

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav germánských studií – Nizozemština

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Poláková

Literaire analyse van *Orchis militaris*, een roman

van

Ivo Michiels

Litarární analýza *Orchis militaris*, románu Iva Michielse

Literary analysis of Orchis militaris, a book by Ivo Michiels

Praha, 2010

vedoucí práce: Dr. Ellen Krol

Tímto bych ráda poděkovala paní Ellen Krol za odborné vedení, cenné připomínky, podněty a rady k této práci.

Ik wil graag aan mevrouw Ellen Krol bedanken voor haar vakkundige leiding, waardevolle opmerkingen en adviezen met betrekking tot deze scriptie.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

Ik verklaar dat ik deze scriptie alleen heb geschreven en dat ik alle gebruikte bronnen en literatuur in de bibliografie heb vermeld.

V Praze dne 26.3.2010

Jana Poláková

Sleutelwoorden

Nederlandse literatuur, Ivo Michiels, Orchis militaris, alfa-cyclus, roman, literaire analyse, roman nouveau, experimentele literatuur

Klíčová slova

nizozemská literatura, Ivo Michiels, Orchis militaris, alfa cyklus, román, literární analýza, nový román, experimentální literatura

Inhoud

1.	Inleiding.....	8
2.	Methodologie.....	10
3.	Auteur	11
4.	Over de alfa-cyclus.....	14
5.	Analyse	16
5.1.	Inleiding tot de analyse	16
5.2.	Inhoud	18
5.2.1.	Inleiding.....	18
5.2.2.	Inhoud	19
5.2.3.	Opmerkingen.....	26
5.2.4.	Slot	28
5.3.	Handeling	29
5.3.1.	Inleiding.....	29
5.3.2.	Fabel.....	29
5.3.3.	Slot	30
5.4.	Verteller	32
5.4.1.	Inleiding.....	32
5.4.2.	Vertellervorm	32
5.4.3.	Vertellerinstantie	35
5.4.4.	Slot	36
5.5.	Personages	37
5.5.1.	Inleiding.....	37
5.5.2.	Personages	37
5.5.3.	Slot	42
5.6.	Aspecten van tijd.....	44

5.6.1.	Inleiding.....	44
5.6.2.	Historische tijd	44
5.6.3.	Duur.....	45
5.6.4.	Raffung, Deckung en Dehnung.....	45
5.6.5.	Spreekmoment.....	49
5.6.6.	Chronologie en retrospectief	50
5.6.7.	Principes in sujet	53
5.6.8.	Spanning.....	56
5.6.9.	Slot	58
5.7.	Ruimte	59
5.7.1.	Inleiding.....	59
5.7.2.	Aspecten van ruimte	59
5.7.3.	Slot	61
5.8.	Visuele kant.....	62
5.9.	Stijl.....	63
5.9.1.	Inleiding.....	63
5.9.2.	Syntactische structuur en gedachtestroom	63
5.9.3.	Taal	65
5.9.4.	Literaire middelen	67
5.9.5.	Toespraken.....	70
5.9.6.	Slot	71
5.10.	Genre.....	73
5.10.1.	Inleiding.....	73
5.10.2.	Genre.....	73
5.10.3.	Concrete genre vorm	74
5.10.4.	Karakteristiek naar M. H. Abrams	75
5.10.5.	Slot	76

5.11.	Motto	77
5.12.	Motieven	79
5.12.1.	Inleiding.....	79
5.12.2.	Letterlijke motieven	79
5.12.3.	Abstracte motieven.....	84
5.12.4.	Grondmotief en titeluitleg	85
5.12.5.	Slot	87
5.13.	Slot van de analyse.....	88
6.	Achtergrond van <i>Orchis militaris</i>	89
6.1.	Ontvangst van <i>Orchis militaris</i>	89
6.2.	Literair-historische context	90
6.3.	<i>Orchis militaris</i> als roman.....	92
7.	Conclusie	95
8.	Samenvatting	97
9.	Summary	99
10.	Resumé.....	101
11.	Bijlagen.....	102
12.	Bibliografie	108

1. Inleiding

Hoe kan er ‘een idealtipe van roman’ uitzien, ‘die niet meer te verfilmen zou zijn en niet meer over te zetten in ‘concrete beeld-realia’, met andere woorden, een roman die niet meer zou willen concurreren met het overaanbod aan informatie in de consumptie-industrie, inzonderheid in de film.’? (Janssens, 5) Het antwoord in helemaal concrete vorm ligt in het oeuvre van een beroemde Vlaamse schrijver Ivo Michiels, die ook de auteur van deze visie is (idem). Hoe Ivo Michiels ‘een idealtipe van roman’ in de praktijk heeft gezet, kunnen we aan de hand van zijn boek *Orchis militaris* opsporen.

Ik heb *Orchis militaris* uit de hele oeuvre van Ivo Michiels gekozen, omdat het als het tweede deel van de alfa-cyclus¹ (na het eerste *Het boek alfa*²) niet zo vaak geanalyseerd wordt.³ Het staat altijd pas *achter Het boek alfa* en speelt dus een ondankbare rol van een ‘Assepoester’, wier plaats zich altijd in de achtergrond bevindt. Dit feit voel ik als een goede gelegenheid om mijn eigen onderzoek op dit gebied door te voeren en verder als een gelegenheid om een witte plek in te vullen onder de analyses van de Nederlandstalige literatuur.

Het thema van deze scriptie is dus de literaire analyse van *Orchis militaris*. Wij zullen deze tekst doorlezen en analyseren en uit belangstelling en om het boek ook van een andere kant aan te bieden, zullen we aan het einde van de scriptie nog vluchtig in de literaire context zetten, niettemin de nadruk van mijn onderzoek ligt in de *literaire analyse*.

¹ Dat is de cyclus van vijf boeken en *Orchis militaris* is het tweede deel ervan. Voor meer informatie zie het hoofdstuk over de alfa-cyclus.

² en waarschijnlijk is het ook het meest gelezen en geanalyseerd. Vergelijk bv. het getal van verwijzingen op www.google.com naar de afzonderlijke delen van de alfa-cyclus. Naar *Het boek alfa* is het aantal verwijzingen het grootst.

³ Bv. in het *Lexicon van literaire werken* vinden we van de hele alfa-cyclus alleen *Het boek alfa*.

Uit de Michiels alfa-cyclus werd waarschijnlijk het nauwkeurigst Het boek alfa onderzocht en geanalyseerd en dat o.a. door Hugo Bousset in zijn proefschrift *Lezen om te schrijven*. Deze scriptie zal ik gedeeltelijk als een inspiratiebron gebruiken, maar tegelijk zal ik mijn eigen benadering toepassen, ook aangezien dat een proefscriptie en scriptie elke andere omvangsmogelijkheden heeft.

Bij de analyse zelf zal ik tegen het Nederlandstalige handboek van de methode *close reading*⁴ aanleunen – tegen *Literair mechaniek*. De meeste hoofdstukken van mijn scriptie komen met die uit *Literair mechaniek* overeen, maar om zo volledig mogelijk te zijn zal ik de hoofdstukken nog met een paar andere hoofdstukken aanvullen, bv. met de karakteristiek van een literair werk naar M. H. Abrams en met een nader onderzoek naar de syntactische structuur.

Van de andere bronnen zou ik graag van het boek *Altijd weer vogels die nesten beginnen* van Hugo Brems melding maken. De thematische en formele opmerkingen uit de analyse zullen ons helpen om voor *Orchis militaris* een literaire stroming te vinden. We zetten het boek binnen de Nederlandstalige literaire context en binnen de context van de wereldliteratuur.

Om samen te vatten waar het over in deze scriptie zal gaan: een zorgvuldige analyse van het boek *Orchis militaris* te maken – dat is mijn hoofdtaak - en vervolgens zal ik het met behulp van de bronnen⁵ vluchtig in de literaire context zetten. Daarmee wil ik het begrip voor deze merkwaardige tekst vergroten.

⁴ De methode **close reading** houdt ons zo dicht mogelijk bij de tekst en helpt ons de tekst zonder externe invloeden beter te begrijpen (die kunnen soms misleiden).

⁵ met die al vermeldde, maar natuurlijk ook met andere, alle staan onder de bronnen vermeld, bv.dbnl

2. Methodologie

Mijn scriptie heeft drie basishoofdstukken: een kort inleidend over de auteur en de alfa-cyclus, waar *Orchis militaris* tot hoort (hoofdstukken 3 en 4). Dan komt het hoofddeel: de analyse van *Orchis militaris* (hoofdstuk 5). En het laatste grote hoofdstuk zal het boek vluchtig in de literair-historische context zetten (hoofdstuk 6).

Bij het schrijven van het eerste en derde deel zal ik op basis van de bronnen mijn tekst opbouwen, terwijl ik me bij de analyse vooral op eigen aanmerkingen zal baseren, omdat een analyse te maken betekent vooral de tekst nauwkeurig te lezen en over de tekst na te denken. Af en toe zal ik bij mijn analyse ook de vermelde bronnen betrekken, vooral het *Woordenboek van literaire theorie*⁶, *Literair mechaniek* en de elektronische bronnen. Zo nodig zal ik me over de methodologie van een concreet hoofdstuk altijd in de inleiding van desbetreffend hoofdstuk uitlaten, omdat elk concreet hoofdstuk zijn eigen werkwijze eist. Maar altijd zal gelden dat we zo dicht mogelijk bij tekst blijven.

Omdat het boek zelf alleen 122 bladzijden heeft en een scriptie juist de helft ervan, als we in overweging haar minimale omvang nemen, is duidelijk dat ons middendeel geen woord-voor-woord-analyse kan zijn. Wij zullen eerder aan de belangrijkste trekken van de tekst aandacht besteden. Ook zal ik in tegenstelling tot Hugo Bousset het hele boek *niet* citeren, maar altijd alleen die passages kiezen, die relevant voor het deel van dat hoofdstuk zijn.

⁶ voor nadere gegevens zie Bronnen

3. Auteur

'doe nooit iets wat je zelf al gedaan hebt'

(Janssens, 3)

In dit hoofdstuk zullen wij Ivo Michiels alleen kort voorstellen om over zijn persoonlijkheid een idee te krijgen. Deze beroemde schrijver (pseudoniem van **Henri Ceuppens**⁷) werd op 8 januari 1923 in Mortsel bij Antwerpen geboren en 'naast Louis Paul Boon en Hugo Claus is hij één van de grootste Vlaamse schrijvers van de 20^{ste} eeuw'⁸ (S. Bousset, 112). Hij was belangrijk niet alleen voor de literaire wereld, maar ook voor de beeldende kunst en voor de filmkunst (idem). Hij had vele contacten met de beeldende kunstenaars ook uit de andere Europese landen en zijn interesse voor deze kunst was zo groot dat hij zelfs één van de mensen was die de Belgische kunst op Expo 1958 in Brussel representeerden. Uit de wereld van film heeft Ivo Michiels met een paar regisseurs meegewerkt, onder andere met André Delvaux. Met andere regisseurs Roland Verhavert und Rik Kuypers heeft Michiels een film *Meeuwen sterven in de haven* gemaakt, die de mijlpaal in de Belgische filmgeschiedenis betekende (idem). Aan het filmmaken nam hij deel door het scenario's schrijven en sommige films waar hij ook aan werkte werden zelfs door filmprijzen bekroond.⁹ Behalve dat onderwees Ivo Michiels ook het scenario-schrijven aan de universiteit. In de literatuur interesseerde hij zich voor het experiment. Hij

⁷ Voor zijn foto zie Bijlage 1.

⁸ 'Neben Louis Paul Boon und Hugo Claus zählt er zu den grossen flämischen Prosaautoren des 20. Jahrhunderts.'

⁹ Op het filmfestival in Venetië werd de film *Timone d'Oro* bekroond, waar Michiels voor het scenario schreef.

begon samen met andere schrijvers¹⁰ een tijdschrift *Randstad* uit te geven met de experimentele literatuur uit de hele wereld.¹¹

Tijdens de 2^e WO werd hij als 17-jarige jongen als verpleger naar Lübeck in Duitsland gebracht, waar hij twee jaar voor de zieken zorgde. Deze ervaring had thematisch sommige boeken beïnvloed die hij later schreef. Na de oorlog begon hij als kunstjournalist te werken bij *Handelsblad* in Antwerpen en daar is zijn carrière in het gebied kunst opgestart (idem). Marcel Janssens ziet Ivo Michiels niet alleen als schrijver en journalist, maar ook als ‘een begaafd essayist over hedendaagse kunst’ (Janssens, 2). Zijn ideeën over de kunst en zijn wereldbeeld weerspiegelen zich in zijn experimentele boeken. Daarom lezen wij over de leesbaarheid van zijn teksten: ‘die mochten desnoods voor het grote publiek als ‘onleesbaar’ overkomen.’ Maar de experimentele literatuur staat altijd boven het vermogen van een gemiddelde lezer, daarom kan zijn proza ‘onleesbaar’ voor de toekomstige lezer zijn die in het lezen vooral ontspanning zoekt. Anderzijds drukte hij vaak de hoop uit dat hij kon mikken op de ‘toekomstige lezer, die hij met zijn boeken zou opvoeden tot creatieve vertrouwdheid met het vernieuwende proza.’ (Janssens, 9) Michiels loopt nooit in dezelfde sporen als zijn voorgangers, maar hij vergroot de mogelijkheden van het proza ‘door alle structuurwetten van de realistische roman te overtreden.’ (Brems, 606-7) Daarom werd hij ook ‘makkelijk in progressieve uitgeverijen in Duitsland en Frankrijk uitgegeven’ (Janssens, 9).

Zijn literaire oeuvre bestaat uit vele boeken en twee cycli: uit een vijfdelige alfa-cyclus en tiendelige Journal brut. Voor de alfa-cyclus, waar tot ook *Het boek alfa* en *Orchis militaris* behoren, verwachtte hij een beetje de Staatsprijs voor Verhalend Proza (Bousset, 1982, 3), maar hij werd door deze prijs pas voor *Een tuin tussen hond en wolf* in

¹⁰ Harry Mulisch, Hugo Claus en Simon Vinkenoog

¹¹ naar S.Bousset waren dat teksten van Beckett, Borges, Burroughs, Robbe-Grillet, Enzenberger enz.

1977 bekroond - een roman die eerder op een uitgebreid filmscenario lijkt en waarnaar ook een beroemde film door André Delvaux gemaakt werd.

Wij hebben geen uitputtende levensbeschrijving van Ivo Michiels weergegeven, ons doel was hem alleen kort voor te stellen. Wij zullen tot de schrijver zelf nog een paar keer in het derde deel *Achtergrond van *Orchis militaris** terugkeren. Wie meer gedetailleerde informatie over zijn leven en oeuvre wil hebben, kan hij van lexicons op dbnl en van andere literaire lexicons¹² gebruik maken. Voordat we naar de eigenlijke analyse van *Orchis militaris* overgaan, zullen we nog een paar woorden tot de alfa-cyclus zeggen.

¹² *Ontmoetingen, literaire monografieën* gebruiken of *Lexicon van literaire werken* ezv. (zie Bronnen)

4. Over de alfa-cyclus

*'In den beginne was het woord'*¹³

Orchis militaris (1968) wordt naast *Het boek alfa* als hoogtepunt van de alfa-cyclus gezien.¹⁴ Alfa-cyclus is een reeks van vijf boeken: *Het boek alfa* (1965), waarnaar de naam van de hele cyclus verwijst, *Orchis militaris*, *Exit* (1971), *Samuel o Samuel* (1973), *Dixi(t)* (1979). 'De [...] delen worden onderling verbonden op vier niveaus: autobiografisch, historisch, thematisch, formeel.' (Janssens, 6) Dat doet Michiels ook in zijn andere cyclus - in *Journal brut*. Volgens Sigrid Bousset 'verwijst elke schakel zowel vooruit als achteruit' (Janssens, 7-8) en met elke cyclus 'zoekt hij naar een nieuw begin, volgens een motto van John Barth: *Mijn eerste woorden waren niet mijn eerste woorden.*'¹⁵ (S. Bousset, 113) 'De alfa-cyclus wordt als het ware dialectisch opgebouwd in die zin dat elk nieuw boek een vaste schakel is in een voortschrijdend proces van opbouwen en negeren, van voortvrouwen en overstijgen. Elk deel blijkt zingevend naar de vorige delen terug en relateert, nuanceert, bekritiseert en vervolledigt de vorige.' (Janssens, 3)

Thematisch gaat de cyclus 'over de oorlog in de ruimste zin: gevechten tussen volkeren en individuen, maar ook taaloorlog, monologisch spreken, non-communicatie. De Tweede Wereldoorlog [is] de reële achtergrond.' (Bousset, 1991, 9) Brems vat de thematiek van de alfa-cyclus op deze manier samen: 'in wezen is de hele [...] alfa-cyclus waarvan beide boeken deel uitmaken, de transpositie naar een abstracter taalniveau van de oorlogstrauma's die alleen overwonnen kunnen worden door de liefde en de zuivere,

¹³ In Bousset, 1991: 9 vermeld, maar anders is dat het motto van het hele cyclus.

¹⁴ Hoogtepunten daarin [in de alfa cyclus] zijn *Het boek alfa* (1963) en *Orchis militaris* (1968) (Brems, p. 94).

¹⁵ 'Michiels schreibt in detailliert konzipierten Zyklen, deren einzelne Bände sich immer wieder aufeinander beziehen. Und zugleich sucht er jedesmal den Neuanfang, nach einem Motto von John Barth: *My first words weren't my first words*'.

creatieve omgang met de taal.’ (Brems, 94) De thematiek is de ‘uiterst problematische verhouding tussen goed en kwaad, schuld en onschuld, zwart en wit.’ (idem) En juist in *Orchis militaris* ‘probeert Michiels de tegenstellingen tussen schuld en onschuld, slachtoffer en dader in taalconstructies op te heffen.’ (idem)

Nu naderen we al tot de tekst zelf. Op de volgende cca. 70 pagina’s zullen we de analyse maken die voor ons deze tekst een stap begrijpelijker zal maken.

5. Analyse

5.1. Inleiding tot de analyse

Wij beginnen onze analyse met de samenvatting van de inhoud van de tekst. Wij krijgen een afgekorte versie van het boek¹⁶. Het zal ons het uitgangspunt bieden voor het volgende onderzoek, ofschoon we natuurlijk bij de analyse vooral beroep op de originele tekst zullen doen. Na de samenvatting van de inhoud zullen we de hoofdlijn van ‘het verhaal’ in Handeling aanduiden. Het kan op herhaling lijken van Inhoud, maar deze keer zullen de gebeurtenissen zo chronologisch mogelijk afgebeeld worden. Het is bovendien een nuttig hoofdstuk voor de lezer die nog niet aan de stijl van Ivo Michiels gewend geraakt is en die zich slecht in de samenvatting oriënteert. Wij recapituleren daar de hoofdlijn van de gebeurtenissen die uit Inhoud onduidelijk kan zijn. Er moet echter opgemerkt worden dat de tekst over het algemeen vele vragen wekt en een onduidelijkheid ‘onze fout’ niet hoeft te zijn. De hoofdstukken over verteller en personages zullen sommige onduidelijkheden uitleggen en sommige aspecten van tijd en ruimte zullen niet verrassend zijn, omdat ze aan de hand van vorige hoofdstukken afleidbaar zullen zijn. Dan komt de Stijl en het Genre en tenslotte maken we een synthese van vooral thematische aspecten (- van de motieven) en wij perken de thematiek door het bepalen van het grondmotief af.

Ik probeer dit boek zo objectief mogelijk te karakteriseren. Iedereen heeft echter een andere theoretische achtergrond, verschillend grote lezerservaring, andere mate van bevattingsvermogen en niet in de laatste plaats heeft iedereen een andere levenservaring. Alle deze punten beïnvloeden de individuele benadering van boeken en bij een analyse speelt een deel van deze individualiteit ook een rol. Wat niet betekent dat ik niet zal proberen objectief te zijn. Er zijn boeken die zelf de lezer helpen om de ideeën te ordenen

¹⁶ Er kunnen twijfels ontstaan over de objectiviteit van deze methode, maar er is geen andere manier hoe de afgekorte inhoud te weergeven.

en die aanduiden hoe ze gelezen en begrepen kunnen of moeten worden. En er zijn boeken die de lezer 'in het water werpen' om te zien of hij kan zwemmen. Het is niet moeilijk om te raden bij welke groep *Orchis militaris* hoort. Ivo Michiels 'ontwierp een nieuwe verhalende tekst die de intrige, het personage en de psychologische analyse zou prijsgeven voor 'de situatie of de som van situaties'; het document zou 'absoluut symbool' moeten worden.' (Janssens, 5) Erewoord - is de analyse van zo'n boek niet een uitdaging?

5.2. Inhoud

5.2.1. Inleiding

Het volgende hoofdstuk zal de het boek zo kort mogelijk proberen weer te geven. Nog voordat dit gebeurt, zeggen we waarom we dit doen, op welke manier en wat de ‘stenen des aanstoots’ van dit hoofdstuk Inhoud zijn. Het boek is zo ‘ondoorzichtig’ (dat zal straks in het volgende hoofdstuk te zien zijn) dat ik op dit moment te ambitieus vind op zich de handeling op een logische en chronologische manier samen te willen vatten. Als we eerst een samenvatting maken zonder samenhangen te zoeken, sluiten we ontijdig de weg níét af om de handeling en literaire strategie te begrijpen. Anders gezegd: wij maken geen vakje voor deze tekst, wij laten zo meerdere mogelijkheden van de uitleg van de handeling open. Op welke manier zal ik de kortere vorm van het boek proberen te maken?

Natuurlijk kan dat niet zonder weglatingen. In de tekst bevinden zich vele opsommingen, waar ik elk lid niet kan noemen als ik het boek wil afkorten. Ik noem alleen een lid in zulke gevallen. Alleen als een opsomming zich on- of regelmatig herhaalt, noem ik meerdere delen van de opsomming, omdat ze waarschijnlijk betekenisdragend is. Wij krijgen dan dus niet alleen de informatie dat er iets steeds herhaald wordt (wat ook van belang kan zijn), maar ook weten we al in concrete vorm *wat* wordt er herhaald. Een ander middel bij het verwerken van dit hoofdstuk is het parafraseren. Wat de verteller lang beschrijft (vaak maakt hij varianten van één uitspraak), daarvan maken we alleen een samenvatting. Als er een gesprek staat, noemen we het ook en wij proberen alleen het allerbelangrijkste te vermelden of waar het in het gesprek ongeveer over gaat. Soms doen wij dit door de belangrijkste uitspraak te citeren of kort te parafraseren.

De hele tekst wordt hier dus herschreven en afgekort, maar wat belangrijk is: sommige aspecten blijven bewaard zoals bv. de vorm van grammaticale tijd, de aanduiding van personages (het vaakst *hij* en *zij*), waar het meestal onduidelijk is *wie* die *hij* is en ook bewaren we de vertellerperspectief. (= Als de verteller in de tekst in de *hij*-vorm vertelt,

gebruiken we deze vorm ook in ons hervertellen.) Deze samenvatting is een kortere vorm van wat in het boek gebeurt, waar de personages aan denken en waar ze over spreken. Hopelijk is op deze manier in de inhoud tenminste een beetje de plasticiteit van de tekst gebleven, ofschoon hij zich natuurlijk op literaire kwaliteit niet aanmatigt.

Ik heb veel ruimte aan deze inleiding gewijd, omdat ik me ervan bewust ben, dat in zulk geval nodig is de methodologie te beschrijven. De bedoeling van het hoofdstuk Inhoud is om een idee op te leveren hoe de personages en verteller onderling wisselen en hoe (on-)enig de handeling is. Wij proberen in de tekst later ook natuurlijk een rode draad te vinden, maar dat pas in het hoofdstuk Handeling. Deze Inhoud zal ons dienst doen als uitgangspunt, waar wij af en toe naartoe zullen wederkeren. Ik heb altijd gemiddeld 5 bladzijden op gemiddeld 7 regels samengevat. Daaruit resulteert dat als in het boek op vijf bladzijden een zaal beschreven wordt, neemt deze beschrijving plaats ook in de hele alinea van Inhoud.

5.2.2. Inhoud

(p.7-12) Iemand duwde hem, hij zag niets, want het was donker. Hij was rond om heen omringd door de leden van andere mensen, hij zat in een coupé. Allemaal zwegen, de trein stond stil, zij ‘wachten in het niemandsland’. Hij voelde iemand trillen. Buiten werd geschoten, iedereen wachtte zwijgend wat verder zou gebeuren. Naast hem zat de ‘vrouw aan de rechterkant’ en hij wilde haar gezicht zien. Er zijn vele zulke treinen waar geen licht is waar ‘van de nacht daarbuiten niets meer doordrong tot de nacht hierbinnen’, omdat de ramen beschilderd waren. Er werd plotseling en onverwacht geremd, alle mensen werden geschoven. ‘Er was het duwen van de arm er weer’. Iemand opende het raam en iemand anders was bang dat ze komen. Hij voelde weer na een tijdje zijn eigen lichaamsdelen.

(p.12-17) De lichtwerpers belichtten de coupé en hij kon de geslachten van de anderen zien, en hun blote lichaamsdelen. De vrouw aan zijn rechterkant wegborg haar gezicht in zijn schoot. Hij droeg een helm. Hij nam waar hoe het voertuig boven hem

‘schot op schot afvuurde’ en de stad over de horizon begon te branden. ‘Hij rende niet, stapte tussen de explosies door’. Hij stond daar in de stad met de berries, kuste een meisje en ging verder. In het duister kon hij op de bank de mensen met de vrijgemaakte geslachten zien zitten, rond hem heen was druk te voelen. Alles was rustig, de reisgenoten dommelden in. Het was al middag.

