

Het Perzische tapijt

Paul de Wispelaere

bron

Paul de Wispelaere, *Het Perzische tapijt*. De Bezige Bij, Amsterdam / Contact, Antwerpen 1966

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/wisp002perz01_01/colofon.htm

© 2008 dbnl / Paul de Wispelaere



Je considère le roman comme un instrument de prise de conscience.

M. Butor

Man ist um den Preis Künstler, dass man Das, was alle Nichtkünstler 'Form' nennen, als Inhalt, als 'die Sache selbst' empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloss Formalem - unser Leben eingerechnet.

Nietzsche

Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muss vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören.

R.M. Rilke

Het Perzische tapijt

Dit boek bevat een keus uit mijn opstellen over actuele Nederlandse romanliteratuur en kritiek, die tussen 1961 en 1965 in diverse tijdschriften verschenen zijn. De titel, *Het Perzische tapijt*, duidt op een literaire overtuiging en een kritisch programma. In zijn vrijmoedige *Rebuten* (1937) stelde J. Greshoff destijds zijn eigen kritische opvattingen tegenover die van M. Nijhoff. De opvatting van Nijhoff noemde hij ‘de theorie van de poëzie als zelfstandig object’ of ‘de theorie der Perzische tapijtjes’. Hij vertelt hoe Nijhoff hem op een zomeravond in 1931 een uiteenzetting van zijn ideaal gaf: een Perzisch tapijt is mooi en toch weet je niet wie het gemaakt heeft, weet je niets van diens menselijkheid en levensomstandigheden af. Het is mooi op zichzelf, geheel onafhankelijk van de maker, als een nieuw en ongebonden organisme. En zo hoort ook een gedicht te zijn: de waarde ervan wordt bepaald door zijn autonomie. Volgens Greshoff daarentegen bestaat de poëzie niet als object maar als functie, ‘als dienaar’. Hij zegt letterlijk: ‘Het object heeft geen betekenis.’ In de literatuur zoekt hij alleen uitspraken en confessies, die hem alleen maar interesseren in de mate waarin de *mens* die ze schreef, hem interesseert. De gesmade esthetica laat hem daarbij siberisch koud, want de schoonheid is in dat geval louter ‘een kwestie van oprechtheid, volledigheid en intensiteit van uitspraak’. De theorie van Nijhoff anderzijds brengt mee dat aan ