theaternarratologie, ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Hrushovski, B. (1984). Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times. *Poetics Today*, Vol. 5(N° 1), 5–43.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Routledge.
- Hutcheon, L. (1986–87). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique*, (Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism.), n° 5, winter, 179–207.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York and London: Routledge.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of Adaptation*. New York: Routledge. (Origineel werk gepubliceerd in 2006).
- Jürs-Munby, K. (2010). The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen. *Performance Research*. Vol.14 (1), March, p.46–56
- Jahn, M. (2001). Narrative voice and agency in drama: Aspects of a narratology of drama. *New Literary History*, 32 (3), 659–679.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jans, E. (2011). Drama na het drama? Een overzicht van postdramatische teksten in Vlaanderen. In C. Swyzen, & K. Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in het postdramatisch theater* (pp. 53–68). Brussel: University Press Antwerp.
- Jans, E. (2011). Long Hard Looks/ Het trieste van de Tropen. nY, *website en tijdschrift voor literatuur, kritiek & amusement*. <https://www.ny-web.be/>

- Jarcho, J. (2017). *Writing and the Modern Stage – Theater beyond Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jelinek, E. (2006). *De dood en het meisje – De Prinsessendrama's* (R. Van Hengel, Vert.) Amsterdam: Van Genneep.
- Kapusta, D. (2011). Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik. *Zagreber Germanistische Beiträge*, 20, 139–150.
- Kestens, G. (2018). Fading Heroes in a (Post-)Mythical Quest. An Analysis of Paul Pourveur's Play Congo. *Interférences Littéraires*, N°22 (Un-Fading the Hero Reconfiguring Ancient and Premodern Heroic Templates in Modern and Contemporary Culture), 197–218.
- Khanna, R. (2003). *Dark continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Duke University Press.
- Klessinger, H. (2015). *Postdramatik -Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Koolhaas, R. (1995). The Generic City. In R. Koolhaas, & B. Mau, s,M,L,XL. Rotterdam/New York: The Monacelli Press.
- Koolhaas, R., & Mau, B. (1995). s,M,L,XL. Rotterdam/New York: The Monacelli Press.
- Korthals, H. (2003). *Zwischen Drama und Erzählung – Ein Beitrag zur Theorie geschensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Krach, H. (2019). Physics and the Totalitarian Principle. <https://arxiv.org/pdf/1907.04623.pdf>.
- Kreiswirth, M. (1987). Plots and Counterplots: The Structure of Light in August. In M. Milgate (Ed.), *New Essays on Light in August (The American Novel)* (pp. 55–80). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kunst, B. (2009). On Potentiality and the Future of Performance. <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/13/on-potentiality-and-the-future-of-performance/>
- Lahn, S. & Meister J.C. (2016). *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Lauretis, T. D. (1984). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lehmann, H.-T. (1997). From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. *Performance Research*, 2:1, 55–60.
- Lehmann, H.-T. (2005). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. (Origineel werk gepubliceerd in 1999).
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, n° 270 (vol 68, Myth; a symposium), Okt-Dec., 428–444.
- Link, J. (2008). Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur. In H. u. Kämper, *Sprache – Kognition – Kultur – Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung* (pp. 115–134). Berlin – New York: De Gruyter Institut für deutsche Sprache – Jahrbuch 2007.
- Lorek-Jezinska, E. (2017). Mimesis in crisis: Narration and Diegesis in Contemporary Anglophone Theatre and Drama. *Text matters*, Volume 7, 353–367.
- Lotman, Y. (1979). The Origin of Plot in the Light of Typology. *Poetics Today*, Vol. 1, Autumn, n° 1/2 Special Issue: Literature, Interpretation, Communication, 161–184.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Müller, H. (1977). <https://resources.german.lsa.umich.edu/miscellaneous/hamletmaschine/>
- Macey, D. (2001). *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Reference.
- Manovich, L. (1999). Database as symbolic form. *The International Journal of Research into New Media Technologies*, Vol. 5 (2), June, 80–99.