(p.18-22) Hij ‘dacht: dit is de derde dag zonder denken, dacht: dit is de drieëndertigste dag zonder denken’ en je kon slapen, eten, zingen en slaan. Twee soldaten op het perron sleepten een man, totdat uit de neus van de man de bloed kwam. Hij droeg geen schoenen en liet zich door de soldaten afvoeren. Alles wat de soldaat doet kan zonder denken (ook doodgaan). Wij zullen de grens bereiken, de stad zal achter ons liggen. Ik zie de mensen op de bank zitten, hun geslachten vrijgekomen en ‘hun geslachten als gezichten naar elkaar toegewend.’ Ik krijg een klap omdat ik mijn sigaret wilde aansteken. Een klap krijgen zonder denken, de grens bereiken zonder denken, niet aan mijn huis ophouden te denken. Hij heeft daar een kind. Het is middag en de trein is ingedommeld. Hij ‘kneep en kneedde’ de spieren.

(p.23-26) Hij masseerde de generaal en die voerde met hem een gesprek, het was gewoonlijk bij de massage met de patiënten te spreken. Maar alleen de hemel kon weten hoe mensen hun woorden bedoelden. Er kon een verschil zijn tussen wat de mens bedoelde en wat hij precies uitte. Hij spreekt met de directeur over de vreemdelingen en hij stemt met alles toe. Hij spreekt opeens met de dokter en zegt op alles ‘Ja dokter’. Hij stemt ook met de zuster toe, met de barones en generaal ook. Maar met generaal spreekt hij het langst en zegt hem dan ook dat hij gelooft dat de generaal zal lopen.

(p.27-32) De badzaal zag er feestelijk uit, zelfs stond daar iets als altaar. De jongen in een witte kleding kwam plechtig bij de generaal op een stoel zittend en begon de Latijnse beden te prevelen. Eerbiedig kneep de jongen het haar van de generaal, het was een ‘heilige offerritus’. De priester zei: ‘Voorwaar ik zeg u: in dit land gaat geen haar

verloren'. Het haar werd in de doos gelegd bij de blonde vlecht. Generaal richtte zijn stok tegen de slaap van de kapper en drukte meer en meer. Hij heeft nog lang daarna de stok op zijn lichaam gevoeld. De generaal ging met de moeilijkheden in de tuin en nog verder naar een kast met de telefoon en begon te telefoneren.

(p.33-38) Generaal sprak met een meisje dat precies dat deed wat hij hem bevolen had. De jonge vrouw moest alle kleren afdoen, voor de spiegel gaan staan en met haar hand dingen doen, die generaal met zijn hand met haar lichaam zou doen, als hij met haar zou zijn. Zij was hem helemaal ondergeschikt. 'Onder knijpen en kneden door' merkte hij op dat alle geluiden binnen met die van buiten vermengden en alles maakte 'één ondeelbaar ogenblik', 'waar de geluiden niet meer van elkaar te onderscheiden waren, ook de stemmen niet, ook de talen niet'. In het treinstation was alles rustig, uit de venster was de brandende stad te zien. Zij wachtten op de aansluiting. Hij lag in de kuip en luisterde met gesloten ogen naar de geluiden met de brand verbonden.

(p.39-44) Hij lag in de kuip en zag haar uit de brand te komen. Hij sloot zijn ogen liever. Haar benen zijn altijd vuil als ze door de straten loopt en het regent. Hij sprak met een soldaat naast hem over de regen en de steden – of ze in het oosten of in het westen lagen en dan praatten ze nog over de grenzen die verschoven. Zij vertelden elkaar hoe de markt in hun stad eruitzag. Hun ervaringen en beschrijvingen verschilden alleen in kleine details, anders zijn ze gelijk. Hetzelfde gebeurt in het westen en in het oosten. Hun ervaringen lopen ineen.

(p.45-50) Een man op de markt beklimt het podium en spreekt tegen de mensen. Er zijn vele volwassene, kinderen, jongens en meisjes in kleurige jurken. Hij spreekt nog steeds met de soldaat naast hem. 'Hij is in de trein en denkt eraan dat de hele aarde één front [is geworden] of eigenlijk [is] geen front meer, misschien ook al geen aarde meer'. Rond hem heen zorgden andere soldaten voor een ander soldaat die dood leek te zijn. '*Dat was ik*' dacht hij. De korporaal wilde weten waar hij vandaan kwam. Hij denkt

gedetailleerd aan zijn huis en zegt ‘*het oosten, het westen, ik bedoel...*’. Zij wachtten op de trein die nog lang niet zou komen.

(p.51-55) Hij verlangde naar de grens, naar de douane, waar geen controle meer zat. In een onverwacht ogenblik sprong hij uit de trein en rende weg, ‘ademloos rende [hij] om aan de trein te ontkomen’. Zij riepen en schreeuwden in zijn rug, hij knielde in de dauw. Door zijn hoofd trok hoe hij naar huis zou komen. Uit het raam van de trein nam hij de mensen buiten waar. Er werden honderden mensen verzameld. Een mannetje keek hem dringend aan.

(p.55-58) Hij was gefrustreerd dat hij niet begreep wat het mannetje wilde, maar ten slotte begreep hij dat het mannetje een wit peukje van het sigaret graag zou willen hebben. Hij schopte het peukje met zijn laars naar de man, ‘meer hoefde hij echt niet te doen’, maar het was niet gelukt. Het mannetje uit het oosten begon met hem over de tijd en de klokken te spreken. Bij hen stonden alle openbare klokken op dezelfde tijd als in het land van de soldaat, maar bij de mensen thuis stonden de klokken zoals vroeger, voor de bezetting.

(p.58-62) ‘Ik denk: dit is het uur waarop in onze stad de lakens worden opengeslagen’, ‘stoelen worden bijgeschoven’, evz. ‘Ik hoor de stemmen door de kamers gaan’ (de stemmen van de moeders, vaders, zonen, dochters) en alle stemmen ontmoeten elkaar op verschillende plaatsen in het huis. Ze ontmoeten ook op straat. En niet alleen hun stemmen, maar ook hun handen, vuisten, lippen en geslachten ontmoeten elkaar. Dat gebeurt zowel in het westen als in het oosten. Alle mensen in de stad komen samen en gaan naar de bunkers en kelders en wachten stilzwijgend.

(p.63-68) Het mannetje boog tot de grond om het peukje uit de grond te halen en zag laarzen ineens naast het peukje. Hij kreeg onmiddellijk een klap in zijn rug. Hij was bang dat hij een klap in zijn nieren zou krijgen. Zij drukten hem tegen de grond. ‘*Komt zien komt zien hier worden klappen uitgedeeld.*’ Zij was tegen de muur gedrukt en de man ging met een geofende hand op en neer. Iedereen in zijn familie deed dingen met de

hand op en neer. Zij stond tegen de muur en keek hem aan, haar lip openbarstte. Uit de rondliggende kamers waren klappen en kreunen te horen. De mensen vormden op het perron een vaste kring rond het mannetje dat geslagen werd. Zij wordt door de klappen bijna paars.

(p.69-73) Hij zou graag de delen van haar lichaam zien die verhuld door de kleding waren. Hij haalde uit zijn koffer koffie en kousen en trad tot haar toe, omdat hij wist dat het nu zou komen. Voor het eerste keer deden ze het ook hier in het ziekenhuis. Ze vroeg hem of hij echt alles had meegebracht. Voor het eerste keer gingen ze zijn kamer binnen. Het deed hem denken hoe hij opgeraapt werd en hoe hij naar hier toe gekomen was: 'als een vreemdeling tussen vreemdelingen'. Hij dacht eraan hoe zijn ouders hem vaarwel zeiden. Als hij honger zou hebben, heeft hij nog koffie, zei zijn moeder.

(p.74-85) Zij begon haar been uit het jasje uit te steken, zij deed de kleding langzaam uit. Hij steek zijn vinger in haar haar en beweeg met hem op en neer. Hij drukte haar plotseling tegen het bed en herkende dat ze hem wilde. Toen hij vlakbij was, spuugde ze alles wat ze verzamelde, al de woorden had ze tegen hem gespuugd. Zij drong hem terug met haar woorden. Hij streelde haar zachtjes ook rond haar blinde oog. Ze zingt dat haar man in het oosten is en dat zijn bed vrij is. Hij moet herhalen wat ze zegt, het is een soort woordspel. Zij probeert te verbeelden, wat de soldaten doen. Dan komt een andere soort zinnen, dat al de genoemde zowel concrete als abstracte dingen 'van ons zullen zijn'. Aan het einde van dit spel staat: 'Dat alle leven op deze wereld ons leven zal zijn. Dat alle dood op deze wereld onze dood zal zijn.' Dit spel duurt lang. (zie Bijlage 2)

(p.85-89) Zij beval hem weer bij het raam te gaan staan, deed de grijze uniform aan en liep weg. Ik was verbaasd, ik wilde je geen pijn doen. Zij stond bij de muur en de man sloeg haar hard in het gezicht. Hier aan de rand van de stad vinden ondervragingen plaats. Morgen zal haar volgende zijn. Hij hoorde haar morgen en nog lang daarna. Zij hielden op om aan morgen te denken en zij vroeg hem, wat hij zag. Hij haalde haar bij het kantoor op

en schrok eerst van haar ogen. Ze gingen door de stad en zij keek, ofschoon ze blind was. Hij zei dat het dwaas was om het product in de ogen te wrijven om weg te kunnen gaan. Hij herhaalde het nog een keer.

(p.89-94) Zij vroeg hem wat hij zag. Eerst sprak hij over de vlaggen, dan over insignes, een laan bomen, een schoorsteen, een toren en dan ook stadbewoners die hun dagelijkse werkzaamheden doen en hoe ze uitrusten en een ijsje eten. Zij komen bij hem en hij belooft haar dat hij haar geen pijn zal doen, ‘niet zoals de man daarstraks die maar sloeg en sloeg’... ‘Ik wil alleen dat je ook zelf wilt zoals ik nu wil, meer wil ik niet’. Hij vond het niet slecht als ze blind is – ze kan des te beter voelen en horen. Daar buiten passeerde een optocht. Zij beide luisterden naar de trommen en geluiden die de optocht maakte.

(p.95-99) Zij hadden naar de optocht geluisterd en erbij ‘bleef zijn lichaam op en neer gaan’. Zij gingen verder door de stad en ‘toen vroeg hij opnieuw: wat zie je nu?’ Zij vertelt hem over de brug, waaruit de mensen die naar de politie moeten, vaak naar beneden springen. Dan beschrijft ze dat haar vader de gordijnen ophangt en volgens haar komen ze hem straks doodschieten. Zij ziet ook andere dramatische scènes, zoals bv. twee jongens en één van ze zich gewelddadig gedraagt. Zij groeten een pastoor. Zij neemt hem in de donkere kamer waar ze gisteren was. Hij ziet niets, maar denkt dat het nog niet zo slecht is, als ook zij naar binnen kon komen.

(p.100-104) Hij hoopte dat zij hem een teken zou geven dat ze daar met hem was. Zij stond waarschijnlijk rustig, omdat ze geen klappen wilde krijgen. Wie maakte de geluiden? Hij voelde zich daar alleen, ook al hij wist dat zij in dezelfde kamer was. Hij schoof langs de muur naar beneden en fluisterde: ‘*Komt zien komt zien. Hier worden klappen uitgedeeld.*’ Hij keek uit de greppel over het land. ‘Voor een heel klein beetje was hij al geen soldaat meer’. De schijnwerpers kruisten het land en de hemel en hij verborg zich in de greppel en bewoog zich in de richting van de stad. Door zijn hoofd trok de herinnering aan het kind, stad, straat, huis, trap. Hij was niet zeker of het nog waar was. ‘Ik

zweer. Ik zweer de dood niet te vrezen die van beneden naar boven komt.’ Hij zwoer op vele dingen terwijl hij in de greppel lag.

(p.105-113) Hij zweert bv. ook dit: ‘Ik zweer iedereen te verachten die niet de taal spreekt van mijn volk dat het uitverkoren volk is.’ Hij zweert op dingen waar hij op waarschijnlijk in de leger moest zweren. Daarna kwamen de flarden van onduidelijke verschillende gesprekken uit de verleden tijd over kinderen, bv. dat hij gelooft dat het ’vannacht zal zijn’. En verder: ‘Ik geloof. Ik geloof in het geweer dat mijn toeverlaat is.’ Hij gelooft in bloed, in de wapens, in de oorlog, in het geweld, omdat dat alles met leven en dood te maken heeft.

(p.113-117) Hij kroop verder in de greppel en moest hopen dat in de stad genoeg grote chaos zou zijn vanwege bommen en branden zodat hij daar ongezien zou kunnen lopen. De schijnwerpers kruisten nog steeds de lucht en de greppel. Hij kroop tot bomen waar hij zijn zakdoek haalde en de aarde uit zijn gezicht veegde. Hoe lang kan het nog duren, om het huis te bereiken, de trap, het bed, het kind? Hij zette zich weer in de beweging. ‘Was hij een deserteur omdat hij van alles en allen was weggelopen en maar rende, over de paden, tussen de paviljoenen, zich opsloot in het badhuis?’ Hij werkte daar veel met de berries. Het deed hem denken aan alle soorten lichamen die hij moest dragen. Hij was in het badhuis en kroop naakt in de modder, hij voelde het huis trillen. In de tuin was een konvooi te horen. De soldaat in de greppel zei voor zichzelf, dat hij niet eerder dan bij de bomen de zakdoek zou eruithalen.

(p.118-122) Hij spreekt om en om en met de soldaat in de greppel. Er is sprake van hoe in de stad te raken. De soldaat in de greppel moet wachten op het moment dat de verwarring in de stad groot is. ‘We deden het matig, zei de soldaat in de greppel, alleen bruggen en spoorlijnen, of een fabriekje soms.’ Hij verwijt hem dat ze aangenaam kunnen leven. In het centrum is de brand, ze kunnen het allebei horen en voelen. Er komen

vrachtwagens en konvooien. Ik hoor in de tuin het roepen en de motoren. Mensen gieren en er wordt geschoten en getoeterd. Ik voel de wind in de greppel. De stad is in brand.

(p.123-127) Kinderen en volwassen mensen roepen, ze roepen moeder, help, Jezus. ‘Nu is het badhuis rood gekleurd.’ ... ‘De modder waarin ik bad is rood.’... ‘Tussen de explosies de rode woorden die kinderen roepen.’ Hij wil de stad bereiken, het huis, de trap... Overal lagen rode lichamen, vrouwen en mannen liepen snel naar de poort. ‘het kind, riep hij. Ai, riep hij. Help, riep hij. Jezus, riep hij.’

5.2.3. Opmerkingen

Voordat we het hoofdstuk over de inhoud van het boek afsluiten, vind ik nuttig om nog op het hoofdstuk een commentaar op te leveren. Niet alleen dit hervertellen, maar ook de tekst zelf wekt namelijk vele vragen op. Sommige deze onduidelijkheden hebben we in de samenvatting bewaard, de andere niet, omdat hier niet genoeg ruimte is. In het algemeen zijn er twee groepen onduidelijkheden: onduidelijkheden dit met de taal en stijl te maken hebben en onduidelijkheden in de handelingssamenhangen.

De eerste kunnen vaak door het waakzame lezen en herwaarderen verwijderd worden. Onder deze onduidelijkheden zouden we bv. de volgende kunnen noemen: *De vrouw aan zijn rechterkant wegborg haar gezicht in zijn schoot.* (zie p.12-17) Het is niet precies duidelijk wat deze zin betekent. Ze kan tenminste voor twee dingen staan: ze legde haar gezicht onnozel in zijn schoot, omdat ze zich veilig wilde voelen of het ging om een erotisch verkeer. De context sluit geen van deze twee mogelijkheden buiten. Over deze groep onduidelijkheden zullen we meer uitgebreid in het hoofdstuk Verteller en Stijl spreken, maar over het algemeen zijn dat geen grote obstakels voor het begrip, ofschoon dat soms zonder twijfels raadsels kunnen zijn.

En verder hebben we de tweede groep van onduidelijkheden. Deze hebben zo'n eigenschap dat ze het inleven in de tekst moeilijker maken. Het lijkt alsof in de

hervertelling belangrijke 'bruggen' tussen de wisselende scènes weggelaten werden. De beelden wisselen onverwacht (bv. in Inhoud in het hoofdstuk p.12-17), de hervertelling is daarom moeilijker te lezen. In de tekst zelf gebeurt echter ook vaak dat de lezer pas laat herkent dat het beeld al door een ander vervangen werd. Deze situatie is wat overzichtelijker in dit stuk van de tekst te zien:

'Zij drukten hem tegen de grond. 'Komt zien komt zien hier worden klappen uitgedeeld.'
Zij was tegen de muur gedrukt' (p.68)

Het is niet moeilijk juist hier te herkennen dat de beelden wisselen, omdat aan de lezer de overgangszin helpt, die waarschijnlijk op een manier tot beide beelden behoort. In dit geval is de overgangszin met de cursief benadrukt en zo trekt hij en zijn omgeving meer aandacht van de lezer dan de rest van de doorlopende tekst. De lezer kan makkelijk herkennen dat het beeld veranderd had. Niet meer de man, maar nu is de vrouw gedrukt. Ofschoon de afwezigheid van eigen namen en aanwezigheid alleen van persoonlijke voornaamwoorden natuurlijk tot de verwarring bijdragen kan, vooral in de gevallen waar het overgangsgebied *niet* met cursief benadrukt wordt.

De tekst maakt ondanks grote wisselvalligheid af en toe de indruk van een eenheid, maar dat in het kader van één beeld of scène. De scènes zijn soms zo *beklemd*, dat de lezer van deze naar andere gebeurtenissen niet kan 'vluchten'. Bv. al in de eerste scène is de lezer 'gedwongen' ook de geringste bewegingen van *zijn* lichaam te volgen en er komt geen enkele opmerking over iets anders voor en geen enkele flashback op de eerste pagina's, die de hele beklemd situatie 'lichter' zou maken. De lezer moet alleen in de heel afgebakend ruimte blijven. Op het structurele niveau van afzonderlijke beelden is dus een bepaalde homogeniteit of anders: eenheid te vinden.

5.2.4. Slot

In het hoofdstuk Inhoud hebben we eerst voorgesteld op welke manier de oorspronkelijke tekst verwerkt werd en dan hebben we de inhoud van de tekst in een kortere vorm herverteld. We hebben vervolgens ter kennis gebracht, welke aspecten van de hervertelling ook in het boek te vinden zijn en welke niet.

5.3. Handeling

5.3.1. Inleiding

Laten wij ons nu met de fabel van *Orchis militaris* nader bezighouden. Wij hebben al waarschijnlijk gemerkt, dat de gebeurtenissen niet chronologisch weergegeven worden en daarom zouden we apart over de fabel spreken, om binnen de gebeurtenissen een orde te brengen. 'Fabel is de natuurlijke rij van gebeurtenissen', (Vlašín, 109) eventueel van een afzonderlijke gebeurtenis, die geabstraheerd kan worden van het sujet.¹⁷ Of uit een andere bron: De *fabel* is dat 'wat er daadwerkelijk is gebeurd', ofwel: de logisch-chronologische loop der gebeurtenissen. (Van Boven, 241) Wat we in dit hoofdstuk zullen doen is dus duidelijk: wij trachten de gebeurtenissen op volgorde te zetten en dus het begin en het einde van de handeling te bepalen (hoe moeilijk het ook bij deze tekst is). Vervolgens zullen we nog kort de eenheid van handeling bij dit boek aanduiden. Dat hoofdstuk voegen wij toe om *Orchis militaris* nog vollediger te karakteriseren.

5.3.2. Fabel

Nog voordat wij de fabel samenstellen, zouden we waarschuwen, welke obstakels we erbij onvermijdelijk tegenkomen. Er zijn vele sprongen tussen de personages, wij vinden er ook vele tijdssprongen of misschien sprongen tussen *nu* en herinneringen. De handeling is te incoherent om precies te kunnen bepalen wat de herinneringen en dromen zijn en wat *nu* gebeurt. De grammaticale tijd zou ons gewoon kunnen helpen, maar niet bij dit boek. (Zie het hoofdstuk Spreekmoment) Het slot is in de tegenwoordige tijd verteld, maar desondanks hebben wij een reden te vermoeden dat het logische slot niet aan het fysieke einde van het boek vermeld wordt, maar een paar bladzijden vroeger.¹⁸ Deze tekst

¹⁷ 'přirozená (empirická) řada událostí, popř. jednotlivá příhoda, kterou lze vyabstrahovat ze syžetu.'

¹⁸ dat zou betekenen dat de chronologische volgorde zich in de grammaticale tijd niet zou weerspiegelen en ook omgekeerd: dat de grammaticale tijd niet de volgorde aanduidt.

weerstaat elke poging om effening en ordening. Hoe zitten dus waarschijnlijk de afzonderlijke beelden in elkaar?

Hij was opgeraapt en moest als soldaat in de leger gaan en op de idealen van de bezetters zweren. Hij was op reis met de trein getuige van agressiviteit van de andere soldaten. Op een nacht ontvluchtte hij uit deze trein - hij deserteerde. Hij kroop, liep en misschien ging hij met een andere trein zo lang, tot hij in een badhuis raakte. Daar leefde hij door, zich verbergend, lange tijd en hielp de instelling gaande te houden. Hij gaf massages, knipte het haar, droeg nieuw aankomende patiënten op de berries over en voerde gesprekken met de patiënten, de vijanden van zijn eigen land. Hij was ook in hun leger en dat hij op hun idealen had gezworen, trok hem vaak door zijn hoofd. Maar wat hem meer dan deze idealen hinderde, dat was het feite dat de hele wereld in een front veranderde en dat hij niet naar huis en naar zijn kind kon. Behalve het werk had hij daar een verhouding met een meisje, wier man ergens in het oostfront zat. Zij moest af en toe naar een ondervraging, waar ze geslagen werd, ook in haar gezicht. Eens als ze naar een ondervraging moest strooide zich iets in haar ogen, wat meerdere redenen kon hebben. Toen hij hetzelfde moest meemaken, deed hij hetzelfde. Op een dag kwam echter het leger ook naar het badhuis en hij moest weer ontvluchten. Zijn doel was de stad, maar wij zien hem het laatst op weg daar naartoe, als hij bij het kruipen in de greppel een vijandelijke soldaat ontmoet en een rustig gesprek met hem voert.

5.3.3. Slot

In dit hoofdstuk probeerden wij het begin en het slot te vinden van de gebeurtenissen. Het beknopte overzicht in Inhoud hebben we met de onduidelijkheden geleverd die ook in de tekst zelf te vinden zijn, zodat de Inhoud in plasticiteit kon toenemen en tegelijkertijd gaf hij beter de geest van het boek weer. Onze taak *nu* bij het samenstellen van de fabel was anders: om in de tekst een logica en samenhangen te vinden. En dat is niet alles. ‘Wanneer de lezer de fabel construeert brengt hij niet alleen een

chronologische volgorde aan, maar moet hij vaak ook lacunes invullen.’ (Van Boven, 241) Dat brengt tenminste één probleem met zich mee, namelijk dat wij het boek al een beetje moeten interpreteren, om de lacunes in te kunnen vullen en in dit boek staan vele zulke open plekken. Wij moeten dus bij de woordkeuze, de keuze van de informatie en ook de wijze van samenvatting met een bepaalde mate van subjectiviteit rekening houden. Des te meer dat in dit boek weinige dingen duidelijk, eenduidig en overzichtelijk worden gezegd. Als we het nu een beetje overdrijven, is duidelijk alleen zijn recapitulatie van wat hij in de laatste tijd had gedaan (Zie deel Hij in Personages). Wij probeerden nu de puzzelstukjes (hoe we ze in het boek door elkaar gekregen hadden) samen te voegen.

Nog voordat wij dit hoofdstuk afsluiten, is vermeldenswaard, dat er een bepaalde gelijksoortigheid bestaat tussen de (‘chaotische’) wijze, waar de inhoud van dit boek op geordend is en de Franse *roman nouveau*¹⁹

Hier beperken we ons alleen tot het constateren dat deze groep auteurs ‘in de handeling en in de held alleen een conventionele sjabloon zien. Het vaakst kiezen ze voor de methode van descriptie, die de werkelijkheid tot een lijst dingen en verschijnsels zonder causale en tijdsruimtelijke samenhangen reduceert. De beelden zijn incoherent en ze maken *geen* uniform beeld. Het lijkt meer erop dat hier *tegen* de eenheid in de handeling gestreden wordt. (Gelijk fotografisch wordt vaak ook de subjectiviteit van het onderbewustzijn in haar onmiddellijke reacties.)²⁰ (Vlašín, 251) - dusver de context. Hopelijk heeft dit hoofdstuk zijn bedoeling volgehouden en in vergelijking met Inhoud is hij overzichtelijker en helderder.

¹⁹ Voor nadere informatie zie het hoofdstuk in het hoofddeel III: *Orchis militaris* als roman.

²⁰ ‘V ději a hrdinovi spatřují autoři nového románu jen konvenční šablony. Nejčastěji volí metodu deskripce, při níž je skutečnost v románu redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časoprostorových souvislostí. (Obdobně fotograficky bývá zachycena i subjektivita podvědomí v jejím okamžitém reagování)’

5.4. Verteller

5.4.1. Inleiding

Dit zal één van de meest interessante hoofdstukken van ons onderzoek zijn. Hier spiegelt zich namelijk rechtstreeks de experimentele geest van de tekst weer. Wat we in het hoofdstuk Inhoud in de ‘chaotische’ praktijk hebben gezien, zullen we op deze plaats analyseren. Ook daarom hebben we tijdens ons hervertellen in het hoofdstuk Inhoud de vertellervorm volgehouden en ook het gezichtsveld van het beschreven dat de verteller ons voorlegt. Om systeem in dit onderzoek te brengen, zullen we ons eerst met de vertellervorm bezighouden en vervolgens zullen we onderzoeken welke vertellerinstantie hier in toepassing werd gebracht.

