

Interdisciplinair

AUKJE VAN ROODEN

Plots van een platte aarde

Verhulsts, Verhelsts en Verhaeghens terugkeer naar het grote verhaal

Abstract – In the wake of Friedman's *The World is Flat*, the twenty-first century is often referred to as an all-visible flat world. This flatness both extends and challenges the postmodern 'end of metanarratives'. After all, a world without reverse might be particularly suitable for an all-encompassing story. This seems to be the conclusion drawn by recent novels of Verhelst, Verhaeghen and Verhulst. Putting to the test existing ideas of literary presentation of modernity, they return to the metanarrative while at the same time giving an account of the main characteristics of contemporary literature: its chronic and 'allegoric' character.

I Inleiding

Met name sinds Thomas Friedmans bestseller *The World is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century* (2005) wordt onze hedendaagse wereld nogal eens omschreven als een 'platte aarde', als een wereld zonder achterkant waarin iedereen voor iedereen zichtbaar is. Het betreft in Friedmans geval vooral een politiek-economische beschrijving van onze geglobaliseerde moderniteit. De metafysische beschrijving van diezelfde moderniteit is al wat ouder en komt neer op het zogenaamde einde van de 'grote verhalen' (*grands récits*) dat vanaf halverwege de twintigste eeuw verkondigd wordt. De wereld, zo heet het in deze beschrijving, heeft geen *Hinterwelt* meer en kan daarom niet langer afgemeten worden aan universele waarden of waarheden die traditioneel in deze 'achterwereld' gelokaliseerd werden. Een verhaal dat de wereld in zijn geheel duidt is daarmee onmogelijk geworden. Deze situatie zou men als 'plat' kunnen omschrijven omdat de mogelijkheid van een hooggelegen uitkijkpunt vanwaar men het bestaan in zijn geheel zou kunnen overzien erin ontkend wordt. De platte aarde is met andere woorden een geheel van horizontale relaties van wereldlijke dingen met andere wereldlijke dingen, een geheel dat ons dagelijks omringt maar dat we niet kunnen ontstijgen in de richting van onveranderlijke, universele waarheden.

Dit heeft er zowel in de filosofie als in de literatuur toe geleid dat metaverhalen veelal hebben plaatsgemaakt voor meer bescheiden en lokale verhalen, voor een veelheid aan *petits récits* die zijn geschreven op de huid van de tijd en getuigen van het dagdagelijkse tumult. Grosso modo is de aandacht in de moderniteit dus verschoven van het universele en algemene naar het singuliere en individuele. In de literatuur heeft deze verschuiving het premoderne Aristotelische model van een literaire tekst op de proef gesteld. Een tekst wordt met andere woorden niet meer zozeer gezien als een door een plot gestuurd afgerond geheel dat de algemene wet-

ten des levens uitdrukt, maar eerder als een poging zo'n plot te deconstrueren en tegenstrijdige of open perspectieven te bieden. In zekere zin vormen deze literaire pogingen echter nog geen volledige acceptatie van de platheid van de moderniteit. Precies omdat hun literaire effect drijft op een zeker nostalgisch verlangen naar het Aristotelische model, verwijzen zij – zij het in negatieve zin – immers nog steeds naar de mogelijkheid van een alomvattend verhaal. Zo doet een ongedifferentieerde *stream of consciousness* misschien juist des te meer verlangen naar een duidelijk onderscheid tussen hoofd- en bijzaken, zoals het vertroebelde en gefragmenteerde relaas van amnestische personages ons doet verlangen naar een helder plot.

Precies om die reden lijkt een aantal eenentwintigste-eeuwse auteurs een stap verder te hebben gezet en het einde van de grote verhalen tot een werkelijk einde te hebben willen brengen. Paradoxaal genoeg krijgt deze poging bij hen opnieuw de vorm van een groot verhaal, een groot verhaal bovendien dat niets minder omvat dan de hele wereldgeschiedenis. Ik denk hier aan de romans *Omega minor* (2004) van Paul Verhaeghen, *Zwerm* (2005) van Peter Verhelst en *Godverdomse dagen op een godverdomse bol* (2008) van Dimitri Verhulst. De poging die deze drie eenentwintigste-eeuwse auteurs – wellicht niet voor niets allen afkomstig uit de Lage Landen – ondernemen om de moderniteit in een verhaal te vatten is revolutionair te noemen. Met hun romans trachten zij nog verstrekkender conclusies te trekken uit de metafysische platheid van de aarde dan zowel schrijvers als filosofen tot-nogtoe geneigd waren te doen. De centrale vraag waardoor hun in veel opzichten sterk vergelijkbare romans geleid worden lijkt namelijk de volgende: is een wereld zonder onder of -achterkant niet bij uitstek in een alomvattend verhaal te vatten?

De beantwoording van deze vraag vereist een zorgvuldige afweging van wat een *verhaal* vanaf de moderniteit nog kan zijn. Immers, kan een verhaal nog alomvattend genoemd worden wanneer het zich niet meer kan ijken in een *Hinterwelt*? En op wat voor status kan een dergelijk verhaal nog aanspraak maken? Om de eenentwintigste-eeuwse romans van Verhulst, Verhelst en Verhaeghen op waarde te kunnen schatten moeten we daarom allereerst nagaan wat de moderne 'platheid' van de aarde betekent voor de literaire representatie ervan. Zoals ik zal betogen heeft deze metafysische platheid tot een tweetal fundamentele verschuivingen geleid in respectievelijk de aard en status van de literaire tekst. Wat betreft de aard van de tekst vindt er een verschuiving plaats van de Aristotelische *plot* naar wat ik de 'kroniek' zal noemen. Dat wil zeggen: in plaats van de gebeurtenissen te overstijgen en een algemene samenhang te verlenen, wordt de literaire tekst als het ware op de huid van deze gebeurtenissen geschreven. De status van de literaire tekst verschuift bovendien van het allegorische naar wat ik het 'allegorische' zal noemen. Hiermee wil ik aangeven dat hij geen uitdrukking (*agoreuein*) meer vormt van iets anders (*allos*) – iets wat zich eventueel ook op een andere manier laat uitdrukken –, maar deze mogelijkheid problematiseert. Bij het gebruik van deze twee begrippen baseer ik me op de uiterst verhelderende bundel *L'Allégorie* (2006) van de Franse schrijver en filosoof Philippe Lacoue-Labarthe. Met zijn analyse van het chronische en het 'allegorische' voorziet hij naar mijn idee niet alleen in een handzaam maar ook in een noodzakelijk instrumentarium om de literaire representatie van de platte aarde in haar meest radicale consequenties te kunnen doorgronden.

