

DOCUMENTATIECENTRUM VOOR DRAMATISCHE KUNST V.Z.W.

RAAD VAN BESTUUR

Jozef De Vos (voorzitter), Dirk Willems (secretaris), Jan Hoeckman (penningmeester).

REDACTIE DOCUMENTA

Jozef De Vos (hoofdredacteur), Luc Lamberechts, Annick Poppe, Freddy Decreus, Ton Hoenselaars, Jürgen Pieters, Mieke Kolk, Johan Callens, Yvonne Peiren, Johan Thielemans, Karen Vandeveld, Christel Stalpaert, Ilka Saal.

* *
*

DOCUMENTA is een driemaandelijks tijdschrift van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, v.z.w. en het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Universiteit Gent.

Bijdragen, boeken ter recensie, bibliografische informatie en alle redactionele correspondentie dienen te worden gericht aan Dr. Jozef De Vos, Ossenstraat 38, 9000 Gent.

Alle correspondentie betreffende abonnementen, betalingen, enz. dient te worden gericht aan de heer Jan Hoeckman, Bromeliastraat 28, 9040 Gent (Sint-Amandsberg).

Een jaarabonnement kost €25 (België) of €40 (Nederland) te storten op rekening 447-0069151-12 van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Gent.

Voor betalingen vanuit het buitenland gelden volgende code en nummer:
SWIFT: KREDBEBB
IBAN: BE 1944700691 5112

Losse nummers zijn verkrijgbaar tegen €7.

ISSN 0771-8640

HET POSTUUR BERCKMANS DE POSTUME THEATERRECEPTIE VAN EEN POÈTE MAUDIT

Arnout DE CLEENE

Tijdens het theaterseizoen 2010-2011 voerden zowel theatergezelschap De Tijd als de KVS een voorstelling op waarin het werk van de in 2008 overleden auteur J.M.H. Berckmans centraal stond. Beide bejubelde voorstellingen, respectievelijk *Berckmans* (Jurgen Delnaet) en *Barakstad* (Guy Dermul), brachten onafhankelijk van elkaar een boeiende verwerking van Berckmans' oeuvre.¹ De voorstellingen kunnen, naast het verschijnen van het postume *4 Laatste verhalen en enige nagelaten brieven* (2009), gezien worden als de meest opmerkelijke en opgemerkte postume verschijningsplaatsen van de auteur en zijn oeuvre.

Jean-Marie Henri Berckmans (1954-2008) maakte zijn literaire entree eind jaren zeventig met de dichtbundel *Tranen voor Coltrane* (1977) en de roman *Geschiedenis van de revolutie* (1977). Na een decennium afwezigheid stortte Berckmans zich op het schrijven van (kort)verhalenbundels, die tussen 1989 en 2006 regelmatig verschenen en waarvan *Rock & roll met Frieda Vindevogel* (1991) en *As op jazzwoensdag* (2003) tot de meer bekende horen. Berckmans verwierf snel de status van cultauteur, maar de erkenning van zijn literaire merites kwam er nauwelijks – een opname in de *longlist* van de Gouden Uil van zijn laatste werk *Je kunt geen twintig zijn op suikerheuvel* (2006) was het povere hoogtepunt. Het werk van Berckmans vond al tijdens zijn leven een weg naar het theater, onder andere in *De menagerie van de schamele drie* van Cie De Koe (1995). Het dramatische potentieel van Berckmans' werk maakt dat de postume 'populariteit' op de scène niet uit de lucht komt vallen, hoewel het tegen de achtergrond van de miskenning die de auteur toegeschreven werd intrigerend en zelfs verrassend is.

De komende pagina's bieden de ruimte om zowel *Berckmans* als *Barakstad* onder de loep te nemen. Op die manier krijgen we niet alleen een kijk op de stukken zelf; door de voorstellingen tegen elkanders licht te houden tekent zich af wat vandaag verstaan wordt onder 'J.M.H. Berckmans'. Daarbij ligt de focus op de manier waarop de voorstellingen omgaan met zowel leven als werk van de auteur. Welk beeld van Berckmans komt naar voren in *Berckmans* en *Barakstad* en welke plaats nemen oeuvre en biografie daarbij in? Die twee facetten staan centraal in het recente en invloedrijke literatuurwetenschappelijke concept 'postuur'. Dat concept wordt door Jérôme Meizoz in *Postures littéraires* (2007) gedefinieerd als de singuliere manier waarop een auteur een positie inneemt in het literaire veld.²

Het toepassen van dit literatuurwetenschappelijke instrument op de analyse van voorstellingen zal enerzijds de toepasbaarheid ervan voor de theaterwetenschappen aantonen. Anderzijds leidt het tot het bijstellen van enkele fundamentele uitgangspunten van Meizoz' theorie, meer bepaald wat betreft de relatie tussen autocreatie en receptie van het auteurspostuur.