5.4.2. Vertellervorm

Op dit moment zullen we ons met de vorm van het vertellen bezighouden, dat betekent welke grammaticale persoon dat alles vertelt. Het boek begint en eindigt in elk geval in de derde persoon: *hij-vorm*. Hoe zit het daartussen? Daar wisselt zich steeds *hij-vorm* met *ik-vorm* en de *ik-vorm* verandert soms in *jij-vorm*. Om het te bewijzen, hebben we een voorbeeld gekozen, waar de vertellervorm van *hij-vorm* naar *jij-vorm* overgaat, vervolgens komt de *ik-vorm* en dan komt weer de *hij-vorm*²¹:

‘Hij deed nog een poging om zijn schouder vrij te maken, probeerde het hoofd dat snurkend tegen hem aan was gevallen naar de andere zijde te doen overhellen’ (deze zin gaat op dezelfde manier nog 24 regels verder en dan komt:) ‘en geen mens viel te bekennen zodat het waarachtig was of van voor tot achter de hele trein was ingedommeld, dacht: dit is de derde dag zonder denken, dacht: dit is de drieëndertigste dag zonder denken [...] kijken kon je, naar de handen nog die slap tussen hun benen hingen [...] en dus slapen kon

²¹ De zinnen zijn te lang om ze in hun geheel te citeren, deze stukjes heb ik uit 5 bladzijden gehaald, altijd na het vermeldde stukje gaat dezelfde vorm voort pas tot de volgende verandering, die ik vermeld had.

je, zingen kon je, eten kon je [...], omdat ook achter ons een stad ligt waarover het alarm is gegaan en dan staat ineens voor en achter os de nacht in lichterlaaie, ik leun uit het raam naar buiten...' 'dacht: een klap krijgen zonder erbij te denken [...] het kind, dacht hij'(p.17-22)

Als we dit voorbeeld goed bekijken, is misschien duidelijk, dat de vertellervorm eigenlijk niet verandert, alleen zijn er heel lange passages van bv. een innerlijk monoloog die zo te zeggen woekeren dat de lezer het gevoel kan hebben dat de vertellervorm zich veranderd had. Maar in de werkelijkheid verandert de persoon van het vertellen altijd naar de derde persoon enkelvoud terug. Soms vinden we er een overgangsgebied ('dacht: een klap...'), waar *geen* persoon vermeldt wordt. Deze onduidelijkheid doet ons denken dat we ons misschien aan categorieën niet vast zullen klampen. Het laatste keer vinden we de verandering terug tot hij-vorm aan het einde van het boek. **Hij-vorm** zou ik dus de 'hoofdvertellervorm' noemen, die het kader uitmaakt.

Wat nog noemenswaard aan dit is: alle beschrijvingen, gedachten en gebeurtenissen zijn in de kleinste details beschreven, in het geheel van het moment. Er wordt niet gekozen wat er getoond wordt: *alles* wordt aan ons *zonder censuur* getoond. Dat wat we in Inhoud moesten doen zodat het hoofdstuk niet woekert (dat we gekozen hadden en samengevat, wat te vermelden en wat niet), *dat doet de verteller niet*. Wij zijn getuigen van de ongecensureerde 'film' die door iemands hoofd trekt.

Visueel wordt alles heel gedetailleerd weergegeven. En ook *ingewijd*. Sommige dingen kan de lezer niet begrijpen, andere begrijpt hij later en een bepaald percentage blijft onopgehelderd. Bv. in dit voorbeeld komen we te weten dat *hij*²² door iets bedaad werd, maar wij weten niet waarom:

²² *Hij* is het hoofdpersonage en heeft geen eigen naam in het boek. Voor details over hem zie hoofdstuk Personages.

‘Een lok donkerkleurig haar lag gewichtloos op de top van zijn vinger en het maakte hem rustig, met zijn vinger het haar mee te nemen’ (p.75)

Wij voelen dat ogenblik, maar de psychologische achtergrond (*waarom* het hem rustig maakt) missen we. Of hier is een ander voorbeeld van iets dat niet uitgelegd wordt (ook later niet):

‘dacht: de grens bereiken zonder denken, het land bereiken, de stad, de straat, het huis, de deur bereiken, de gang, de trap, de overloop, en aan het eind van de overloop de deur, de kamer, het bed, het kind bereiken zonder denken’ (p.22)

Is dat *zijn* droom of verlangen om weer met *zijn* kind te zijn? De zin van sommige gedachten. We weten precies wie waar zijn hand en dij in de trein had, maar in het heel boek wordt niet gezegd, waar de trein naartoe gaat, wat is dat voor een trein en wat voor mensen zit daar. Als we deze informatie niet hebben, *missen we eigenlijk de context*. De omgeving en plaats van de dingen worden gedetailleerd beschreven en tegelijkertijd ontbreekt daar een breder kader, dat op vele dingen licht zou kunnen werpen. En nu komen we tot een van de opvallendste trekken. Wat aan de gedachtewereld ontbreekt, dat is het *perspectief van een toekomst*. Wij vinden daar geen vermelding van wat later zou gebeuren en waarom de dingen zich juist zo afspelen.

Wij bevinden ons in iemands hoofd en als we slim zijn, begrijpen we wat sommige dingen betekenen, maar we kunnen helemaal ‘verdrinken’. Maar soms gaat dat niet en dat is misschien het juiste ogenblik voor interpretator, die onder andere zulke conclusie daaruit kan trekken: dat men nooit alles kan begrijpen, het menselijke begrip is altijd begrensd en zal het zijn, omdat mensen met al hun verstand onvolmaakte wezens zijn.

5.4.3. Vertellerinstantie

Nu trachten we de vertellerinstantie te bepalen: wij zullen hier eerst de ik-verteller, de auctoriale en de personale verteller zoeken en vervolgens beslissen wij, om welke verteller het hier gaat.

Dat de tekst vol van ‘*ik*’ is, weten we al aan de hand van het vorige hoofdstuk. Maar ook weten we dat het kader van het vertellen *niet* door de ik-verteller uitgemaakt is, maar door een andere verteller die hij-vorm van toepassing brengt. Ondanks vele ik-passages, zouden we dus eerder nadenken, of het hier om de personale of auctoriale verteller gaat. Als we tot Inhoud terugkeren, zien we in de eerste alinea, dat we alles uit de perspectief van één personage volgen, uit het perspectief van *hem* (*hij* is de focalisator). Er wordt hij-vorm gebruikt en het lijkt op het oog van de camera, wij weten wat *hij* voelt en denkt. Dit doet denken aan de *personale verteller*.

Later schuift de aandacht naar generaal die zijn lang telefoongesprek gaat verwezenlijken. En het hele gesprek volgen wij, ofschoon het personage *hij* niet erbij was aanwezig. Dat betekent dat we de gebeurtenissen uit het perspectief van meerdere personages kunnen zien en het gaat om *meervoudige personale verteller*. Dit vermoeden onderstrepen de passages, waar we de gebeurtenissen uit het perspectief van *haar* zien, bv. bij haar ondervraging, *hij* en generaal zijn niet de enige personages die ons de gebeurtenissen bemiddelen.

Om dit hoofdstuk te besluiten: De tekst bevat vele passages die middels ‘ik’ weergegeven worden. Dat zijn delen waar hij-verteller in de innerlijke monoloog van ‘ik’ overgaat. Het kader van het vertelde wordt echter door een verteller uitgemaakt die hij-vorm gebruikt, dat betekent door personale of auctoriale verteller. Voor de auctoriale verteller hebben we alleen twee eventuele mogelijkheden gevonden en dat is te weinig. Het resultaat is dus dat de tekst uit de perspectief van de *meervoudige personale verteller* verteld wordt. De focalisator is meestal *hij* en in enige alleenstaande gevallen is dat *zij* en

generaal. De verteller maakt plaats voor de innerlijke monoloog van de personages in de ik-vorm. Als we beseffen hoe beperkt de gedachten van een mens meestal zijn (dat men in één ogenblik meestal alleen op één niveau na kan denken, ofschoon er meerdere niveaus van één ding bestaan – voor meer zie Motieven), kunnen we concluderen, dat de verteller onbetrouwbaar is.

Het verschil tussen de vertellertoespraak en de toespraken van de personages (wat één van de aspecten van de auctoriale verteller is) is hier moeilijk te vinden. Het perspectief is vanuit één of meerdere standpunten uitgemaakt, de focalisator is één van de personages in het boek en laat het verhaal zien uit het perspectief van binnen het verhaal, daarom kan hier geen sprake zijn van een auctoriale verteller.

5.4.4. Slot

Wij trachtten in de onoverzichtelijke vertelsituatie in *Orchis militaris* een orde te vinden. We hebben vastgesteld dat daar meerdere vertellervormen voorkomen, meestal hij-vorm en ik-vorm. Dit kan invloed hebben op de wijze waarop de lezer het boek leest. De meest geëngageerde persoon verandert in de niet-geëngageerde en andersom en daarmee is de lezer gedwongen die in het lezen emotionele zekerheid zoekt, om distantie te nemen en het boek eerder ‘intellectueel’ te lezen en zich daar niet emotioneel te engageren. Het spel tussen meerdere vertellervormen en dus ook de schrijver en lezer zou ik ‘de bouwsteen van deze tekst’ noemen. Hier spiegelt zich weer de stroming roman nouveau. Al het spel met de personages en met de verteller schakelt deze tekst tot experimentele literatuur, die andere waarden vereist dan leesbaarheid en consumptie van literatuur.

5.5. Personages

5.5.1. Inleiding

Wij trachten nu aan de lezer personages voor te stellen, die in het boek voorkomen. Het woord *trachten* heeft hier zijn rechtvaardiging. Net zullen we het essentieel probleem beschrijven dat wij bij de afbakening van de personages krijgen. Twee hoofdpersonages treden in het boek namelijk meestal alleen onder voornaamwoorden op (*hij* en *zij*), zij hebben geen eigen namen. Daaruit resulteert, dat als in het boek een *hij* optreedt, kunnen we niet honderd procent zeker zijn dat al de bezigheden en gedachten tot een personage behoren. Waar zulke twijfels ontstaan, daar zal de lezer gewaarschuwd worden. Niettemin proberen wij ook tegelijkertijd de ingewikkeldheden niet overal te zoeken en wij proberen eerder de details in een logische verklaring te verbinden. Daar waar de mogelijkheid van een meer ingewikkelde uitleg ontstaat, daar zullen we zijn richting aanduiden.

Als we op dit moment het specifieke bovengenoemde probleem wegcijferen, hebben we een massa mensen die in het boek optreden. Het zou geen zin hebben over allen uitgebreid te spreken, we moeten een keuze maken. In de tekst bevinden zich personages, wier optiek het boek uitmaakt (*hij* en *zij*) en daarnaast hebben we personages die gesprekken met *hem* en *haar* leiden of die met *hem* en *haar* iets doen, maar in hun gezichtsveld raken we niet. Er zijn twee groepen personages dus. De eerste ‘groep’, de hoofdpersonages, zullen we gedetailleerd doornemen, de personen uit de tweede groep zullen we gauw bekijken.

5.5.2. Personages

Eerst tonen wij hoe de personages in de tekst ingevoerd zijn en dan zullen we van de afzonderlijke personages feiten verzamelen. Het meestal voorkomende personage is *hij*. Al van de eerste regel in het boek af zijn we getuigen van *zijn* wereld:

‘WEER duwde de dij aan zijn rechterkant iets harder’ (p.7)

Wat op deze zin kenmerkend is, dat is de indirecte instap van het personage. Hij wordt vermeld door het bezittelijk voornaamwoord. Pas op de *dertiende* regel komt het persoonlijk voornaamwoord in de eerste naamval als *hij*:

‘hij kon hun aanwezigheid alleen aldoor voelen’ (p.7)

Wij benadrukken het, omdat het karakteristiek ook voor de instap van de andere personages is. Niet zelden komt de lezer van het boek in de situatie dat hij *niet* merkt dat de personages zich al hebben afgewisseld. De personages worden op een ingetogen manier genoemd. Dat geldt voor de hoofdpersonages: voor *hem* en *haar*.

De andere personen hebben benamingen die weliswaar concreter zijn dan *hij* en *zij*, maar toch helpen ze niet veel, omdat ze geen indicie voorstellen om de mensen onder bepaalde ruimtelijke omstandigheden in te kunnen schakelen. Als in het boek bv. een Duitse naam Trudi zou klinken, zouden we weten dat de vrouw hoogstwaarschijnlijk de Duitse is. Maar dat gebeurt hier niet. De enige karakteristiek die we krijgen, is te vaag. De vrouw die naast *hem* zit heet namelijk *de vrouw aan zijn rechterkant*. Op dezelfde manier werd de ‘tenaamstelling’ van een soldaat gemaakt: *de soldaat in de greppel*. En zo weten we (zoals bij *hem* en *haar*) over de personages weer alleen dat, waar ze zich bevinden en nog dat wat ze doen - aan de hand van de handeling. (De aanvullende informatie over de benamingen zullen in hoofdstuk Taal te vinden zijn.) Maar nog minder weten we paradoxaal uit de ‘naam’ van een ander personage: van *hem*.

Hij

Over *hem* kunnen we alleen aan de hand van zijn gedachten en ervaringen een idee maken. Hij wordt met *geen* karakteristiek kenmerk beschreven en genoemd (zoals bv. generaal of tenminste de vrouw aan zijn rechterkant), uit zijn benaming weten we alleen dat hij van mannelijk geslacht is. Tot op de 88^{ste} bladzijde zijn we niet zeker of de gebeurtenissen door één of meerdere personen meegemaakt worden, des te meer dat hij er

optreedt en daarnaast nog de kapper en de jongen.²³ De beschreven gebeurtenissen hangen niet veel samen en *hij* zou bij elke gebeurtenis een andere *hij* kunnen zijn. Deze zin die een deel van monologue intérieur is bewijst en bevestigt, dat *hij* de hoofdacteur is bij vele gebeurtenissen in het boek beschreven:

‘omdat [...] ik zo half en half verpleger ben, masseur, kapper eigenlijk...’ (p.88)

Op bladzijde 115 komen we in de *hij*-vorm tot weten nog van meer van zijn bezigheden, we raken bekend met een bredere context van zijn ‘carrière’ als verpleegster en kapper:

‘Nu was hij voor een heel klein beetje zeker al geen soldaat meer. Een deserteur misschien? Was hij een deserteur omdat hij van alles en allen was weggelopen en maar rende, over de paden, tussen de paviljoenen, zich opsloot in het badhuis? [...] Hij had ze niet geteld, de vele keren dat hij met de berrie her en der had gedraafd en de velen die hij had overgebracht uit de paviljoenen naar de bunker...’ (p.115-116)

Uit deze recapitulatie blijkt dat hij een soldaat was die uit het leger ontvluchtte en die in een ziekenhuis zijn onderdak als verpleger vond. Daar had hij de berries met zieke en dode lichamen gedragen en het haar geknipt. We weten dus nu al welke gebeurtenissen waarschijnlijk met *hem* verbonden zijn.

Wij maakten het beeld van zijn beroep en nu kijken we nader in de gedachtewereld van hem. We lezen er vaak over, wat hij denkt. Meestal zijn dat waarnemingen van de buitenwereld. Hij ziet bv. lichtwerpers en een brandende stad en dat is ook wat precies zich in zijn hoofd weerspiegelt. Het woord *denken* zou hier te sterk zijn. *Hij* zelf wil niet denken, nu wil hij kijken, hoe we op de 18^{de} bladzijde kunnen lezen:

²³ Dat veroorzaakt een zog. ‘vervreemding’.

Hij ‘dacht: dit is de derde dag zonder denken, dacht: dit is de drieëndertigste dag zonder denken [...] en het was goed, te bedenken dat er nog zoveel te doen overbleef ook nadat je eens en voorgoed met denken had opgehouden: kijken kon je’ (p.18)

De gewilde absentie van het denken zullen we in Motieven behandelen, laten we nu zijn wereldbeeld bekijken. Dit uittreksel bewijst één van de karakteristieke kenmerken van *zijn* persoonlijkheid. Hij bestaat nu zonder denken, maar hij heeft wel ogen en zijn geloof. Op de 105^{de} zijde lezen wij dat hij in het uitverkoren volk gelooft. Hij zweert namelijk onder andere:

‘...iedereen te verachten die niet de huid heeft van mijn volk dat het uitverkoren volk is.’
(p.105)

Dat zijn de nazistische idealen die door zijn hoofd trekken. Verder lezen we:

‘Ik geloof in het bloed dat mijn handen zuivert. Ik geloof. Ik geloof in de discipline die ons veiligste wapen is. Ik geloof. Ik geloof in de ontbering die ons heldhaftig maakt.’ (p.108)

Welk moreel standpunt hij inneemt, weten we niet, omdat hij geen commentaar oplevert (hij probeert niet na te denken). Maar daaruit kunnen we afleiden, dat het hem goed van pas komt en dat hij deze ideeën aanneemt, tenminste totdat *hij* deserteert. Dat staat in tegenspraak met die ideeën en alleen dat is het bewijs dat hij het met die ideeën niet mee is. *Hij* is een gedeserteerde soldaat en vervolgens verpleger en kapper in een badhuis. Zijn gedachtewereld zit vol van nazistische idealen of juist: ze trekken hem door het hoofd, maar of hij het er eens is, dat is niet bekend. Uit de tekst komen we over *hem* niet veel meer tot weten. Alleen één trek van zijn persoonlijkheid of anders één ding dat hij doet, hebben we nog niet vermeld. Dat is zijn vermogen met iemand anders of met de massa overeen te komen of anders gezegd in hen te ‘vervloeiën’:

‘hij voelde de lucht koud en weldadig naar binnen stromen en samen daarmee het tumult dat van buiten naar binnen waaide en zich op hen neerzette, hen drukte op de huid, als het ware langs hun poriën...’ (p.12)

Hij voelde het eerst zelf en net voelde hij het ook voor de anderen. Hij is met de anderen zo diep één geworden dat *hij* zijn lichaam en eigenlijk zichzelf weer terug beseffen moet:

‘dit is een mond, dit zijn lippen die zoekend over mijn gezicht gaan, dit is een dij bovenop mijn dij, dit is mijn dij...’ (p.12)

Wij kwamen een paar dingen over *hem* te weten. Hij is het hoofdpersonage, uit wiens gezichtsveld we de meeste gebeurtenissen volgen en heeft meerdere benamingen: naast ‘hij’ ook kapper en soldaat. Meer over hem als verteller vinden wij in hoofdstuk Verteller. Nu zeggen we nog een paar kenmerken van *haar*, het tweede hoofdpersonage.

Zij

Zij is naast *hem* het vaakst vermeldde personage. Wij kunnen niet zeker zijn dat het over één vrouw gaat, omdat er weer gebeurtenissen aflopen die met elkaar niet hoeven samen te hangen. Waarschijnlijk zijn alle *zij* echter één personage. Laten we recapituleren wat we op basis van Inhoud over *haar* kunnen zeggen: *Zij* werkt in het ziekenhuis in de keuken, waar *hij* zijn onderdak vindt, *zij* (*hij* en *zij*) hebben met elkaar een verhouding en *hij* betaalt *haar* ervoor met koffie, kousen en andere dingen. In de keuken vindt *ze* ook een middel om zich tijdelijk vanwege ondervragingen blind te maken (van dit middel maakt ook *hij* gebruik). *Ze* heeft een man in het oosten en als *ze* met *hem* een woordspelletje speelt, komt tevoorschijn, dat *ze* ook door onderdrukkers idealen beïnvloed is. *Hij* moet *haar* zinnen herhalen, onder andere deze:

‘Dat alle wapens op de hele wereld onze wapens zullen zijn.’ (p.81) ‘Dat alle hemelen op deze wereld onze hemelen zullen zijn’ (p.82) ‘Dat alle waarheid op deze wereld onze waarheid zal zijn. Dat alle leven op deze wereld ons leven zal zijn. [...] Dat alle dood op deze wereld onze dood zal zijn.’ (p.85)

Zij ondergaat een ondervraging en *haar* gezicht wordt paars door het slaan. Anders weten we niets van *haar*, alleen dat als *ze* *hem* na *zijn* ondervraging ophaalt en *zij* lopen

samen door de stad, ziet ze haar vader en denkt dat ze hem zouden oppakken en doodschietsen. Zij komt uit deze stad dus.

De anderen

Verder treden hier personages op die we nog minder kennen dan de twee hoofdpersonages. Zij komen in het gezichtsveld van *hem* of *haar* en we zijn getuigen ervan, wat ze doen en waar ze over praten. Onder deze personages valt: de vrouw aan zijn rechterkant, het mannetje met de peuk, de man met de klok, generaal, dokter, barones, ondervrager, de soldaat in de greppel.²⁴ Dat zijn de personages die een naam hebben (hoe vaag ook). De rest van de personages worden dan genoemd alleen als een man, vrouw, jongen, kind, soldaat. Deze personages zullen we niet nader bekijken alleen tot generaal zullen we nog terugkeren.

Verder treden hier groepen mensen op als bv. de tochtgenoten, groep soldaten, mensen in het badhuis. Deze alle spelen een perifere rol en zij hebben alleen een bijkomstige invloed op de ontwikkeling van de handeling en op de hoofdpersonages. Het meest van alles tekenen ze de ruimte af. Noemenswaard is nog misschien, dat hij de in sommige situaties niet als mensen waarneemt, maar als massa mensen²⁵.

5.5.3. Slot

In dit hoofdstuk karakteriseerden we de meest voorkomende personages: bij voorbaat *hem* en *haar* en schematisch ook de anderen. Daarbij zijn we een paar problemen tegengekomen: ten eerste het probleem van de benamingen die in de tekst op zo'n algemeen niveau zijn dat het soms onduidelijk is of de bezigheden en gedachten bij één personage horen of bij meerdere. Ten tweede is er een probleem dat met het eerste samenhangt: dat het onduidelijk is wie wat doet, wat door de onverwacht wisselende

²⁴ Voor de context zie Inhoud.

²⁵ zie p.117 en 118

beelden komt. Tot deze bijzonderheden treedt nog één karakteristieke trek toe (die ik echter geen probleem zou noemen): namelijk dat de personages zelf niet altijd helemaal afgebakend tegen de massa mensen zijn. Soms gaat dat zo ver dat *hij* in de massa mensen of in de wereld ‘vervloeit’.²⁶ In de analyse van de personages konden we opmerken dat er een noemenswaardige samenhang bestaat: dat de vage grenzen van beelden uit de vage grenzen tussen mensen misschien voortspuiten.²⁷

Voordat we het hoofdstuk over personages afsluiten, kunnen we nog een kort discours in het bredere samenhang ondernemen – het hangt met de wijze samen, hoe de personages genoemd worden. Dit doet namelijk aan roman nouveau denken, zie het uittreksel uit het *Woordenboek van literaire theorie*: ‘In hun schepping [van de auteurs van deze stijl] verdwijnt de ‘alwetende’ verteller en ook de concrete helden, die door grammaticale personages vervangen worden (hij, zij, niet zelden staat daar een ‘ik’ zonder naam, dat verdubbeld of vermeerderd wordt), die zonder duidelijke historische, sociale determinatie zijn en ze projecteren zich in elkaar, zodat de lezer ze moeilijk herkent.’²⁸ (Vlašín, 251)

²⁶ Dit hoofdstuk werpt dus hopelijk licht op Inhoud, waar de beelden soms onverwacht in elkaar veranderden.

²⁷ Dat de personages niet altijd afgebakend lijken, kan uit twee redenen voortspuiten: ten eerste hebben ze zo’n eigenschap dat ze werkelijk hun individualiteit verlaten om met de massa samen te vloeien of verliezen ze - ten tweede - hun individualiteit niet, maar het wordt zo afgebeeld - en de oorsprong zit dus in de vertellerinstantie. Niet alleen deze vraag zal in het volgende hoofdstuk behandeld worden.

²⁸ ‘V jejich tvorbě mizí ‘vševědoucí’ vypravěč, i konkrétní hrdinové, na jejichž místo nastupují postavy gramatické (on..., ona..., nejednou bezejmenné ‘já’, podléhající procesu zdvojení či násobení), které jsou bez zřetelné determinace historické, sociální aj. a promítají se vzájemně jedna do druhé, takže je čtenář jen obtížně rozeznává.’

5.6. Aspecten van tijd

5.6.1. Inleiding

Wij hebben in de vorige hoofdstukken de personages gekarakteriseerd en de verteller nader bepaald. Nu zullen we tot de juiste proporties terugbrengen, wat we misschien in Inhoud en de vermelde hoofdstukken ongewoon vonden. We zullen de historische tijd bepalen, hoe lang het verhaal eigenlijk duurt, wij zullen zien hoe precies hier met de tijd wordt gewerkt in de zin van versnelling en vertraging, en verder zullen we ons nog met de volgende aspecten van tijd bezighouden: het spreekmoment, chronologie / retrospectief, principes in sujet, spanning en de eenheid van tijd. Dit onderzoek naar tijd zal heel interessant zijn omdat het ons de poëtica van *Orchis militaris* nader zal laten zien.

