

# Het meest complete mafke. De functie van waanzin in het postuur van J.M.H. Berckmans

Arnout DE CLEENE

## Abstract

This article deals with the Flemish cult-writer J.M.H. Berckmans (1953-2008). In contrast to the existing attention for the marginal existence of the author or the influence of jazz-music on his writing, my analysis will focus on the author's articulation of the theme of madness. Relying on methodological insights of discourse analysis, and the theory of *posture littéraire* in particular, i.e. the way in which the author himself creates an image of the writing subject J.M.H. Berckmans through the use of interviews in popular magazines like *Humo* and through his (auto)fictional oeuvre, brings to the fore a complex functioning of madness. I will argue that next to granting the author authority and credibility to write about madness as he emphasizes his own madness, madness also serves as the polar opposite of the lucidity of the writing process itself and the reading strategy the author suggests. Berckmans uses the popular image of the manic-depressive and the schizophrenic to strengthen this trichotomy while employing the discursive possibilities of interviews and fiction. In addition, Berckmans creates a profile of his reading public as a 'dumb' audience and emphasizes underestimation as an essential part of his literary *posture*.

Ruim vier jaar geleden overleed Jean-Marie Berckmans (1953-2008), een auteur die bij zijn leven in het Vlaamse literaire landschap reeds een bijzondere plaats innam. Onder de *nom de plume* J.M.H. Berckmans maakte hij zijn literaire entree eind jaren zeventig met de dichtbundel *Tranen voor Coltrane* (1977) en de roman *Geschiedenis van de revolutie* (1977). Na een decennium afwezigheid stortte Berckmans zich op het schrijven van verhalenbundels, die tussen 1989 en 2006 bijna jaarlijks verschenen en waarvan ronkende titels als *Rock & roll met Frieda Vindevogel* (1991) en *As op jazzwoensdag* (2003) tot de meer bekende behoren. Hij verwierf snel de status van cultfiguur; de erkenning van zijn literaire merites kwam er echter nauwelijks: op de *longlists* van de Gouden Uil vinden we enkele van zijn laatste boeken, maar tot een prijs of andere vorm van officiële erkenning kwam het nooit.

Het beeld dat bestond, en nog steeds bestaat, van J.M.H. Berckmans is er een met duidelijke contouren. Opvallend is de verwevenheid tussen de auteursfiguur en zijn oeuvre: over Berckmans' werk spreken, is spreken over de persoon Berckmans, en omgekeerd.<sup>1</sup> Een officieel overlijdensbericht dat verscheen in 2008 is in dat opzicht tekenend:

<sup>1</sup> Dit is onder andere duidelijk in de de postume theaterreceptie van Berckmans, zie De Cleene, Arnout (2011). 'Het postuur Berckmans. De postume theaterreceptie van een poëte maudit'. *Documenta. Tijdschrift voor Theater* 29 (3-4): 175-188.

In Antwerpen is schrijver Jean-Marie Berckmans overleden. Hij werd 54. (...) Berckmans debuteerde in de jaren 60, maar hij raakte snel aan lagerwal. *Van zijn 19de tot zijn 23ste verbleef hij in psychiatrische inrichtingen. De verhalen van Berckmans gingen vaak over mensen die net als hij in de marginaliteit waren beland.* Sinds de jaren 90 publiceerde hij bijna elk jaar een boek. Zijn laatste, "Je kunt geen twintig zijn op suikerheuvel", dateert van 2006. Berckmans brak nooit echt door bij het grote publiek, maar hij had wel een kern van trouwe en enthousiaste lezers. (*Belga*, 2008, mijn cursivering)

De inzet van dit artikel is dit auteursbeeld onder de loep te nemen door te focussen op een van de opvallendste karakteristieken ervan: de waanzin. Dit lijkt een bijna té vanzelfsprekende benadering. Zoals blijkt uit het overlijdensbericht is van Berckmans namelijk geweten dat hij tijdens zijn leven meermaals geconfronteerd werd met psychisch leed, van 'kleine opstootjes' tot langere verblijven in verschillende psychiatrische instellingen. Berckmans en de waanzin, vanzelfsprekend ook omdat het onmogelijk is om een boek van Berckmans open te slaan zonder dat ons oog valt op excentrieke en krankzinnige personages, vertellers en alter ego's; waanzin die ook als thematiek in verhalen als 'In dit gekkenhuis' (1990) vervat zit en in de intertekstuele referenties aan auteurs die net als Berckmans vaak aan waanzin gekoppeld worden, zoals Jan Arends en J.M.A. Biesheuvel. Kortom, Berckmans en de waanzin, vanzelfsprekend.

Het is precies die vanzelfsprekendheid die intrigeert. De beperkte aandacht voor Berckmans' oeuvre binnen de neerlandistiek richt zich voornamelijk op het intertekstuele spel met de muzikale tradities van blues en jazz en op de maatschappij- en (taal)ideologiekritiek in zijn vaak hermetische werken (Kregting 2001, Buelens 2005, Demeyer 2011). De auteurs brengen een beeld van Berckmans naar voren waarbij de thematiek van waanzin geherinterpreteerd wordt in meer artistieke en esthetische termen. Met de invalshoek die in dit artikel centraal staat, wil ik aan waanzin de centrale plaats geven die het heeft in Berckmans' literaire universum. Het gaat daarbij niet zozeer om een biografische benadering, noch om een analyse van het oeuvre, als wel om een analyse van de functie van waanzin binnen het beeld dat bestaat van de auteur 'J.M.H. Berckmans'.<sup>2</sup>

Om dat beeld te onderzoeken biedt de discoursanalyse een uitgewerkt begrippenapparaat. Michel Foucault stelt in *L'archéologie du savoir* dat het subject – in casu de auteur J.M.H. Berckmans – niet geldt als de coherente origine van een aantal taaluitingen, maar functioneert als een variabele voor-

<sup>2</sup> In *De retoriek van waanzin* vraagt Lars Bernaerts zich af: "Wat maakt die literaire waanzin tot een betekenisvol gegeven in de tekst?" (2010, p. 41). Een aantal dominante functies die waanzin kan vervullen worden vervolgens opgelijst. Voor de vraag die hier centraal staat – wat maakt (literaire) waanzin tot een betekenisvol gegeven in een auteursbeeld? – lijkt een combinatie van Bernaerts' psychologische, epistemologische en vooral poëtische functie het best aan te sluiten bij het onderzoeksonderwerp.

waarde om het spreken mogelijk te maken binnen een bepaald discursief bestel. Een subject wordt door Foucault gedefinieerd als ‘une place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents; mais cette place, au lieu d’être définie une fois pour toutes et de se maintenir telle quelle tout au long d’un texte, d’un livre ou d’une œuvre, varie’ (1969, p. 131). Meer recente ontwikkelingen binnen de discoursanalyse, zoals die van Dominique Maingueneau en Jérôme Meizoz, vertrekken vanuit Foucaults kader en spitsen zich toe op dit onderzoek naar de relatie tussen het subject en het discours. Deze auteurs stellen zich daarbij de vraag hoe een auteur *zichzelf* positioneert in het literaire veld. Ze analyseren daarbij de dialectische en dynamische relatie tussen een aantal discursieve taaluitingen en het auteursbeeld, dat *zowel het effect als de voorwaarde* van dat discours vormt.<sup>3</sup>

Zo draagt een literair werk volgens Maingueneau in zich de noodzaak om te reflecteren op zijn ontstaansvoorwaarden: “la nécessité pour l’œuvre de réfléchir dans l’univers qu’elle construit les conditions de sa propre énonciation. On peut parler ici d’une sorte d’embrayage du texte sur ses conditions d’énonciation, et au premier chef la paratopie qui en est le moteur” (2004, p. 95). Die ‘paratopie’ is de ruimte die het literaire discours schept als voorwaarde voor haar bestaan en die steeds in relatie staat tot de sociale ruimte.<sup>4</sup> De subjectvorming van de schrijver in zijn of haar eigen spreken voltrekt zich via verschillende discursieve kanalen: via literaire werken die een beeld oproepen van hun ontstaansvoorwaarden, maar evengoed via extraliteraire bronnen. Met ‘posture littéraire’ introduceerde Jérôme Meizoz in dezelfde discoursanalytische traditie een concept en instrument om te bekijken hoe een schrijver zichzelf positioneert en profileert, zowel in zijn werk en de manier waarop daarin naar een schrijvend subject wordt verwezen – “la construction de l’image de l’énonciateur dans et par les textes” (2007, p. 23) –, als in extratextuele bronnen, zoals interviews – “la présentation de soi dans les contextes

<sup>3</sup> De postuurtheorie stelt enerzijds dat een subject/auteur ontstaat door en in het discours. Anderzijds gaat Meizoz uit van de *autocreatie* van een postuur als onderzoeksobject, wat een subject veronderstelt dat voorafgaat aan het discours en op deze manier vanuit Foucaults perspectief niet onproblematisch is. Deze theoretische en methodologische ambiguïteit wordt door Meizoz niet uitgewerkt. In dit artikel wordt de onverenigbaarheid van beide uitgangspunten gezien als een dynamiek die onderzocht kan worden. Deze discursieve gebeurtenis promoot niet alleen een bepaald beeld van een auteur, maar vestigt ook het subject. Of dit (beeld van het) subject ook daadwerkelijk intrede doet in het literaire systeem, is afhankelijk van andere discursieve en receptieve operaties, die de auteur zelf vaak niet in de hand heeft en die buiten de vraagstelling van dit artikel vallen.

<sup>4</sup> Berckmans werd vaak getypeerd als een *outsider*, een schrijver uit de marge. Aan de hand van het begrip ‘paratopie’ is het mogelijk de discursieve complexiteit van deze ruimtelijke profilering te onderzoeken, zonder te vervallen in de dichotomie binnen-buiten. Die bij ‘waanzinnige’ literatuur vaak gehanteerde dichotomie impliceert volgens Gerard Dessons een aantal ethische vooronderstellingen – een denken over literatuur in termen van inclusie/exclusie – die vermeden dienen te worden: “La dialectique du dedans et du dehors traduit en termes spatiaux un mode de penser fondé sur l’opposition du négatif et du positif, masquant sous les dehors d’une schématique objective une morale et une politique de l’inclusion et de l’exclusion” (Dessons, 2010, p. 21)

où la personne incarne la fonction-auteur” (p. 23): “(...) elle [la posture] se donne comme une *conduite* et un *discours*” (p. 21).

Op basis van Meizoz’ en Maingeneaus inzichten ligt in dit artikel de nadruk op de analyse van discursieve bronnen die toegeschreven worden aan de auteur J.M.H. Berckmans. Concreet ligt de focus in wat volgt zowel op interviews die de auteur gaf als op het literaire werk van de auteur zelf. Welke functie vervult waanzin in de constructie van het auteursbeeld van J.M.H. Berckmans binnen deze bronnen? De analyse beperkt zich tot de periode tussen 1990 en 1996. Daarvoor zijn verschillende redenen aan te brengen. Waar Berckmans’ eerste publicaties eind jaren zeventig zo goed als onopgemerkt bleven, krijgt de auteur vanaf zijn herintrede in 1989 langzaam een toenemende bekendheid. In de vroege jaren negentig verschijnen de eerste interviews. Onder andere *Humo: onafhankelijk weekblad voor radio en tv* biedt de auteur een forum; het zijn deze interviews die centraal staan en die toelaten het ontstaan van het postuur van Berckmans te onderzoeken.<sup>5</sup> Bovendien markeert deze periode – van *Café De Raaf nog steeds gesloten* (1990) tot *Bericht uit Klein Konstantinopel* (1996) – een af te bakenen ‘fase’ binnen het oeuvre van de auteur. In de literaire werken uit deze periode zien we hoe Berckmans, in tegenstelling tot eerdere werken, consequent vertellers opvoert die tegelijk ook auteur zijn – een aspect dat vanuit de postuur-invalshoek belangwekkend is. Na het laatstgenoemde boek is binnen zijn oeuvre een duidelijke stilistische evolutie te ontwaren: de auteur zoekt het experiment (nog meer) op. Een analyse van de ontwikkeling van het auteursbeeld doorheen de gehele literaire loopbaan in relatie tot deze stilistische en poëtische verschuivingen valt buiten de opzet van dit artikel, maar zou een groter diachronisch overzicht kunnen bieden. Hier wordt een start genomen voor dit ruimere onderzoek bij het ontstaan van (het beeld van) ‘J.M.H. Berckmans’.

“ZOALS IK HET DOE, IS HET TOCH WEL HEEL ERG”

In Berckmans’ interview voor *Humo*, ‘J.M.H. Berckmans houdt van jou’ (1991), werkt Manu Adriaens naar de eerste vraag toe door de flaptekst te parafaseren die op Berckmans’ net verschenen *Café De Raaf nog steeds gesloten* (1990) prijkt. Daarbij wordt de auteur – in wat een van zijn eerste interviews is – getypeerd als “achtereenvolgens een mistroostig kind, een verdrietige puber, een woelige adolescent, langdurig psychiatrisch patiënt, internationaal handelsagent, vertegenwoordiger in schoenen en assistent-boekverkooper” (p. 162). Wanneer Berckmans aan het woord komt – geflankeerd door

<sup>5</sup> Het gaat om drie interviews: ‘J.M.H. Berckmans houdt van jou’ (Adriaens, 1991), ‘De 7 hoofdzonden volgens J.M.H. Berckmans’ (Herten, 1995) en ‘Ondertussen in Klein Konstantinopel’ (Vandendaele, 1996).

een foto waarop hij tegen een schrale achtergrond triest de lens in kijkt – benadrukt hij meerdere malen op welke manier waanzin zijn leven bepaalde en bepaalt. Op zijn negentiende, vertelt Berckmans, belandde hij, net na het verschijnen van zijn romandebuut *Geschiedenis van de Revolutie* (1977) en zijn poëziebundel *Tranen voor Coltrane* (1977), in een psychotische en depressieve fase, waarbij hij meerdere jaren in psychiatrische instellingen doorbracht en een zelfmoordpoging ondernam. Daarmee schrijft hij zich in in een familiale voorgeschiedenis waarin zelfmoord en psychische ziekte een constante zijn; Berckmans toont zijn psychische labiliteit als erfelijk bepaald en dus gedetermineerd en onafwendbaar: “Ik moest in de psychiatrie terecht komen, ja. Wat dan ook is gebeurd. Tussen mijn negentiende en vijfentwintigste heb ik van de ene instelling naar de andere gezworven. Er zijn weinig inrichtingen waar ik niét heb gezeten” (p. 164). Berckmans beschrijft de wantoestanden in verschillende instellingen, de op medicatie en machtsrelaties berustende behandeling en het feit dat hij uiteindelijk zelf uit het dal geklommen is.<sup>6</sup> Ook later in zijn leven, zo lezen we, wisselen depressieve en manische fases elkaar af: Berckmans werkt zichzelf in de schulden door de organisatie van een (te) groots opgezet rockfestival, meent het slachtoffer te zijn van een uiterst rechts complot en onthult een op sadomasochistische trekken gebaseerd liefdesleven.

Aan de hand van deze autobiografische schets brengt de auteur – meermaals op aangeven van Adriaens – een rechtstreeks verband aan met zijn verhalen. Over het te verschijnen boek *Rock & roll met Frieda Vindevogel* (1991) zegt Berckmans: “Het is het dagboek van een schizofreen, die vroeger schatrijk is geweest doordat hij furore maakt in de internationale schoenenhandel, vervolgens aan lager wal is geraakt en nu op een gemeubelde kamer in het huis van zijn psychiater zijn achtentwintigste boek zit te schrijven” (pp. 163-164), een samenvatting waarin meerdere elementen een echo zijn van de levensloop die de auteur een pagina eerder uit de doeken doet. Waanzin treedt hier in werking als een van de elementen die een analogie tussen leven en werk markeert en zo het autobiografische karakter van dat werk in de verf zet. De functie van waanzin is echter niet beperkt tot het ondersteunen van die analogie. Dat Berckmans episodes van waanzin meemaakt, zorgt ervoor dat hij een bevoorrechte getuige is voor het beschrijven van een paranoïde universum. Hij benadrukt de ‘voordelen’ die zijn levensloop hem als auteur bieden en zet zich tegelijk af tegen het academische alternatief dat voor hem weggelegd was:

als ik nooit in de psychiatrie verzeild was geraakt en gewoon een academische carrière had uitgebouwd, had ik nooit boeken geschreven. Dan had ik hoogstens wat saai wetenschappelijk werk afgeleverd. Studies over van Schendel of

<sup>6</sup> Onder andere in het verhaal ‘In dit gekkenhuis’ keert deze kritiek op de psychiatrie terug: de gebeurtenissen spelen zich af tegen de achtergrond van de hervormingen die anti-psychiater Franco Basaglia in de jaren zeventig in Italië doorvoerde (1990, pp. 79-112).

zo (*lacht*). Dus neem ik het allemaal maar op de koop toe. Als ik in de miserie moet zitten om goede boeken te schrijven, dan *zit* ik maar in de miserie, hè. (Adriaens, 1991, p. 163)

Waanzin functioneert hier niet alleen als een biografisch gegeven of als een literaire thematiek, maar evenzeer als een authenticiteitsclaim die ontstaat door de gelijkenis tussen beide aspecten.<sup>7</sup> In het discours ontwikkelt zich zo een effect van geloofwaardigheid, dat met een quote van Kees Van Kooten op meerdere flapteksten wordt geëxpliciteerd: Berckmans' werk getuigt van een "grote street poetry credibility". Berckmans neemt het postuur aan van een auteur die slechts kan schrijven over wat hij zelf meemaakt, zoals hij ook in een later interview beklemtoont: "Lig ik morgen op sterven, dan schrijf ik met mijn laatste levenskracht een verhaal over een kerel die op sterven ligt" (Vandendaele, 1996, p. 158). Het is door alle waanzin, armoede en vernedering zelf te ondergaan dat hij bovendien een geloofwaardige "stem, een spreekbuis van de *mindere mens*" (Herten, 1995, p. 45) kan zijn: aan de hand van Bijbelse topoi presenteert hij zich als martelaar, profeet en Christusfiguur en laat daarbij geen gelegenheid onbenut om "eli eli lama sabaktani" te citeren.<sup>8</sup> In Maingueneaus terminologie tekent zich hier duidelijk de creatie van een paratopie af: zowel als effect en als voorwaarde van het discours ontwaren we een 'ruimte' aan de rand van de sociale ruimte waarin de literatuur en de auteur gesitueerd en gelegitimeerd worden. Meer specifiek profileert Berckmans zich via een "*paratopie d'identité*": "La paratopie d'identité peut même devenir *maximale*, pour peu qu'elle porte sur l'appartenance même à l'humanité de plein droit, du point de vue *physique* (...), que *morale* (...) ou *psychique* (celle du fou). La relation à la société établie peut être de *marginalité tolérée* (...), d'*antagonisme* (...) où d'*altérité* (...)" (2004, p. 86). Hoewel verschillende van deze elementen terugkomen in Berckmans' paratopie, is het met betrekking tot de geprofileerde waanzin telkens de derde term die van toepassing is: een psychisch grensgebied waarvan de verhouding tot de maatschappij er een is van radicale alteriteit.

Met waanzin als kernelement van zijn auteursprofiel, en gekoppeld aan andere karakteristieken als drankverslaving, armoede, ziekte en eenzaamheid, plaatst de auteur zich binnen het culturele patroon van de *poète maudit*, zoals dat tijdens de romantiek opgang maakte. Een auteurspostuur, zo stelt Meizoz, bestaat zowel uit de collectieve dimensie van de historisch evoluerende

<sup>7</sup> Een gelijkaardig effect is te ontwaren binnen de receptie van Jan Arends (1925-1974). Cf. De Cleene, Arnout. (in druk). "Iedere lezer is geen psychiater". De literaire receptie van Jan Arends (1972-1979) in het licht van de antipsychiatrie'. *Spiegel der Letteren*.

<sup>8</sup> Zowel in het interview met Herten (1995) als in dat met Vandendaele (1996) komt dit "Heer, waarom heeft u mij verlaten" voor (waarbij de auteur het eenmaal foutief vertaalt als "Het is volbracht"). Ook in *Het zomert in Barakstad* (1993, p. 8) bedient de auteur zich van de uitspraak.

auteursfunctie – waarbij hij steunt op Foucaults inzichten – als uit de uniciteit en het singuliere van de manier waarop een individuele auteur daaraan gestalte geeft (2007, p. 21). Eenmaal gekaderd binnen het interpretatieve *frame* van de *poète maudit* krijgt Berckmans' discours in de interviews voor *Humo* een hoogst herkenbaar en bijna voorspelbaar karakter. Pascal Brissette legt in *La malédiction littéraire* bloot hoe bepaalde evaluaties van auteurs als 'geniaal' en 'waarachtig' gekoppeld zijn aan prototypische aspecten van biografische *malchance*: "surtout cette mystique de la souffrance (...) qui forme le socle du pouvoir spirituel des écrivains modernes (...) et qui a pour charge de valoriser l'activité des hommes de lettres en regard des autres pouvoirs de la société civile" (2005, p. 24). De koppeling tussen de geleefde waanzin en de authenticiteit en genialiteit van de literaire weergave ervan wordt in Berckmans' discours meerdere malen geëxpliciteerd. Tegelijk is de auteur zich ervan bewust dat een differentiatie binnen de mythe van de *poète maudit* waarop zijn profiel berust noodzakelijk is om een unieke positie in te kunnen nemen in het literaire veld. Wanneer Rudy Vandendaele opwerpt dat er wel meer schrijvers zijn die alcoholverslaafd zijn en de marginale zijde van de samenleving beschrijven, tracht Berckmans het singuliere van zijn auteurspostuur in de verf zetten door de extremiteit ervan te benadrukken: "Ja, maar zoals ik het doe, is het toch wel heel erg. Ik ken weinig schrijvers die elke dag straalbezopen thuiskomen, nu eens met gescheurde kruisbanden en dan weer met een gebroken scheenbeen. Ik zie het Guido Van Heulendonk nog niet doen" (1996, p. 156). Of nog in hetzelfde interview: "ik heb overigens niet de indruk dat ik in de marge leef, ik leef ernaast, waar het nog erger is" (p. 156). Berckmans profileert zich niet alleen als *poète maudit*, maar als *poète maudit* in het kwadraat.

#### "JULLIE MOETEN SCHRIJVEN NIET ZO ONDERSCHATTEN"

Oeuvre en auteur lijken via sterke banden verstrengeld te zijn, waarvan een van de belangrijkste de waanzin is. Toch overheerst die waanzin niet heel het auteurspostuur; althans, Berckmans benadrukt facetten van zijn auteurschap die niet of juist tegen de waanzin ingaan. Berckmans tracht zich niet alleen te differentiëren binnen het patroon van de *poète maudit* door de extremiteit van zijn 'vervloeking' te benadrukken, maar evenzeer door het creatieve proces zelf als incompatibel met waanzin te profileren. Als manische depressiviteit – zowel vermeld in het interview met Adriaens (1991), met Herten (1995) als met Vandendaele (1996) – een wezenlijk kenmerk is van het postuur dat Berckmans produceert, dan is het niet zozeer de manische maar de depressieve zijde van de waanzin die geaccentueerd wordt wanneer het gaat om het schrijven. Depressiviteit en ongeluk blijven een artistieke voorwaarde voor de auteur. Toen hij een gelukkig leven leidde als schoenenverkoper in Italië

schreef hij amper iets, maar “Ik kom terug uit Italië, ik krijg een depressie, en ik schrijf zeven boeken” (Herten, 1995, p. 46).

Wanneer er al sprake is van een roes die de creativiteit stimuleert, is het er een van luciditeit. Schrijven wordt hier als het ware de tegenpool van de manische waanzin: “zo’n psychose kan op ieder willekeurig moment toeslaan, maar voorlopig slaag ik erin het onder controle te schrijven. Zolang ik mijn aantal bladzijden per dag haal, blijft mijn hoofd een beetje in evenwicht. Het is pas als het schrijven me níét lukt, dat ik begin te destabiliseren” (1991, p. 162). Dit therapeutische schrijven wordt gekoppeld aan de methodes die de auteur toepast. In tegenstelling tot de spontaneïteit die uit het discours in de interviews spreekt, benadrukt Berckmans de tijd die hij aan het schrijven en herwerken van teksten wijdt:

Het verhaal van me dat in het jongste nummer van het *Nieuw Wereld Tijdschrift* staat, daarvan heb ik aan elk woord wel honderd keer geprutst. Het is echt boksen en vechten – tegen de bierkaai, soms. In mijn volgende bundel komt een verhaal, “*De blauwe parade*”, daar heb ik vier jaar aan gewerkt, zes versies van geschreven, en nu is het eindelijk af. (Adriaens, 1991, p. 168)

In het interview met Vandendaele doet Berckmans een methode uit de doeken waarbij de tekst van schriften, via geordende steekkaarten naar een definitieve rangschikking op de pc verhuist (Vandendaele, 1996). Ook Lukas de Vos merkt dit op: “Hier is dus geen dolgedraaide neuroticus aan het woord, die ‘delirerend gemonkel’ en wartaal uitkraamt, maar een nauwgezet vakman die zijn eigen dwanggedachten kent en trimt” (2004, p. 6). Het schrijfsproces van Berckmans komt naar voren als zeer minutieus en, zoals bovenstaande citaten aantonen, tot in de kleinste details doordacht en doorwrocht.

Het auteursbeeld van (en door) Berckmans verschijnt als gelaagd, waarbij waanzin op meerdere niveaus en op verschillende manieren functioneert. De complexe dynamiek tussen deze niveaus laat zich het helderste beschrijven in termen van de driedeling die Maingueneau aanbrengt in het concept ‘auteur’:

La dénomination “la personne” réfère à l’individu doté d’un état-civil, d’une vie privée. “L’écrivain” désigne l’acteur qui définit une trajectoire dans l’institution littéraire. Quant au néologisme “inscripteur”, il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte (...) et la scène qu’impose le genre de discours (...). (2004, pp. 107-108)

Het postuur dat Berckmans profileert in het literaire discours moet gezien worden als de dynamische verhouding en spanning tussen deze drie aspecten.<sup>9</sup> De

<sup>9</sup> Meizoz steunt voor de ontwikkeling en toepassing van zijn concept *posture littéraire* op Maingueneaus opdeling en tracht daarbij ook inzichten van Amossy, Viala en Diaz te integreren en tot een synthese te komen (2007, p. 44).



driedeling levert niet alleen heldere concepten om de verschillende gedaantes van de auteur te benoemen, maar stelt ons tevens in staat om de specifieke mogelijkheden en beperkingen van elke discursieve ruimte te benadrukken. Toegepast op het voorgaande zien we hoe de ruimte en het format van het interview de mogelijkheid biedt om de *écrivain* J.M.H. Berckmans te profileren, waarbij bijvoorbeeld afbeeldingen diens discours visueel kracht bij zetten.<sup>10</sup> De *personne* Jean-Marie Berckmans komt daarbij nauwelijks in beeld; het privé-leven van Berckmans wordt immers direct ingelijfd als relevant voor diens schrijver-zijn.<sup>11</sup> Tegelijk toont de bovenstaande analyse ook welke plaats *Humo* inneemt in het literaire veld: via de interviews is de aandacht die het blad besteedt aan de auteur Berckmans veel groter dan de kleinschalige recensies die van Berckmans werken verschijnen – een patroon dat in feite voor *Humo*'s benadering van literatuur in het algemeen geldt.

Opvallend is dat er zich een accentverschuiving aftekent na 1996: in een interview met Kristoff Tilkin wordt voor de eerste keer de persoon gedifferentieerd van de schrijver: "Ik ben niet 'J.M.H. Berckmans, schrijver'. Voor mijn beste vrienden en mijn ouders en mijn familie ben ik gewoon *Pafke het meest complete mafke*. Dat is ook het enige wat ik wil zijn" (Tilkin, 1997, p. 199). Dat Pafke tevens een van de hoofdpersonages en vertellers is in Berckmans' oeuvre, en bovendien een auteur is, problematiseert echter de stelligheid van deze uitspraak. Er ontstaat zo een verrassend verband tussen *personne* en *inscripteur*, waarbij de *écrivain* gepasseerd wordt.<sup>12</sup> In de periode die in dit artikel centraal staat, is van een dergelijke spanning nog geen sprake.

Het postuur van Berckmans wordt niet enkel gecreëerd in de interviews. Via zijn literair werk, dat zoals beschreven als sterk autobiografisch gepositioneerd wordt, profileert Berckmans zich op een gelijkaardige manier.<sup>13</sup> Waar

<sup>10</sup> Anderzijds legt het format van het interview ook beperkingen op aan het discours van de *écrivain*: de sturende vragen, de transcriptie, de bladschikking, de keuze van titel en tussentitels zijn eigenschappen die gelieerd zijn aan het interview als receptieve ruimte of die toe te schrijven zijn aan de redactie van het weekblad en de interviewer.

<sup>11</sup> Ook methodologisch gezien lijkt 'personne' niet steeds overtuigend: terwijl de 'inscripteur' en de 'écrivain' te differentiëren zijn aan de hand van de verschillende discursieve kanalen die ze tot hun beschikking hebben, lijkt dit voor de 'personne' problematischer.

<sup>12</sup> In werken van Berckmans gepubliceerd rond de eeuwwisseling, vertoont zich een spanning waarbij de *personne* als afzonderlijke discursieve instantie in beeld komt en tegelijk geïntegreerd wordt in het fictionele werk. Niet alleen vinden we steeds meer brieven die ondertekend worden met JM of Jean-Marie; in *Berckmans' biotoop (1)*. *Alles wel in Kromsky's hel* (1999) zijn reproducties van (aangetekende) brieven – een aankondiging van een deurwaarder voor een openbare en gerechtelijke verkoping ten laste van Berckmans, een aanmaning tot het beperken van nachtlawaai en het onderhouden van de koer – opgenomen die gericht zijn aan de persoon Jean-Marie Berckmans in zijn civiele hoedanigheid.

<sup>13</sup> Over de relatie tussen autofictionele werken en het auteurspostuur stelt Meizoz: "Les textes autobiographiques et autofictionnels, les correspondances, le journal intime, le témoignage, etc. créent une posture, une construction de soi à envisager selon l'état du champ artistique considéré. (...) un soi construit que l'auteur lègue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre. (...) Cela permettait d'envisager l'énonciateur dans le texte (le 'je') et la personne biographique comme deux niveaux d'une même instance auctoriale" (Meizoz, 2004, p. 24).

J.M.H. Berckmans zich in de *Humo*-interviews profileert als de meest extreme *poète maudit*, en zich tegelijk distantieert van contemporaine auteurs zoals Rita Demeester, Tessa de Loo, Magriet de Moor en vooral Kristien Hemmerrechts, tracht ook de schrijver-verteller in *Café de Raaf nog steeds gesloten* zich een singuliere plaats toe te schrijven.<sup>14</sup> Hij mag dan zowel auteur als psychiatisch patiënt zijn, wanneer hij een overzicht geeft van de types patiënten die zich bij hem in de instelling bevinden, distantieert hij zich direct en expliciet van de ongecontroleerde en oeverloze 'literaire' productie door manische patiënten: "Dan beginnen ze vellen vol te schrijven, honderden, duizenden. Onleesbare wartaal. Klinkklare onzin" (1990, p. 105).

In *Rock & roll met Frieda Vindevogel* (1991) zet Berckmans een hoofdpersonage neer dat parallellen vertoont met de auteur J.M.H. Berckmans, en bovendien binnen zijn literaire wereld een van de meest uitgesproken schrijver-vertellers is. Gerrit Matthijs presenteert zichzelf als een "kierewiete schrijver": "Jullie denken Gerrit Matthijs is niet helemaal goed bij z'n hoofd. Gerrit Matthijs is kierewiet. Gerrit Matthijs is van de ratten besnuffeld" (p. 13), "dat was vroeger / voor ik schizofreen werd / nu is nu (...) / nu ben ik kunstenaar / of op z'n minst een schrijver / die zijn tijd ver vooruit is" (p. 20). De verteller profileert zich, net als J.M.H. Berckmans, als iemand uit de (extreme) marge van de maatschappij, een schizofreen en geregeld bezoeker van psychiatrische instellingen.<sup>15</sup> Wanneer Gerrit Matthijs het over zijn schrijffproces heeft, zien we echter dezelfde nuance optreden als in de interviews van J.M.H. Berckmans: "Jullie moeten schrijven niet zo onderschatten. Schrijven is ingewikkeld en duurt lang. Je moet alles vooraf bedenken. Daarna moet je 't allemaal opschrijven. Dan moet je kijken of het goed is en als het niet goed is moet je opnieuw beginnen" (pp. 43-44).

Opnieuw wordt de ernst van het schrijversvak benadrukt.<sup>16</sup> Matthijs benadrukt de macht die hij als *énonciateur*, als verteller en schrijver heeft. Het boek bestaat uit dagboekfragmenten en verhalen. De verhalen, zo wordt gesuggereerd, zijn geschreven door Gerrit Matthijs, de verteller-schrijver die we horen in de dagboekfragmenten. Beide genres lijken strikt gescheiden, zowel qua stijl en verteltechniek als qua paratekstuele indicaties (de verhalen hebben bij-

<sup>14</sup> Opvallend is dat Berckmans zich in de interviews vooral afzet tegenover vrouwelijke auteurs: "Kristien Hemmerrechts is een beperkt verstand, zij schrijft boeken over *wijven* die problemen hebben met *venten*. En *dat* wordt verkocht. Hemmerrechts: 37.000 exemplaren. Berckmans: 847 exemplaren. Hoe is het mogelijk. Ik versta dat niet" (Herten, 1995).

<sup>15</sup> Met de terminologie die Lars Bernaerts in *De retoriek van waanzin* vooropstelt, zien we bij de waanzinnige ik-verteller Gerrit Matthijs zowel karakteristieken van de *fou imaginant* (een drietal grote deliria), als van de *fou raisonnant*, die getypeerd wordt door "een radicalisering (...) van normaliteit en rationele patronen" (2011, p. 91).

<sup>16</sup> Deze ernst wordt elders in het boek geïroniseerd: "Je kan bediende worden. Of informaticus. of marketeer. Verkoper van varia en prullaria. Schrijnwerker. Tuinier. Lasser. Draaier. Bankwerker. Al wat je maar wil. Poen scheppen. Aan de weg timmeren. Carrière maken. Vooruitkomen in het leven. Je steekt je hand op en je vraagt of je ook schrijver kan worden. Stilte. Algemene ontzetting" (p. 55).

voorbeeld titels, in tegenstelling tot de dagboekfragmenten). Naar het einde van het boek toe noteert Matthijs binnen een dagboekfragment echter plots: “En hier en nu heb ik zelfs een verhaaltje geschreven”, gevolgd door “DE OPSTANDING VAN GERRIT MATTHIJS” (p. 81), dat in dezelfde typografie als de titels van de verhalen gedrukt staat. Een verhaal dringt het dagboek binnen, terwijl ook de verteller van de dagboeken een verhaal binnendringt. De grenzen tussen beide genres vervagen. Waar we als lezer enerzijds het beeld krijgen van een machteloze, “kierewiete” verteller, overgeleverd aan de grillen van de waan en onderworpen aan de *malédiction*, krijgen we anderzijds een schrijver-verteller te horen die zijn talige en literaire macht tentoon spreidt in een spel met generische codes.<sup>17</sup> Via het discours in *Rock & roll* komt een *inscripteur* naar voren die dezelfde structurele dubbelheid vertoont als het discours van de *écrivain* J.M.H. Berckmans. De coherentie van het auteursbeeld wordt zo versterkt doordat op beide niveaus de specifieke mogelijkheden van de discursieve ruimte worden benut om een gelijkaardig postuur uit te tekenen. Net als het vervagen van de grens tussen dagboek en verhaal, vervaagt de grens tussen *écrivain* en *inscripteur*.<sup>18</sup>

Ook in *Bericht uit Klein Konstantinopel* (1996), dat vijf jaar later verschijnt, lijkt de schrijversfiguur zich te onttrekken aan de waanzin wanneer het over diens poëtica gaat. De manier waarop deze scheiding tot stand komt is een doorgedreven vorm van wat we bij Gerrit Matthijs merken. In het openingsverhaal ‘Wat is er met Pafke aan de hand?’ (pp. 7-31) treedt er een homodiegetische verteller op:

Als Kristus Jesus al geboren is om de mens te bevrijden van z’n pijn en van de smart in z’n hart, laat mij Pafke dan geboren zijn en sterven om hem te verlossen van de Moloch, van Baal en Belzebub, van honger en dorst, van hitte en kou, van nacht en nevel, van storm en ontij. (p. 9)

Het woord van God heb ik gehoord en het woord van God was prot. En wat hebt ge dan gezien, oh Pafke, oh meest complete mafke? (pp. 12-13)

<sup>17</sup> Er is een tweede generisch spel te ontwaren op het niveau van het boek: wanneer de opeenvolging van dagboekfragmenten (*d*) en verhalen (*v*) bekeken wordt, komt een petrarkische sonnetstructuur naar voren (*dddv dddv ddV*). Het laatste verhaal ‘Rock & Roll met Frieda Vindevogel’ (*V*) van het sextet is het duidelijk gemarkeerde tweede deel van het boek. Dat verhaal (*V*) bestaat op zichzelf uit drie terzetten (*ddv ddv ddv*). De ‘dagboekfragmenten’ binnen dit tweede gedeelte (*V*) worden door hun plaats in de macrostructuur van het boek dus tevens geprofileerd als (deel van een) verhaal (*V*). De complexe generische grensoverschrijding, *mise en abîme* en de bijhorende narratieve metalepsis die doorheen het boek toenemen, lijken gelijk te lopen met de toenemende intensiteit van het delirium van de verteller. Wat op het eerste gezicht chaotisch overkomt, vertoont een verfijnde structuur, wat de hypothese over het postuur van Berckmans ondersteunt.