2 Het chronische: tot de laagvlakte gedoemd

De bundel *L'Allégorie* bevat een dertigtal prozagedichten die juist door hun literaire gehalte inzichtelijk maken wat de moderniteit *voor de literatuur* betekent. De openingsregels van een van de eerste teksten – ‘Chronique’ geheten – zijn wat dit betreft exemplarisch. Zij schetsen de wereld zoals die zich aan de moderne schrijver aandient:

Rimpelloos troebel water; de overhellende oever is uitgedroogd: zwart gras en grind. De hitte is extreem – dit is een afgesneden rivierarm, een hoefijzermeer (stilstaand water): het wateroppervlak is zo bewegingsloos dat het bedekt is met een laag stof, alsof het een stuk land is, zij het zonder de lichtste oneffenheid: lichtvlekjes trillen door de bladeren (Lacoue-Labarthe 2006: 34).¹

Het blijft onduidelijk of dit landschap als *unheimisch* beschouwd moet worden of als vredig en sereen. Misschien beide. Het staat in ieder geval vast dat het *bewegingsloos* is. Deze bewegingsloosheid impliceert naar mijn idee niet dat het landschap *onveranderlijk* is. Immers: bladeren ruisen, lichtvlekjes trillen en we kunnen ons levendig voorstellen hoe ook de lucht door de hitte vibreert. Het rivierlandschap dat hier beschreven wordt is eerder bewegingsloos in de zin dat het niet *in ontwikkeling* of *op weg* is, zoals een rivier op weg is van bron naar monding.

Het is precies deze bewegingsloosheid die Lacoue-Labarthe vat in het ‘chronische’ van zijn titel. Iets chronisch evolueert weliswaar, maar ontwikkelt zich niet op een progressieve manier, ten goede of ten kwade: het is simpelweg wat het is. Deze chronische toestand vormt de kern van al Lacoue-Labarthes prozagedichten en zij moet worden opgevat als het wezen van de moderniteit die hij hierin uit wil drukken. De *literaire* representatie van die moderniteit is hier bovendien onmiddellijk mee verbonden. Dit blijkt uit het feit dat Lacoue-Labarthe de tijdruimtelijke dimensie van het chronische koppelt aan de tweede cruciale betekenis van de term *chronique*: *kroniek*, vertelling. De belangrijkste vraag die door deze poëtische teksten wordt opgeroepen is daarom de vraag van de literaire moderniteit zelf: hoe kan men het *verhaal* vertellen van iets chronisch, van iets dat zich niet op een doelmatige manier ontwikkelt? De koppeling van de beide betekenissen van het chronische komt het duidelijkst naar voren in ‘Overture’, de openingstekst van de bundel: ‘(Een theater zonder personages, / een tragedie zonder hoofdrolspelers; / geen enkele fictie zagezegd – mythes, intriges, / verkenning. Er gebeurt vrijwel niets [...])’ (Lacoue-Labarthe 2006: 15). Een wereld waarin ‘vrijwel niets gebeurt’ en die daarom niet beantwoordt aan een alomvattende mythe of intrige, zo zouden we kunnen zeggen, stelt de mogelijkheid van een verhaal op de meest fundamentele manier op de proef. ‘Ficties’ of ‘mythen’ – dat wil zeggen een *mut-hos*, plot – zijn volstrekt ongeschikt om dit louter chronische voortbestaan zonder begin of eind te vatten.

Het chronische karakter van de moderniteit ondergraaft uiteindelijk dus de op Aristotelische leest geschoeide literaire tekst. De kroniek en de plot komen hier tegenover elkaar te staan. Volgens Aristoteles is het construeren van een plot (de *muthos*) het belangrijkste vermogen van een literaire tekst. *Muthos* – dat in de

1 Alle vertalingen zijn van mijn hand, AvR.

meest basale zin enkel ‘het spreken’ betekent – krijgt in Aristoteles’ *Poëtica* de meer specifieke betekenis van een zorgvuldig geconstrueerd, afgerond verhaal dat bestaat uit een duidelijk begin, midden en eind. De plot zorgt er volgens Aristoteles voor dat het literaire verhaal

een uitbeelding is van een afgeronde en gehele handeling die een bepaalde omvang heeft. Er bestaan namelijk ook gehelen zonder omvang. ‘Geheel’ is dat wat begin, midden en einde heeft [...] Een verhaal dat goed gecomponeerd is en een mooie structuur heeft, mag dus niet zomaar ergens beginnen of een willekeurig einde hebben, maar moet met deze definities en begrippen in overeenstemming zijn (Aristoteles 2000: §7).

Volgens het Aristotelische model bestaat een literair verhaal dus altijd uit een plot die de verschillende elementen van dat verhaal met elkaar verbindt en hun opeenvolging niet alleen waarschijnlijk, maar ook noodzakelijk maakt.² Juist door dit vermogen om een plot te construeren staat de literaire schrijver bij Aristoteles in veel hoger aanzien dan bijvoorbeeld de geschiedschrijver.³ Waar de geschiedschrijver zichzelf noodzakelijkerwijs verliest in onbelangrijke details omdat hij de feiten trouw moet blijven, staat het de dichter vrij om uit te zoomen en zo een visie te geven op de wereld als geheel, op het universele in plaats van het singuliere. Dit ‘uitgezoomde’, alwetende perspectief is weliswaar een fictief construct, maar kan volgens Aristoteles juist daarom een indruk geven van het *verloop* van de rivier des levens in plaats van het stilstaande water.