5.6.2. Historische tijd

Nergens in het boek staat een expliciete vermelding van de historische tijd. Op basis van de beschrijving van de omstandigheden beseffen we al op de tweede bladzijde dat de handeling zich in de oorlog afspeelt. In welke oorlog dan? De ruimtelijke details uit de omgeving van de focalisator kunnen ons helpen. Ten eerste bestaat er een telefoon (generaal leidt een lang erotisch gesprek met het meisje), ten tweede worden er rekwisieten als konvoeien en lichtwerpers vermeld. Het gaat dus om de 1^{ste} of de 2^e WO. Er wordt over de mannen in het oosten en het westen gesproken²⁹ Uit deze vage toespelingen kan men begrijpen dat *Orchis militaris* over de 2^e WO gaat. Hopelijk maken we geen fout als we het literair-historische samenhangen erbij trekken en constateren dat die deze veronderstelling ondersteunen. De historische tijd is dus de 2^e WO en hij wordt er impliciet geuit. Meer dan om de 2^e WO gaat het echter om de oorlog als modelsituatie en wat de mens in de oorlog alles kan voelen en ervaren en de omstandigheden van de 2^e O maken er een uitgangspunt voor.

²⁹ Het is algemeen bekend dat de 2^e WO zich op twee fronten afspeelde.

5.6.3. Duur

Volgens *Literair mechaniek* en het *Woordenboek van literaire theorie* bestaan er twee niveaus van duur: de vertelde tijd en de verteltijd. (Van Boven, 247) De verteltijd is gemakkelijk te bepalen: het boek neemt 121 pagina's in beslag en de verteltijd hangt ervan af hoe snel de lezer leest. Met de vertelde tijd is het gecompliceerder. Niet alleen dat er alle gegevens ontbreken die zouden aanduiden hoe lang de hele geschiedenis (of tenminste een deel ervan) duurt, maar er zijn ook meerdere mogelijkheden van uitleg:

- a) De duur is één moment waar hij zich op aan alle vorige gebeurtenissen herinnert; de duur zou dus één lang ogenblik zijn en alles zou zich in het hoofd van hem afspelen.
- b) De duur bevat langere tijd - van één dag tot de hele duur van de 2^e WO en er zijn naast herinneringen ook de gebeurtenissen afgebeeld en daarbij zou niet precies gezegd kunnen worden wat de herinneringen en wat de gebeurtenissen zijn.

Maar als we het logisch bekijken, zou hij niet in één dag uit het leger kunnen ontvluchten en dan nog voor patiënten zorgen en weer uit het badhuis ontvluchten. Dit alles moest weken tot jaren duren. In totaal zouden we dus de duur als volgend kunnen samenvatten: de verteltijd is korter dan de vertelde tijd. Uit deze algemene perspectief gaat het dus om *Raffung*.

5.6.4. Raffung, Deckung en Dehnung

Net hebben we gezegd, dat het in *Orchis militaris* om *Raffung* gaat, maar als we het boek precies willen karakteriseren, moeten we nader bij de tekst gaan: wij moeten hem op het niveau van afzonderlijke beelden beschouwen.

Raffung

Vinden we hier ook op het niveau van de beelden de meest voorkomende wijze van het omgaan met de tijd, wat het proza betreft³⁰: *Raffung*? De typische zinnen die iemands leven samenvatten, die één paar jaren van een personage in één zin zouden beschrijven, zulke zinnen zijn hier moeilijk te vinden. *Raffung* op het niveau van de hele tekst neemt weliswaar waarschijnlijk meerdere weken tot jaren in beslag, maar dat komt door weglatingen, niet door de samenvattende beweringen. De weglatingen vinden we al helemaal niet in het kader van één beeld. De beelden worden hier heel nauwkeurig weergegeven, zoals we net zullen zien.

Deckung

Nu zal namelijk sprake van *Deckung* zijn, of *tijddekking* op z'n Nederlands. 'Die treedt op bij een zogeheten *scenische* presentatie' (Van Boven, 248), maar dat wil niet zeggen dat zij alleen bij drama wordt gebruikt. *Deckung* vinden we onder andere overal waar de klemtoon op dialogen ligt. In *Orchis militaris* komen we gesprekken niet zelden tegen, ofschoon ze niet op het eerste gezicht te herkennen hoeven te zijn.³¹ Hier hebben we een voorbeeld uit het gesprek tussen *haar* en *hem* in het bed waarschijnlijk:

'Ze proberen op te rukken over het ijs, zegt ze. Zeg het, zegt ze. Ik zeg: ze proberen op te rukken over het ijs. [...] Ze schuiven de dode lichamen overboord in zee. Ze schuiven de dode lichamen overboord in zee. Ze houden onze kleuren hoog op alle fronten. Ze houden onze kleuren hoog op alle fronten. [...] Dat alle hemelen op deze wereld onze hemelen zullen zijn. Dat alle hemelen op deze wereld onze hemelen zullen zijn.' (p.79-82)

³⁰ 'De vertelde tijd is vaak langer dan de verteltijd (in de traditionele proza)'; 'Č. vyprávěný bývá delší než č. vyprávění (v tradiční próze)' (Vlašín, 60)

³¹ Onder de kenmerken van dialogen hoort meestal directe rede door aanhalingstekens beperkt, of door liggend streepje begonnen of tenminste een grafische afzondering van de omgeving. Van deze kenmerken vinden we in *Orchis militaris* alleen de grafische afzondering (bv.p.91,92), maar ook niet overal.

Dit lange gesprek duurt heel lang en het is niet het eerste geval in het boek. Het is mogelijk dat het lezen ervan zo lang duurt als het uiten ervan. Daarom is zeker gegrond om te beweren dat hier juist *Deckung* voorkomt.

Dehnung

En de derde mogelijkheid van het omgaan met tijd is *Dehnung (tijdvertraging)*. Die vinden we in dit boek op bijna elke bladzijde. Al van het begin af lezen we wat alles *hij* aan zijn lichaam in de coupé voelde:

‘WEER duwde de dij aan zijn rechterkant iets harder, ook het beven erin werd harder, en niet alleen in de dij, ook in de arm die stijf tegen de zijne lag gedrukt. En tegelijk was er aanhoudend die druk van de schouder aan zijn linkerkant, van het stram rechtop zittende lichaam aan zijn linkerkant dat geklemd zat tussen hem...’ (p.7)

Alsof de verteller ons de kans zou willen geven, om te kunnen voelen wat het hoofdpersonage, *hij*, precies voelde. En omdat de gevoelens en zintuigen altijd sneller zijn dan de woorden, moet hier onvermijdelijk om *Dehnung* gaan als de zintuiglijke waarnemingen met de woorden beschreven worden. De beschreven zintuiglijke waarneming kon rustig alleen seconden duren, terwijl de woorden langere tijd nodig hebben om uitgesproken te worden. Nu komt één nog typischer voorbeeld, waar de uiterlijke situatie als springplank tot de uitdijende gedachten dient:

‘...het slaan en het luisteren naar het slaan en het toekijken zonder één beweging te maken en één woord te uiten, voorbij het huiveren en beducht zijn, het immobiel zijn, het niet zijn, het proberen niet te zijn, niet zichtbaar niet iemand te zijn die hoorde en zag en dus wel degelijk present was, getuige was, plichtig was,...’ (p.86)

Hij zag het slaan en het evoceerde allerlei emoties ermee verbonden en er ontstond een mozaïek of een verzameling van zijn ervaringen met het slaan en die defileren in zijn gedachten. Wij hebben hopelijk voldoende bewezen dat *Dehnung* in het boek ook zijn

belangrijke plaats inneemt. Er is echter nog één groep tekstpassages, namelijk passages waar moeilijk is om ze naar deze indeling *Raffung/ Deckung/ Dehnung* te sorteren, hoe vreemd het ook klinkt, zie het voorbeeld:

‘Ik geloof dat de dood die wij sterven voor dit Rijk en voor de heer over dit Rijk een dood is voor de Heer. Ik geloof.

Geloof je echt dat het voor vannacht zal zijn?

Mazelen, dat zou kunnen.

Je hoeft alles niet zo zwart te zien.

Mams heeft jouw doopkleed nog.

We maken de kamer blauw.

Wit.

Rose.’ (p.106)³²

Hoe deze flarden van gedachten te boordelen als ze geen enig beeld maken als de rode draad moeilijk te vinden is? Ze volgen elkaar en komen misschien uit verschillende herinneringen van *hem*. Zullen we dit als versnelling nemen? We weten niet hoe snel na elkaar deze zinnen onder de woorden gebracht werden. Het konden beelden uit de kindertijd zijn uit de loop van 5 jaar en het konden zinnen zijn van één dag. Wij kunnen misschien dit ook tijdvertraging noemen. Er gebeurt namelijk niets in de fysieke wereld als deze gedachten *hem* opvallen. Met dat al duurt het een paar seconden tot minuten voor wij de passage uitlezen. Hoe precies dus dit probleem op te lossen? En is het werkelijk nodig een oplossing te vinden?

³² Gelijke situatie bevindt zich op p. 41-46

5.6.5. Spreekmoment

Het spreekmoment is ‘het moment waarop de zin wordt uitgesproken’ (Van Boven, 267) Dat herkent men meestal aan de grammaticale tijd. Als het verhaal in de tegenwoordige tijd is geschreven, komt de tijd van de handeling met het spreekmoment overeen. Als het verhaal in verleden tijd weergegeven wordt, is tussen de handeling en het spreekmoment een distantie, die een bepaalde functie kan hebben. Maar waar we mee rekening moeten houden, dat de situatie niet altijd zo overzichtelijk hoeft te zijn, als in *Literair mechaniek* vermeldt wordt: ‘In verhalende teksten echter ligt de zaak vaak minder eenvoudig, al heeft de werkwoordstijd ook hier betrekking op de verhouding van de verteller tot datgene wat hij vertelt...’ (idem)

Wat voor *Orchis militaris* typisch is, dat is de wisseling van verleden en tegenwoordige tijd. De wisseling is niet toevallig, er kan een orde gevonden worden. De tijd richt zich ernaar wie juist aan het woord is. Als de verteller (= als over de personages in de derde persoon wordt verteld), dan zijn de zinnen in verleden tijd. In de toespraken van de personages (in innerlijke monoloog en in de gesprekken) zijn de zinnen in de tegenwoordige tijd. Hier komen een paar voorbeelden:

‘Zodra ook de stem niet meer volgde en daarmee alles wat met morgen te maken had eindelijk achter hem lag, vroeg ze: wat zie je nu?’ (p.87)

Dat is een duidelijk voorbeeld van de vertellertoespraak.

‘Ik denk: dit is het uur waarop wij zeggen: Heer zegen deze spijs.’ (p.59)

Dit is een voorbeeld van de innerlijke monoloog.

‘Ik geloof dat de dood die wij sterven voor dit Rijk en voor de heer over dit Rijk een dood is voor de Heer. Ik geloof.’ (p.106)

Het merendeel van het boek is in verleden tijd geschreven. Dat zou dus het verschil tussen *nu* en *toen* kunnen signaleren. En in dit moment komen we tot één van de typische

kenmerken van deze tekst: ofschoon verleden tijd aanduidt dat het spreekmoment van latere tijd is en een bepaalde perspectief van de toekomst in het boek aanwezig zou kunnen zijn, is het in dit boek niet zo. De passages met verleden tijd zijn net zo ‘verdrongen’ in de net beschreven gebeurtenissen als de passages in de tegenwoordige tijd. Anders gezegd ontbreekt daar een perspectief van toekomst, we vinden daar geen anticipatie en ook geen vermelding van het (latere) spreekmoment en ook is er geen instantie die wezenlijk van de beschreven herinneringen zou scheiden. Alsof het de bedoeling zou zijn om de lezer te laten twijfelen, of de personages weer voorkomen. Alsof bij de personages niet zeker zou zijn of ze verder zullen leven.

Om dit dus samen te vatten is de situatie op het eerste gezicht niet veel duidelijk, maar op het tweede kan het al zijn. Als een personage aan het woord is, kijken we direct in zijn/haar hoofd en hij of zij beschrijft alles in de tegenwoordige tijd zoals hij/zij het net kan zien. Als er over de personages door de vertellerinstantie gesproken wordt, lijkt het heel op de toespraak van de personages, omdat de verteller geen gebruik van de mogelijkheden maakt die zijn rol van de verteller hem aanbiedt: hij geeft eigenlijk dezelfde dingen door als de personages zelf tijdens de innerlijke monoloog, alleen in de derde persoon in de verleden tijd. Over een ander probleem met de tijd verbonden zullen we nu spreken.

5.6.6. Chronologie en retrospectief

In dit hoofdstuk zal niet alleen om het probleem chronologie vs. retrospectief gaan, maar ook om het probleem wat we eigenlijk alles onder de *gebeurtenissen* zullen begrijpen. Pas als we de gebeurtenissen precies afbakenen, kunnen wij ook de chronologie en retrospectief bepalen. Waarom, dat zullen we hieronder bekijken.

De eerste steen des aanstoots is aan de hand van de derde alinea³³ van Inhoud herkenbaar. Daar wordt een situatie voorgesteld en dan komen er zinnen, die naar een andere situatie en tijd verwijzen. Deze zinnen kunnen voor: a) tijdssprongen b) flashbacks

³³ Samenvatting p.18-22

staan. Deze twee mogelijkheden hebben een andere oorsprong. Tijdsprongen worden door de verteller gemaakt, flashbacks door de personages (ze staan alleen in de gedachten en de verteller geeft ze alleen door). Nu is belangrijk, wat we nog onder chronologie begrijpen.

- a) de fysieke activiteiten worden gerekend en de herinneringen + gedachten niet
- b) de fysieke activiteiten + gedachten + herinneringen worden allebei gerekend en elke verwijzing naar verleden, meegemaakte ervaringen breekt de chronologie door

Als we voor de strikte eerste mogelijkheid kiezen, kunnen we over chronologie spreken of is het al retrospectief? Laten we naar de tekst terugkeren. Natuurlijk wordt de chronologie doorbroken als in een tekst de door de verteller veroorzaakte tijdsprongen zitten. Maar wat met de gedachten – zijn ze genoeg sterk dat ook zij de chronologie kunnen doorbreken? Deze wel. De afwijkingen van chronologische reeks gebeurtenissen, zijn zo lang en vaak, dat we later over geen chronologische reeks meer kunnen spreken, omdat die verdwijnt en wordt vervangen door vele afwijkingen, waar geen orde te herkennen staat. In elk geval wordt dus in *Orchis militaris* de linie doorbroken en over een chronologie kan er geen sprake zijn.

De tweede steen des aanstoots die wij tegenkomen als we ons met de chronologie bezig willen houden is: staat het begin van het boek voor het begin van het verhaal of bevinden we ons met het begin van het boek *in medias res* of zelfs aan het einde van het verhaal? Het is een moeilijke vraag, omdat de tekst ons heel zelden een indicie geeft. Wij kunnen ons alleen *vermoeden* welke plaats in het verhaal het begin van het boek precies heeft. Alle drie mogelijkheden zijn namelijk aannemelijk. Wij volgen het verhaal *ab ovo* en de eerste scène vertelt erover, hoe *hij* naar de leger aan het begin van de oorlog met een gewone trein ging. De tweede mogelijkheid is dat we *in medias res* met de eerste zin komen. Dat de soldaat op zijn vlucht uit het leger met de gewone trein met de civilisten

ging en daarna kwam hij naar het badhuis. En de derde mogelijkheid, namelijk dat we het verhaal *van achteraf* volgen, kunnen we ook helaas niet uitsluiten. De eerste scène kan uit de tijd komen wanneer de soldaat al van het badhuis gevlucht is. Tot dit thema keren we over een moment terug en nu formuleren we het tweede probleem in betrekking tot het bepalen van de chronologie en retrospectief.

Wij zouden nog over de retrospectief in dit boek een opmerking zeggen. Retrospectief betekent de terugblikken. Als hier bv.:

‘soldaat zijn zonder erbij te denken, je in een trein naar het front laten rijden en het gevecht instappen zonder denken, dacht: oprukken zonder denken en teruggeslagen worden zonder denken...’ (p.20)

Hij denkt hoogstwaarschijnlijk aan alles wat hij in de laatste dagen meegemaakt heeft – hij keert in zijn gedachten terug. Het boek is vol van zulke zinnen, zowel in 3^{de} persoon sg. als in de 1^{ste} persoon sg. Dat betekent dat deze tekst vol van retrospectief zit en die komt in de toespraken in de tegenwoordige en ook velden tijd.

Kort en bondig: in dit boek lijkt de ‘orde’ eerder chaotisch dan geordend. In de gedachten en vertellertoespraak zit weinig chronologie, de gedachten en beelden veranderen naar de associaties, die een retrospectief karakter hebben. De lezer kan volgen, wat precies zich in het hoofd van de personages afspeelt. Het is onduidelijk of alle in de tekst vermelde gebeurtenissen en associaties ook voorkwamen (een deel ervan kunnen fantasiebeelden zijn van de personages), maar wat zeker is, er is weinig chronologie. De retrospectief voorkomt er vaker, vooral in de vorm van flashbacks. Maar de chronologie in dit boek te zoeken, is misschien een sisyfusarbeid. Wij kunnen ons qua vele dingen vermoeden, maar de verteller geeft ons weinige indicaties om er de orde te vinden, die op rotsvaste grondvesten zou staan. Beter gezegd: dit boek staat buiten sommige categorieën als bv. chronologie van de gebeurtenissen.

5.6.7. Principes in sujet

Net hebben we gezien, dat *Orchis militaris* eerder een retrospectief verhaal is. De afzonderlijke beelden worden zonder een zichtbare orde aan de lezer voorgelegd. Dat betekent dat het verhaal in zijn chronologische en zinvolle vorm *niet* lijkt op de manier waarop het in de fysieke vorm in het boek gepresenteerd wordt. Anders gezegd: *fabel* komt niet met *sujet* overeen. Wij hebben overigens al gezien dat we het verhaal (als we überhaupt in dit geval over een *verhaal* kunnen spreken) alleen met moeite van het begin tot het slot hertvertellen konden en in ieder geval is het ons niet helemaal gelukt, omdat de informatie in de tekst onvolledig voor dit doel was³⁴ en in deze tekst ‘hangen’ vele herinneringen los. Die kunnen op meerdere plaatsen in fabel gezet worden. De bedoeling van *dit* hoofdstuk is om te formuleren wat in Inhoud uitgebreid verteld werd, maar nu met de nadruk op de formele kant van de zaak. Wij zullen een weg volgen van de speciale ordening van beelden in dit boek. En nog voor we tot het *sujet* komen, zouden we niet vergeten te vermelden, waarom er eigenlijk in het algemeen in de boeken met de ordening gespeeld wordt. Naar ons leerboek van de literaire analyse heeft dit proces een literaire functie: ‘spanning creëren, informatie doseren, een personage psychologisch verdiepen of anderszins.’ (Van Boven, 240) Wij zullen dus aan het einde van dit hoofdstuk nog samenvatten, hoe en hoeveel het in dit boek gebeurt. Nu trachten we te formuleren wat de opvallende kenmerken van de speciale ordening van afzonderlijke beelden in dit boek zijn.

In Inhoud konden we zien wat de personages doen en denken. In de voorafgaande hoofdstukken over tijd zagen we dat de beelden alles behalve chronologisch geordend zijn. De afzonderlijke beelden veranderen vaak zo ongemerkt dat de lezer de verandering pas later opmerkt. Waar komt dat door? Hoe we al in Personages laten zien hadden, is een van de redenen dat de personages niet met de eigen namen, maar meestal met de

³⁴ Voor het verschil tussen fabel en sujet bestudeer nog hoofdstukken Inhoud en Fabel (Inhoud staat voor sujet).

voornaamwoorden worden genoemd (*hij, zij*). De tweede reden is dat het boek vol van gedachten is en daar valt moeilijk te herkennen, wanneer de concrete situatie veranderd heeft.

Schematisch ziet het als volgend eruit: (beeld) de concrete situatie maakt een uitgangspunt voor de gedachten en die monden langzaam in een andere situatie uit. De gedachten horen zowel bij de eerste situatie als tot de tweede. Ze maken dus een zogenaamd overgangsgebied tussen die twee concrete situaties. Dit overgangsgebied kan verschillend lang zijn. Er zijn langere, die vaak herhalen (eigenlijk zijn dat refreinen) zoals dit:

‘de grens bereiken zonder denken, het land bereiken, de stad, de straat, het huis, de deur bereiken, de gang, de trap, de overloop, en aan het eind van de overloop de deur, de kamer, het bed, het kind bereiken...’ (p.22)

En er zijn helemaal korte overgangsgebieden, onder andere deze zin:

‘*Komt zien komt zien hier worden klappen uitgedeeld.*’ (p.68)

Een zin (korte of lange) of een woord maakt meestal het overgangsgebied tussen de beelden. Daaronder zou kunnen begrepen worden dat de tekst eigenlijk vloeiend is. Ja, dat is waar, ofschoon de overgangsgebieden soms op het eerste gezicht heel *onopvallend* zijn en het lijkt meestal op een tekst waar de beelden zich willekeurig en onlogisch wisselen. Logica kan daar inderdaad ontbreken, maar willekeurig is de wisseling niet. Het schema duidt ons aan dat het principe van wisseling niets anders dan *associëren* is. Ook de meest onopvallende woorden kunnen als springplank dienen voor andere gedachten. En hoe de associaties zich één na een andere ontrollen, zien we gedetailleerd in de tekst.

En juist dat ligt aan de voorkant van het boek. Geen handeling is zo belangrijk hier als de gedachtewereld en zijn principes. Een handeling is alleen een decor voor de gedachtewereld.

Maar dan komt af en toe een situatie als deze:

‘Vooraf niet in de zon. / Geen zoon. / Mamie. / Met Sint-Juttemis. / De zoo misschien. / De buurvrouw zegt. / Onder de trap, dat is de veiligste plaats. / Niet op het noorden. / Als het god belieft.’ (p.107)

Dat is geen verenigd beeld, dit zijn meerdere beelden naast of misschien door elkaar (waar we van geen achtergrond hebben) - dat betekent ook gedachten door elkaar, een helemaal chaotisch wereldbeeld, de gedachten door elkaar lopend en geen overgangsgebied.

Met dit hangt één interessante trek van dit boek samen. Uit het bovengenoemd voorbeeld is duidelijk dat we minder weten dan het personage dat het innerlijk monoloog produceert. Zulke voorbeelden zouden echter aan de vingers van één hand geteld kunnen worden, wij zouden dit dus niet als typisch beschouwen. Wat veel vaker is, dat is de situatie dat we direct in het hoofd van een personage kijken en we weten precies zoveel als het personage, soms kunnen we achtergrond missen. Het personage ‘spartaar’ ons niet en wij moeten ook voor een gemiddelde lezer ‘saaie’ en ‘ongenietbare’ toespraken volgen³⁵, vol van herhalingen en anakoloeten zoals deze:

‘het kind bereiken zonder denken en niet één ogenblik ophouden daaraan te denken zodat daarbuiten nagenoeg alle denken heeft opgehouden en dus ook alle pijn nagenoeg en alle bang zijn en alle vragen en alle weten nagenoeg, tenzij dit ene nog, dacht’ (p.22)

Deze passage lijkt op een koortsachtige toespraak van een ziek personage. Aan de hand van dit voorbeeld is gemakkelijk tot het resultaat te komen dat de lezer precies zoveel weet in het moment van het lezen als het personage. Zulke toespraken vertwijfelen een enkel obstakel tussen de lezer en het personage zelf. Wat bijzonder is, dat is het feit dat het personage niet meer weet dan de lezer dus. Het zou logisch zijn als het personage meer

³⁵ meer in Taal en Literaire middelen

zou weten, maar aan de hand van dat wat het personage zegt en denkt (en wij hebben meestal een volledige toegang tot zijn gedachten), lijkt het erop dat het personage heel beperkte gedachten heeft. Het denkt alleen aan de dingen die wij op het papier in de vorm van woorden zien en niet aan iets anders. Uit dit spruit voort, dat de mens algemeen in zijn gedachten (lees: verstand) *heel* beperkt door het ogenblik is.³⁶ Hij is *nooit* in staat de hele strekking van een situatie te begrijpen.

Het doel van dit deel van onze analyse was om de principes te onthullen waarnaar de afzonderlijke beelden achter elkaar geordend zijn. Het resultaat luidt als volgt: Sujet komt niet met fabel overeen. Met de lezer wordt er niet gemanipuleerd, zodat hij spanning voelt, maar de informatie worden zo gedoseerd om de literaire personages psychologisch te verdiepen. En eigenlijk de psychologische kant van het personage is het allerbelangrijkste van het boek samen met de psychische principes, waarnaar het leren en herinneren werkt. Zo een verschijnsel in een prozaïsche tekst te proberen te beschrijven, dat is zonder twijfel een heel interessant experiment.³⁷ Verder blijkt uit de tekst dat de lezer (verrassend) zoveel weet als de verteller, wat over de beperktheid van het menselijke verstand spreekt.

5.6.8. Spanning

Tot slot kijken wij of de literaire aspecten, die tot de spanning leiden, ook in dit boek gebruikt worden. De spanning wordt veroorzaakt door de vooruitwijzingen, spannende informatiedosering, tijdvertraging, tijdversnelling en spannende volgorde van gebeurtenissen, waarbij de lezer niet altijd de informatie krijgt waar hij op wacht. (Van Boven, 260)

³⁶ Deze scriptie moet ook veel keer gelezen en gecorrigeerd worden, omdat ook de auteur van deze scriptie beperkt door het ogenblik is.

³⁷ Wij kunnen niet weten of het werkelijk op deze manier werkt. Wat echter al tegenwoordig bekend is, dat het menselijk geheugen op basis van associaties werkt en dat het associëren echt het basisprincipe is, waarnaar de herinneringen aaneenschakelen. Bekijk boeken die zich met het menselijk geheugen bezighouden, bv. populair-wetenschappelijke *Stroh im Kopf* van Vera Birkenbihl.