<sup>18</sup> Eenzelfde dynamiek beschrijft Meizoz in zijn analyse van het postuur van Céline: ook in zijn werk is er een geleidelijke toenadering tussen en vervagen van de grenzen tussen Destouches, Céline en Ferdinand, de verteller van *Mort à crédit* (2011, pp. 35-55). Het ‘célineske’ in Berckmans’ oeuvre werd vaak aangestipt door recensenten, zij het niet omwille van bovengenoemde dynamiek, maar omwille van de tirades in een volkse taal die bij beiden voorkomen. De auteur zelf distantieerde zich steeds van deze vergelijking: “ik vind dat zever. Dikke zever, ik heb nog nooit een Célineske tirade geschreven” (1997).

### Wat moet Pafke doen? Wat *kan* ik doen? (p. 13)

Hij wou maar weten of Pafke nog leefde. Ik leef nog. Hij ook. (p. 13)

Doch enkel en alleen kan iets dergelijks bestaan door de explosie van de zin van de waan, de ontploffing van de waan van de zin van ik Pafke (...). (p. 22)

Toch moet het kot (dat tussen witte muren is) door Pafke worden beleefd, de vernedering hiervan, van deze kroniese vernedering de onhanteerbare kompleksiteit, die desalniettemin door Pafke moet worden gehanteerd, de schaamte om van dit alles de platheid. (pp. 30-31)

Opnieuw komt een *inscripteur* naar voren die het armtierige en waanzinnige bestaan accentueert en zichzelf op die manier opvoert als een geloofwaardige verteller, net zoals in het discours van de *écrivain* J.M.H. Berckmans en dat van de *inscripteur* Gerrit Matthijs. Wanneer we die *inscripteur* onder de loep nemen, is de relatie tussen de homodiëgetische verteller en ‘Pafke’ op zijn minst verwarrend te noemen. Enerzijds tonen sommige fragmenten dat Pafke een personage is binnen de vertelde wereld en dus verteld wordt door de ik-figuur. Anderzijds zijn er fragmenten die suggereren dat de ik-verteller Pafke heet en deze laatste zich dus op hetzelfde narratieve niveau bevindt. De suggestie dat ‘Pafke’ in “ik Pafke” of “mij Pafke” in bovenstaande citaten een appositie is bij het antecedent ‘ik’, wordt echter in twijfel getrokken door de opvallende afwezigheid van de komma die de bijstelling zou markeren. Het ontbreken van de punctuatie verhindert een eenduidige interpretatie. Ook in deze gevallen kan bij nader inzien dus moeilijk gesproken worden van het samenvallen van ‘ik’ en ‘Pafke’. Ondanks – of net dankzij – de ambigue narratieve hiërarchie, lijkt er sprake te zijn van een afstand tussen de twee instanties. De schizofrene dubbelheid van de *inscripteur* treedt hier op de voorgrond: er ontstaat een semi-autonoom personage dat als een schaduw aan de verteller verbonden is, maar er nooit mee samen valt. Dat poëtische bedenkingen en reflecties op het schrijfproces telkens door de ik-figuur worden geuit, en dat de waanzin zich vooral bij ‘Pafke, het meest complete mafke’ bevindt, bevestigt het postuur dat zich telkens opnieuw en steeds duidelijker aftekent. Demeyer formuleert het helder:

Men kan de ik-figuur slechts als schizofreen zien zolang de verteller niet de gedaante aanneemt van de schrijversfiguur. Deze poëtische blik vormt namelijk een stabiel centrum dat via metafictionele passages wijst op de onmogelijkheid om een gepaste vorm te vinden voor de chaotische werkelijkheid van het mensonterend bestaan. (2011, p. 502)

De ik-verteller blijft grotendeels gevrijwaard van de waanzin en vertoont zich als een lucide schrijver, terwijl Pafke, als een ontubbeling van de ik-figuur,

de waanzin op zich neemt en zo de authenticiteit van het verslag ervan waarborgt.<sup>19</sup>

Waanzin functioneert in het postuur van Berckmans niet enkel als een verbinding tussen en vervaging van de vertogen van de *écrivain* en de *inscripteur(s)*. Een nauwgezette lectuur toont dat, op beide niveaus, waanzin *binnen* de specifieke discursieve ruimte (respectievelijk het interview en de literaire werken) ingezet wordt om een dichotomie aan te brengen tussen wat de auteur meemaakt als waanzinnige enerzijds, en zijn helderheid, controle en rationaliteit bij het schrijfproces anderzijds. Met Foucault kunnen we stellen dat “la folie, l’absence d’œuvre” betekent, terwijl ook het omgekeerde geldt: *l’œuvre, l’absence de la folie*.<sup>20</sup> In de interviews komt die dubbelheid overeen met de dynamiek en fasering van de manische-depressiviteit die wordt geëvoceerd, waarbij het schrijven zich onttrekt aan de manie en zich voedt aan depressiviteit. In de besproken werken kunnen we dan weer een schizofrene ontdebbling van de *inscripteur* traceren waarbij de verteller in zijn hoedanigheid van schrijver zich aan de waan onttrekt door de discursieve mogelijkheden van de fictioneel-narratieve ruimte te benutten.<sup>21</sup>

#### “STRONT IN JULLIE OGEN”

Met de nadruk op de precaire psychische en sociale levenssituatie, alsook op de rationaliteit en helderheid van het schrijfproces, traceerden we twee belangrijke facetten van het postuur dat Berckmans creëert. Wat tot dusver buiten beschouwing bleef, is het gedeelte van het postuur van Berckmans waarin de auteur een beeld schetst van de ideale lectuur van zijn oeuvre, het publiek dat hij voor ogen heeft en de receptie die zijn werk geniet – een aspect dat bij Maingueneau en Meizoz slechts beperkte aandacht krijgt, maar niet losgekoppeld kan worden van het beeld dat de auteur van zichzelf creëert.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Zie hiervoor ook Bernaerts (2010, pp. 48-54). De afstand tussen de ik-figuur en Pafke vertoont overeenkomsten met de (verschillende types) afstanden die zich tussen een vertellend en belevend ik bevinden bij auto-diëgetische vertellingen.

<sup>20</sup> In het korte essay ‘La folie, l’absence d’œuvre’ uit 1972 beargumenteert Foucault dat de waanzin en het literaire werk elkaar uitsluiten: “[la folie] désigne la forme vide d’où vient cette œuvre, c’est-à-dire le lieu d’où elle ne cesse d’être absente, où jamais on ne la trouvera parce qu’elle ne s’y est jamais trouvée” (2001, p. 447).

<sup>21</sup> Het verbinden van schizofrenie aan helderheid en rationaliteit, in tegenstelling tot de populaire associatie met primitiviteit en irrationaliteit, is volgens Louis A. Sass een typisch modernistische interpretatie van schizofrenie: “A careful comparison with modernism suggests that schizophrenic experience may have less in common with the spirit of Dionysus than with what Nietzsche, in *the Birth of Tragedy*, associates with the god Apollo and the philosopher Socrates: it may be characterized less by fusion, spontaneity, and the liberation of desire than by separation, restraint, and an exaggerated cerebralism and propensity for introspection” (1996, p. 10).

<sup>22</sup> Meizoz stelt duidelijk dat een auteursbeeld uit een auto- en heterorepresentatie bestaat, waarbij postuur zich tot het eerste beperkt. De strikte scheiding tussen beide is echter niet vol te houden: het beeld dat in de receptie gecreëerd wordt van een auteur, kan een invloed uitoefenen op en geïntegreerd worden in de creatie van een postuur door de auteur zelf. Cf. Vrydaghs & Saint-Amand: “Si la posture est souvent étudiée du point de vue de son élaboration par l’auteur, il paraît opportun d’interroger également la manière dont le lecteur la reçoit, en reconnaissant à celui-ci la capacité de construire lui-même sa propre représentation de l’auteur” (2011, p. 13).