Vanaf de moderniteit wordt het leven echter niet meer opgevat als een na te volgen loop van een rivier. De mogelijkheid van een plot van de wereld (het ‘grote verhaal’) wordt door velen verworpen als een premoderne vergissing. In plaats van als een zich doelmatig ontwikkelend geheel, wordt de wereld gezien als een weerbarstig en grotendeels onvoorspelbare kluwen gebeurtenissen die eerder het karakter hebben van een stuurloos dolen dan van een doelmatig geheel. Deze moderne bestaansconditie is door Lacoue-Labarthe indringend weergegeven in het prozagedicht getiteld ‘Allusion à un commencement’:

Onbekommerd wandelden we over een grote vlakte. [...] We hoopten voor de vorst de eindbestemming van onze tocht te bereiken – en verheugden ons erop om in de heuvels te rusten. [...] De enige kleine onzekerheid was dat we niet meer goed wisten uit welke richting we waren vertrokken. [...] Enkele uren later bleek dat we geen enkele vooruitgang hadden geboekt. De avond viel en hoe donkerder het werd hoe dichter de mist leek. [...] We moesten toegeven dat we verdwaald waren. [...] Alles om ons heen was oneindig uitgestrekt; het werd duidelijk dat er geen eindpunt zou zijn en evenmin een terugkeer naar het begin [...] (Lacoue-Labarthe 2006: 66-70).

De moderne menselijke conditie zoals die hier door Lacoue-Labarthe beschreven wordt, is die van een eindeloze tocht over de laagvlakte, gedreven door de valse hoop een eindbestemming te bereiken; een hooggelegen rustplaats van waaruit het afgelegde traject nog eens rustig overzien kan worden. De afwezigheid van zo’n hoog en droge rustplaats wordt in dit prozagedicht nog eens onderstreept door

² Bij Aristoteles zijn het waarschijnlijke en noodzakelijke in feite twee gedaanten van dezelfde wetmatigheid, waarvan het waarschijnlijke vooral een statistische beschrijving is en het noodzakelijke verwijst naar de subjectieve beleving ervan.

³ Cf. Aristoteles 2000: §9.

het feit dat het is geschreven in de onvoltooid verleden tijd. Het gaat hier met andere woorden niet om een toestand die tot het verleden behoort zoals in de voltooid verleden tijd ('we hebben gewandeld'), maar om een immer voortdurende toestand, om een handeling die niet voltooid kan worden: kortom om een *chronische* bestaanswijze. We wandelen dus nog altijd en zullen nooit dat hooggelegen eindpunt bereiken: we zijn gedoemd tot de laagvlakte. Wanneer een hoger, transcendent niveau ontbreekt, zo lijkt het, kunnen we niet anders dan van het bestaan te verhalen in de vorm van een kroniek, zoals de Aristotelische kroniekschrijver die zich met oog voor het singuliere, het kleine en het toevallige toelegt op de details die ons omringen, op de dingen die zonder doel voorbijgaan.

3 Het allegorische: een prozaïsering van de poëzie

In de moderniteit lijkt literatuur dus eerst en vooral een verhaal te zijn van de onmogelijkheid om een verhaal te vertellen.⁴ Dat is ook de conclusie die in het bovengenoemd prozagedicht wordt getrokken. De ik-persoon vraagt zich op een zeker moment af hoe hij anderen ooit over hun wandeltocht zou kunnen vertellen – 'Als ze me zouden ondervragen, wat voor fabel, wat voor onwaarschijnlijk verhaal zou ik dan kunnen vertellen?' –, waarop het antwoord luidt: 'Niets van dit alles kan van begin tot eind verteld worden zoals je verslag zou kunnen doen van een reis; zo'n reis is nooit begonnen en zou zelfs niet hebben kunnen plaatsvinden (je moet wel gek zijn om je dat in je hoofd te halen)' (Lacoue-Labarthe 2006: 70-71). Maar wat valt er nog te zeggen in een verhaal zonder plot, zonder noodzakelijke ontwikkeling en zonder mogelijkheid tot veralgemenisering? Hier komen we op de overgang van het allegorische naar het 'allegorische' die, naast haar chronische karakter, kenmerkend is voor de moderne literatuur. In tegenstelling tot de moderne roman, wordt de klassieke Aristotelische plot door Lacoue-Labarthe in navolging van de Duitse romantici als wezenlijk *allegorisch* geduid. Etymologisch gezien is een allegorische tekst is een tekst die niet letterlijk moet worden genomen, maar die als middel dient om iets anders tot uitdrukking te brengen, iets wat tot een ander niveau of register behoort. Dit andere niveau of register is doorgaans dat van de redelijke, onveranderlijke en transcendente ideeën die zijn losgemaakt van het dagelijks leven. Het is dus niet de werkelijkheid zoals die zich onmiddellijk aan ons aandient die het onderwerp vormt van de allegorie, maar een algemeen idee *over* die werkelijkheid. Een allegorie vat een bepaald idee over de werkelijkheid, over het algemene verloop van de dingen, in een zintuiglijke vorm opdat we ons erin kunnen inleven en mee kunnen identificeren.⁵

De moderniteit, zo zagen we reeds, gaat echter uit van een *platte aarde*, juist omdat er geen hoger niveau meer verondersteld wordt dat, losgemaakt van het dagelijks leven, een algemene visie zou kunnen bieden op dat leven. Het gaat hier voor alles om het besef dat we ons nooit kunnen bevrijden van onze contingente, historische bestaanscondities om een universele, onveranderlijke waarheid te bereiken.