De man van (s)taal

Jurgen Delnaet maakte in 2008 een voorstelling in het kader van het project *Theater aan de m²* van De Tijd. Hij baseerde zich daarbij op J.M.H. Berckmans' *Ontbijt in het vilbeluik* (1997). Twee jaar later brengt hij de monoloog *Berckmans*, een tekst op basis van een selectie fragmenten uit nagenoeg zijn gehele oeuvre. De voorstelling maakt deel uit van een drieluik, waarin Delnaet met Lucas Vander-vost ook *Benjamin Adorno* speelt, en laatstgenoemde de monoloog *Wittgenstein* opvoert. Deze trilogie kadert *Berckmans* als een stuk waarin 'taal' op de voorgrond staat. Net zoals in de andere twee stukken zien we een personage kundig spelen, maar evengoed onmachtig worstelen met de taal. Die nadruk op taligheid resulteert in *Berckmans* in een monoloog waarin ritme en klank van wezenlijk belang zijn. Delnaet goochelt met Berckmans' muzikale stijl – meer dan eens beschreven in termen van *(free)jazz*, *blues* en *rock-'n-roll*:



"Barakstad" door de KVS. Foto © Herman Sorgeloos

wij die gelukkig borderline zijn en niets moeten en niets hoeven te doen / dan alsmaar tik en alsmaar tak en zo tot in de gloria / alsmaar tik tak ter ere van de heilige koe / koetje boe / koetjesreep / hatsjoem peper / hatsjie pilipili / hatsjekedoenk / rikketikketik / rakketakketak / retteketteketed / rom bom bom rom bom bom / de hele reutemeteut / komt er langs berckmans' neusgaten weer uit / kwijl slijm snot / but forget him not.

Herhalingen, alliteraties, eindrijm, assonanties volgen elkaar op via (klank)associatie en domineren de voorstelling.³ De voorstelling zet zo de auditieve kwaliteiten van Berckmans' schrijven in de verf, ook via het debiteren van liedteksten en het gebruik van muziekfragmenten als achtergrond, als intermezzo's tussen de verschillende scènes en als voorgrond in het geval van Deep Purple's loeihard gespeelde "Child in Time". De scènes zijn een collage van fragmenten in een schijnbaar willekeurige volgorde. In zijn incoherente monologen springt Delnaet van de hak op de tak, mixt Frans, Engels, Nederlands en Antwerps, toot zich in verschillende outfits. De enige evolutie die op te merken valt in de fragmenten, is dat toegewerkt wordt naar een meer persoonlijke toets. Naar het einde van het stuk toe domineren de brieven van Berckmans aan diens overleden ouders en het daaraan gekoppelde gemis, de machteloosheid en eenzaamheid.

Het ontbreken van een causaal gemotiveerde sequentie of dramatische ontwikkeling verhindert niet dat de talige rijkdom zich manifesteert tegen de achtergrond van een steeds terugkerende thematiek. Taal is niet zozeer als metafictioneel en reflexief thema aanwezig – zoals in *Wittgenstein* – maar komt aan bod via thema's als armoede, gebrek aan hygiëne, honger, dorst, eenzaamheid, psychische problemen, de moeilijke relatie met de ouders... Door herhaling en variatie worden deze thema's dominante motieven; een desolate, wanhopige sfeer sluimert doorheen de voorstelling en wordt geaccentueerd door de contrasterende werking van de barokke, vaak humoristische, maar nooit gratuite talige spitsvondigheden.

Met betrekking tot de titel van het stuk stelt Delnaet: "[...] ik wil Berckmans niet spelen. Hem uitbeelden zou geen enkele zin hebben. Het stuk heet *Berckmans*, omdat het een mooie naam is: het klopt, zowel klankmatig als visueel".⁴ Ook al zou de titel enkel gekozen zijn omwille van zijn auditieve kwaliteit en het beeld dat hij oproept – Berckmans als bleke, tengere figuur? –, wekt de titel en net ook dit beeld bij de toeschouwer de verwachting van een biografisch stuk. Bovendien is de titel allerm minst het enige element dat een biografische lezing stimuleert. Zo zien we op het podium Delnaet met een verouderde bril, gedateerde kledij, een lange onverzorgde baard – visuele signalen die auteursportretten oproepen

die o.a. op de achterflappen van Berckmans' boeken prijken. Ook qua mimiek en handgebaren zijn parallellen te trekken met bekende beelden van de auteur. Hoewel Delnaet Berckmans' oeuvre tegenover zijn leven in ere wil herstellen blijkt dat zijn leven toch als belangrijke 'inspiratiebron' voor de voorstelling fungeert. Om het stuk te begrijpen moet een combinatie van oeuvre en leven in ogenschouw genomen worden. Zo is de opvallende scène waarin Delnaet "ik ben de man van staal" roept, na een opsomming van andere grondstoffen en metalen, tekstueel te identificeren als een fragment uit *Bericht uit Klein Konstantinopel*;⁵ het ritmisch dreunen en roepen van de tekst lijkt veeleer geïnspireerd door de performance die Berckmans zelf van dit fragment bracht bij het kunstenaarscollectief Circus Bulderdrang.

In Delnaets monologen vinden we bovendien niet alleen selecties uit het gepubliceerde oeuvre, maar tevens een transcriptie van wat Berckmans stamelt tijdens een documentaire van de Nederlandse televisie. Verwijzend naar "Strangers from another planet" van The Stranglers brabbelt Berckmans en echoot Delnaet: "Just get a grip on yourself jong / ja get a grip on yourself jong get a grip on yourself / natuurlijk get a grip on yourself / uiteraard get a grip on yourself / 'k kan 't nie zonne / ik kanne 't nie zonne / get a grip on myself".⁶ Doordat deze monoloog als enige in het originele Antwerpse dialect gebracht wordt, wordt dit citaat van Berckmans als dusdanig gemarkeerd.