Wat opvalt in de interviews die Berckmans aan *Humo* geeft, is dat de auteur zich profileert als iemand die weinig tot niets leest: “de afgelopen drie jaar heb ik één boek gelezen, *herlezen* dan nog wel: ‘*Ik had een strohoed en een wandelstok*’ van Jan Arends. (...) Sinds ik als een geobsedeerde maniak ben gaan schrijven, ben ik steeds minder gaan lezen” (Vandendaele, 1996, p. 160).<sup>23</sup> Schrijven en lezen lijken elkaar uit te sluiten. Als Berckmans zich al profileert als lezer, dan is het bovendien, naar analogie met de lectuur van Arends, vooral als *herlezer* van zijn *eigen* werk. Daarmee suggereert hij een bepaald type lectuur voor zijn werk: “Herman De Coninck heeft het manuscript [*Bericht uit Klein Konstantinopel*] al gelezen, hij verstaat er geen letter van. (...) Het is nochtans heel simpel. Drie weken lang, bijna zonder eten of slapen, heb ik dat boek woord per woord gelezen. Soms las ik het van achteren naar voren, en dat was nog eigenaardiger dan van voren naar achteren” (Herten, 1995, p. 44). Wanneer de auteur in een door middel van drugs gecreëerde roes van luciditeit zijn boeken leest, begrijpt hij ze pas. Hoewel het schrijf- en leesproces niet te verenigen zijn, stelt Berckmans dezelfde luciditeit die hij als schrijver nodig heeft tijdens het creëren voorop voor de lezer. Ook de lectuur en de waanzin zijn niet te verenigen: net als het schrijven, dijt het lezen de waanzin in.

In *Rock & roll met Frieda Vindevogel* vult Berckmans dit beeld aan door een publiek te schetsen dat, net als Herman De Coninck, niet in staat zou zijn tot de vooropgestelde lectuur. Gerrit Matthijs stelt in de eerste plaats de neiging tot een psychopathologische interpretatie ter discussie. Hij wordt door de maatschappij bestempeld als waanzinnig en neemt deze bestempeling over in zelfkarakterisering en taalgebruik (cf. supra). Tegelijk stelt hij dit stigma in vraag. Met het aanspreken van de lezer in zijn dagboek eigent hij zich de talige, performatieve macht toe die gebruikt wordt om hem te identificeren, om op zijn beurt de identiteit van de lezer te problematiseren:

Waarom lachen jullie? Waarom zingen jullie? Waarom hebben jullie maskers en feestneuzen opgezet en waarom hebben jullie vlaggen en wimpels en toeters en bellen meegebracht? Waarom hebben jullie al je zorgen in je plunjezak gestopt en waarom fluiten jullie? En wie denken jullie wel dat jullie zijn? (pp. 46-47)

Met een vraag die Flauberts *Mémoires d'un fou* echoot, stelt Matthijs bondig: “Ik ben Gerrit Matthijs. En wie zijn jullie?” (p. 15).<sup>24</sup> Matthijs problematiseert het aandeel van de waanzin in de lectuur die hem ten deel valt door met retorische middelen de identiteit en normaliteit van de aangesproken lezer in vraag

<sup>23</sup> Zie ook het interview met Berckmans door Tilkin: “Literatuur interesseert me ab-so-luut niet. Integendeel: ik heb een *hekel* aan literatuur. Ik lees geen boeken, ik lees zelfs geen gazet (...)” (1997, p. 199).

<sup>24</sup> “Un fou, cela fait horreur. Qu’êtes-vous, vous, lecteur?” (Flaubert, 2001, p. 49).

te stellen.<sup>25</sup> Of zoals Berckmans – hier met een verwijzing naar Kafka – ook schrijft in *Het zomert in Barakstad*: “Tja. Zegt K. Wat is ziek. Dat kan je niet zomaar uitmaken. Wat ziek is en niet ziek. Dat zegt hij” (1993, p. 109). Het in vraag stellen van de psychopathologische lectuur komt ook duidelijk terug in het feit dat psychiater Frieda Vindevogel Matthijs’ verhalen niet kan begrijpen: “Je hele verhaal nog eens in een handomdraai en een notendop van voren naar achteren verteld. De verkorte versie. De achterflap. Voor de honderdduizendste keer. Ze begrijpt het nog steeds niet” (1990, p. 119).

Belangrijker echter is dat Gerrit Matthijs in zijn constante aanspreking van de lezer, waarbij hij zich bedient van taalhandelingen als verwijten, beledigen, dreigen en vloeken, een beeld schetst van de lezer als burgerlijk en dom. De lezer vormt daarbij de tegenpool van de rationele verteller Matthijs in zijn hoe-danigheid als schrijver:

Maar ik heb een broek en een jas en een overhemd en een onderhemd en een onderbroek en sokken en schoenen en een alpinopetje en zesentwintig boeken. En dat kan je van jullie niet beweren. Jullie hebben niks. Stront in jullie ogen. Dat is alles. (p. 27)

Jullie kennen mij nog niet. Maar ik ken jullie wel. Ik weet wie jullie zijn. Jullie zijn de mannetjes en de vrouwtjes. De Rudy Senecauten en de Leo Vincken. De Michèle Duviviers en de Anita Verberckmoezen. (...) Jullie zijn de beunhazen. De driftkickers. De mensapen. (...) Jullie zijn een zootje ongeregeld dat je verdomd goed in de gaten moet houden of het zet het hele land op stellen. (...) Jullie zijn Jan Lul en Jeanine Bosmans en Piet Snot en Sylvia Borremans. En ik ben Gerrit Matthijs. En ik moet jullie niet. (pp. 33-34)

En slapen jullie lekker bij jullie mannetjes en jullie vrouwtjes in jullie bedjes in jullie slaapkamertjes in jullie flatjes in een of andere gure straat in zo’n hedendaagse grootstad. Doen jullie maar. We zien wel. Wie het laatst licht licht het best. (pp. 81-82)

Matthijs beklemtoont de onbetrouwbaarheid en domheid van de aangesproken lezer en laat duidelijk merken dat hij de lezer wantrouwt. Waanzin wordt aangewend als retorische strategie. Tegenover Matthijs en diens waanzin staat een maatschappij die niet gekenmerkt wordt door rationaliteit, maar door domheid en onbetrouwbaarheid: “Beneath the mask of accusation, the accused becomes the accuser, pointing his finger at the exposed faces of the ‘fools’: madness designates as its opposite not sanity, but stupidity” (Felman, 2003, p. 82). Matthijs reserveert de rationele tegenpool van waanzin voor zijn eigen schrijver-

<sup>25</sup> Dit problematiseren van de interpretatie van de ‘normale’ lezer wordt door Bernaerts aangekaart als een kenmerk van de *fou raisonnant*: diens “zelfbewustzijn vindt een voortzetting in de thematisering van de eigen geestestoestand en van het vertellen, waarbij de *narratee* niet zelden een prominente plaats inneemt” (2010, p. 89). Matthijs bedient zich van rationaliserende redeneringen; vanuit narratologisch standpunt zijn argumenten aan te voeren om de door de schrijver geponeerde luciditeit als onbetrouwbaarheid te interpreteren.

zijn. Het burgerlijke leespubliek dat hem van het stigma van ‘waanzinnige’ voorziet, wordt als ‘dom’ gekarakteriseerd, waardoor ook dat stigma en het bijhorende psychopathologische interpretatiekader op losse schroeven worden geplaatst. De binaire tegenstelling binnen het postuur dat Berckmans produceert tussen de geleefde waanzin en de helderheid van de schrijver, wordt aangevuld met een derde element dat van toepassing is op zijn leespubliek; een driehoeksverhouding die door Jurij Lotman in *Culture and explosion* (2009) wordt aangestipt als de semiotische structuur van een literaire tekst die waanzin behandelt: “The binary opposition fool/madman may be analysed in terms of a generalisation of two contrasting positions: the fool and the wiseman – the wiseman and the madman. Together they form a single ternary structure: fool – wiseman – madman. In this construction, the fool and the madman are not synonyms; but antonyms, polar extremes” (2009, p. 38).