4 Maurice Blanchot heeft dit zeer scherp verwoord in zijn 'récit' (tussen aanhalingstekens) *De waanzin van de dag*, dat eindigt met de dubbelzinnige woorden: 'Een verhaal? Nee, geen verhaal, nooit meer.' (Blanchot 1983: 34)

5 Cf. Lacoue-Labarthe 2006: 157.

Dit heeft uiteraard grote gevolgen voor het mogelijke allegorische statuut van literatuur. Wanneer er geen ander register of domein meer verondersteld wordt met universele onveranderlijke ideeën of verborgen alomvattende structuren, dan is een allegorie strikt genomen namelijk onmogelijk. De laagvlakte van de moderniteit impliceert dat we niet boven de ons omringende contingente wereld kunnen uitstijgen en hem in zijn eigen, vergankelijke termen zullen moeten uitdrukken. Vandaar dat er in de literatuur vanaf de moderniteit een overgang heeft plaatsgevonden van het allegorische naar het ‘allegorische’ – oftewel naar een problematisering van het allegorische. Net als Lacoue-Labarthes prozagedichten over roerloze meren en eindeloze laagvlakten zijn hedendaagse teksten met andere woorden steeds allegorieën van iets wat zich niet laat allegoriseren (Cf. Lacoue-Labarthe 2006: 157).

Wanneer we deze overgang van het allegorische naar het ‘allegorische’ serieus nemen, veronderstellen we in feite een radicale *verletterlijking* van de literaire taal: literaire taal moet niet meer beschouwd worden als de zintuiglijke verwoording van iets bovenzintuiglijks, maar gelezen worden als dat wat er staat. In een van de vele essays die Lacoue-Labarthe aan Hölderlin wijdde benadrukt hij dat deze een van de eersten was die de noodzaak inzag van een meer letterlijk taalgebruik. ‘Na zijn terugkeer uit Frankrijk’, zo stelt Lacoue-Labarthe, ‘noemt Hölderlin *de dingen bij hun naam* [*appelle un chat un chat*]. Wanneer hij bijvoorbeeld zijn verblijf daar ter sprake brengt, doet hij dat met een bijna fotografische precisie en is, om het anders te formuleren, uitzonderlijk *prozaïsch*’ (Lacoue-Labarthe 2002: 87. Mijn cursivering, AvR). Alluderend op de zogenaamde ‘vlucht van de goden’ is Hölderlin zagezegd dus een van de eerste dichters geweest die de platheid van de aarde aanvaardde. De door hem verkondigde verletterlijking of prozaïsering van de poëzie heeft een cruciaal gevolg: de opheffing namelijk van het categorische onderscheid tussen poëzie en proza. Ook dit onderscheid kan worden teruggevoerd tot de *Poëtica* van Aristoteles, waarin deze de goed geconstrueerde plot van de tragedie afzet tegen de plotloze epische poëzie die aanleunt tegen de kroniek.⁶ Maar wat kan nog de inzet zijn van de literatuur van het laagland, van een allegorie die niets allegoriseert? Zij kan, zo suggereert althans Lacoue-Labarthe, getuigen van ‘de onstuitbare veranderingen van de oppervlakte’. Zij brengt de vlakheid van het laagland zelf ter sprake, de oppervlakteverandering ‘die de oorzaak kan zijn van het voor iedereen hoorbare gerommel en gesmoorde geroezemoes van de dingen, van de aarde’ (Lacoue-Labarthe 2006: 71-72).

4 Plots van een platte aarde

Hoewel dit inderdaad een adequate beschrijving is van de inzet van veel hedendaagse Nederlandse romans, wordt er in de recente werken van Verhulst, Verhelst en Verhaeghen mijns inziens dus een stap verder gezet, een stap in de richting van een roman die nog steeds chronisch en ‘allegorisch’ is in de betekenis die we hierboven aan deze termen hebben gegeven, maar die daarbinnen wel een onvermoeide speelruimte weet te openen. De veelgeprezen roman *Godverdomse dagen op een godverdomste bol* (2008) van Dimitri Verhulst, om te beginnen, schetst niets

6 Cf. met name Aristoteles §9.

minder dan de gehele geschiedenis van de mens, vanaf zijn eerste wankelende stappen als aapachtige tot het hyperintelligente, verveelde wezen dat hij geworden is, het wezen dat de planeet met een enkele atoombom kan vernietigen. Verhulst vat deze menselijke geschiedenis echter niet in de dralende, versplinterde en open verhaalvorm die de (post)moderne roman eigen is, maar in een plot van een onmiskenbaar Aristotelisch signatuur. Met onontkoombare noodzakelijkheid strekt deze plot zich uit tussen een begin en een einde die niets anders zijn dan het Begin en het Eindpunt van de mensheid als zodanig. Vanaf de eerste zin – ‘Alle begin is moeilijk. Kijk maar. ’t Kruipt uit het water zonder om te zien.’ (Verhulst 2008: 7) – ontrafelt Verhulst stap voor stap de geschiedenis van de mensheid, tot aan haar onafwendbare einde: ‘De bom, uit één stuk, vijf ton zwaar, is begonnen aan een val die niet meer kan worden gestopt of gebroken tenzij door z’n eigen ontploffing. Beneden, waar men gelooft dat het vouwen van duizend papieren kraanvogels geluk brengt, heeft men nog 46 seconden de tijd om te vouwen’ (Verhulst 2008: 183).

Het vermogen om uit te zoomen en de algemene verloop der dingen in beeld te brengen dat Aristoteles aan de literaire schrijver toedichtte, wordt in deze roman tot het extreme doorgevoerd. Verhulst plaatst zichzelf op zo’n astronomische afstand dat er niet eens meer een personage te ontwaren valt. Of beter gezegd: waarbij de aardbol zelf nog het enige personage is. Zoals de titel al suggereert gaat het hier echter om een *godverdomse* bol, om een door God verlaten aardbol. De alomvattende blik van de verteller is met andere woorden niet de blik van een godheid, van een transcendente instantie die vanuit de hoogte op de voortkruipende aardbewoner neerziet. Die astronomische afstand van de vertelpositie maakt juist dat deze godverdomse aardbol de platste is die men zich kan voorstellen. Een van de stijlmiddelen die Verhulst inzet om deze platheid te benadrukken, is het consequente gebruik van de afgekorte en daardoor als het ware nog onverschilliger versie van het onzijdige lidwoord ‘het’ – ’t – om de menselijke soort aan te duiden. Hoewel deze mens in *Godverdomse dagen* zeker geen ‘flat character’ is, lijkt hij inderdaad volledig gespeend van hogere ideeën, intenties of motivaties. Toch betekent dit niet dat hij een speelbal is van een volledig gedetermineerde wereld; hij wordt wel degelijk ergens door gedreven, hoe triviaal zijn drijfveren ook mogen zijn: ‘Het genie heeft klaarblijkelijk zijn draai gevonden. ’t Stopt ermee door de wereld te trekken. ’t Vestigt zich, ergens, waar het goed riekt, de rivieren vrolijk kabbelen, het zicht de moeite is, de kiekens het loligst kakelen. En ’t richt de wereld in naar zijn eigen smaak en goesting’ (Verhulst 2008: 27). Hoewel alle beslissende momenten van de geschiedenis van de mensheid de revue passeren, heeft de afstandelijkheid van de vertelstem uiteindelijk tot gevolg dat de uitvinding van het atoomwapen van even groot of klein belang is als die van de tandenborstel. Zowel de opeenvolging als de intrinsieke waarde van de vertelgebeurtenissen is met andere woorden volstrekt onverschillig.

Maar kan het verhaal dat zich hier tussen het absolute begin- en eindpunt ontvouwt dan wel een plot genoemd worden? Is er wel sprake van een algemene idee die de noodzakelijke opeenvolging van de vertelgebeurtenissen bepaalt? Hier toont zich Verhulsts vernuftige herneming van de Aristotelische plot. De algemene idee die in deze plot tot uitdrukking wordt gebracht is paradoxaal genoeg namelijk die van de plotvijandige *kroniek*. In een interview naar aanleiding van het winnen van de Libris prijs, geeft Verhulst een uitstekende formulering van de plot

zoals deze zich in *Godverdomse dagen* ontvouwt: ‘We hebben een verschrikkelijke lange weg afgelegd, maar het was in rondjes dat we hebben gelopen’.⁷ Deze circulariteit kan uiteraard opgevat worden als een appel aan de eeuwige wederkeer van het bestaan, die een van de oudste en meest vasthoudende plots is die aan onze wereldgeschiedenis worden toegeschreven. In deze roman gaat het echter niet zozeer om de circulariteit, maar om de ‘verschrikkelijke lange weg’, om die veelbelovende lange weg naar de onvermijdelijke zelfvernietiging. Hoewel deze weg door een soort *kosmotheoros* beschreven wordt en daardoor de vormt krijgt van een plot, verschilt deze plot in een belangrijk opzicht van de Aristotelische. In plaats van het verloop van een rivier, laat Verhulsts alwetende vertelpositie zien dat die rivier zelf eigenlijk niets anders is dan stilstaand water. Door middel van de meest ambitieus mogelijke verhaallijn, ontdoet Verhulst de plot kortom van zijn voor-malige metafysische pretenties.

Ook in de roman *Zwerm* (2005) van Peter Verhelst – een roman met als veelzeggende ondertitel ‘Geschiedenis van de wereld’ – vindt een opvallende terugkeer plaats naar de klassieke plot van het grote verhaal. Ondanks het feit dat deze roman zeer fragmentarisch van vorm is en wel degelijk op de huid van de tijd geschreven is, gaat het hier tegelijkertijd om een zich doelgericht ontrafelend verhaal, om een genadeloze aftelling van pagina 666 naar 0. Deze omvangrijke roman opent bovendien met het stereotype beeld van het Absolute Begin, de dageraad: ‘Er is al een glinstering, een vouw in de lucht, maar we kunnen nog niet zien wat het is. Enkele seconden lang fosforesceren de dingen als tijdens een sneeuwnacht. Dan komt de zon op. / Een stem zegt: ‘Treed binnen in het land van de hoop’ (Verhelst 2005: 666). Ook de door Verhelst geschetste geschiedenis van de wereld schrijft zich in in het klassieke model van het plotgedreven verhaal dat de lezer leidt van het moment ‘waarop alles begon’ naar het definitieve einde. Toch ontbreekt in *Zwerm* elke vorm van een progressieve – of regressieve – ontwikkeling. Begin en eind lijken eerder samen te vallen of van positie te wisselen. In chronologisch opzicht begint Verhelsts geschiedenis van de wereld met de ineenstorting van het ‘Zilverkleurige Complex’ (een verwijzing naar de New Yorkse Twin Towers), een apocalyptische gebeurtenis die het begin markeert van het door angst en geweld getekende universum van *Zwerm*. Vanaf dat moment wisselen verschillende verhaallijnen en karakters elkaar in hoog tempo af; een opeenstapeling van mysterieuze ongelukken, oorlogen en virussen tart elk gevoel van samenhang. Iedereen is op weg, op de vlucht of op zoek, maar het blijft onduidelijk waarvoor of waarnaar.

Ondanks de meedogenloze aftelling van pagina 666 naar 0 (of zelfs –6) is er ook in deze roman sprake van een zekere circulariteit die deze afwikkeling ondermijnt. Verhelsts *magnum opus* eindigt dan ook met de woorden: ‘Een stem zegt: “begin bij het begin” / Een stem antwoordt: “Dit is het begin.”’ (Verhelst 2005: –5/–6) Net als Lacoue-Labarthes prozagedichten benadrukt deze roman dus de onmogelijkheid om ons ‘platte’ bestaan in een afgerond verhaal te vatten. Veel meer dan Verhulst maakt Verhelst gebruik van postmoderne technieken als montage, tegenstrijdige perspectieven en een atypische typografie om deze onmoge-

7 Het interview uit 2009 kan worden bekeken op <http://www.youtube.com/watch?v=7n31Qo2CUXM>.

lijkheid te onderstrepen. Het postmoderne karakter van *Zwerm* verhoedt echter niet dat deze roman doelbewust de vorm aanneemt van een ‘groot verhaal’, van een geschiedenis van de wereld – zij het in niet-klassieke zin. Hierbij is het cruciaal dat Verhelsts geschiedenis van de wereld geen *ideeëngeschiedenis* is, maar inderdaad een geschiedenis *van de wereld zelf*, dat wil zeggen van de *dingen* (vgl. Devisch & Van Rooden 2009). Het woord *ding* wordt dan ook stelselmatig door de auteur gecursiveerd. Het gaat hier om een geschiedenis van de dingen in hun koppige, platte bestaan – een geschiedenis die, zoals de ondertitel suggereert, niet ‘de’ geschiedenis is, maar simpelweg ‘geschiedenis’.