Okidoki

Barakstad is een productie van de KVS, geregisseerd door Guy Dermul, die een tekst compileerde uit verschillende kortverhalenbundels van Berckmans.⁷ *Barakstad* wordt geplaatst binnen een kader dat de benadering van het werk en de voorstelling zelf beïnvloedt. Die context is een aanklacht tegen grootste-delijke armoede. *Barakstad* – Berckmans' benaming voor Antwerpen – was te zien binnen het project *Armwoede/Pauvérité/Powerty* dat rond de jaarwisseling 2010-2011 liep. "Laat ons de armoede onwettig verklaren, zoals in de 19^e eeuw de slavernij onwettig is verklaard", luidt de aan Riccardo Petrella ontleende leuze van het project, waarin naast theatervoorstellingen ook politieke debatten, discussies en artistieke interventies in de stad plaatsvonden. Berckmans' oeuvre wordt aangesproken omdat de auteur een "ervaringsdeskundige" is: "deze naar eigen zeggen 'arme luis' schreef met veel zelfspot over zijn schrijvende lotgevallen als eenzaam aan de kansarme rand van onze samenleving".⁸

In dit kader speelt Nico Sturm de tekstselectie van Dermul uit Berckmans' oeuvre. Sturm staat niet alleen op de scène – een watervlakte waarover paden gelegd

zijn, een fundering die onder dreigt te lopen. Het Ictus-strikkwartet brengt live-muziek, voor de voorstelling gecomponeerd door Kaat De Windt. Bovendien brengt Dermul zelf, ondersteund door een drumimprovisatie van Hans Bennink, een monoloog gebaseerd op *Le sang nouveau est arrivé* (2005) van Patrick Declerck, psychoanalyticus en daklozenspecialist. Een andere acteur, David Dermez, speelt op zijn beurt een tekst van Dermul (*Bernhard*), gebaseerd op het werk van de Britse psychiater Theodore Dalrymple, inhoudelijk gezien de tegenhanger van Declerck. Deze scènes wisselen Sturms Berckmans-monoloog af.

In Sturms scènes – de hoofdmoot van de voorstelling – staan eenzaamheid, gebrek aan (levens)middelen, schulden, alcoholverslaving, psychische problemen... centraal. Na de stomme openingsminuten waarin het Ictus-strikkwartet de toon – mineur – zet, lanceert een "Godmiljaardegodvernondedu" een waterval aan woorden waarin Sturm vertelt over het bezoek van de 'gaskamerman' aan het OCMW, een uit de hand gelopen Kerstfeest, een tocht naar psychiater Frieda Vindevogel... Sturm ratelt, roept, bezweert. De eerste twee scènes bestaan uit verhalen uit Berckmans' werk. De derde en laatste scène van het stuk is niet gebaseerd op verhalen uit Berckmans' werk, maar op brieven die daarin voorkomen. Deze verandering van de inhoud gaat samen met een vormelijk-narratieve evolutie, namelijk van de vertelstem. Waar het personage eerst in de hij-vorm over zichzelf spreekt als 'de gaskamerman', in het tweede deel opvallend vaak over zichzelf praat in 'ge'- en 'je'-vorm, evolueert het personage met de tekst in het laatste deel tot een intiem en versoberd karakter waarin het 'ik' een opvallende plaats krijgt. Het stuk eindigt intens en aangrijpend, ontdaan van alle Declercks en Dalrymples, in een desolaat en nu fundamenteel watervlak. Het personage spreekt rechtstreeks zijn ouders aan, op een rustigere manier dan voorheen:

ik weet niet waar gij zijt en waar onze pa is, respectievelijk in de weidse wijde hemel, of in de diepste diepe hel gij weet dat wel. En uw oudste zoon, oh ma, wordt zesenvertig en gaat langzaam langzaam langzaam dood, oh ma, oh ma, het is precies, oh ma, of ge zijt per ongeluk gestorven en ik zal sterven, oh ma, vol van glorie, ma vol van geluk, als een kind, als uw eigen kind. Nooit, ma, spraken wij daarover, over het dode kind dat ik zelf ben.

Naast Sturms kundig spelen met het verteltempo en de expressiviteit van de dictie, vallen ook zijn houding en mimiek op. Zenuwachtige, ongemakkelijke handgebaren en angstige blikken ondersteunen zijn tekst. Het zijn elementen die we kunnen linken aan bronnen *buiten* het oeuvre van Berckmans. Het repetitieve sigaretten 'schieten' en ordenen in de openingsscène, doet denken aan de *Ziggurat*-reportage over Berckmans op de toenmalige BRTN.⁹ In de laatste scène draagt Sturm een