Berckmans schetst een publiek dat niet klaar is voor zijn revolutionaire stijl, de uitgevers inclusief: “een schrijver die zijn tijd ver vooruit is / dat hebben alle uitgevers van het land me geschreven / ze durven er niet aan / zo revolutionair is het / na mijn dood denken ze / laat ze maar denken” (1991, p. 20). Het missen van een publiek en afzetmarkt is een topos dat ook in latere interviews terugkomt en dat het *poète maudit*-gehalte van het postuur kracht bij zet. Berckmans verwijst naar de bedroevende verkoopcijfers en beklaat zich in een idiolect dat aan Arends doet denken over de desinteresse van het (vrouwelijke) publiek: “En dan te bedenken dat die klootzakken mijn boeken niet willen kopen! Zeker die wijven niet. (...) Vrouwen kopen boeken van Kristien Hemmerechts. (...) De miskennis vind ik heel erg – door het publiek, niet door de critici. En de vernedering...” (Herten, 1995, p. 48). Hij benadrukt, net als Gerrit Matthijs, het kleine clubje en schare fans die zijn boeken trouw zijn en zet zo het underground- en cultkarakter van zijn oeuvre in de verf.<sup>26</sup> Het is de *inscripteur* uit *Rock & roll met Frieda Vindevogel* die deze miskennis het duidelijkst gestalte kan geven. Van miskennis is het immers moeilijker spreken voor de ‘beginnende’ *écrivain* J.M.H. Berckmans in 1991 (hij heeft, sinds zijn ‘tweede’ debuut, nog maar twee boeken gepubliceerd), terwijl het via de *inscripteur* Gerrit Matthijs, die al zesentwintig boeken op zijn naam staan heeft, wel mogelijk is om op dat moment zulk een uitspraak te doen. Berckmans hanteert de mogelijkheden van de fictionele wereld en het discours van de *inscripteur* om een receptief patroon uit te tekenen waarvoor binnen het discours van de *écrivain* de voorwaarden nog niet bestaan.

Binnen het postuur dat Berckmans creëert, valt het functioneren van waanzin, in de verschillende gedaanten die het kan aannemen, niet weg te denken.

<sup>26</sup> “Het is maar de vraag voor welk publiek dat boek [de bloemlezing *Berckmans' Beste*, 1997] bestemd is. De mensen die al eens één boek van mij gelezen hebben, hebben ze praktisch allemaal. En mensen die nog niks gelezen hebben, *willen* mij niet lezen” (Tilkin, 1997, p. 198).



In het relateren van Jean-Marie Berckmans, J.M.H. Berckmans, Gerrit Matthijs en Pafke, in het thema van de psychische problemen en het oproepen van authenticiteit en geloofwaardigheid, als tegenpool van het gecontroleerde schrijven, maar ook als structureel principe in het differentiëren van een heldere lectuur, een onwetend publiek en een vernederende miskening: Berckmans hanteert waanzin als discursief mechanisme op geraffineerde wijze om een complex postuur samen te stellen dat, steunend op dominante culturele patronen, hem de singulariteit als schrijvend subject moet verlenen binnen het literaire systeem. Dat de biografische waanzin van de auteur in de feitelijke receptie in de loop van de jaren het beeld van Berckmans overwoekerde, en tot op vandaag de auteur eenzijdig etiketteert, wijkt af van het subject dat in het discours van oeuvre en interviews ontluikt. 'Berckmans' waanzin' zegt in dat opzicht meer over de manier waarop de literaire wereld Berckmans' vertogen verwerkte en reduceerde dan over een wezenlijke psychische eigenschap van de auteur.

## BIBLIOGRAFIE

- Adriaens, Manu. 1991. 'J.M.H. Berckmans houdt van jou. "De modale burger interesseert me niet. Ik voel alleen affiniteit met gekken, moordenaars en stumperds"'. *Humo*, 14-3-1991.
- Belga*. 2008. 'Schrijver Jean-Marie Berckmans overleden'. *Belga* 31-8-2008.
- Berckmans, J.M.H. 1990. *Café De Raaf nog steeds gesloten*. Antwerpen: Dedalus.
- Berckmans, J.M.H. 1991. *Rock & roll met Frieda Vindevogel*. Antwerpen: Dedalus.
- Berckmans, J.M.H. 1993. *Het zomert in Barakstad*. Amsterdam/Antwerpen: Nijgh en van Ditmar/Dedalus.
- Berckmans, J.M.H. 1996. *Bericht uit Klein Konstantinopel*. Amsterdam/Antwerpen: Nijgh & Van Ditmar/Dedalus.
- Berckmans, J.M.H. 2000. *Berckmans' biotoop (1). Alles wel in Kromsky's hel*. Antwerpen: Jef Meert.
- Bernaerts, Lars. 2011. *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller*. Academisch literair 3. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Brissette, Pascal. 2003. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal: PUM.
- Buelens, Geert. 2005. 'De natuur van mijn spel. Over de materialiteit van pop en literatuur bij Hornby, Mijlemans, Berckmans, Pfeijffer en Van Weelden'. In Steenmeijer, Maarten (ed.). *Pop in literatuur*, 193-205. Utrecht: IJzer.
- De Cleene, Arnout. 2011. 'Het postuur Berckmans. De postume theaterreceptie van een poète maudit'. *Documenta. Tijdschrift voor Theater* 29 (3-4): 175-188.

- De Cleene, Arnout. (in druk). “Iedere lezer is geen psychiater”. De literaire receptie van Jan Arends (1972-1979) in het licht van de antipsychiatrie’. *Spiegel der Letteren*.
- Demeyer, Hans. 2011. ‘De taal schettert en schreeuwt in de grauwzone. Taal- en maatschappijkritiek in het werk van J.M.H. Berckmans’. *Spiegel der Letteren* 53 (4): 493-522.
- Dessons, Gérard. 2010. *La manière folle. Essai sur la manière littéraire et artistique*. Houilles: Manucius.
- De Vos, Lukas. 2004. ‘J.M.H. Berckmans’. In Zuiderent, Ad (ed.). *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*.
- Felman, Shoshana. 2003. *Writing and madness. Literature/philosophy/psychoanalysis*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Flaubert, Gustave. 2001. *Les mémoires d'un fou. Novembre. Pyrénées-Corse. Voyage en Italie*. (red. Claudine Gothot-Mersch). Parijs: Gallimard.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Parijs: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2001. ‘La folie, l'absence d'oeuvre’. *Dits et écrits I: 1954-1975*, 440-448. Parijs: Gallimard.
- Herten, Staf. 1995. ‘De 7 hoofdzonden volgens J.M.H. Berckmans, “Liefde, jongen, daar walg ik van. Liefde is... bah”’. *Humo*, 11-5-1995.
- Kregting, Marc. 2001. ‘De kornetten en trompetten van Jericho. Over het werk van J.M.H. Berckmans’. *Yang* 37 (4): 585-594.
- Lotman, Juri. 2009. *Culture and Explosion*. Berlijn/New York: Mouton de Gruyter.
- Mainueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2011. *La fabrique des singularités: postures littéraires II*. Genève: Slatkine.
- Sass, Louis A. 1996. *Madness and modernism. Insanity in the light of modern art, literature and thought*. Cambridge, Ma/London: Harvard University Press.
- Tilkin, Kristoff. 1997. ‘En nog een spa voor J.M.H.’ *Humo*, 4-11-1997.
- Vandendaele, Rudy. 1996. ‘Ondertussen in Klein Konstantinopel: J.M.H. Berckmans, “Morgen ligt de succesrijke schrijver die nu door Humo wordt geïnterviewd alweer in de goot”’. *Humo*, 1-11-1996.
- Vrydaghs, David, en Denis Saint-Amand. 2011. ‘Retours sur la posture’. *CONTEXTES* (n°8). *La posture. Genève, usages et limites d'un concept*.