In een passage die naadloos aansluit bij de geschiedenis van de mensheid zoals Verhulst die schetst, stelt *Zwerm* bijvoorbeeld:

‘ER WAS EENS...

...een behaarde levensvorm,

laten we hem Homo erectus noemen, in het struikgewas rondscharrelend op zoek naar noten, wortels en vruchten. Daar stuit hij op een hoopje beenderen, *dingen* die lijken op de door de zon gebleekte, ontschorste *dingen* die aan de *dingen* hangen waar *dingen* in trossen aanhangen die je in je *ding* kunt stoppen [...]’ (Verhelst 2005: 205).

Opnieuw lijkt het erop dat het alwetende vertelperspectief niet dat van een transcendente alwetende instantie is, maar als het ware de perspectiefloze blik van de bewakingscamera die zonder voorkeur registreert en zonder reden in- en uitzoomt. Niet toevallig spelen bewakingscamera’s een cruciale rol in het universum van *Zwerm*.

Op vergelijkbare wijze als in Verhulsts *Godverdomse dagen*, ligt aan de gedistantieerde, onverschillige verteltoon in *Zwerm* niet alleen een artistieke visie ten grondslag maar vooral ook een metafysische. Het wereldbeeld dat in deze roman wordt uitgedragen is dat van een materiële, immanente en zogezegd eendimensionale wereld waarin mensen niet alleen omgeven worden door de dingen, maar er ook deel van zijn – *zelf* dingen zijn, zoals Verhelst in *Zwerm* herhaaldelijk suggereert: ‘In de auto zit een vrouw. Ze is de belichaming van de oerschreeuw, rode opengesperde mond die niet langer een mond is maar de uitstulpende binnenkant’ (Verhelst 2005: 569). In deze dingachtige wereld is de mens dus letterlijk *in medias res*, deel van een vloeibaar, oneindig voortbewegende massa. Inderdaad wordt in de door Verhulst en Verhelst geëvoceerde, uit louter horizontale relaties opgebouwde platte wereld, de dynamiek niet zozeer bepaald door een duidelijk verschil tussen hoofd- en bijzaken, maar door ‘onstuitbare veranderingen van de oppervlakte’ zoals Lacoue-Labarthe het formuleerde. Het merkwaardige virus dat het universum van *Zwerm* doordringt kan zelfs geïnterpreteerd worden als de ‘personificatie’ van deze oppervlakteverandering:

Alles en iedereen is aangetast

Niemand is nog wie hij dacht te zijn

Niets is nog zoals we het dachten te kennen

Misschien is dat het moment waarop het constant veranderende ding – laten we het een virus noemen bij gebrek aan een beter woord – is dat het moment waarop het virus metafysisch wordt? (Verhelst 2005: 18)

Net als zijn landgenoot heeft Verhelst zijn roman dus opgesteld volgens het model van het grote metafysische verhaal, juist om het eindeloze, ongrijpbare *panta rhei* van de wereld op te roepen.

De roman *Omega minor* (2004) van Paul Verhaeghen is niet alleen opvallend vergelijkbaar qua vorm, stijl en ambitie, maar hij is ook vrijwel gelijktijdig gepubliceerd met Verhelsts *Zwerm*.⁸ Net als Verhelst vertaalt deze auteur zijn ambitie bovendien in de omvang van zijn roman, die ook hier ruim 600 pagina's beslaat. Vergeleken met *Zwerm* en zeker met *Godverdomse dagen op een godverdomse bol* kent Verhaeghens roman echter een steviger historische situering. De elkaar afwisselende verhaallijnen spelen zich af in de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog, tijdens de oorlogsjaren en in het jaar 1995. Toch is de ambitie om de wereld als geheel te vatten ook hier overduidelijk aanwezig. En opnieuw krijgt deze ambitie de vorm van een verhaal dat zich uitstrekt tussen het Absolute Begin en het Absolute Einde. Op de eerste pagina van de roman prijkt een Hebreeuwse alef, gevolgd door de quasi-Bijbelse woorden '*Im Anfang war die Tat*' (Verhaeghen 2004: 11). Ook hier wordt de absoluteheid van dit Begin echter onmiddellijk ondermijnd. In de volgende regels blijkt het Begin namelijk niet alleen samen te vallen met een einde, maar wordt ook het Bijbelse gewicht van de openingszinnen tenietgedaan:

En ter afsluiting van die Daad – die virtuoos vertolkte serpentijnen dans op de zwartsatijnen achtergrond van de diepste nacht – slingert een zuiver witte bliksem zich een kwart van een seconde lang los van de greep der zwaartekracht. In gillende triomf spuit een gulpende guirlande door de lentelucht, van maneschijn zwanger, een strakgespannen snaar van pure, ongebonden energie, en met een doffe smak ploft het vocht op een zorgvuldig onthaarde buik, en in de hijgerige stilte na de landing ecoot de kamer van de stomme schreeuw uit een half miljard nooit bestaande monden: 23-chromosomale cellen waarvan de zweepstaarten nu in paniek op een hoogst onvruchtbaar buikvel ranselen (Verhaeghen 2004: 11).