- Martens, G. (2013). Text Theatricality: An integrated approach through narratology and performance studies (Abstract). *the 3 ENN Conference: Emerging vectors of Narratology: Towards Consolidation or Diversification?* Paris, March 29 and 30.
- Martens, G., & Elshout, H. (2014). Narratorial strategies in Drama and Theatre: A contribution to Transmedial Narratology. In Alber, J. & Krogh Hansen, P., *Beyond classical narration – Transmedial and unnatural challenges* (Narratologia Vol. 42, pp. 81–96). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Martinez, M. & Scheffel, M. (1999). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C.H. Beck.
- Mc Hale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. London and New York: Routledge.
- Melville, H. (2015). *Bartleby, le scribe/ Bartleby, the scrivener*. Norderstedt: BoD-, Books on demand. (Origineel werk gepubliceerd in 1853).
- Miola, R. S. (2014). Seven types of intertextuality. In M. Marrapodi, *Shakespeare, Italy and Intertextuality* (pp. 13–25). Manchester: Manchester University Press.
- Mooij, A. (2015). *In de greep van de taal. Symbolisering en betekenisgeving: Lacan en Cassirer*. Amsterdam: Sijbolet.
- Mulvey, L. (2011). Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a 'fabric of quotations'. *Critical Quarterly*, July, 53, 225–237.
- Nünning, A., & Sommer, R. (2008). Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama. In Pier, J. & Garcia Landa J.A. (eds.), *Theorizing Narrativity* (Narratologia Vol. 12, pp. 331–354). Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Nietzsche, F. (2018). *Waarheid en leugen* (T. Ausma, Vert.) Boom: Kleine Klassieken.
- Norris, C. (2002). *On Deconstruction -Theory and Practice*. London and New York: Routledge. (Origineel werk gepubliceerd in 1982).
- Ockhuysen, R. (1995). Leven wegpoetsen als een tekst met een potje Tipp-Ex. *De Volkskrant*, oktober.
- Pavis, P. (2019). *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin. (Origineel werk gepubliceerd in 1996).
- Pavlisová, J. (2014). Texttheatralität als eine Spezifität zeitgenössischer (deutschsprachiger) Dramatik. Paradebeispiel: Ewald Palmeshofers Theatertexte. *Germanoslavica*, 2, 108–131.
- Pfister, M. (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag München.

- (Origineel werk gepubliceerd in 1977).
- Philipsen, B. (2017). Old Quarrels, New Liaisons: On the Vexed Relationship between Theater Studies and Literary Studies. *Documenta: Tijdschrift voor Theater, Special Issue: "State of the Art" Contemporary and Historical Perspectives on Theater Studies in Flanders* (Jaargang xxxv 2017 # 1), 100–129.
- Pier, J. (2008). After this, therefore because of this. In Pier, J. & Garcia Landa J.A. (eds.), *Theorizing narrativity* (Narratologia Vol. 12, pp. 109–140). Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Poschmann, G. (1997). *Der nicht mehr dramatische Theater text, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rancière, J. (2008). Why Emma Bovary had to be killed. *Critical Inquiry, Vol 34* (2), 233–248.
- Rancière, J. (2015). *De geëmancipeerde toeschouwer* (J. Beerten & W. Van der Star, Vert.). Arnhem: Octavo publicaties.
- Richardson, B. (2001). Voice and narration in postmodern drama. *New Literary History, 32*, 3, Summer, 681–95.
- Richardson, B. (2005). Causality. In D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, & (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 50–54). London, New York: Routledge.
- Richardson, B. (2019). *A poetics of plot for the twenty-first century – theorizing unruly narratives*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Ryan, M.-L. (2010). Narrativity and its modes as culture-transcending analytical categories. *Japan Forum, 21*:3, May, 307–323.
- Ryan, M.-L. (2014). Possible worlds. In Hühn, P. & Meister, J.C. & Pier, J. & Schmid, W. *Handbook of Narratology* (pp. 726–742). De Gruyter.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. London and New York: Routledge. (Origineel werk gepubliceerd in 1977).