"Berckmans" door De Tijd. Foto © Willy Wtterwulghe

hoed met brandende kaarsen. Dat beeld komt overeen met beelden van Berckmans uit Dimitri Van Zeebroecks reportage over de auteur in de reeks *Weerwolven*.¹⁰ Ook het laatste woord van Sturm – "okidoki" –, tevens het einde van de voorstelling waarbij het personage (zichzelf) verdrinkt, is niet ontleend aan een werk van Berckmans. Sturm licht zelf toe dat dit de vermeende laatste woorden zijn van Berckmans voor diens overlijden.¹¹

Godmiljaardegodvernondedju: Berckmans *maudit*

Dat enkele jaren na zijn overlijden Berckmans centraal staat in twee voorstellingen binnen hetzelfde theaterseizoen, is opvallend. Deze postume populariteit valt op het eerste gezicht moeilijk te verzoenen met het gebrek aan erkenning dat de auteur tijdens zijn leven ondervond. Nog opmerkelijker is dat de twee voorstellingen opvallende gelijkenissen vertonen. De voorstellingen bieden op die manier het middel bij uitstek om te onderzoeken welke postuur Berckmans aanneemt in het literaire veld. Dat zowel in *Barakstad* als in *Berckmans* een gelijkaardige hybride combinatie en interpretatie van zowel oeuvre als biografie de basis vormt, en de (hoofd)rol die zowel Delnaet als Sturm spelen zich laat bekijken als een semi-biografisch portret van de auteur, maakt de voorstellingen uitermate geschikt om ze te benaderen vanuit Meizoz' perspectief.

Met 'postuur' plaatst Jérôme Meizoz zich binnen een bredere literatuurwetenschappelijke herwaardering van 'de auteur' als onderzoeksonderwerp, nadat deze een halve eeuw geleden op de achtergrond raakte. Zowel een actioneel-contextuele als een retorisch-tekstuele dimensie vinden daarbij onderdak: "(...) elle [la posture] se donne comme une *conduite* et un *discours*".¹² Het onderzoeken van deze posturen moet gebeuren aan de hand van tekstexterne gegevens enerzijds – "la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur"¹³ – en tekstinterne gegevens anderzijds – "la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes".¹⁴ Door de bril van de voorstellingen – evenementen waar actie en retoriek, tekst en context bij uitstek samenkomen – krijgen we een zicht op het discursieve net van teksten, biografische feiten, anekdotes, stilistische karakteristieken... dat zich aan de auteursnaam 'Berckmans' hecht.

Meizoz beperkt het concept postuur tot de autocreatie – de manier waarop de auteur *zelf* positie inneemt binnen het literaire veld. Wanneer we het als methodologische *tool* gebruiken om de voorstellingen *Berckmans* en *Barakstad* te analyseren moet 'postuur' verruimd worden. Dat Meizoz' studie *Mises en scènes modernes de l'auteur* als ondertitel draagt, suggereert eigenlijk reeds de verruiming van het begrip naar (dramatische) receptie.¹⁵ De aandacht voor het receptieve aspect

van een auteurspostuur werd bovendien door Vrydags en Saint-Amand aangestipt als een lacune in Meizoz' theorie: "Si la posture est souvent étudiée du point de vue de son élaboration par l'auteur, il paraît opportun d'interroger également la manière dont le lecteur la reçoit, en reconnaissant à celui-ci la capacité de construire lui-même sa propre représentation de l'auteur".¹⁶

Meizoz heeft in de verklaring van het concept postuur als manier waarop een auteur een positie inneemt in het literaire veld zowel oog voor de collectieve – Foucauldiaanse – dimensie van de historisch evoluerende auteursfunctie als voor de uniciteit en singulariteit van een auteur: "l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif".¹⁷ In een interview over de voorstelling *Berckmans* wordt duidelijk dat in de voorstelling met zulk een dubbel postuur van de auteur gespeeld wordt:

Zonder de baard staat daar Jurgen Delnaet. Met baard is hij daarom niet enkel Berckmans. Het is geen karikatuur van de stadsgek, de onhygiënische baardmans geworden. (...) Hij [Delnaet] zegt trouwens ook dat hij een doorgever is. Het is geen mimesis, het is eerder een verbeelden van de figuur, de woorden, de mythe *Berckmans via het medium Delnaet*.¹⁸

De contouren van 'het postuur Berckmans' moeten dus gezien worden als de singuliere invulling van een mythisch, cultureel patroon.

Dat de voorstellingen gelijkenissen vertonen, blijkt allereerst uit de soms letterlijk gelijklopende tekst.¹⁹ Ook thematisch liggen de voorstellingen in elkanders verlengde: armoede, ongeluk, ziekte van het gespeelde personage krijgen de nadruk. De thema's vormen niet alleen het leidmotief van Berckmans' oeuvre, maar eveneens de krachtlijnen van het prototypische auteursprofiel van de *poète maudit*. In *La malédiction littéraire* onderzoekt Pascal Brissette het functioneren en evolueren van de 'literaire vervloeking' in de Franse literatuur rond 1800, waaronder niet alleen de materiële moeilijkheden verstaan worden inherent aan de literaire praktijk, "mais encore et surtout cette mystique de la souffrance (...) qui forme le socle du pouvoir spirituel des écrivains modernes (...) et qui a pour charge de valoriser l'activité des hommes de lettres en regard des autres pouvoirs de la société civile".²⁰ Die mythe van het literaire ongeluk is gebaseerd op een discursief web van narratieve elementen.

Zo wordt armoede in de mythe van de *poète maudit* gekoppeld aan een verhoogde waarheidsclaim. Vooral in *Barakstad* zien we die discursieve koppeling terugkeren: Berckmans' oeuvre wordt geprofileerd als geschreven door iemand

die (grote) armoede heeft gekend, en verkrijgt daardoor de zeggingskracht van een ervaringsdeskundige, die op dezelfde hoogte wordt geplaatst als een psychiater (Dalrymple) en psychoanalyticus (Declerck). Ook melancholie, een tweede essentieel aspect van de *malédiction littéraire*, komt in de voorstellingen aan bod, in de vorm van de geëxpliciteerde eenzaamheid, het benadrukken van het onvindbare geluk. In dezelfde lijn is de (manisch) depressieve toestand van de gespeelde 'Berckmans', het psychische leed, een constante. De opsomming van medicijnen die in beide voorstellingen voorkomt materialiseert ziekte en depressie en biedt zo een achtergrond waartegen een appreciatie als 'geniaal' zich scherper kan aftekenen.

Naast deze biografisch getinte karakteristieken – armoede, melancholie, ziekte –, behoren ook poëtische inzichten tot de discursieve constructie 'Berckmans'. De keuze voor een orale, muzikale toon waarbij ritme en assonantie de voorrang krijgen op grammaticaal correcte zinnen, geeft in de voorstellingen een volks aura aan de figuur Berckmans en markeert hem en zijn schrijven als rebels en irregulier – een effect waartoe de vele referenties naar de popmuziek ook bijdragen.²¹ Dat de twee voorstellingen in hoofdzaak monologen zijn, sluit aan bij het geïsoleerde, eenzame bestaan van het personage. De afwezigheid van een tegenstem – ook in *Barakstad* kan niet gesproken worden van een dialoog, ondanks de aanwezigheid van verschillende personages op scène – ondersteunt de opbouw van de voorstellingen, die bestaat uit een onlogische, associatieve sequentie waarbij het hoofdpersonage zich verliest in zijn eigen ongestructureerde gedachten en woorden.

De nadruk op het fragmentarische vindt zijn oorsprong in Berckmans' kortverhalen maar ook een parallel in het anekdotische waarmee Berckmans' levensverhaal opgebouwd werd. De (soms minimale) narratieve of thematische coherentie van de afzonderlijke verhalenbundels wordt in de voorstellingen niet benut. In plaats daarvan structureert de montage-logica de voorstellingen waarbij, in beide voorstellingen, toegewerkt wordt naar een brieven-schrijvende ik-verteller, met een directere toegang tot zijn gedachten tot gevolg waardoor de afstand tussen vertellend en belevend ik, net zoals de afstand tussen kijker en personage, korter wordt. Deze montage-logica lijkt geënt op de evolutie van Berckmans' oeuvre. Zijn laatste werk, *Je kunt geen twintig zijn op suikerheuvel*, bestaat grotendeels uit brieven, terwijl deze briefvorm in eerdere werken een beperktere plaats innam. Deze ontwikkeling in het oeuvre werd ook postuum benadrukt: in *4 Laatste verhalen en enige nagelaten brieven* toont de schrijver zich in de brieven die het werk en het oeuvre afsluiten op zijn kwetsbaarst in de directe aanspreking van zijn dierbaren. Doorheen die graduele toenadering tussen auteur en verteller in het genre van de brief, schemert een *bildungs*-dynamiek, waarbij de vervloekte auteur zichzelf en zijn literaire vorm vindt en de finale berusting – "okidoki" – een

louterende, bijna teleologische bijklank krijgt.

Wat eveneens deel uitmaakt van Berckmans' 'poëtische postuur', is de miskenning.²² Aan Berckmans werden tijdens zijn leven steevast omschrijvingen als "ondergewaardeerd", "miskend genie" of "cultauteur" toegedicht. Die receptie keert terug in de voorstellingen. Zowel Dermul als Delnaet pleiten voor een (her) waardering van Berckmans werk. Delnaet toont zich in de programmabrochure bewust van de *catch-22* eigen aan 'Berckmans': "de herdenkingen waren in hetzelfde bedje ziek als dit tekstje en het dozijn andere portretjes dat verscheen: ze besteden te veel aandacht aan zijn leven en te weinig aan zijn werk. (...)".²³ Ook Nico Sturm stelt dat het in *Barakstad* eerst en vooral om het oeuvre van Berckmans gaat, de literaire kwaliteit van zijn teksten, en dan pas om de persoon Berckmans, die in het verleden al te veel aandacht opslopte.²⁴ Onder het gewicht en het besef van de bestaande receptie, willen de makers en acteurs in hun voorstellingen op een *andere* manier omgaan met de erfenis van Berckmans, een manier die meer recht doet aan zijn oeuvre.²⁵ Desondanks sluipen biografische elementen, zoals aangetoond, de voorstellingen binnen. Dit leidt tot een paradoxale vaststelling: de gebrekkige erkenning en receptie van Berckmans' werk wordt een topos in die receptie zelf. Vaak wordt aangehaald dat het vooral de biografie van de auteur zelf is die aandacht krijgt, terwijl het oeuvre genegeerd wordt en daaronder lijdt. De momenten waarop dit vastgesteld wordt, dragen echter op hun beurt zelf bij tot het biografische kruiden van wat een oeuvre-gerichte benadering wil zijn.