De tijdversnelling vinden we in het boek precies *zo* weinig, *hoeveel* we er tijdvertraging vinden. *Raffung* komt alleen in alleenstaande gevallen voor, terwijl het boek vol van *Dehnung* is. De lezer krijgt over één moment heel veel informatie, misschien zo veel, dat de lezer door het kwantum informatie overbelast kan zijn. De informatiedosering is dus nauwelijks spannend en de tijd is hier niet elastisch, wat tot de spanning zou bijdragen.³⁸ De volgorde van gebeurtenissen is ook niet ‘spannend’³⁹, maar hij is wel betekenisdragend, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien. En de vooruitwijzingen zijn er ook niet - we zijn eerder in de verleden en huidige gebeurtenissen ‘verdronken’, alsof er misschien *geen* toekomst zou bestaan (wat ook betekenis dragend kan zijn).

Omdat in het boek met *Raffung* misschien helemaal niet wordt gewerkt en de beelden door *Deckung* en *Dehnung* zijn gekenmerkt, mankeert het boek aan de spanning die door het omgaan met tijd veroorzaakt zou worden. Of er sprake van een andere soort spanning kan zijn is dus op dit moment eerder een thematische vraag,⁴⁰ maar niet de vraag met tijd verbonden. De wijze van het omgaan met tijd is dus niet zo elastisch en zelfs gaat hij soms tegen een opneming in – bij sommige passages is moeilijk te zeggen of er om *Raffung* of *Dehnung* gaat, de tekst is niet helemaal opneembaar.

Wij kunnen dus verklaren, dat in verband met dit boek geen sprake kan zijn over spanning op basis van de bovenvermeldde criteria. Het is zo arm aan spanning dat we ons misschien kunnen vermoeden dat dit het programma van het boek is – om zo weinig

³⁸ Elasticiteit betekent, dat de manieren van het omgaan met de tijd niet wisselen (*Raffung* wisselt niet met *Dehnung*), maar zijn eerder statisch of er wisselt ten hoogste *Deckung* met *Dehnung*, wat echter niet genoeg om de spanning te creëren. (Vlašín, 60)

³⁹ Deze waardering is natuurlijk subjectief, maar in vergelijking met een willekeurige bestseller (bv. *Da Vinci's code* van Dan Brown) komt naar boven welk boek meer op gebeurtenissen is gericht en laat staan op de volgorde van gebeurtenissen.

⁴⁰ of er bv. een spanning zit als bv. hoe zal zich precies het hoofdpersonage ontwikkelen? Zal hij eindelijk zijn huis bereiken? Komen we ook iets concreets tot weten om hem in duidelijke omstandigheden te kunnen zetten?

spannend mogelijk te zijn. Om weer een klein discours in bredere context te maken: Deze trek is weer gelijk aan dat wat de auteurs van Franse roman nouveau produceerden.

5.6.9. Slot

In dit lange hoofdstuk over de aspecten van tijd in *Orchis militaris* zijn we tot meerdere conclusies gekomen. Ten eerste dat het boek zich tijdens de 2^e WO afspeelt, ten tweede dat we er meestal Deckung en Dehnung vinden, Raffung heel zelden. Ten derde dat het spreekmoment van latere datum is dan de meeste gebeurtenissen, omdat het kader van vertellen in verleden tijd is. Daarmee hangt vervolgens samen dat de gebeurtenissen en gedachten retrospectief weergegeven worden. De volgorde ervan wordt op een associatieve wijze aaneengeschakeld, wat in vergelijking met de meeste andere boeken ongewoonlijk is. Over spanning in dit boek kan gesproken worden alleen in de samenhang met het *gebrek* aan spanning wat betekenisdragend is.

5.7. Ruimte

5.7.1. Inleiding

Wij zullen eerst een paar aspecten van ruimte onderzoeken en dan proberen we te bepalen of er een sprake van eenheid kan zijn. Ruimte betekent ‘een fictieve ruimte, die in een werkstuk ‘afgebeeld’ is.⁴¹ (Vlašín, 295) Altijd ‘gaat het om een keuze van de verschijnsels’⁴² (idem) en die worden niet toevallig gekozen. Hun voorkomen en belang zullen we nu onder de loep nemen. Om binnen dit onderzoek een systeem te brengen, laten we de ruimtelijke aspecten in twee groepen delen: 1) de onmiddellijke omgeving van de focalisators, 2) het land en de stad waar de focalisators zich bevinden. Wat kenmerkend op de ruimte in *Orchis militaris* is, dat is dat we hem niet alleen aan de hand van vertellertoespraak bepalen, maar ook op basis van gedachten, herinneringen en flashbacks van de personages.

5.7.2. Aspecten van ruimte

Laten we met de onmiddellijke omgeving van de personages beginnen. Daar vallen de dingen die de personages omsluiten. Dat is de coupé, de trein, het perron, het gras, het ziekenhuis, de persoonlijke dingen als geweer, kousen, koffie, de berries, de badzaal, de tuin, stoelen, trein, het station, de kuip, het peukje, sigaren, de huizen, de vlaggen, straten, de muur, de greppel, de schijnwerpers, de konvooiën. Met deze opsomming willen we niet vervelen, maar eerder laten zien hoe weinig aandacht aan de ruimte besteed wordt. Deze plaatsen en objecten zijn namelijk bijna alle, die in de tekst vermeld worden. Dat is niet veel, als we in overweging nemen, dat de personages zich op meerdere plaatsen bewegen. Meer dan de objecten worden namelijk de bewegingen beschreven van de personages en van hun lichaamsdelen – daarom wordt een bijzondere nadruk gelegd. Er wordt dus niet

⁴¹ ‘Prostor je [...] 2) myšlený, fiktivní p., kt. je v literárním díle zobrazován’

⁴² ‘Tento prostor je [...] schematický, zachycující jen výběr jevů, jejich vlastností a vztahů.’

veel plaats aan de ruimte besteed. Om preciezer te zijn: de focalisators besteden niet veel aandacht aan de beschrijving van de ruimte. Des te meer plaats kan elke beweging van de personages en beschrijving van hun zintuiglijke ervaringen krijgen. En juist daar zit de klemtoon van het boek: op de lichamelijkeheid.⁴³ De vermelde objecten dienen meer om de bezigheden van de personages beter te beschreven. Hier is een voorbeeld van een typische beschrijving:

‘In de hoek van de coupé schoof nog iemand het raam dicht en dan hief ook de vrouw aan zijn rechterkant het hoofd op uit zijn schoot, steunde met de onderarmen op zijn dij en bleef een paar tellen lang onbeweeglijk zo, en ieder ogenblik verwachtte hij dat zij haar hoofd tegen zijn borst zou leggen, of op zijn schouder, maar ze verroerde niet, bleef half opgericht steunen op zijn dij, traag wakker wordend in het niemandsland van de nacht, kroop dan geruisloos van hem weg.’ (p.16)

Het enige belang van een ruimtelijk aspect kunnen we in het badhuis, in de greppel en in de trein zien. Het badhuis geneest patiënten van de ziektes van het bewegingsapparaat of maakt een goede verbergplaats voor deserteurs, de trein staat voor een vervoermiddel dat ons helpt onze beperkte horizon uit te breiden en de greppel, waar de soldaat kruipt, verhindert hem om de horizon te zien. Zo staat de trein in tegenstelling tot de greppel. En het personage heeft precies die mogelijkheden die de plaats waar *hij/zij* zich bevindt, in staat stelt. Dit is kenmerkend voor het heel boek: dat de personages geen perspectief hebben in de zin dat ze over de toekomst helemaal niet nadenken (alsof ze de hele tijd in de greppel zouden kruipen). En dus kunnen wij zeggen dat de het laatst genoemde ruimtelijke aspecten van een *symbolisch belang* zijn.

Tot de tweede groep behoort de ruimte in bredere zin: de plaats van het voorkomen van de personages en het land. Het hoofdpersoonage (*hij*) zegt zelf dat zij in het vijandland zijn als *hij* met civilisten in de trein zit. Sommige beelden spelen zich ergens op de

⁴³ zie hoofdstuk Inhoud, alinea p. 7-12

treinstations af, en dan nog in een stad en aan de rand van die stad. Maar er komt in het hele boek geen expliciete vermelding van de stad en zelfs van het land. Men kan echter afleiden dat *hij* niet uit het land met nazistische idealen komt, maar toch brengt *hij* de oorlog daar ('in het vijandland'). En omdat hij daar zomaar kan verblijven, moet hij uit een door nazi's geoccupeerd land komen.

5.7.3. Slot

In kader van ruimtelijke aspecten is onder andere interessant hoeveel de lichamelijke wordt benadrukt. Zelfs zo veel dat de lezer het gevoel kan hebben dat er alleen de ruimte bestaat die onmiddellijk bij de personages is, zoals we het in het voorbeeld hebben gezien. Zo veel aandacht wordt aan de zintuigen besteed en zo weinig aan de objecten in de omgeving en aan de plaats. In het *Woordenboek van literaire theorie* lezen we in een alinea over roman nouveau een karakteristiek van ruimte die op ruimte in dit *Orchis militaris* sterk lijkt: 'Er komt vaak voor een beeld van de wereld als van een labirint, waar het personage verdwijnt, het zoekt steeds iets en er herhaalt het motief van het verdwalen, van het reizen en de politiepeurtocht.'⁴⁴ (Vlašín, 251) Verder zijn we tot het resultaat gekomen dat sommige ruimtelijke aspecten symbolisch begrepen kunnen worden en dat ze eigenlijk ook het levensperspectief van enkele personages tijdens de oorlog typeren. Wat de eenheid van de ruimte betreft, is overduidelijk dat die hier niet gezocht kan zijn, omdat de handeling zich op meerdere plaatsen afspeelt.

⁴⁴ 'Častým obrazem světa je labirint, v němž se ztrácí postava, donekonečna cosi hledající, opakuje se tak motiv bloudění, cestování či policejního pátrání.'

5.8. Visuele kant

In dit kort hoofdstuk zullen we ons kort met de visuele aspecten van *Orchis militaris* bezighouden. Voor wie het boek niet heeft gezien kan de beknopte beschrijving van de visuele kant van het boek ook belang hebben. Zoals we in andere delen van onze analyse hebben opgemerkt, ook wat de vorm betreft is dit geen traditioneel en ‘gekamd’ boek.

Het grootste deel van de tekst is een *doorlopende tekst* zonder alinea’s, helemaal niet ingedeeld. In het boek bevinden zich ook een paar pagina’s die wel gedeeld zijn. Daar gaat het om een dialoog die op een gewone manier geschreven en ingedeeld is, dat betekent dat elke mededeling op de nieuwe regel begint en de dialoog is dus overzichtelijk alleen de aanhalingstekens ontbreken daar (zie Bijlage 3). Wat het minst op een doorlopende tekst lijkt, zijn korte alinea’s door een lege regel gescheiden. Elke alinea zal als apart en gesloten geheel gelezen worden (zie Bijlage 4 en 5). Soms staan apart ook zinnen. Ze lijken op vrije verzen zonder metrum en rijm – elke zin heeft zijn unieke zin. En zij maken samen een geheel dat een ander ritme heeft dan de doorlopende tekst. Dit ritme is ‘gehakt’.

Wij hebben de visuele kant van dit boek voorgesteld. Als er wel alinea’s voorkomen, worden ze door een lege regel gescheiden. Anders zijn voor dit boek naast de doorlopende tekst ook de zinnen typisch, die los van de doorlopende tekst staan en zij lijken op verzen. Die maken op de lezer een expressieve indruk, ze maken een indruk van een groter belang dan de zinnen die een deel van de doorlopende tekst uitmaken. En omdat Marcel Janssens zegt dat ‘het *hoe* belangrijker [wordt] dan het *wat*’ (Janssens, 5), kunnen we ons zeker met recht vermoeden, dat de visuele kenmerken van dit boek betekenisdragend zijn. De indruk die namelijk de visueel ongewoonlijke tekst zelf maakt duidt over één ding: wat hier gebeurt, is de ‘verkrachting’ van de taal. Tot dit thema zullen we nog in Taal, Literaire middelen en Motieven terugkeren.

5.9. Stijl

5.9.1. Inleiding

In dit hoofdstuk zullen wij nader kijken, welke stilistische middelen de auteur van deze tekst gekozen had in het proces van de vormgeving van zijn idee. Wij zullen ons op de taal, taalmiddelen en literaire middelen richten. Onder de taal valt de syntactische structuur, die o.a. eigenlijk ook over het ritme van de tekst spreekt⁴⁵ - daar zullen we mee beginnen. En ten slotte zullen wij ons weer met de taaluiting bezignouden, maar deze keer apart bij de verteller en de personages.

5.9.2. Syntactische structuur en gedachtestroom

Toen wij in het hoofdstuk Inhoud de samenvatting van de tekst maakten, hebben we ons hervertellen alleen naar het getal bladzijden gestructureerd. Elke 5-7 pagina's werden in gemiddeld 7 regels samengevat. De visuele structuur van het boek kon ons niet helpen, omdat het boek in geen hoofdstukken is ingedeeld.⁴⁶ Er zijn wel gehelen door een lege regel gescheiden, maar die zijn verschillend lang en heel onregelmatig. In dit hoofdstuk zal onze taak zijn om tot de juiste proporties terug te brengen, wat precies de lezer als scheidinglijnen voelt en welk ritme hij bij het leesproces beseft.

Op het eerste gezicht bevinden zich in de tekst heel lange zinnen. Soms langere dan één pagina van dit boek. Er worden meerdere gedachten in één lange zin gezet en ze zijn meestal door de komma gescheiden, door het dubbele punt of door de kommapunt. Soms komen zelfs de haakjes voor in een lange zin. Wat bijzonder is, zijn de haakjes die niet alleen korte toevoegingen bevatten. Soms zijn ze zo lang, dat de inhoud tussen de haakjes meer dan één bladzijde in beslag neemt. Laten we het voorbeeld op p. 19 en 20 bekijken (zie Bijlage 6). Dit gebeurt heel vaak als de tekst juist niet puur episch is (zoals helemaal

⁴⁵ Een ander gevoel van het ritme heeft de lezer zeker als de zinnen kort en als de zinnen lang zijn.

⁴⁶ Zoals we in Visuele kant hebben gezien.

aan het begin) en als hij eerder de gedachtewereld beschrijft. De episodische gedachten worden zo veel gebruikt (ook meerdere keer in één zin) dat de hoofdlijn gewoon verdwijnt en er blijven alleen de episodische delen. Dat brengt ook mee dat één lange zin niet stellig één beeld hoeft te betekenen. Niet zelden gebeurt in één zin dat er meerdere herinneringen, handelingen en acties worden beschreven. Komma's, dubbele punten en kommapunten werken hier als 'separators' van twee en meerdere verschillende beelden. Zo spelen de net vermelde leestekens de rol van een punt – het *scheidt* niet veel samenhangende beelden, gedachten en gebeurtenissen. Het punt achter de hele zin verbindt dan deze uiteenlopende items in een reeks, een frase, een kader, een boog.

Middels de komma's, dubbele punten en kommapunten wordt *een samenhang* aangeduid tussen deze allerlei beelden en gedachten. Een samenhang die daar thematisch niet aanwezig is, maar die daar wel om een ander reden moet zijn. Het is de samenhang die misschien wil laten zien, hoe gedachten en beelden in het menselijk geheugen uit elkaar voortspruiten. Gedachten worden ook niet in het hoofd tot het einde getrokken en ze veranderen weer in een ander gedachte of beeld. En *dit* maakt de innerlijke thematische structuur van het boek⁴⁷. Niet de visuele gehelen die we bij het doorbladeren van het boek kunnen opmerken, maar de gehelen die we *door het lezen* leren kennen. Uit dit perspectief wordt de hele tekst door soms helemaal korte en het andere keer door helemaal lange gehelen (beelden en gedachten) uitgemaakt. De beelden en gedachten wisselen, spruiten uit elkaar en in elkaar, komen terug en dat in onregelmatige golven, soms circels.

Een cosmetisch detail aan de syntactische structuur is dat er ondanks de grote lengte de zinnen de voegwoorden ontbreken. Bij de afzonderlijke zinsdelen wordt geen wederzijdse relatie aangeduid, ze worden gewoonlijk aaneengeschakeld, bijna altijd alleen door een komma gescheiden. De afwezigheid van voegwoorden heet *asyndeton*.

⁴⁷ de niet-formele structuur als visuele scheiding en syntaxis.

Hopelijk hebben we een aanneembare uitleg opgeleverd, hoe is het mogelijk dat één zin in *Orchis militaris* zo uiteenlopende beelden, gedachten en gebeurtenissen kan bevatten. De bovenvermelde wetten als klein respect voor traditionele samenhang tussen zinscheiding en semantisch belang, verder de poging om de gedachtestroom zonder censuur af te beelden, dragen aan stilistische uitzonderlijkheid van dit boek bij. De taal met zijn structuren en taak is overigens één van de belangrijke motieven in *Orchis militaris*.

5.9.3. Taal

Elk literair werkstuk gebruikt zijn eigen taal en ofschoon in het proza op de taal minder nadruk ligt (dan in de poëzie), toch wordt natuurlijk ook bij dit boek van een bepaalde *dichterlijke vrijheid* gebruik gemaakt. Hier zullen we samenvatten wat voor de taal en voor de woordkeus in *Orchis militaris* typisch is.

In het algemeen is de taal vrij *zakelijk* en de woordkeus kenmerkt zich op het eerste gezicht door niets speciaals, omdat er geen streekwoorden worden gebruikt. Het is waarschijnlijk dat de woorden gelijk begrijpbaar zowel voor een Nederlander als voor een Vlaming zijn. Een voorbeeld:

‘geklemd werd tussen een schouder links en een schouder rechts, en rechts van hem het duwen begon, neen, het duwen nog niet’ (p.8)

Er worden zelfstandige naamwoorden en werkwoorden herhaald. Herhaling is één van de opvallendste trekken aan de taal van *Orchis militaris*. Voor de steeds herhalende woorden zou een traditionele schrijver liever synoniemen kiezen, maar dat gebeurt hier niet. De personages en verteller geraken niet uit het spoor van hun gewoonlijke taalgebruik. Het gebrek aan rijke taal evoceert weer het gevoel van begrensd te zijn.

De hoofdpersonages worden altijd door voornaamwoorden (*hij, zij*) genoemd en de objecten en de minder belangrijke personages worden altijd met de volle naam genoemd (*de soldaat in de greppel*). Over de hoofdpersonages wordt hier dus ‘ingewijd’ gesproken

en over de anderen alsof er altijd voor het eerste keer over hen zou gesproken worden. Aan deze *inwijding* is interessant, dat is dat het *niet echt*, het is niet waar. De lezer weet zo weinig over het karakter van de hoofdpersonages als over het karakter van de andere personages. Dit zou dus een ‘*valse inwijding*’ genoemd kunnen worden.

Bijzonder aandacht verdient ook de manier waarop het hoofdpersonage *hij* de werkelijkheid noemt. *Hij* gebruikt vaak banale woorden en combineert ze en daarmee schrijft hij (voor zichzelf) de situatie om in plaats van precieze, minder vage benaming te gebruiken. De beperktheid van personages draagt zich natuurlijk aan de verteller over (zijn rol is het *oog van de camera* te spelen). De uitspraken en gedachten die *hem* door het hoofd trekken, kunnen ten gevolge van de vage taalgebruik en inwijding oneenduidig zijn. Bv. in de situatie waarin de konvooien naar het badhuis komen, denkt *hij*:

‘de modder waarin ik baad is rood’ (p.124)

Rood van het brandend huis of vanwege een blessuur? De taal is zo vaag dat het een misverstand veroorzaken kan. Of een ander voorbeeld. Tijdens de gedachtstroom komen we vele keer deze woordverbinding:

‘op en neer’ (p.75, 95...)

Het komt bij een seksuele scène voor, het is dus op het eerste gezicht seksueel. Maar dan doet iets op en neer *zijn* vader in aanwezigheid van andere mensen, wat onze vermoeding, dat het seksueel is, afschaft. Later blijkt dat het waarschijnlijk de nazistische groet is (*de hand* op en neer – wat er echter nooit zo duidelijk wordt gezegd). Wat dus voor deze tekst helemaal geldt: als men voor een woordverbinding een beeld verzint, een interpretatie van onduidelijke woorden, zal hij hoogstwaarschijnlijk volgende keer misleid worden en hij moet zijn vermoeden herwaarderden. Als we dit kleine misverstand tot het extreem leiden (en dat is rechtvaardig en in het boek zijn vele zulke misverstanden), worden we eigenlijk door het boek tot het idee gedwongen dat *wij de taal niet zullen*

geloven. De *taal* produceert vele misverstanden. Dit is heel belangrijk en daarom komen we tot dit idee nog in de motieven terug.

Een andere mogelijkheid naast steeds opnieuw herwaarderen, als de lezer een standpunt wil innemen is, om zo weinig mogelijk beelden te maken, zich minder in de tekst inleven en sommige onduidelijke woorden gewoon zonder begrijpen laten. In elk geval veroorzaakt de vage taal vervreemding en het maakt niet uit, of de lezer herwaarderen moet of of hij op het verlangen resigneert, om alles te begrijpen.

De taal is dus vaak vaag, rijk aan herhalingen en arm aan synoniemen. De dichterlijke vrijheid komt het meest in de ontraditionele syntactische structuur van toepassing. Verder geldt voor deze tekst dat men voorbereid moet zijn dat een woord voor meerdere dingen kan staan en dat het af en toe nodig zal zijn, *om te herwaarderen*.

5.9.4. Literaire middelen

Door het gebruik van lexicale middelen 'wordt de ruimte gemaakt voor het gebruikmaken van verscholen betekenismogelijkheden en van relaties binnen de taal zelf, in het werkstuk en van de relaties tussen het werkstuk en de werkelijkheid'⁴⁸ (Vlašín, 161). De taal en de woordkeus kunnen de thematiek en betekenis van het boek ondersteunen. Laten we nu de lexicale middelen in *Orchis militaris* bekijken.

Wij beginnen met *herhaling*. Die komt van alle literaire middelen het vaakst voor. Ten eerste worden in de tekst uitdrukkingen, zinnen en passages herhaald. Sommige herhalingen kunnen we hier noemen.

Op het niveau van uitdrukkingen komen we herhaling het vaakst tegen bij de benamingen van de personages. Hoe we al in hoofdstuk over personages vermeldden, zijn sommige ongewoonlijk benoemd (*de soldaat naast hem* en *de vrouw aan zijn rechterkant*).

⁴⁸ lexikálními prostředky 'se vytvářejí předpoklady pro využití skrytých významových možností a vztahů uvnitř jazyka samého, uvnitř díla, i mezi dílem a skutečností'

Deze manier van noemen doet aan het antieke *epitheton constans* denken. Die klassieke spreekt weliswaar altijd over een eigenschap van deskundige held, maar de personages hier hebben geen duidelijke eigenschappen. Ze worden (in de naam) tot de plaats gedegradeerd, waar ze zich juist bevinden. Dit is een *epitheton constans* van de moderne tijd, van de experimentele literatuur, van de *roman nouveau*, in de literatuur waar mensen geen eigenschappen hebben. Hoe het van het perspectief van *hem* eruitziet – dat hij geen relatie tot deze mensen heeft, als hij ze op een zo onpersoonlijke manier kan noemen. Zij zijn vreemd voor hem en hij voelt zich onder hen in tegenstelling ook als vreemdeling.

Een andere herhaling van woorden en uitdrukkingen hangen daarmee samen waar we in Taal al over hebben gesproken: met de beperktheid van de personages en met het feit dat we eigenlijk een niet-gecensureerde gedachtestroom volgen. De synoniemen zijn pas het product van de intellectuele moeite – maar dit boek wil onmiddellijk, zo natuurlijk mogelijk en ongelogen zijn.

Naast de uitdrukkingen worden hier de hele zinnen en zelfs passages herhaald als bv.:

'Komt zien komt zien hier worden klappen uitgedeeld.' (p.66) of:

'de stad, de straat, het huis, denkend: de deur bereiken, de gang bereiken, de trap, de overloop, en aan het eind van de overloop de deur, de kamer, het bed, het kind bereiken' (p.49)

Deze twee voorbeelden zouden ook uit het literair-theoretisch perspectief *refreins* genoemd worden, omdat ze door het heel boek opduiken. Qua functie biedt zich de uitleg aan: de herhaalde zinnen komen in de gedachtestroom regelmatig voor. Soms maakt het een verwarrende indruk, omdat de gedachten eigenlijk in onregelmatige cirkels bewegen en er zou een orde gezocht kunnen worden.

En op bladzijde 73 hebben we nog een ander refrein:

‘Nu moest het spel fijntjes worden doorgespeeld.’ (p.73)

Het is een raadsel, het komt in meerdere situaties voor, maar altijd klinkt het als bovengenoemd. Verder is opvallend dat er in het boek geen expressieve woorden voorkomen, alles wordt gewoonlijk en neutraal genoemd en dat letterlijk. Soms wordt in plaats van een persoonsvorm de infinitief gebruikt (p.52), het verhindert de lezer om in de tekst in te leven. Een lichte *ironie* is in dit voorbeeld aanwezig (en wij vinden daar ook *paronomasia*):

‘spaarzaam en oplettend sedert hij het zich had aangewend spaarzaam en oplettend te zijn met woorden en met antwoorden op de woorden die uit de baden en de bedden en van de tafels naar hem opstegen’ (p.23)

De gesprekken zijn speels en tegelijk absurd:

‘U bent vreemdeling? Ja dokter. U bent kapper? Ja dokter. Maar u weet wat een spier is? Ja dokter. Wat een zieke spier is? Ja dokter. Wat een bad is? Ja dokter. Een zweetbad? Ja dokter. Een modderbad? Ja dokter.’ (p.24 pas tot de p.25)

Het heel boek is door vervreemding doordrongen. Het gevoel van vervreemding heeft men aan de hand van de benamingen (de soldaat in de greppel, de vrouw aan zijn rechterkant) en dan ook vanwege zinnen als deze:

‘ Het was zelfs niet uit te maken of ze wel echt keek, waarnam, zag. Bij voorbeeld het gezicht zag, rond, rood...’ (p.66)

‘Bij voorbeeld’ is een verbinding eerder voor zakelijke teksten typisch, maar niet voor poëzie en proza. In verband met andere gelijke gevallen die vervreemding veroorzaken werkt dit niet anders.

Van de literaire middelen die in dit boek voorkomen hebben we herhaling genoemd die de grootste rol speelt en dan hebben we een literair middel, dat speels is: *paronomasia*

en verder is hier ironie en absurditeit aanwezig. Maar nu begeven we ons al aan het laatste deel van de stijl: aan het onderzoek naar toespraken.

5.9.5. Toespraken

Hoe ongeveer de toespraken in *Orchis militaris* uitzien, kunnen wij al een idee hebben, zodra we het hoofdstuk over verteller gelezen hadden. Nu zullen de vertellers- en personagetekst nog nader bekijken, omdat in de tekst zich beide deze soorten toespraken bevinden. Verder zullen wij zien, welke kenmerken zij hebben. Aan het einde zullen we nog kort aandacht aan de gesprekken besteden.

Wat moeilijker maakt het type van toespraak te bepalen, dat is de absentie van de directe rede die grafisch van de vertellertoespraak zou afzonderen. In de tekst bevindt zich de directe rede, maar zonder de aanhalingstekens en zonder een ander teken voor de directe rede typisch - als hier bv.:

‘Overal is hun kreunen de verrukking van hen allen onder mijn hand. Ja generaal. Die hun hand is. Ja generaal. Hun gehoorzame hand. Ja generaal.’ (p.35)

Dit is een gesprek zonder de aanhalingstekens of liggend streepje. Daarom vloeien meestal visueel de persoonsteksten met de vertellertoespraak samen. Het zou kunnen betekenen dat deze scène door het personage of door de verteller bemiddeld wordt. De situatie is al herinnering en maakt een deel van de gedachtstroom uit.

De werkelijkheid dat de verteller een personale verteller is, betekent dat hij geen ruimte voor zichzelf vraagt. Hij zelf is eigenlijk door de personages beperkt. Hij manipuleert dus de lezer niet, levert geen commentaar op en is bijna onzichtbaar. Maar toch blijft hij de bemiddelaar tussen de personages en de lezer en laat ook de personages

spreken. Hij gebruikt hoofdzinnen en vele indirecte zinnen. Ongemerkt gaat dan daarom zijn toespraak naar de persoonstekst over, meestal via Erlebte rede.⁴⁹

Om nog kort bij de gedachtestroom (of anders: *stream of consciousness* op zijn Engelse bekende term⁵⁰) terug te komen: Hier wordt zo veel aandacht aan het innerlijke leven van een mens besteed dat de beschrijving van *stream of consciousness* de narratieve methode van *Orchis militaris* wordt.

Verder hebben we nog een paar opmerkingen over de gesprekken, die tot de persoonstekst behoren. De dialogen zijn opvallend interessant, omdat ze ‘het verhaal’ niet verder schuiven, ze staan voor *geen* sleutelpassages (uit de perspectief van de handeling). Ze maken zoals al gezegd een deel in de gedachtewereld van de personages, van *hem* het vaakst. Ze zijn niet zo belangrijk voor de gedachten van de personages. Dit onderstreept nog het feite, dat de dialogen meestal heel banaal zijn en hun *verloop* en *vorm* betekenisdragend zijn (ze duiden van eigenschappen van de personages), terwijl de inhoud van de toespraken staat aan de achtergrond staat.

Bij deze tekst is soms moeilijk om de persoonstekst van de vertellertekst te onderscheiden, omdat de verteller geen zelfstandige instantie uitmaakt en omdat de personages (maar vooral één) en hun gedachtestroom centraal staan.

5.9.6. Slot

Voor de stijl van *Orchis militaris* is behalve de personale verteller typerend, dat wij ons bijna steeds in de gedachten van personages bevinden en daarom is de taal zoals de personages zijn: zonder expressieve woorden, met vake herhalingen en weinig literair – gewoon door het taalvermogen van het personage beperkt. De vorm is helemaal

⁴⁹ Dat zijn de tekstinterferenties: de verteller bemiddelt de tekst in de derde persoon, maar maakt gebruik van de gedachten van de personages. En dan gaat van de derde persoon vloeiend naar de eerste persoon. Dat precies gebeurt hier.

⁵⁰ Hoe ziet de stream of consciousness vindt men in de bijlage, omdat het een langer voorbeeld is.

ondergeschikt aan de functie (ons de gedachtenwereld van de personages te laten zien). Marcel Janssens vat Michiels' scheppen samen als 'een resoluut onconventioneel, creatief schrijven dat als materiaal nog enkel taal en taalstructuren erkent. De literaire tekst is niet gesloten maar open dynamisch, geen expressie of afbeelding maar creatie van een vormwerkelijkheid.' (Janssens, 5) Wat op het eerste gezicht verheven klinkt, wil zeggen, dat dit geen mooischrijverij is en dat Michiels naar nieuwe formele wegen zoekt. De tekst is zo onmiddellijk mogelijk. Om de vrije vorm nog beter te uiten, werd hier de taal gekozen, waarbij de structuur niet met de inhoud overeenkomt.⁵¹ 'De afbraak van het structurele geweld van vastgeroeste routinetaal en denkpatronen is hier volop bezig' (Janssens, 7). Het *Woordenboek van literaire theorie* beschrijft deze kenmerken in het hoofdstuk over de nieuwe roman: 'de auteurs van de nieuwe roman experimenteren met de taal met de bedoeling om de nieuwe en tot nu toe nog niet gebruikte mogelijkheden van de literaire vorm te ontdekken, en met behulp ervan willen ze de wereld suggereren, die autonoom is'⁵² (Vlašín, 251). De functie van de taal in *Orchis militaris* is om de innerlijke wereld van een mens te laten zien.

⁵¹ Zie hoofdstuk Syntactische structuur en gedachtestroom.

⁵² 'Tuto omezenou a narušenou syžetovost nahrazují pak 'noví romanopisci' zejména experimentováním s jazykem s cílem objevit nové a literaturou dosud nevyužité výrazové možnosti, jejichž pomocí chtějí čtenáři sugerovat svět, který 'si stačí sám'.'

5.10. Genre

5.10.1. Inleiding

In dit hoofdstuk gaat het om de bepaling van het genre van *Orchis militaris* en dan om het andere inkaderen van het boek binnen de literaire soorten dat ons over het boek nog breder zal informeren. Voordat wij ons eraan begeven, moeten we eerst afbakenen wat er eigenlijk onder het woord *genre* begrepen wordt. De betekenis is namelijk van de literaire traditie van elk land zelf afhankelijk. In *Literair mechaniek* betekent genre bevoegdheid tot één van drie basisgroepen in de letterkunde: tot lyriek, epiek of drama (Van Boven, 15 en 33). Terwijl in het Tsjechisch *Woordenboek van literaire theorie* spreekt *genre* over concrete groep van de literaire werken die zich door gezamenlijke trekken kenmerken, vooral door compositionele, thematische, formele of door hun combinatie (Vlašín, 414)⁵³, een afzonderlijk genre naar de Tsjechische traditie is dus bv. komedie, ode, roman en epos. In deze scriptie zullen we de Nederlandse traditie achten en onder *genre* zullen we één van de drie genoemde basisgroepen bedoelen. En dat wat we in de Tsjechische traditie genre noemen, zal in onze scriptie Concrete genre vorm heten. Behalve deze twee onderhoofdstukken lijkt ons moeite waard om dit boek nog uit één ander gezichtspunt te karakteriseren. Dit gezichtspunt is de indeling van een Amerikaanse literaire criticus M. H. Abrams naar zijn boek *The Mirror and the Lamp*.⁵⁴

5.10.2. Genre

Nu zullen we *Orchis militaris* binnen literaire genres classificeren. Er zijn drie basismogelijkheden: lyriek, epiek, drama en dan komen in overweging hun combinaties. In *Literair mechaniek* en in ons *Woordenboek van literaire theorie* zijn de trekken ervan

⁵³ 'souhrnné označení pro takové skupiny (soubory) děl, které se vyznačují určitými společnými znaky, a to zejména kompozičními, tematickými nebo formovými (popř. jejich kombinací).'

⁵⁴ M. H. Abrams (1912): *The Mirror and the Lamp*. wikipedia.org 28. 12. 2009, 12:12

genoemd⁵⁵. *Drama* wordt puur door de toespraken van de personages en hun handeling uitgemaakt (Vlašín, 51)⁵⁶. *Drama* is onze tekst dus niet, omdat er niet alleen dialogen voorkomen, maar ook de vertellertoespraak. In het *proza* valt onder een van de basiskenmerken de aanwezige vertellerinstantie en die vinden we in *Orchis militaris* wel. Van de trekken die de *lyriek* karakteriseren, hebben we in *Orchis militaris* de ‘monologische taalsituatie’ (Van Boven, 16) - ofschoon niet uitsluitend - en bijna ‘geen reeks gebeurtenissen’ (idem)⁵⁷. Hoewel juist deze twee lyrische kenmerken in het boek aanwezig zijn, is het boek toch meer prozaïsch. De monoloog wordt af en toe door een dialoog vervangen, aan het woord is meer dan één woordvoerder en met een beetje verbeelding zit er ook een reeks gebeurtenissen. Omdat in deze tekst zowel lyrische als epische kenmerken voorkomen, is het best om hem een lyrisch-epische tekst noemen.

5.10.3. Concrete genre vorm

Boven vermeldden wij dat hier om een concrete groep van literaire werken gaat die zich door gezamenlijke trekken kenmerken, vooral door de compositionele, thematische, formele trekken of door hun combinatie (Vlašín, 414). Qua lengte sluit zich *Orchis militaris* aan bij grote genre vorm – bij roman. Wat het omgaan met de tijd, handeling en de personages betreft, is het echter geen typische roman. Deze stoort de traditionele procedures eerder, maar wij zullen niet vooruitlopen⁵⁸. Wat nog voor de nadere bepaling van het genre van belang kan zijn, dat is de historische tijd, waarin ‘het verhaal’ zich afspeelt: het is de 2^e WO. In ieder geval kan het woord *oorlogs-* bij de karakteristiek betrokken worden. Al meerdere keer hebben we een samenhang aangeduid tussen *Orchis*

⁵⁵ Ons doel is niet om de theorie ervan uit te leggen, wij zullen altijd alleen de relevante trekken tot onze tekst betrekken.

⁵⁶ ‘drama [...] je jeden ze základních druhů literatury, který je tvořen výhradně přímými jazykovými promluvami a jednáním dramatických postav.’

⁵⁷ Gebeurtenissen staan helemaal in de achtergrond.

⁵⁸ Dit thema wordt nader in hoofdstuk behandeld: *Orchis militaris* als roman.

militaris en de literaire stroming *nieuwe roman*. Deze stroming produceert ook zijn genre: *antiroman*⁵⁹. Over Ivo Michiels wordt onder andere als over de auteur van *roman nouveau* gesproken. Deze stroming produceert de zogenaamde *antiroman* (Vlašín, 250) of anders *nieuwe roman*. *Orchis militaris* is een *antiroman uit de tijd van oorlog*.

5.10.4. Karakteristiek naar M. H. Abrams

'De enige realiteit is die van de woorden op het papier.' (Bousset, 8)

M. H. Abrams, een Amerikaanse criticus⁶⁰, classificeerde literaire werken in vier groepen aan de hand van hun relatie tot de werkelijkheid. Er bestaat mimetische, pragmatische, expressieve en autonomistische literatuur (Abrams).⁶¹

Het minst heeft *Orchis militaris* van de *pragmatiek* en *expressiviteit*. Het boek nodigt ons niet de maatschappij te oordelen. De vertellertoespraak zelf is nooit waarderend en er is in het boek als geheel nauwelijks een moralistisch standpunt⁶² te vinden.⁶³ *Autonomistische* literatuur grijpt een heel klein publiek, het is *geen* massaliteratuur. Zij stelt de wereld voor, die onafhankelijk van de andere 'werelden' is en vooral van onze werkelijkheid. De lezer moet zijn verstand meer dan bij een ander type literatuur inspannen, om dit soort literatuur te begrijpen. Al naar leesbaarheid beoordeeld is dit boek autonomistisch, het vergemakkelijkt het lezen aan de lezer *niet*, hij moet zelf het boek 'doorworstelen'. Wat dit boek van typische autonomistische literatuur *niet* heeft, dat zijn de symbolen en ingewikkelde taalmiddelen.

⁵⁹ Dat eigenlijk ook als een synoniem van *nieuwe roman* en *roman nouveau* wordt begrepen.

⁶⁰ M. H. Abrams (geb.1912)

⁶¹ zie bronnen.

⁶² Het kan daar wel gezocht en gevonden worden, maar letterlijk staat het daar niet.

⁶³ Het is niet duidelijk wie bij welke leger hoort, laat staan wie 'goed' en 'kwaad' is.

Ten vierde hebben we het *mimetische* aspect van het boek. Een sterk mimetisch boek probeert de werkelijkheid rondom ons heen zo goed mogelijk na te bootsen en daardoor een kritiek op te leveren. In het boek hebben we twee niveaus van de werkelijkheid: een fysieke (gebeurtenissen) en een psychische (gedachten). Beide worden altijd heel gedetailleerd beschreven. Dit boek probeert zo mimetisch mogelijk te zijn. En juist dat is in dit boek dat bijzondere: als object van mimesis dient hier de innerlijke en onmeetbare wereld meer dan de uiterlijke.⁶⁴

Orchis militaris is het meest mimetisch en autonomistisch en het minst pragmatisch en expressief.

5.10.5. Slot

Om het kort en bondig te uiten, is *Orchis militaris* een lyrisch-epische oorlogse roman, of meer precies antiroman die sterk autonomistisch en mimetisch is. Het is experimenteel, o.a. omdat het een nieuw arbeidsveld voor de toepassing van mimesis vond – namelijk een onbeproefd gebied van de menselijke psyche.

⁶⁴ Hoe goed bootst deze tekst de innerlijke wereld van de mens na, zou misschien een studie ontdekken die de literatuur en medicijn zou doorverbinden.

5.11. Motto

‘De oorlog is mooi omdat hij een weiland met bloemen verrijkt met vlammende ORCHIDEEËN de mitrailleurs.’

Deze zin is afkomstig van het motto⁶⁵ nog voor de eerste pagina van de eigenlijke tekst van *Orchis militaris*. Waar is de oorsprong van dit motto en welke relatie het tot *Orchis militaris* inneemt, zal in dit hoofdstuk behandeld worden.

De afkomst van de tekst is geen raadsel. De auteur ervan, een futuristische schrijver, zegt openbaar, welke ideeën hij en de andere futuristen hebben en er ontbreekt zijn ondertekening niet. Filippo Thomasso Marinetti zette zijn ideeën al in het jaar 1909 door in het *Manifest van het Futurisme*. Futurisme is een van de aankomende stromingen in de kunst aan het begin van de 20^{ste} eeuw die de nieuwe benadering tot de kunst bevatte. ‘Dit programma beschreef nieuwe artistieke en literaire vormen als *parole in liberta* (‘woorden in vrijheid’ zonder bijvoorbeeld syntactische regels’) (Wikipedia, 10. 1. 2010). In het motto lezen wij dat de futuristen al zevenentwintig jaar hun ideeën proberen door te geven dat de oorlog mooi is. De tekst die als motto werd gebruikt komt dus uit het jaar 1936 – hij werd nog voor de 2^e WO geschreven. Kortom zou het idee van het motto op deze manier onder de woorden gebracht kunnen worden: een futuristische auteur zoekt esthetiek in de oorlog. De stalen machines en geweren zijn mooi en de oorlog is mooi, omdat die de machines helpt te scheppen. Marinetti ziet dit gebied van de menselijke bezigheden (de oorlog) als nieuwe ruimte voor beeldende kunst. (Dat hij een controversie kunstenaar was is een vraag die wij ter zijde laten⁶⁶.) Voor ons is belangrijk, welke relatie

⁶⁵ zie Bijlage 7

⁶⁶ ‘Het futurisme kent sterke nationalistische en activistische tendenzen. Bij Marinetti leidde dit tot een voorkeur voor de daadkracht van politieke stromingen als het fascisme en de reinigende werking die de oorlog zou hebben.’ (*Letterkundig lexicon*, dbnl)

dit futuristische motto tot het boek heeft – staat het boek in contrast tot het motto of is het omgekeerd?

Wij moeten alles van de toespraken zelf afleiden, omdat er geen beoordelingen staan die ons zouden helpen – ook niet in de hoofden van de personages. Als we drie belangrijkste aspecten van het motto zouden verwoorden, zijn dat deze: ten eerste een positieve relatie tot wapens, ten tweede de esthetiek in machines, ten derde een positieve relatie tot de oorlog. Wat denkt het hoofdpersonage over de wapens weten we niet, omdat *hij* niet over ze beschikt als hij in het badhuis werkt. De machines voorkomen in de tekst af en toe: de trein, de lichtwerpers, de konvoien. Maar de gedachten van het hoofdpersonage zijn niet emotioneel gekleurd als hij aan de rekwisieten van de oorlog denkt. *Zijn* relatie tot de oorlog is een vraag. *Hij* houdt eerder het thuis als het ideaalbeeld dat ver van de oorlog ligt, ver van de chaos. Het is een plaats waar hij naartoe wil. Maar tegelijk is hij in staat om te kijken hoe anderen geweld aan elkaar plegen en ook kleine druppels bloed trekken zijn aandacht. *Zijn* verzet is altijd te passief (hij ontvlucht liever om niet hoeven te vechten) om te kunnen zeggen dat hij voor een futuristische held zou kunnen staan. *Zijn* relatie tot de oorlog en geweld in het algemeen is tenminste ambivalent.

Misschien zouden we het motto niet alleen uit de optiek van het hoofdpersonages beoordelen. Misschien duidt *Orchis militaris* ons aan, wat werkelijk in de soldaten zich afspeelt: dat zij geen helden willen zijn. En als ze zich toch heldhaftig gedragen, heeft het vaak een andere motivatie dan een goede soldaat te zijn. Het motto speelt hier de rol van een contrasterende provocateur. De rol van een tekst die eerder vragen aandrijft dan hulp bij de uitleg ter beschikking stelt.

5.12. Motieven

5.12.1. Inleiding

Ten slotte van onze analyse zullen we motieven onderzoeken van het boek *Orchis militaris*. Eerst zullen we ons met de letterlijke motieven bezighouden, dan met de abstracte en ten slotte proberen we aan de hand van de abstracte motieven het grondmotief te vinden dat het dak over de abstracte motieven zou maken. Voor beter overzichtelijkheid is onder de bijlagen een bordje met alle motieven bijgezet.

5.12.2. Letterlijke motieven

Letterlijke motieven zijn eigenlijk de woorden, die in de tekst herhalen of die alleen een keer in de tekst voorkomen, maar genoeg sterke positie in de tekst hebben dat het nodig is ze te vermelden. Zij helpen de thematische grond van het boek uit te maken. Het is duidelijk dat we een keuze moeten maken van de motieven die te vermelden en elke keuze heeft dat nadeel dat het subjectief is. De meeste letterlijke motieven hebben we voor overzichtelijkheid in thematische groepen ingedeeld en wij hebben kort hun plaats in de tekst aangeduid.⁶⁷ Aan motieven *woorden*, *taal*, *denken* en *zien* is een speciale aandacht besteed, omdat deze een groter belang voor het hoofdmotief hebben.

Materiële sporen van de oorlog

Concrete sporen van de doorlopende oorlog komt de lezer in de loop van het heel boek tegen. Om precies te zijn gaat het om de *brandende stad* (meerdere keer), *brandende vliegtuigen* en naar het badhuis naderende *brand*. Uit de andere in de oorlog natuurlijke decor moeten we de overal aanwezige *lichtwerpers* noemen, die naar de vijand en deserteurs zoeken. Het *bombardement* speelt zich hier ook af (p.14 en aan het einde van de tekst). Niet vele kleuren zijn in de tekst genoemd met uitzondering van wit en *rood*. Rood

⁶⁷ Elk letterlijk motief staat in cursief. *Hij* staat in het hoofdstuk Motieven in cursief *niet*.

is de brand en rood is de *bloed* (op p.19 wordt er misschien zelfs esthetiek gezocht, wat op het motto slaat). Beide (brand en bloed) komen in het boek voor.

Het menselijk gedrag in de oorlog

Dat wordt ook letterlijk genoemd. Op de eerste plaats staat het *slaan* van een andere mens door iemand die de macht heeft (p.20, 74) Het is niets ongewoonlijks onder mensen, het doen zelfs kinderen (p.97), ofschoon het niet duidelijk is of die het van iemand leerden of of het de menselijke natuur is. De *klokken* van de mensen in het geoccupeerde gebied gaan officieel gelijk met de klokken van de occupenten, maar thuis bij de geoccupeerden is het niet zo, zij gebruiken de klokken als een vorm verzet en laten erop de oude tijd staan. En ten slotte moeten we in deze groep *desertie* noemen. Hij deserteert, ofschoon hij zwoer om aan het land trouw te zijn (waarbij het land niet expliciet wordt genoemd). Een vermelding waard is ook het *gedrukt te zijn*. (p.65) Mensen groeten op de nazistische manier met de arm *op en neer* en de anderen zijn daardoor gedrukt – in de tekst letterlijk: ze zijn gedrukt tegen de muur, tegen de reling ezv., omdat iemand anders die juist zijn hand *op en neer* opheft hen niet genoeg plaats vergunt. Deze beweging (op en neer) en zijn resultaat is natuurlijk symbolisch, omdat het drukken en gedrukt te zijn op meerdere niveaus gebeurt. Niet alleen worden personages daar letterlijk tegen de reling gedrukt, maar hij wordt door een dokter en generaal figuurlijk in de hoek gedrukt.

De ruimtelijke motieven

Uit de omgeving wordt in de tekst meerdere keer *trein* genoemd. Al van het begin horen we ervan. Eerst reisde hij met de civilisten, dan was hij met de *soldaten* en hij ontvluchtte uit deze trein. Hij is op weg naar ergens toe, hij denkt niet aan het doel van de trein (hij kent het ook niet). De trein is een onrustig element. Desondanks hij de horizon zal uitbreiden (daarom reizen de mensen), weet hij niet waar de trein zijn doelstelling heeft en is hij tot zijn momenteel bestaan en plaats beperkt. Hij heeft geen *uitzicht*, ramen zijn beschilderd. Dat komt ook in de *greppel* voor waar hij door kruipt. Het is het kruipen

zonder uitzicht te hebben. (p.14) Hij is in de greppel gezakt en ziet de horizon zo weinig als hij perspectief van zijn toekomst heeft. Het *badhuis* maakt zijn schuilplaats na de desertie en daar helpt hij bij het geneesproces door allerlei begeleidend werk te doen (*massages*, het *haar-knippen*).

Lichaam

Al op de eerste pagina worden zijn *schouder*, *dijen*, *armen* en *geslachten* en ook die van andere reisgenoten vermeld. De lichaamsdelen en hun vooral kleine bewegingen staan in het boek centraal (naast de gedachten). De seksualiteit wordt niet uit de tekst uitgesloten. Erotiek wordt zo natuurlijk en zonder schaamte beschreven als het geweld en het maakt niet uit of in de gedachtestroom of in de toespraken. Maar nog voor duidelijkheid – er worden zelden juiste of te concrete woorden gekozen, maar altijd een beetje vage of dat lichaamsdeel wordt omschreven. Zo lezen we over het *samenkomen van de dijén* (p.69), over de *schoot* ezv.

Woorden en taal

Woorden spelen een belangrijke rol in het boek. Niet alleen worden de woorden tot de spelen gebruikt (zie Bijlage 2), maar vooral wordt er over de woorden en hun rol overpeinsd. Bv. in de samenhang dat men de woorden niet helemaal geloven kan. (p.23) Er wordt gezegd:

‘En de hemel wist hoeveel er achter een woord kon schuilgaan dat niet was uitgesproken, hoeveel onveiligs er achter een woord kon schuilgaan, hoeveel dreiging, hoeveel list en leugen er achter kon schuilgaan’ (p.23)

Met deze woorden worden de woorden vertwijfeld. Woorden kunnen schuilen, woorden kunnen iets in schatten houden wat te zien zou zijn. De woorden hoeven met de werkelijkheid niet overeen te komen: er zit dus een kloof tussen woorden en de werkelijkheid. Deze bewering wordt zelfs nog door *hem* onderstrepen, als hij opsomt

waarmee hij alles akkoord ging. Hij *dacht iets anders dan wat hij zei*. Hij loog (p.25). Ook omdat het liegen zo natuurlijk is als de woorden.