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Schulte Noordholt, A. & Ten Kate, L. & Van de Veire, F. (1997). *Het wakende woord- Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*. Nijmegen: SUN- Kritik.
- Sherazi, M. M. (2014). "Playing It Out Like a Play": Joe Christmas and Joanna Burden's Erotic Masquerade in William Faulkner's *Light in August*. *The Mississippi Quarterly, Vol. 67, Iss. 3, Summer*, 483–506.
- Sontag, S. (2000). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage. (Origineel werk gepubliceerd in 1977).
- Sugiera, M. (2004). Beyond Drama: Writing for Post-dramatic Theatre. *Theatre research international, 3*, vol. 29 | no. 1 | pp16–28.
- Swyzen, C., & Vanhoutte, K. (2011). *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Antwerpen: UPA (University Press Antwerp).
- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Tecklenburg, N. (2014). *Performing stories – Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Tomlin, L. (2009). "And their stories fell apart even as I was telling them": Poststructuralist performance and the no-longer-dramatic text. *Performance Research, 14* (1), 57–64.
- Tonger-Erk, L. (2018). Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes. *Zeitschrift für Literatur und Linguistik* (48), 421–444.
- Tuijnstra, R. (1991). *Betekenis van Drama – Voorstellingsanalyse*. Amsterdam: International Theatre & Film Books.
- Van den Braembussche, A. (2007). *Postmodernisme – een intertekstueel woordenboek*. Damon.
- Van den Broek, C. (2003). In de tekst zit een theater. *Etcetera, #88*, september-december, *Elf stemmen – over theaterauteur en theater tekst*, 22–23. <https://e-tcetera.be/>
- Van den Dries, L. (2015). Theater na de Tweede Wereldoorlog. In T. Crombez, J. Koopmans, F. Peeters, K. Vanhaesebrouck, & L. Van Den Dries, *Theater, een westerse geschiedenis* (pp. 281–321). Tiel: Lannoo nv.
- Van Kerkhoven, M. (1998). Kwantumtheater. *Etcetera, #64*, 7–13. <https://e-tcetera.be/>
- Vande Veire, F. (2002). *Als in een donkere spiegel – De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN.
- Visser, I. (2002). Faulkner's *Light in August*. *The Explicator, 60*:2, 89–91.
- Vogler, C. (2007). *The Writer's journey. Mythic structure for writers*. Studio City, California: Michael Wiese Productions.
- Weber, S. (1992). *Return to Freud, Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, S. (2002). Between a Human Life and a Word. Walter Benjamin and the Citability of Gesture. *Benjamin Studies, Vol 1*. (1), 25–45.
- Weber, S. (2004). *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
- Weidle, R. (2009). Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater. In P. Hühn & W. Schmid & J. Schönert, *Point of View, Perspective and Focalization: Modeling Mediation in Narrative* (Narratologia Vol. 17, pp. 221–242). Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- White, J. (2009). 'I would prefer not to': Giorgio Agamben, Bartleby and the Potentiality of the Law. *Law Critique, 309*–324.
- Williams, J. A. (2012). Lewis Carroll and the private life of words. *The Review of English Studies, New Series, Vol 64* (n° 266), 651–671.
- Wirth, A. (1980). Vom Dialog zum Diskurs – Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. *Theater heute, 1*, 16–19.
- Wittgenstein, L. (1986). *Philosophical Investigations* (B. Anscombe, Vert.). Oxford: Basil Blackwell Limited.
- Worthen, W. (1998). Drama, Performativity, and Performance. *PMLA, Vol 113, n°5*, 1093–1107.
- Worthen, W. (2009). *Print and the Poetics of Modern Drama*. New York: Cambridge University Press.
- Worthen, W. (2010). *Drama between poetry and performance*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Young, R. J. (2003). *Postcolonialism – A very short introduction*. New York: Oxford University Press.