Het functioneren van Berckmans' postuur

Door de analyse van de voorstellingen is een duidelijk postuur Berckmans zichtbaar geworden. Dit roept direct vragen op van functionalistische en relationele aard. De manier waarop 'postuur' zich laat beschrijven in relatie tot 'auteur', 'lezer', 'oeuvre'... is een aspect dat te weinig aan bod komt bij Meizoz en juist in de voorstellingen in de verf wordt gezet.²⁶

De langdurige en sterke aanwezigheid van de *poète maudit* in het literaire discours en het beantwoorden van Berckmans aan dit profiel, biedt een mogelijke verklaring voor de postume 'populariteit'. Net zoals Thomas Crombez over de Artaud-receptie stelt dat er een "Artaud-vormige uitsparing" is in onze samenleving, "een pervers verlangen naar figuren die beantwoorden aan het profiel van het gestoorde genie",²⁷ zouden we kunnen stellen dat Berckmans binnen die uitsparing past, of dat er ook voor zijn tenger silhouet een lacune is voorbehouden in ons cultureel universum. Dat die populariteit zich pas postuum uit, kan deels verklaard worden door de macabere vaststelling dat een vroegtijdige dood het

sluitstuk is van de mythe van de *poète maudit*... *Barakstad* brengt dat sterven zelfs op het podium. Berckmans' overlijden op 54-jarige leeftijd stond niet alleen vanuit medisch perspectief, maar evenzeer vanuit cultuurhistorisch perspectief in de sterren geschreven.

Het voorgaande toont hoe de mythe van de *poète maudit* functioneert als legitimatie en valorisatie, maar tevens een explicatieve functie heeft. Die laatste functie wordt aangekaart door Brissette, die zich daarbij baseert op het werk van Marc Angenot:

Pour Angenot, le mythe (...) ne sert pas uniquement à aveugler et à tromper les foules; il est aussi bien ce qui, par les représentations forcément simplistes et rassurantes du réel qu'il projette et par sa prétention à "totaliser dans l'harmonie un monde irréductiblement conflictuel", rend l'action possible, la lutte euphorique, la défaite moins amère".²⁸

Het culturele profiel van de *poète maudit* filtert, selecteert, monteert en structureert aspecten van het leven en werk van Berckmans tot een verteerbaar, communiceerbaar en vooral herkenbaar literair topos. Het stuurt als onderdeel van onze culturele *tool-kit* de manier waarop Berckmans gepercipieerd en gerecipieerd wordt.

Tegelijk, echter, moet naar aanleiding van de voorgaande analyse gesteld worden dat de receptie zelf ook deel uitmaakt van de discursieve constructie van het Berckmans-postuur. De receptie mag daarom niet enkel bestudeerd worden als een 'ontvangst', of *post factum* omgang met een bestaand postuur. In het geval Berckmans en de bijhorende voorstellingen functioneert 'de receptie' evengoed als productief en sturend principe bij het totstandkomen van de mythe van 'Berckmans' in het literaire en theatrale discours. Het receptiepatroon heeft, als discursief postuur-element, het potentieel om zich in dynamische constellaties te verbinden met verschillende aspecten van het postuur, zoals thematische en stilistische eigenschappen, biografische gegevens, enz. In *Berckmans* en *Barakstad* toont zich de Berckmans-'receptie' niet enkel als de omgang met 'Berckmans' als postuur, maar evenzeer als onderdeel van dat postuur. Op die manier ligt de 'Berckmans-receptie' op een metaniveau besloten in het materiaal waaruit de theatermakers putten. De voorstellingen zelf maken, bovendien, meteen ook deel uit van het postuur Berckmans.

Dit inzicht in de poëtische opmaak van een 'postuur' noodt, tot slot, tot een bijstelling van één van Meizoz' uitgangspunten. Naar analogie met het inzicht in de plaats en het functioneren van de receptie, moet de plaats van het subject

in Meizoz' theorie herzien worden. In Meizoz' benadering ontstaat een postuur als een singuliere invulling van collectief gekende gemeenplaatsen. Het (auteurs) subject functioneert daarbij als de generator van het postuur tegen de achtergrond van de heersende culturele patronen. Dit spreekt Foucaults inzichten met betrekking tot de auteursfunctie tegen, die Meizoz nochtans ter harte zegt te nemen:

Comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles? Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement organique, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours.²⁹

De auteur als postuur-scheppend subject – Meizoz' autocreatie – gaat niet zozeer vooraf aan het postuur. Die creërende functie is slechts één mogelijke, dynamische relatie tussen auteur en postuur. De manier waarop Berckmans zich zelf positioneert in het literaire veld kan tegelijk benaderd en bestudeerd worden als een van de discursieve elementen die een wisselende functie heeft binnen het variabele postuur, en niet uitsluitend als voorwaarde ervan op een historisch geïsoleerd moment.