Hoewel de vertelstem in *Omega minor* veel lyrischer is dan die van Verhulst en Verhelst, wordt zij gekenmerkt door dezelfde chirurgische distantie. De 'daad' waarvan men aanvankelijk vermoedt dat het de creatie van de wereld betreft – met het hemels trompetgeschal dat daarbij komt kijken –, blijkt een van de vele prozaïsche ejaculaties te zijn van het hoofdpersoonage Goldfarb. In *Omega minor* krijgt deze prozaïsche daad niettemin een kosmische dimensie waarin het begin en het einde van de wereld verenigd worden. De fysicus Goldfarb is namelijk niet alleen 'doorluchtig kenner der geheimen van de verst verleden tijd, de omgekeerde eindtijd, het Absolute Begin, de Nanoseconde Nul waaruit alles is voortgekomen' (Verhaeghen 2004: 96), maar werkt tevens aan een geheim nucleair project dat het einde van de wereld zou kunnen betekenen.

We zouden kunnen zeggen dat het absolute begin, de creatie van de wereld, in *Omega minor* wordt voorgesteld als een fysische of fysieke ejaculatie. Naast een zekere mate van provocatie schuilt er achter deze voorstelling wel degelijk een serieuze exegese – een interpretatie namelijk van de Bijbelse *kenosis*. Volgens de doctrine van de *kenosis* bestaat de goddelijke creatie uit een lediging van God in

8 Paul Verhaeghen woont en werkt in de Verenigde Staten. Van zijn eigen hand verscheen in 2007 een Engelse vertaling van *Omega minor*.

de wereld. Door zijn goddelijkheid af te leggen en een menselijke gedaante aan te nemen, incarneert God het goddelijke in het aardse, waardoor het transcendente immanent wordt en de wereld als het ware dichtklapt. Verhaeghens roman lijkt dan ook het raadsel te willen ontcijferen van een wereld waarvan het goddelijke, transcendente domein voorgoed gesloten is. Deze gedachte wordt niet alleen ondersteund door de natuurkundige ambities van een personage als Goldfarb. Ook Verhaeghens consequente schrijfwijze van God als G*d en het feit dat het belangrijke personage De Heer een blinde, suïcidale Holocaustoverlevende is, zijn in dit opzicht veelbetekenend.

Overigens is in dit verband ook de titel – *Omega minor* – van cruciaal belang. ‘Omega’ is niet alleen de laatste letter van het Griekse alfabet, maar ook de naam van de door Einstein ontdekte ‘kosmologische constante’. Als sleutelfactor in de beschrijving van het universum, lijkt de parameter ‘omega’ dus te staan voor niets minder dan de mogelijkheid van een kosmologisch plot, een verhaal over de wereld in haar totaliteit. In een passage die in veel opzichten als een parafrase van Verhaeghens roman gelezen kan worden, heet het: ‘Omega bestaat, en Omega is het grootste raadsel dat er is. Omega bepaalt wat er met het heelal gebeuren zal, wat er met óns gebeuren zal’ (Verhaeghen 2004: 176). Voordat de lezer de kans krijgt enthousiast te worden, vervolgt het betoog echter met ‘– en er is iets ernstig fout met de waarde van die parameter’ (ibidem). Wat er aan deze parameter schort is namelijk dat hij bijna gelijk is aan 1, hetgeen impliceert dat het heelal niet zozeer op weg is naar een finale implosie of explosie, maar dat ‘het heelal vlak [is], in perfect evenwicht tussen uitzetten en inkrimpen. Het zal uitdeinen, maar die uitdeining zal op een bepaald moment te klein zijn om nog te worden waargenomen. *Het heelal zal vlak geworden zijn, statisch*’ (Verhaeghen 2004: 176. Mijn cursivering, AvR).

Hoewel de plot van *Omega minor* zich net als in *Godverdomse dagen* en *Zwerm* uitstrekt tussen het absolute begin- en eindpunt van de wereld en in die zin niet alleen een ‘groot verhaal’ maar zelfs het grootst mogelijke verhaal vertelt, betreft het ook in dit geval dus een alomtvattend plot van het chronische. Het absolute eindpunt dat in *Omega minor* na de honderden pagina’s tellende reis wordt bereikt is, opvallend genoeg net als in de romans van Verhulst en Verhelst, de explosie van een atoombom. Deze explosie maakt het afgelegde traject echter niet tot een Aristotelisch geheel, maar zorgt er eens te meer voor dat de voorgaande opeenvolging van gebeurtenissen verschijnt als een eindeloos dralen, als een verschrikkelijk lange weg die uiteindelijk circulair blijkt te zijn. Het is niet verassend dat het einde van Verhaeghens roman precies dezelfde strekking heeft als die van Verhelst: ‘Er komt nooit een einde aan de wereld. Nooit een einde’ (Verhaeghen 2004: 614).

5 ‘Terugkeer’ naar de grote verhalen

Natuurlijk kan *Omega minor* ook gelezen worden als een Nederlandse variant van de eloquente, encyclopedische romans waarvoor hedendaagse Amerikaanse schrijvers als Thomas Pynchon zo bekend zijn – romans ‘over alles’ die complexe wetenschappelijke theorieën virtuoos verweven met religieuze en mythische verhaallijnen. Op dezelfde manier kan *Zwerm* geschaard worden onder die typische

postmoderne romans die actuele gebeurtenissen als 9/11 binnenloodsen in een hermetisch gesloten taalconstruct en kan *Godverdomse dagen op een godverdomse bol* opgevat worden als een schrijfexperiment à la Oulipo, een oefening in het componeren van een roman zonder personages. Deze karakterisering gaat echter voorbij aan het feit dat de ambitie van deze drie romans in het huidige literaire landschap in feite *hors-catégorie* is. Met hun eigenzinnige terugkeer naar het grote verhaal verbinden deze drie Vlaamse auteurs de roman namelijk met wat sinds de moderniteit is gaan gelden als de tegenpool van de roman.

Hun terugkeer naar het grote verhaal lijkt het voorland te schetsen van een moderniteit die iemand als Lacoue-Labarthe wel heeft voorvoeld, maar niet heeft kunnen of durven vormgeven. *Godverdomse dagen*, *Zwerf* en *Omega minor* bieden een representatie van de wereld die tot voor kort ongerijmd leek, een combinatie van plot en kroniek die vaak als onmogelijk is afgedaan. Dat de draagwijdte van deze literaire poging het domein van de literatuur overschrijdt kan afgemeten worden aan een vergelijkbare trend in de hedendaagse filosofie. Vanuit eenzelfde wens om het postmoderne einde van de grote verhalen of 'einde van de metafysica' te overwinnen, doen diverse hedendaagse filosofen een voorzichtige poging om een nieuw soort metafysica te formuleren – een nieuw groot verhaal dus. Het gaat hier bijvoorbeeld om de zoektocht naar een mathematische ontologie van Alain Badiou, naar een speculatief materialisme van Quentin Meillassoux of een speculatief realisme van Ray Brassier.⁹ Wat deze verschillende pogingen gemeen hebben is dat zij het immanente duidelijk laten prevaleren over het transcendente, wat in de terminologie van dit artikel wil zeggen dat zij een platte aarde verdedigen ten gunste van een metafysische *Hinterwelt*. Zij leggen zich daarbij echter niet toe op een deconstructie van die *Hinterwelt* zoals hun postmoderne voorgangers deden, maar op een onverschrokken verkenning van de (ontologische, materiële of mathematische) eigenschappen van die platheid.

Een ander opvallend en in dit kader interessant kenmerk van deze nieuwe filosofieën is echter hun uitgesproken wantrouwen jegens de literatuur. Waar er vanuit postmoderne theorieën duidelijk toenadering werd gezocht tot de literatuur – hetgeen de afgelopen decennia heeft geresulteerd in een bloeiend interdisciplinair onderzoeksdomein waarin letterkunde, literatuurwetenschap, filosofie en cultuurwetenschappen met elkaar gecombineerd worden – keren deze hedendaagse filosofen de literatuur opzichtig de rug toe. De reden voor deze afwending is het feit dat literaire schrijvers zich vanaf de moderniteit precies zijn gaan toeleggen op de deconstructie van het grote verhaal. Dit was immers ook de reden waarom filosofen zich na de onuitsprekelijke gruwelijkheden van de Tweede Wereldoorlog massaal hebben gelaafd aan de gebroken stem van de literatuur. Vanaf de Tweede Wereldoorlog zijn veel filosofen de literatuur niet alleen gaan beschouwen als inspiratiebron, maar ook als de remedie voor hun eigen – voortaan als gevaarlijk beschouwde – neiging tot het vertellen van alomvattende verhalen.

In zijn in veel opzichten vooruitstrevende *Manifeste pour la philosophie* – dat als een manifest voor de nieuwe generatie filosofen gezien kan worden – stelt Badiou dat dit verbond met de moderne literatuur onder filosofen tot een valse beschei-

9 Voor een analyse en uitleg van deze nieuwe trend in met name de Franse filosofie zie Ieven et al. 2011.

denheid heeft geleid, aangezien de werkelijke kracht van de filosofie volgens hem wel degelijk ligt in het vertellen van grote verhalen. Volgen Badiou is het dan ook tijd om het ‘Tijdperk van de Dichters’ af te sluiten: de literaire schrijvers hebben lang een voortrekkersrol vervuld bij de beantwoording van de vraag hoe de moderniteit gerepresenteerd zou kunnen worden, maar nu is het weer de beurt aan de filosofen (Badiou 1989; Cf. Van Rooden 2011). Hoewel de hedendaagse roman-kunst en poëzie veel rijker en diverser is dan Badiou en de zijnen doen voorkomen – en waarschijnlijk veel minder met metafysische vraagstukken bezig is dan filosofen graag geloven –, schuilt er een kern van waarheid in de gedachte dat de literatuur zich de laatste decennia op een pad heeft begeven waarop nauwelijks nog een doorbraak verwacht kan worden – dat van de *petits récits*, de versplinterde, veelstemmige of gebroken verhalen. De romans van Verhulst, Verhelst en Verhaeghen geven echter aan dat het te vroeg is om de literatuur haar voortrekkersrol te ontnemen. Met een stoutmoedige herovering van hun vroegere Aristotelische krachten hebben deze auteurs de aanzet gegeven tot wat een van de toekomstige genres van de moderniteit zou kunnen worden: het grote prozaïsche verhaal.

Bibliografie

- Aristoteles 2000 – Aristoteles, *Over poëzie*. Leende, 2000 (vert. Ben Schomakers).
 Badiou 1989 – A. Badiou, *Manifeste pour la philosophie*. Parijs, 1989.
 Blanchot 1984 – M. Blanchot, *De waanzin van de dag*. Amsterdam, 1984 (vert. van *La folie du jour*, Parijs 1973).
 Devisch & Van Rooden 2008 – I. Devisch, & A. van Rooden, ‘Het tijdperk van de dingen. Een filosofische lectruur van Peter Verhelsts *Zwerm*’. In: *Parmentier* 17 (2008), p. 78-86.
 Ieven et al. 2011 – B. Ieven, A. van Rooden, M. Schuilenburg & S. van Tuinen, *De nieuwe Franse filosofie. Denkers en thema’s voor de 21^e eeuw*. Amsterdam, 2011.
 Lacoue-Labarthe 2002 – Ph. Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*. Parijs, 2002.
 Lacoue-Labarthe 2006 – Ph. Lacoue-Labarthe, *L’Allégorie, suivi de Un commencement par Jean-Luc Nancy*. Parijs, 2006.
 Van Rooden 2011 – A. van Rooden, ‘Hebben we eigenlijk nog wel iets aan poëzie? Hölderlins erfenis gewogen door Lacoue-Labarthe en Badiou’. In: *SpL* 53 (2011), p. 61-79.
 Verhaeghen 2004 – P. Verhaeghen, *Omega minor*. Amsterdam/Antwerpen, 2004.
 Verhelst 2005 – P. Verhelst, *Zwerm. Geschiedenis van de wereld*. Amsterdam, 2005.
 Verhulst 2008 – D. Verhulst, *Godverdomse dagen op een godverdomse bol*. Amsterdam/Antwerpen, 2008.

Adres van de auteur

Trans 10
 3512 JK Utrecht
 a.vanrooden@uu.nl