Dat de woorden niet stellig tot communicatie hoeven te dienen is aan de hand van de gesprekken van de soldaten te zien. Zij praten bijna altijd over banaliteiten. Zij apen het communiceren alleen voor de communicatie zelf na, maar niet om iets nieuws tot weten te komen of om iets door te geven (p.39-41). De functie van de communicatie is hier eerder een relaxatie, herinneren aan thuis, misschien ook om tijd te verkorten – tenminste aan de hand van hun ‘lege’ gesprekken beschouwd waarvan de toespraken helemaal op elkaar lijken. Maar misschien is dat alleen een bewijs dat de soldaten (en misschien algemeen de mensen in de oorlog) gewoon uitgebrand zijn dat ze niet in staat zijn de communicatie als de weg tot de nieuwe informatie te gebruiken.

We zijn getuigen van een steeds herhalende gedachte – aan *thuis, trap, kamer en kind* (bv. p.49). Deze woorden dienen als een ideaal beeld, dat onaangeraakt blijft en waar hij in hoopt. Hier vervullen de woorden de functie van affirmatie.

Denken en zien

Op het *denken* staan in de tekst letterlijke toespelingen - in de vorm van overwegingen die een deel van de gedachtestroom uitmaken of die tot vertellertoespraak behoren, maar juist op het moment van afbeelding van gedachten van *hem*. Het denken wordt in contrast gesteld met het *zien*, je kan niet beide tegelijk doen:

‘het was goed, het bedenken dat er nog zoveel te doen overbleef ook nadat je eens en voorgoed met denken had opgehouden: kijken kon je’ (p.18)

En juist dat *zien* bemiddelt hij aan ons. Wij zien alles wat hij ziet en hij denkt dat hij niet denkt. Hij wil niet denken. Waarom? Misschien omdat het in de oorlog verdraaglijker is om niet veel na te denken over de oorzaken en resultaten van onze daden – tenminste voor *hem*. Hij beperkt zijn denken tot kijken en beoordeelt niets. Ook over de

vijandelijke toespraken denkt hij niets en gaat met alles akkoord - ook als hij iets anders denkt. Hij geeft zijn eigen verantwoordelijkheid op. (p.19) En in plaats van denken *gelooft* hij en *zweert* in vele dingen. (p.32) Zijn paradox is echter dat ook als hij denkt dat hij niet denkt, betekent het al deze kleine gedachte dat hij in het proces van het denken is. Hij kan zijn denken niet opgeven, ook al hij wil, maar hij probeert tenminste zijn denken alleen tot kijken begrenzen⁶⁸. De lezer kan zelf beoordelen of zo'n gedrag (als dat van *hem*) in de tijd van de oorlog (waarin zich de totalitaire ideologieën verspreiden) aanneembaar is. Misschien juist het opgeven van denken en zich onderschikken aan de mensen die alles 'beter weten' (generaal, barones) de weg maakte voor deze ideologieën.

In tegenstelling tot het net gezegde staan sommige passages waar hij een ervaring van een bepaalde 'collectiviteit' heeft en niet dat hij alleen voor zichzelf zorgt. Hij is sterk aan de andere mensen gebonden, daarom kan hij ook de verzorger maken. Elke beweging vlakbij hem aan het begin in de scène in de trein betekent dat hij de beweging *voelt*. Elke actie van iemand anders betekent reactie bij *hem*. Op een andere plaats zegt hij dat de mensen dezelfde dingen doen, ongeacht of ze uit oosten komen of uit het westen, ze doen de dingen *samen*. (p.62) – En dat is het sleutelwoord. Hij heeft het weten van behoorlijkheid tot de mensen die overal dezelfde zijn, omdat ze dezelfde dingen doen. En daar zit een humanistische boodschap.

Hopen op bombardement

Hij hoopt dat op de stad bommen geworpen zullen worden, zodat hij in de chaos van de stad na het bombardement kan verdwijnen. Hij denkt alleen aan zichzelf, ook tegen de koers van het verlies van de andere menselijke levens. (p.115) Als het bestaan van de mens bedreigd is, handelt hij instinctief. En wat is oorlog anders dan een grote bedreiging? In de oorlog wordt menselijk gedrag tot instinctief gedrag gedegradeerd.

⁶⁸ Daarom zijn in het boek zo vele statische beschrijvingen – visuele passages.

Als motieven hebben we dus volgende dingen aangeduid: *de brandende stad, brandende vliegtuigen, brand, lichtwerpers, bombardement, rode kleur, bloed, slaan, de klokken die op de oude tijd staan, verlaging, soldaten, desertie, gedrukt te zijn, trein, greppel, badhuis, massages, knippen, schouder, dijen, armen, geslachten, samenkomen van de dijen, schoot, woorden, verschuilende functie van woorden, leugen, thuis, trap, kind, denken, zien, denken contra zien, geloven, zweren, iets samendoen, hopen op bombardement.*

5.12.3. Abstracte motieven

Wij zullen nu uit de letterlijke motieven de abstracte afleiden.⁶⁹

Brandende stad, brandende vliegtuigen, brand bombardement betekenen op het abstracte niveau het **geweld** en de soldaten betekenen de **oorlogstijd** - *de oorlog*. Of nog anders: een **gewelddaad** van iemand die juist de macht heeft om zo iets te doen op een zwakkere. Onder dit abstract motief hoort ook het slaan en verlaging lopende bloed als **passieve reactie op geweld**. Eigenlijk zijn er geen actieve reacties op geweld. Maar tegelijk kijkt hij zo'n **gewelddaad** rustig aan pas tot het einde (p.64). Een ander vertoon van menselijk gedrag dat vooral door de oorlog geprikkeld wordt, is het **verzet**, dat in de tekst als letterlijk motief bij de klokken stond (p.57). De lijder verdraagt altijd alles en komt tot **geen defensie**. Lichtwerpers en sommige mensen (als bv. generaal of ondervrager) zijn het meest actief element in de tekst. De **passiviteit** wordt ook door vake passieve vorm (p.65) van het werkwoord onderstreept en door de enige manier van **passieve defensie**: desertie. Ook gedrukt te zijn spreekt over al vermeldde passiviteit. Hopen op bombardement slaat op de **degradatie** van de mens tot een dier (zie Letterlijke motieven). De klokken die op de oude tijd staan voor verzet, maar weer voor **passief verzet**, zo passief mogelijk. Grote aandacht voor schouders, dijen, armen, geslachten, samenkomen van de dijen, schoot duidt over sterke **lichamelijkheid**, die ook één van basistrekken van dit boek genoemd zou

⁶⁹ Die staan in dikke cursief.

kunnen worden. De trein staat bijna in tegenstelling tot de greppel, op het algemener niveau is dat *het uitbreiden van de horizon* contra *afwezige perspectief* van een toekomst. Het badhuis en de activiteiten die hij daar bedreef hangen met de *zorg* samen, die goed gedaan kan worden ook door mensen aan de haal en deserteurs, de kwaliteit is gewoon onafhankelijk van ideeën van de mens. Ook een deserteur kan zich humanistisch en zorgzaam gedragen. Woorden zouden tot *communicatie* dienen, maar hun verschuilende functie of zelfs het liegen spreken over *misbruik* ervan (en de herhalingen en syntactische structuur duidt het *verkrachten* van de taal aan). Thuis betekent in de bredere zin het gevoel van veiligheid, maar die is in aansluiting op context alleen een *onaangeraakte droom van veiligheid*. Denken aan het kind (ofschoon we niets ervan weten) associeert het verlangen naar veiligheid, *zekerheid, ankerplaats*. Zien betekent in de context van dit boek de *waarheid te leren kennen*, terwijl het denken voor *leugens* staat. Het geheugen is rustig in staat om alle verschrikkelikheden van de oorlogwereld positief uit te leggen, het denken is heel elastisch en de ideeën kunnen buigen. Daarom is het onbetrouwbaar. Geloven en zweren staan in de logische tegenstelling tot denken, maar zijn even zo onproductief als denken, omdat hij geloofde en zwoer en desondanks deserteerde. Geloven en zweren zijn even *onbetrouwbaar* als het denken. Iets samen te doen staat op het abstracte niveau voor collectiviteit, *gezelligheid* en in het uiterste het respecteren van andere menselijke wezens: het *humanisme*.

(Voor een overzichtelijke tabel van letterlijke en abstracte motieven zie de Bijlage 8)

5.12.4. Grondmotief en titeluitleg

Wijze wetenschappers, analysators en critici hebben al allerlei ideeën over de alfa-cyclus en *Orchis militaris* onder de woorden gebracht⁷⁰ (laten we aan de zin van het denken weer geloven): ‘Het zijn die trauma’s en gruwelbeelden die in de alfa-cyclus op een abstracter taalniveau worden bezworen.’ (Bousset, 9) Of: ‘In *Orchis militaris* staat ‘de

⁷⁰ Deze gedachten zullen nuttig bij het formuleren van het grondmotief zijn.

bedrieglijke schoonheid van de oorlog en de omwisselbaarheid van beul en slachtoffer centraal. '(Bousset, 1991: 7)

Hij is een tegenstrijdig personage. Maar zijn hele situatie doet eraan denken dat de innerlijke chaos in de mens alleen een weerspiegeling van chaos van de buitenwereld is. Alle tegenstrijdigheden in de gedachten en gedrag zijn alleen gevolgen ervan dat de omstandigheden rond om ons heen ook tegenstrijdig zijn. Of is het omgekeerd? Als men *geen* stevige kern heeft in zichzelf, heeft dat invloed op de ontstaande chaos in de buitenwereld? De oorlog zou dan de oorzaak hebben in ontmoeting van vele mensen zonder een stevige kern.

De chaos binnen de mens heeft als gevolg de chaos in zijn manier van denken en spreken. Het enige wat concreet *hem* helpt beter te communiceren (van de monologische situatie een dialoog te maken), dat is de liefde tot een vrouw. De gesprekken tussen *hem* en *haar* zijn de enige voorbeelden van werkende communicatie in dit boek. Hier geldt precies dat wat Marcel Janssens over de cyclus zei: 'De kleinste cel blijkt reflecties van het hele organisme te kunnen bevatten' (Janssens, 8). De chaos in de wereld = chaos in de mens. Chaos in de mens = inconsequentie in zijn daden/gedachten/taal. Het enige wat blijft is de samenhang, de verbondenheid tussen deze allerlei lagen. Één ding heeft invloed op een ander en het maakt niet uit of het chaos en oorlog betreft of of het hier om iets positievers gaat (bv.om de liefde tot een vrouw).

Wij zouden niet vergeten de titel bij het grondmotief te betrekken. *Orchis militaris* is een bloem⁷¹, waarbij misschien van belang is dat hij als heel mooi wordt beschouwd – niet voor niets hoort hij tot de orchideeënfamilie (zie Motto). Onder de mensen wordt hij *soldaatje* genoemd. Soldaatje staat in de titel en het boek heeft als een groot thema de oorlog. Soldaatje is een symbool van de oorlog. Omdat deze bloem visueel mooi, kan ook

⁷¹ in het Tsjechisch: *vtavač vojenský*; het beeld is in de Bijlage ? te vinden. Voor meer informatie zie website: <http://botany.cz/cs/orchis-militaris/> of in het Nederlands: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Soldaatje>; het beeld van de omslag is in de Bijlage 9.

de oorlog mooi zijn, als we deze parallel tot einde trekken. Daarom worden in het boek de gewelddaden zo nauwkeurig beschreven, daarom wisten we over elke druppel bloed. Deze ogenblikken leken heel sterk op de futuristische fascinatie met geweld, seks, bloed, machines en oorlog (zie Motto, Bijlage 7). De oorlog met al zijn aspecten heeft zijn poëtica die mooi is (en *hij* voelt ze ook), ofschoon hij aan de andere kant natuurlijk verschrikkelijk en gevaarlijk is. De oorlog is zo ambivalent als het hoofdpersonage, dat trouw zweert te zijn en desertert, dat deserteert en tegelijk vindt de oorlog mooi af en toe.

Hoe wij leven en in welke omstandigheden, heeft invloed erop wat en hoe wij denken. En als wij denken, zijn we altijd heel begrensd en nooit beseffen wij alle samenhangen en niveaus ervan wat we zeggen. Dat spruit gedeeltelijk uit de taal zelf voort – die is verradelijk – maar gedeeltelijk komt dat uit de grenzen van de mens. Het grondmotief zijn dus *de primaire twijfels over de taal* (omdat niets duidelijk is) en die zullen misschien ook *twijfels* wekken *erover, hoe zinvol het eigenlijk is om te denken*, dat is de rest van het grondmotief. En omdat alles met alles samenhangt, zullen deze twijfels nog andere gebieden in overweging gebracht worden, maar dat is al een taak voor een interpretator.

5.12.5. Slot

Wij hebben de motieven genoemd en nader bekeken. Dit soort literatuur is heel ondoorzichtig en rijk aan verborgen ideeën die niet alleen in het thema verwoord staan⁷², maar ook kunnen ze ergens in de vorm zitten (zoals bv. ‘de verkrachting van de taal’ door de ongewoonlijke syntactische structuur). Aan het einde zijn tot de conclusie gekomen dat over de motieven dit grondmotief staat: *diepe twijfels over de zin van de taal en van het denken*, omdat alles sowieso ambivalent is en de mens is nooit in staat om de dingen precies te zeggen, wat door zijn menselijke grenzen komt.

⁷²Alleen de letterlijke en abstracte motieven zouden een genoeg brede ruimte aanbieden voor een andere scriptie.

5.13. Slot van de analyse

Wij hebben bij *Orchis militaris* zowel formele als thematische trekken geanalyseerd, de analyse is nu klaar. Het boek is mimetisch – het wil de werkelijkheid zo precies mogelijk weer te geven en tegelijk verbeeldt het de autonomistische wereld van menselijke gedachten. In het boek worden gewoon de methodes gebruikt, die de lezer verhinderen om zich in het verhaal emotioneel in te leven. De lezer moet *niet* zijn gevoelens bij het lezen gebruiken, maar zijn *intellect*. Onder de karakteristieke trekken van dit boek horen: de uitdijende zinnen die bijna een labyrinth maken, waar men verdwalen kan en misschien ook zal, verder de niet-gecensureerde innerlijke monoloog, sterk vertraagde tijd, vage grenzen tusen personages en beelden, personages waar wij van geen karakter kunnen vinden – alleen kennen we de situaties waar zij zich bevinden, de lichamelijke en verder algemene middelen die vervreemding veroorzaken. Het boek als geheel is even zo oneenduidig als het wereldbeeld van het hoofdpersonage, dat trouw zweert te zijn en tegelijkertijd of kort daarna deserteert. Deze vergelijking onderstreept de bewering van Marcel Janssens over de alfa-cyclus: ‘De macrostructuur van de cyclus kan in kleinere structuren teruggevonden worden.’ (Janssens, 8).

6. Achtergrond van *Orchis militaris*

In het laatste deel van deze scriptie zullen we de ontvangst van het boek in brede trekken schetsen, vervolgens vermelden we de literair-historische context en dan nog zeggen we een paar woorden over *Orchis militaris* en moderne roman.

6.1. Ontvangst van *Orchis militaris*

Terwijl *Het boek alfa* volgens de woorden van Marcel Janssens geleidelijk zijn publiek heeft opgevoed, bij *Orchis militaris* was het volgens hem niet het geval⁷³ - die bleef aan de kant van de publieke smaak. De hele cyclus 'onderging in Vlaanderen het lot dat de inheemse en uitheemse avant-garde sinds Paul Ostaijen heeft ondergaan: niet begrepen, geboudeerd, niet geacht, niet gekocht'. (Janssens, 10) 'De roman waarin de mens belangrijker is geworden dan het personage, dat de intrige en de psychoanalyse prijsgeeft voor de situatie of de som van situaties' (Brems, 189) is te moeilijk om door het gemiddelde publiek veel gelezen te kunnen worden. In de literaire wereld is het lot van zo'n boek anders: *Orchis militaris* en zijn taal heeft appreciatie verworven bv. van de beroemdste voorstander van het absurde theater en Nobelprijswinnaar van het jaar 1969 (Michl, 218) Samuel Beckett⁷⁴ (S.Bousset, 115). De meeste beoordelingen in verband met Ivo Michiels gaan over *Het boek alfa* (zoals *Lezen om te schrijven* van Hugo Bousset – een metatekst van 589 bladzijden) of over de alfa-cyclus als geheel. Op zo'n grondige analyse wacht *Orchis militaris* echter nog.

⁷³ 'Uit de periferie is zo'n tekst als klassieker op leetuurlijsten in het centrum van de canon post gaan vatten. het heeft zijn lezers inderdaad opgevoed. Dat is niet het geval met alle delen van de cyclus (het minst met *Orchis militaris* en *Exit*)' (Janssens, 10)

⁷⁴ 'Wie umstritten der *Alpha*-Zyklus in Flandern auch sein mag, im Ausland ist das Interesse an dem gewagten Oeuvre gewachsen. Hans Magnus Enzensberger und Martin Walser, beispielsweise, hielten *Das Buch Alpha* für einen wichtigen Beitrag zur europäischen Literatur, und Samuel Beckett lobte die Sprachgewalt von *Orchis militaris*.'

6.2. Literair-historische context

Marcel Janssens vat samen in welke situatie de alfa-cyclus (1963-1979) ontstond: in de tijd van de oorlog in Vietnam - in 'de intellectueel en militair repressieve sfeer van de koude oorlog, het bewustzijn van de massificatie en de intolerantie in de zogenaamde welvaartstaat.' (Janssens, 6) Misschien had deze tijd sommige gezamenlijke trekken met de tijd waar *Het boek alfa* en *Orchis militaris* over gaan – met 'de onzekere situatie vóór 1940, de chaos van de oorlog' (idem).

Niet pas in de jaren zestig, maar al van het jaar 1950 zijn volgens Hugo Brems nieuwe stromingen in de literatuur te bespeuren. Onder de vernieuwende trekken hoort bv.: het 'fragmentarisme, grensdoorbreking, intertekstualiteit en voor zover zij de relatie tussen tekst en werkelijkheid problematiseerde.' (Brems, 511) Dat alles zijn al de eerste sporen van het postmodernisme, dat rond de tijdschriften *Revisor* en *Raster* in het Nederlandstalige gebied geboren was.⁷⁵ 'Het waren stuk voor stuk boeken die, vaak geïnspireerd op de Franse nouveau roman, gebruikmaakten van perspectiefwisselingen, innerlijke monologen, vermenging van genres, of die zich spiegelde aan de poëzie en de schilderkunst om aan de hand van het taalmateriaal tot betekenis te komen.' (Brems, 195) De meeste trekken zijn ook in *Orchis militaris* te vinden: o.a. het fragmentarisme, grensdoorbreking, perspectiefwisselingen en innerlijke monoloog.

De motivatie voor de nieuwe thema's en vormen was 'een gemeenschappelijk wantrouwen tegen de mogelijkheid om iets adequaat af te beelden, tegen een simpel soort realisme.' (Brems, 291) 'De mogelijkheid om een eenheid te maken, laat staan af te beelden is niet meer aan de orde.' (idem) Daarmee hangt samen dat wat Ivo Michiels in

⁷⁵ Brems vermeldt als de eerste zwaluwen van het postmodernisme deze boeken: 'Van *De Kapellekensbaan* van Boon en *De God Denkbaar, Denkbaar de God* van Hermans via Polet, Michiels, Robberechts, Insingel, Vogelaar, Van Marissing, Nootboom, Ferron, Brakman, Krol, het *Revisor*- en *Raster*-proza tot Beurskens, Hoste en Hertmans, allemaal bleken ze in meerdere of mindere mate postmodern te noemen.' (Brems, 511)

Orchis militaris doet. Hij wil de situatie niet *als geheel* zo goed mogelijk afbeelden, omdat hij weet dat het onmogelijk is. Hij beeld zo goed mogelijk alleen fragmenten van een situatie, maar dat doet hij op een uitputtende manier (zie de beschrijvingen van iemands elke kleine beweging, bv. op de eerste bladzijden van *Orchis militaris*). Aan de ene kant lijkt Ivo Michiels dus sterk mimetisch te schrijven en aan de andere kant gelooft hij niet aan de mogelijkheid om alles op een adequate manier te beschrijven en zo geeft hij tenminste de delen van een complexe situatie zo precies en uitgebreid mogelijk. Ivo Michiels was niet de enige die deze mogelijkheden van literatuur onderzocht, het was een algemene trend binnen de literaire wereld: 'het spreekt vanzelf dat alle discussies omtrent de fictionaliteit van literatuur uit de jaren zestig en zeventig juist gaan over de mogelijkheid en wenselijkheid van werkelijkheidsweergave in de literatuur.' (Brems, 25) 'Experimenten in het proza van Michiels, Vogelaar, Robberechts, De Wispelaere, Polet en vele anderen komen mede voort uit het verlangen om zo weinig mogelijk van de complexiteit van de werkelijkheid verloren te laten gaan, of de ideologisch gestuurde beelden ervan te ontmaskeren.' (Brems, 25)

Sommige bronnen spreken in verband met Ivo Michiels over het existentialisme. Behalve *Kritisch literair lexicon* is dit verband ook in Brems' literaire geschiedenis vermeld. Hij zegt dat het geen zin heeft 'om het boek toch te normaliseren, vast te hechten aan een of andere vorm van realisme, door het bijvoorbeeld te lezen als de weergaven van een gedachtestroom. Het is wezenlijk een compositie, die berust op herhalingen, parallellen, verschuivingen, zowel van motieven als van taaleenheden. Samen roepen zij niet een gebeurtenis op, geen gevoel, geen beeld van een karakter, maar een thema, stellig dat van de existentiële twijfel tussen beweging en stilstand, liefde en gehoorzaamheid.' (Brems, 304) Ofschoon deze bewering in de eerste rij over *Het boek alfa* spreekt, kan het

ook tot *Orchis militaris* aangepast worden. Daar gaat het om de existentiële twijfels over de zin van het spreken, twijfels over de taal en zijn gebruik.⁷⁶

Ivo Michiels was dus één van de auteurs die na de 2^e WO nieuwe paden begonnen te ontdekken: de omgang met de taal naar de nieuwe benadering tot de literatuur. Sommige vernieuwingen waren door de buitenlandse literatuur beïnvloed (door *roman nouveau*) en in het Nederlandstalige gebied toegepast. En sommige ervan leidden later samen tot het ontstaan van het postmodernisme. In elk geval hoort Ivo Michiels tot de belangrijkste moderne en experimentele auteurs van de twintigste eeuw. Hij staat ‘aan de spits van de stroming vernieuwend proza die zich in Nederland, maar vooral in Vlaanderen heeft doorgezet in de jaren zestig en die nu nog belangrijke schrijvers inspireert.’ (Janssens, 8)

6.3. *Orchis militaris* als roman

In het hoofdstuk over de literair historische context hebben we kort de situatie in brede trekken geschetst, waarin *Orchis militaris* en de hele alfa-cyclus ontstond. Onder andere was er sprake ervan dat de literatuur in afhankelijkheid van de toenmalige geschiedenis nieuwe wegen begon te zoeken. Zowel thematische als formele horizon werd opeens breder, omdat deze twee componenten van literatuur aan de nieuwe golf van relativisme bezweken.

Voor de traditionele (niet-experimentele) roman gelden bepaalde gezamenlijke trekken. In het *Letterkundig lexicon* worden ze onder het sleutelwoord roman⁷⁷: bredere opzet, ontwikkeling van personages, meerdere conflicten, meerdere personages, bredere milieuschildering, groter tijdsbestek, uitvoerigere karaktertekening (*Letterkundig lexicon*, dbnl). De meeste punten voldoet *Orchis militaris*, maar nooit zonder reserve. Bv. aan *zijn* innerlijke wereld wordt grote aandacht in het boek besteed, maar zijn wij werkelijk in staat

⁷⁶ Uit het boek luidt het idee dat de taal eerder het middel is om de leugens te verspreiden (goede dienaar van slechte menselijke eigenschappen), dan het middel dat tot betere wereld zou bijdragen.

⁷⁷ Er wordt roman met novelle vergeleken.

aan de hand ervan *zijn karakter* te karakteriseren? Ik vermoed me dat we over *zijn* eigenschappen zo weinig aan het einde van het boek weten als aan het begin ervan, omdat we niet eens weten, welk standpunt *hij* tot de situaties inneemt. Deze punten van traditionele roman lijken dus naast *Orchis militaris* irrelevant te zijn. Deze tekst moet volgens andere criteria beoordeeld worden.

In het *Letterkundig lexicon* wordt gelukkig ook de moderne experimentele ontwikkelingstwijg van de roman vermeld: ‘In de 20e eeuw wordt in toenemende mate met de vertelvorm geëxperimenteerd, bijv. door het bewust loslaten van de chronologie of door verschillende perspectieven naast of door elkaar te gebruiken. In het experimenteel proza (nouveau roman) worden bijv. collagetechnieken en verspringing van het perspectief toegepast, o.m. om een vervreemdingseffect te bewerkstelligen. Men spreekt in dit verband daarom wel van antiroman.’ (*Letterkundig lexicon*, dbnl) Deze karakteristieken slaan precies op *Orchis militaris*. In de analyse zijn wij tot het resultaat gekomen, dat in het boek de middelen gebruikt werden die juist vervreemding opwekken, dat er chronologie moeilijk te vinden is, dat de perspectieven er chaotisch wisselen en dat de vertelvorm ook onduidelijk op het eerste gezicht is.

De bovengenoemde punten horen bij experimentele literatuur in het algemeen en ze oefenen aan de lezer een precies uitgerekende effect uit: ‘Al deze ingrepen in het conventionele prozaverloop hebben doorgaans een vervreemdingseffect op de lezer, waardoor deze gedwongen wordt telkens opnieuw positie te kiezen, actief deel te nemen aan het vertelde en de implicaties van het gelezen kritisch te doordenken. De lezer krijgt vrijwel nooit de gelegenheid zich te identificeren met één der personages’ (*Letterkundig lexicon*, dbnl). Zo een belangrijke rol heeft de lezer pas in de twintigste eeuw verworven.

De motivatie van Ivo Michiels, om aan de productie van *experimentele* literatuur deel te nemen, herwaardeert de taak en ook de vorm van literatuur: ‘De roman als vertelling had voor hem afgedaan; de vertelling was immers overgenomen door de film. De

roman van de toekomst zou veeleer 'literaire synthese kunst' zijn, al was het nog niet helemaal duidelijk wat dat zou inhouden.' (Brems, 189) In elk geval wil Michiels 'de lezer tot een nieuwe manier van lezen te brengen en daarmee tot een nieuwe waarneming van de werkelijkheid.' (*Letterkundig lexicon*, dbnl)

7. Conclusie

Als Ivo Michiels zijn boek *Orchis militaris* precies naar zijn idee had geschreven, over ‘een ideotype van roman die niet meer te verfilmen zou zijn en niet meer over te zetten in ‘concrete beeld-realia’, dan moet aan de hand van juist *Orchis militaris* mogelijk zijn om af te leiden, hoe er zo een ‘ideotype van roman’ uit moet zien.

‘Ideotype van roman’ naar *Orchis militaris* maakt ruimte voor de lezer en laat hem zijn eigen standpunt tot deze experimentele tekst in te nemen. Onder andere vanwege het feit, dat de vertellersinstantie geen eisen op haar eigen ruimte stelt. Dit boek nodigt echter niet alleen tot eigen interpretatie en tot volle inzet van intellectuele krachten, het dwingt zelfs het standpunt steeds te herwaarderen. De tweede mogelijkheid hoe dit boek te lezen is, om zich gewoon door de chaotische gedachtestroom laten meeslepen.

Deze nauwkeurige analyse hielp de trekken van *Orchis militaris* te benoemen en de literair-historische context duidde aan, door welke maatschappelijke stromingen en door welke literaire evenementen de auteur waarschijnlijk bij het schrijven beïnvloed werd. Heel interessant zou bv. zijn, hoe verschillende lezers dit boek zouden interpreteren onder de invloed van hun eigen levens- en lezerservaringen. Of er zou verder onderzocht kunnen worden, of de gedachtestroom, hoe wij hem in de innerlijke monologen zagen, ook in de werkelijkheid zo loopt. Maar dat zou een aanpak eisen, op goede kennis van andere vakken gebaseerd. Ik heb de basiskarakteristiek van het boek doorgevoerd en geef de fakkel verder over.

Dit boek kan ook als een kunstmatige essay begrepen worden erover, hoe groot literair experiment nog acceptabel is. Het antwoord op deze vraag kan al de ambivalente ontvangst van het boek aanduiden - aan de ene kant de niet veel succesvolle door het brede publiek en aan de andere kant redelijk positieve ontvangst door de literaire vakkundigen.

Orchis militaris laat als juiste orchis zijn geheim niet gemakkelijk verschijnen, daarom kan een scriptie als deze niet *alle* aspecten ervan ontdekken. Toch hebben wij hopelijk tot betere oriëntatie in het boek bijgedragen. Bij *Orchis militaris* is beslist nodig om tot het lezen ervan met *open mind* toetreden – wij moeten op elk moment voorbereid zijn om twee kanten van een munt te zien en als zelfs niet zes kanten van een kubus.

8. Samenvatting

Een ‘ideatype van roman’, ‘die niet meer te verfilmen zou zijn en niet meer over te zetten in ‘concrete beeld-realia’, met andere woorden, een roman die niet meer zou willen concurreren met het overaanbod aan informatie in de consumptie-industrie, inzonderheid in de film’ (Janssens, 5). Hoe ziet een roman van de auteur van zulke visie, dat heb ik in de scriptie *Literaire analyse van Orchis militaris, een boek van Ivo Michiels* onderzocht.

Het zwaartepunt van deze scriptie ligt in de literaire analyse van *Orchis militaris* (1968), die zowel het formeel als thematisch onderzoek in beslag neemt. Bovendien heb ik het boek in de literair-historische context gezet, die de samenhang tussen dit werkstuk en Vlaamse, Nederlandse en de wereldliteratuur aanduidt, en dat vooral met de experimentele literatuur van de jaren 50 en 60 en verder met de Franse roman nouveau.

Tijdens mijn onderzoek is het gelukt om de typische kenmerken van deze tekst af te bakenen, o.a. uitdijende zinnen, die bijna een labyrint maken, niet-gecensureerde innerlijke monoloog, vertraagde tijd, onduidelijke grenzen tussen personages en beelden, personages, waar het karakter ontbreekt – het enige wat de lezer tot weten kan komen, zijn de situaties, waar zij zich in juist bevinden, maar helemaal zonder perspectief en doel, de richting van beweging inclusief; in het boek is een opvallende trek van lichamelijke en de vertellerinstantie maakt geen aanspraak op eigen ruimte. verder heeft de auteur de middelen gebruikt die vervreemding veroorzaken, bv. vage taal, die de lezer begrip compliceren en zij dwingen hem om steeds de beelden van het al gezegde te herwaarderen.

Dat het om geen consumboek gaat, had natuurlijk invloed op de ontvangst door het brede publiek – *Orchis militaris* is beslist niet massaal gelezen. Mensen die zich dieper met de literatuur bezighouden, als bv. Samuel Beckett, de Nobelprijswinnaar, hebben positief over *Orchis militaris* geuit. Ook literaire historicus Hugo Brems vindt deze tekst belangrijk voor de volgende generaties schrijvers. Dusver blijft het boek echter eerder alleen een deel

van de alfa-cyclus, een complex van vijf experimentele boeken en dit is de eerste langere literaire analyse ervan.

9. Summary

A 'Type-ideal novel' (een 'idealtyp van roman'), is according to the Flemish writer Ivo Michiels such a novel, 'that a film which can not be filmized or brought into the concrete milieu. It's a novel that does not want to compete with consumer industry, based on abundance of information, especially in the film.' (Janssens, 5) In the thesis *Literary Analysis of Orchis militaris, a book by Ivo Michiels* we have analysed how does a novel look like, written by an author of such a vision.

The focus of this thesis is the literary analysis of *Orchis militaris* (1968), which includes both formal and thematic analysis. Moreover, I integrated this book into the literary-historical context, which indicates the connection between this book and the Flemish, Dutch and world literature - especially important was the experimental literature of 50th and 60th and the French nouveau roman.

During the research I managed to define the typical features of this work, a.o. the expanding sentences, almost forming a labyrinth, not censored inner monologue, very slow time, unclear boundaries between individuals and the images, the characters, which do not have any character - the only things we know about them, are the situations in which the characters are, there is no perspective of future or direction of movement, in the book is also a noticeable feature of physicality and the narrative instance, which does not claim to any own space. Furthermore, the author used the instruments causing estrangement, such as vague language, which complicates the understanding and make the reader rethink the ideas about things already said.

The fact that this is not any consumer book, had naturally an impact on the acceptance of the book by general public - *Orchis militaris* is certainly not mass-read. However people deeper involved in literature, such as the Nobel Prize for Literature winner Samuel Beckett, expressed themselves positive about *Orchis militaris*. Even the literary-historian Hugo Brems doesn't deny the importance of this text for the next

generations of writers. So far, however, the book remains rather just a part of the alpha cycle, an experimental group of five books and this is the first longer literary analysis of it.

10. Resumé

‘Typově ideální román’ (een ‘idealtyp van roman’) je podle vlámského spisovatele Iva Michielse takový román, ‘jež nelze zfilmovat ani přenést do konkrétních realit. Je to román, který již nechce konkurovat konzumnímu průmyslu založeném na přemíře informací, především ve filmu.’ (Janssens, 5) Jak vypadá román autora takovéto vize, jsme rozebrali v diplomové práci *Literární analýza Orchis militaris, knihy Iva Michielse*.

Těžiště této práce spočívá v literární analýze *Orchis militaris* (1968), jež zahrnuje jak formální, tak tematický rozbor. Nadto jsem knihu začlenila do literárně historického kontextu, který naznačuje provázanost této knihy s vlámskou, nizozemskou a světovou literaturou, a to především s experimentální literaturou 50. a 60. let a dále s francouzským novým románem.

Během výzkumu se mi podařilo vymezit typické znaky tohoto díla, m.j. rozrůstající se věty, téměř tvořící labyrint, necenzurovaný vnitřní monolog, silně zpomalený čas, nejasné hranice mezi osobami a obrazy; postavy, u nichž se nelze dočíst žádného charakteru – jediné, co se o nich čtenář může dozvědět, jsou situace, ve kterých se postavy nacházejí, ale naprosto bez perspektivy a směru, včetně směru pohybu; v knize je též nápadný prvek tělesnosti a vypravěčská instance, jež si nečiní nároky na vlastní prostor. Dále autor využil prostředky způsobující odcizení, jako například vágní jazyk, který čtenáři komplikuje porozumění a nutí ho stále přehodnocovat představy o již řečeném.

Že se nejedná o konzumní knihu, mělo samozřejmě vliv na přijetí širokou veřejností – *Orchis militaris* rozhodně není masově čtena. Lidé zabývající se literaturou hlouběji, jako např. nositel Nobelovy ceny za literaturu Samuel Beckett, se však o *Orchis militaris* vyjádřili pozitivně. Ani literární historik Hugo Brems tomuto textu neupírá význam pro další generace spisovatelů. Zatím však kniha zůstává spíše jen součástí alfa cyklu, souboru pěti experimentálních knih a toto je její první větší analýza.

11. Bijlagen

Bijlage 1: Een foto van Ivo Michiels.



Ivo Michiels: Orchis militaris

Bijlage 2: Het woordspel tussen *hem* en *haar*.

jongens aan de fronten die over hun bedden gaan. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun bedden leeg zullen blijven zolang het zingen en kermen van de jongens aan de fronten over hun bedden gaat. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun bedden leeg zullen blijven zolang het zingen en kermen van de jongens aan de fronten over hun bedden gaat. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun bedden leeg zullen blijven zolang in de pantsers en de vliegtuigen de jongens aan de fronten over hun bedden gaan. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun bedden leeg zullen blijven zolang in de pantsers en de vliegtuigen de jongens aan de fronten over hun bedden gaan. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun bedden leeg zullen blijven zolang de oorlog voort over hun bedden gaat. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun bedden leeg zullen blijven zolang de oorlog voort over hun bedden gaat. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun buiken leeg zullen blijven zolang de oorlog voort over hun buiken gaat. Ze sluiten de ogen en zweren dat hun buiken leeg zullen blijven zolang de oorlog voort over hun buiken gaat. Ze sluiten de ogen en zweren dat geen vreemdeling hun bed zal delen. Ze zweren dat geen vreemdeling hun bed zal delen. Dat geen vreemdeling hun buik zal delen. Dat geen vreemdeling hun buik zal delen. Dat geen hond van een vreemdeling onze lakens zal be-

zoedelen. Dat geen hond van een vreemdeling onze lakens zal bezoedelen. Dat geen hond van een vreemdeling onze buiken zal bezoedelen. Dat geen hond van een vreemdeling onze buiken zal bezoedelen. Dat onze bedden niet te koop zijn. Dat onze bedden niet te koop zijn. Dat onze buiken niet te koop zijn. Dat onze buiken niet te koop zijn. Dat onze honger niet te koop is. Dat onze honger niet te koop is. Dat onze dorst niet te koop is. Dat onze dorst niet te koop is. Dat onze tranen niet te koop zijn. Dat onze tranen niet te koop zijn. Dat onze wonden niet te koop zijn. Dat onze wonden niet te koop zijn. Dat onze zege niet te koop is. Dat onze zege niet te koop is. Dat alle brood op de hele wereld ons brood zal zijn. Dat alle brood op de hele wereld ons brood zal zijn. Dat alle koffie op de hele wereld onze koffie zal zijn. Dat alle koffie op de hele wereld onze koffie zal zijn. Dat alle zijde op de hele wereld onze zijde zal zijn. Dat alle zijde op de hele wereld onze zijde zal zijn. Dat alle goud op de hele wereld ons goud zal zijn. Dat alle goud op de hele wereld ons goud zal zijn. Dat alle bloemen op de hele wereld onze bloemen zullen zijn. Dat alle bloemen op de hele wereld onze bloemen zullen zijn. Dat alle dieren op de hele wereld onze dieren zullen zijn. Dat alle dieren op de hele wereld onze dieren zullen zijn. Dat alle kinderen op de hele

Bijlage 3: Voorbeeld van een gesprek zonder aanhalingstekens.

al een flink stuk hoger. Bij ons gaat zij het eerst op, vooraleer jullie hier zon krijgen hebben wij al lang zon.

Dat vertel je zo maar, zei de soldaat aan de overkant.

Wat ik zeg is waar, zei hij.

Het komt door jullie klok, zei de soldaat aan de overkant. Jullie hebben een klok die vroeger loopt dan de onze en omdat jullie een klok hebben die vooruit loopt geloof je dat je daarmee de zon het eerst hebt.

Nu niet meer, zei hij. Sedert jullie gekomen zijn staat onze klok gelijk met jullie klok.

Dan heb je de zon ook niet vroeger, zei de soldaat aan de overkant.

Binnen in onze huizen is het anders, zei hij.

Je kan niet een zon hebben voor in je huis en een andere zon voor buiten, zei de soldaat aan de overkant.

Ik bedoel niet de zon, zei hij. In al onze fabrieken en in alle kantoren en alle stations en alle gevangnissen en alle ziekenhuizen en op al onze torens, overal staan de klokken gelijk met jullie klokken, alleen in onze huizen niet. Daar lopen ze nog precies zoals vroeger, de dag voordat jullie kwamen. Zoals je wilt, zei de soldaat aan de overkant.

Zo is het, zei hij, in elk dorp en in elke stad is het zo.

Bijlage 4 en 5: de enige indeling maken korte of lange alinea's door een lege regel gescheiden (en geen hoofdstukken).

Voor al niet in de zon.
Geen zoon.
Mamie.
Met Sint-Juttemis.
De zoo misschien.
De buurvrouw zegt.
Onder de trap, dat is de veiligste plaats.
Niet op het noorden.
Als het god belijft.
We hebben nog wat zilver en Saks.
Slaap, vrouw, slaap.
Geen zoon?
Geen zoon.
Spijker de ramen dicht.
Onder de trap, dat is de veiligste plaats.
Geen zoon.
Geen zoon.
Je hoeft niet te liegen, man, het lukt je toch niet.
Ik doop u in de naam van de Vader en de Zoon en de Heilige Geest.
Zogen dan maar.
Geen zoon?
Geen zoon.
Een zoon?
Het zij zo.
Amen.
Geloof je echt dat het voor vannacht zal zijn?

Na de dienst troepen ze samen op het plein voor de kerk. Tweemaal in het jaar is er kermis op het plein, één keer in de lente en één keer in de herfst. De meisjes hebben kleurige linten in het haar gestrikt. De jongens lachen naar de meisjes. De ouders nemen de meisjes mee naar huis. Thuis is er koekebrood.

Na de middag gebeurt het: met honderden komen ze afgezakt uit de omliggende dorpen. Ze komen aangerezen op hun fietsen, of ze komen met de auto, of met de trein. Te voet ook. Ze kuieren door de straatjes, langs het begijnhof, langs het water van de rivier. De gevels staan weerspiegeld in het water. Achter de gevels en achter de rivier ligt het land, groen, geel, purper. Soms is het land wit, in de winter wanneer er sneeuw ligt.

Ze slenteren door de nauwe straatjes. De kinderen lopen twee passen voor. Ze dragen witte schoenen. Ze volgen de boorden van de rivier, soms zetten ze zich neer op een bank in het park en eten hun brood. Ze geven de kruimels aan de vogels, of aan de eenden op het water.

Onze stad is geen grote stad.

Bijlage 6: Lange zinnen.

commando door terwijl je in dichte gelederen optrok door de straten en dus gehoorzamen kon je, roepen kon je, huilen desnoods wanneer er niemand op je lette, slaan kon je (twee soldaten hebben de man nu over het Perron tot bij de officier gesleept. De officier heeft de handen op de rug gevouwen en terwijl ze aldus zwijgend en oog in oog staan, de officier en de man en de soldaten die links en rechts de man bij de arm houden gevat, buigt de officier fiks door de beide knieën, staat alweer stram rechtop en zegt wat, lacht wat, slaat wat. Hij slaat de man met de vlakke hand in het aangezicht, zo: één en twee, en de man roept wat, schreeuwt iets in een taal die geen sterveling verstaat, hier niet. Eén en twee en bij iedere slag trekt de soldaat aan de rechterkant van de man het hoofd een weinig tussen de schouders. Eén en twee en dieper kruipt het hoofd van de man, neen-neen, van de soldaat. Uit de neus van de man komt een straaltje bloed, het sijpelt traag over de mond naar de hals toe en het kerft een donkere streep dwars over de lippen en dwars over de kin en zo lijkt het wel of het kinnebak van de man in twee gelijke helften is gespleten en pas wanneer hij wordt weggeleid valt het op dat hij niet eens schoenen draagt, laarzen ook niet, dat zijn voeten zitten weggestopt in een dikke hoes van bruin vilt. Een gevangene op

19

berepoten die wordt afgevoerd tussen de soldaten en onder het lopen nog een beetje met het hoofd schudt om het bloed dat uit zijn neus drupt, maar niet meer schreeuwt nu, heel stil is, zo stil als de officier die eenzaam achterblijft op het Perron, de handen op de rug gevouwen: een heer die weerkijkt over zijn land dat zich uitstrekt tussen de sporen links en de sporen rechts tot waar aan de einder de sporen samenkomen, elkaar kruisen, verder lopen), soldaat zijn zonder erbij te denken, je in een trein naar het front laten rijden en het gevecht instappen zonder denken, dacht: oprukken zonder denken en teruggeslagen worden zonder denken, getroffen worden, of gevangen genomen, doodgaan zonder erbij te denken, dacht: het wordt nacht vooraleer we de grens bereiken en bij nacht komen de eskaders, ergens te midden van de velden zal de trein stilhouden en al gauw zal de stad die voor ons ligt een rode poel zijn in het donker en intussen komt uit de richting van de stad langs deze trein een andere trein gegleden die stilhoudt omdat ook achter ons een stad ligt waarover het alarm is gegaan en dan staat ineens voor en achter ons de nacht in lichterlaaie, ik leun uit het raam naar buiten en kijk door het openstaande raam van de andere trein naar binnen en in het licht van de schijnwerpers en van de explosies en van de gloed voor en

20

Bijlage 7: Het hele motto van *Orchis militaris*.

Sinds zeventwintig jaar verheffen wij, futuristen, onze stem tegen het denkbeeld dat de oorlog niet esthetisch zou zijn... Daarom verklaren wij het volgende: de oorlog is mooi, omdat hij, dankzij de gasmaskers, de angstaanjagende megafoons, de vlammenwerpers en kleine tanks, de heerschappij van de mens over de onderworpen machine grondvest. De oorlog is mooi omdat hij voor de eerste keer de droom realiseert van een mens met een stalen lichaam. De oorlog is mooi omdat hij een weiland met bloemen verrijkt met vlamme O RCHIDEEËN-de mitrailleurs. De oorlog is mooi, omdat hij hetgeweervuur, het kanonvuur, de stiltes daartussen, de geur en de stank van het bederf verzamelt om er een synfonie van te maken. De oorlog is mooi, omdat hij nieuwe bouwstijlen scheidt, zoals die van de grote tanks, van de eskaders vliegtuigen in geometrische

vormen, van de rookspiralen die uit de platgebrande dorpen opstijgen en van nog veel meer... Schrijvers en futuristische kunstenaars... denk aan de fundamentele beginselen van een oorlogsesthetiek. .. opdat er meer licht geworpen wordt op uw strijd voor een nieuwe poëzie en een nieuwe beeldhouwkunst!

MARINETTI

Ivo Michiels: Orchis militaris

Bijlage 8: Bestandje met letterlijke en abstracte motieven.

Letterlijk motief	Abstract motief
<i>brandende stad</i>	<i>oorlog</i>
<i>brandende vliegtuigen</i>	
<i>brand</i>	
<i>lichtwerpers</i>	
<i>bombardement</i>	<i>geweld</i>
<i>rode kleur te zien</i>	<i>bloed overal te zien</i>
<i>bloed</i>	<i>geweld</i>
<i>slaan</i>	<i>verlaging</i>
<i>de klokken die op de oude tijd staan</i>	<i>passief verzet</i>
<i>soldaten</i>	<i>actief principe in de oorlog</i>
<i>ontvluchten uit de leger</i>	<i>desertie</i>
<i>gedrukt te zijn</i>	
<i>greppel</i>	<i>afwezige perspectief</i>
<i>badhuis</i>	<i>zorg</i>
<i>massages</i>	
<i>knippen</i>	
<i>schouder</i>	
<i>dijen</i>	<i>lichamelijkheid</i>
<i>armen</i>	
<i>geslachten</i>	
<i>samenkomen van de dijnen</i>	
<i>schoot</i>	
<i>woorden</i>	<i>erotische lichamelijkeid</i>
<i>syntactische structuur</i>	<i>communicatie</i>
<i>verschuilende functie van woorden</i>	<i>verkrachten van de taal</i>
<i>leugen</i>	<i>misbruik ervan</i>
<i>thuis</i>	<i>twijfels over de taal</i>
<i>trap</i>	<i>onaangeraakte droom van veiligheid</i>
<i>kind</i>	<i>onbereikbaarheid</i>
<i>denken</i>	<i>ankerplaats</i>
<i>zien</i>	<i>op verkeerde pad te zijn</i>
<i>denken contra zien</i>	<i>waarheid te leren kennen</i>
<i>geloven</i>	<i>leugens contra waarheid</i>
<i>zweren</i>	<i>onproductieve bezigheden</i>
<i>iets samendoen</i>	
<i>hopen op bombardement</i>	<i>gezelligheid, humanisme</i>
<i>passieve werkwoorden</i>	<i>degradatie vande mens in de oorlog</i>
<i>trein</i>	<i>passiviteit</i>
<i>beschilderde ramen in de trein/nacht buiten</i>	<i>uitbreiden van de horizon</i>
	<i>afwezige perspectief van een toekomst</i>

Bijlage 9: Omslag van het boek met het motief van de bloem soldaatje, op z'n Latijn *orchis militaris*.



Ivo Michiels: Orchis militaris

12. Bibliografie

Primaire literatuur

- Michiels, Ivo: *Orchis militaris*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970

Secundaire literatuur

- Abrams, Meyer Howard: *Zrcadlo a lampa*. Origineel: *Mirror and the lamp*. Vertaald uit het Engels door Martin Procházka, Praha, Triáda, 2001
- Birkenbihl, Vera: *Piliny v hlavě*. Origineel: *Stroh im Kopf*. Vertaald uit het Duits door Ing. Jindřich Rath, Hradec Králové, nakl. Svítání, 2000
- Bousset, Hugo: Het boek alfa. In: *Lexicon van literaire werken*, februari 1991
- Boven, E. van, Dorleijn, G.: *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Coutinho, Bussum 2003. 2e, herziene druk.
- Brems, Hugo: *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2006
- Janssens, Marcel: Ivo Michiels. In: *Kritisch literair lexicon*, november 1984
- Michl, Josef: *Laureatus Laureata*. Třebíč, nakl. Arca JiMfa, 1995
- Pechar, Jiří: Nový román. In: *Dvacáté století v obraze literatury*. Praha, Filosofia, 1999
- Vlašín, Štěpán a kol.: *Slovník literární teorie. (Woordenboek van literaire theorie.)* Praha, Československý spisovatel, 1984

webpagina's

- *Letterkundig lexicon*, dbnl
- <http://www.schreibheft.de/docs/pdfs/SH-70-Bousset.pdf>
- http://nl.wikipedia.org/wiki/Filippo_Marinetti

Andere bronnen

- Auerbach, Erich: *Mimesis*. Praha, Mladá fronta, 1998. Vertaald uit het Duits door Miloslav Ilina, Rio Preisner en Vladimír Kafka
- Auwera, Fernand: *Schrijven of schieten, Interviewws*. Antwerpen/Utrecht, Standaard uitgeverij, 1969
- Bachtin: *Román jako dialog*. Origineel: *Voprosy literatury i estetiky*. Vertaald uit het Russisch door Daniela Hodrová, Praha Odeon, 1980
- Bousset, Hugo: *Lezen om te schrijven*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1988
- Bousset, Hugo: De goede woorden, gesprek met Ivo Michiels in: *Schrijven aan een opus*. Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1982
- De hele Michiels' bibliografie tot jaar 1978 is in J.M.Maes': *Ontmoetingen, literaire monografieën* te vinden, Nijmegen, uitgeverij B.Gottmer/ Brugge, uitgeverij Orion, 1978

Woordenboeken

- Hrnčířová, Z.; Čermák, F., *Nederlands – Tsjechisch woordenboek*. Voznice, Leda, 2000
- Máčelová – van den Broecke, E.; Spěváková, D., *Woordenboek Tsjechisch Nederlands*. Voznice, Leda, 2005
- Van Dale: *Groot woordenboek van de Nederlandse taal*. Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 2005

Opmerkingen bij de citaties:

- onder Bousset bedoelen wij Hugo Bousset
- onder S.Bousset bedoelen wij Sigrid Bousset
- alle citaties van Hugo Bousset zonder vermelding van het jaar komen uit *Lexicon van literaire werken*, 1991, hoofdstuk over *Het boek alfa*
- alle citaties zonder vermelding van de auteur zijn de citaties rechtstreeks van *Orchis militaris*, het vaakst in deze vorm: bv. (p.17)