Wanneer Berckmans, bijvoorbeeld, in 1994 in een interview stelt: “ik ben zo langzamerhand gaan vermoeden dat mijn meesterwerken, op hier en daar een enkele bibliofiele uitzondering na, zo eentje die alles leest, alleen gelezen wordt door mensen die mij kennen van naam of faam of reputatie”, dan is dit niet enkel een auteursstrategie of positie-inname, niet enkel een uitspraak die een postuur creëert tegen de achtergrond van de *poète maudit*.³⁰ Deze uitspraak functioneert, zestien jaar later, als sturend element in de coulissen van de besproken theateervoorstellingen en verbindt zich, bij monde van Delnaet of Sturm, met de receptieve miskennis, de assonanties en alliteraties, de bittere armoede, een hoed met brandende kaarsen, Deep Purple's “Child in Time”, een brief aan de gestorven vader... Hoe deze discursieve uitspraken zich relationeel verhouden en hoe deze relaties evolueren doorheen de tijd, belooft een boeiende toevoeging te bieden voor het onderzoek naar het postuur Berckmans, literaire posturen in het algemeen en hun aanwezigheid op scène.

NOTEN

- ¹ Voor het schrijven van dit artikel kon ik een beroep doen op de teksten van beide voorstellingen, waarvoor ik Guy Dermul en Jurgen Delnaet dank. Bij het bespreken van de voorstellingen baseer ik mij voorts op de voorstelling van *Berckmans* gezien in CC Westrand Dilbeek d.d. 4-10-2010 en *Barakstad* in de KVS Bol d.d. 12-01-2011.
- ² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève: Slatkine érudition, 2007, p. 18.
- ³ Vgl. Geert Buelens, “‘De natuur van mijn spel’. Over de materialiteit van pop en literatuur bij Hornby, Mijlemans, Berckmans, Pfeijffer en Van Weelden”, in: Maarten Steenmeijer (red.), *Pop in literatuur*, Utrecht: Uitgeverij Ijzer, 2005, p. 200: “De soundtrack van het bestaan die ook bij Berckmans doorlopend op de achtergrond aanwezig is, wordt in zijn werk op geregelde tijden een soort narratologische motor die zowel op macro- als op microniveau de tekst structureert”.
- ⁴ Stefanie Van Rompaey, “Schelden en schimpen op alles en iedereen maar op niemand in het bijzonder. Interview met Jurgen Delnaet”, *De Tijd: Berckmans Witgenstein Benjamin/Adorno* (programmabrochure), 2010, p. 2.
- ⁵ J.M.H. Berckmans, *Bericht uit Klein Konstantinopel*, Amsterdam/Antwerpen: Nijgh & Van Ditmar/Dedalus, 1996, p. 131.
- ⁶ Interview met J.M.H. Berckmans, zie <http://www.youtube.com/watch?v=FbPFiiF44W4>
- ⁷ Anders dan Delnaet wendt Dermul daarvoor niet fragmenten uit het hele oeuvre aan. Dermul raadpleegt zes bundels: *Na het baden bij Baxter en de ontluizing bij Miss Grace* (2000), *Het onderzoek begint* (2002), *Je kunt geen twintig zijn op Suikerhevel* (2006), *Taxi naar de Boerhaavestraat* (1995), *Café de Raaf nog steeds gesloten* (1990) en *Het zomert in Barakstad* (1993).
- ⁸ *KVS Express. Armwoede Pauvérité Powerty* (programmabrochure), 2010, p. 6
- ⁹ ‘Portret: J.M.H. Berckmans’, *Ziggurat*, BRTN, (25-04-1993), zie <http://www.cobra.be/cm/cobra/cobra-mediaplayer/boek/1.679698>
- ¹⁰ Dimitri Van Zeebroeck, *Weerwolven. Aflevering 2: Jean-Marie H. Berckmans*. Canvas, 31-03-2008. Zie <http://www.cobra.be/cm/cobra/cobra-mediaplayer/boek/1.944834>
- ¹¹ “Over/à propos de Barakstad (Bidonville). KVS Reprise”. Interview met Guy Dermul & Nico Sturm. (2011), zie <http://vimeo.com/24970151>
- ¹² Meizoz, op. cit., p. 21
- ¹³ *Ibid.*, p. 23
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 23
- ¹⁵ Het toepassen op voorstellingen van de op zichzelf aan de theaterwereld ontleende term postuur en de theatraliteit waarop Meizoz' literatuurwetenschappelijke benadering steunt, wordt ook door Valérie Stiénon gesuggereerd: “une certaine métaphorisation théâtrale sous-tend la notion et porte à envisager préférentiellement les mises en scène de soi comprises comme autant de performances de révélation d'une personnalité corporelle et langagière sur une scène d'intervention fictive”. Valérie Stiénon, “Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture”, *C0nTEXTES* (2011), nr. 8, p. 1.

- ¹⁶ Denis Saint-Amand & David Vrydaghs, "Retours sur la posture", C0nTEXTES (2011), nr. 8, p. 13.
- ¹⁷ Meizoz, op. cit., p. 25.
- ¹⁸ "The wrong time in de Grauwzone. Berckmans revisited" [interview met Stefanie Van Rompaey door Flor Declercq], *Dagkrant Theaterfestival nr. 2*. (26-08-2011), p.9.
- ¹⁹ De makers van de voorstellingen komen tot vijfmaal toe uit bij een overlappend fragment – opmerkelijk want minstens zes boeken bestaande uit honderden fragmenten dienden als basis.
- ²⁰ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal: PUM, 2005, p. 24.
- ²¹ Vgl. Buelens, op. cit.
Berckmans wordt vaak "De Vlaamse Céline" genoemd en vergeleken met Charles Bukowski, met wie Berckmans het muzikale, volkse en ritmische als belangrijke aspecten van zijn oeuvre gemeen heeft. Die vergelijkingen wijzen echter evenzeer in de richting van gedeelde biografische elementen als dronkenschap, marginaliteit, mentale ziekte en armoede.
- ²² De miskenning van het werk maakt volgens Brissette eveneens deel uit van de mythe van de *poète maudit*, maar deze piste wordt niet verder uitgewerkt (op. cit., p. 372).
- ²³ "Jean-Marie Berckmans (1953_2008)", *De Tijd: Berckmans Witgenstein Benjamin/Adorno* (programmabrochure), 2010, p. 2.
- ²⁴ "Over/à propos de Barakstad (Bidonville). KVS Reprise". Interview met Guy Dermul & Nico Sturm)
- ²⁵ Opvallend is bijvoorbeeld dat in beide voorstellingen het gespeelde personage niet *als schrijver* wordt gebracht.
- ²⁶ Vgl. Clément Dessy, "Postures du rapport à l'oeuvre. Les cas de Gide et de Jarry vers 1895", C0nTEXTES (2011), nr. 8.
- ²⁷ Thomas Crombez, "Ik ben het die Artaud zal spelen. Waanzin, toneel en de behoefte aan gestoorde genieën", in: Evelien Jonckheere, Christel Stalpaert en Katrien Vuylsteke Vanfleteren (reds.), *Het spel voorbij de waanzin: Een theatrale praktijk?*, Gent: Academia Press, 2010, p. 135
- ²⁸ Brissette, op. cit., p. 37-38.
- ²⁹ Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in: *Dits et écrits I*, Paris: Gallimard, 2001, pp. 838-839, mijn nadruk.
- ³⁰ "J.M.H. Berckmans overleden", *Humo* (2 september 2008), <http://www.humo.be/tws/humo-files/14666/jmh-berckmans-overleden.html>

LA DIVINA COMMEDIA DOOR DE OGEN VAN ROMEO CASTELLUCCI EN DE SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO: MIDDELEEUWSE POËTICA'S

Kristof VAN BAARLE

Commedia: Middeleeuwse poëtica's

De *Commedia* was Dantes poging tot een alomvattend werk, dat de belangrijkste poëtica's van zijn tijd bundelde en refereerde aan de literaire canon van het dertiende-eeuwse Florence. Citaten en parafrases van de Bijbel (o.a. Jesaja en de psalmen van David), het oeuvre van Vergilius, Ovidius, Horatius, Guinizelli en vele anderen zijn verweven doorheen de ganse *Commedia*. De redenen voor zijn rijkelijke intertekstualiteit zijn divers. Christopher Kleinhenz haalt er drie aan: bewondering, een aanspraak op autoriteit en het gebruik van Middeleeuwse topoi. Hij spreekt van een *poetics of citation* die bestaat uit analogieën, associaties, verbanden en soms letterlijke citaten of juist net aangepaste citaten van de gebruikte bronteksten¹. In de *Commedia* grijpt Dante de kans om zijn bewondering voor de grote auteurs van de klassieke oudheid of tijdgenoten zoals Guinizelli te uiten. Tegelijk wil hij door het gebruik van deze bronteksten, en vooral door de constante referenties aan de Bijbel, zijn tekst een zeker gezag geven, noodzakelijk voor enerzijds het morele doel van de tekst, anderzijds van belang voor het literaire aspect en de geloofwaardigheid. De topoi die vaak deel uitmaken van de – aangepaste – citaten zijn een retorisch middel om de lezer dieper in het werk te trekken en bij bepaalde situaties de juiste associaties op te wekken. Deze intertekstualiteit is lang niet de enige poëtica die Dante verwerkte in zijn Goddelijke Komēdie; de toenmalige filosofische stromingen en verscheidene literaire poëtica's zijn haast alle opgenomen. In wat volgt, worden de belangrijkste eruit gelicht en kort besproken want – zo blijkt – de Middeleeuwse poëtica's zijn een interessante invalshoek om de enigmatische voorstelling die Romeo Castellucci van de *Commedia* maakte, te analyseren en te begrijpen.

De Aristotelische filosofie zoals ze geïnterpreteerd is door Thomas van Aquino vormt samen met de platonisch-mystieke filosofie die toen dankzij de mystici algemeen verspreid was, de filosofische basis van de *Commedia*. Deze invloeden kwamen tot Dante via de twee grootste Florentijnse kloosterordes, respectievelijk de dominicanen en de franciscanen. De meningen omtrent Dantes voorkeur zijn verdeeld, maar die van Zygmunt Baranski lijkt de twee stromingen te kunnen verzoenen. Volgens hem verkiest Dante het platoonse ideaal boven het aristoteli-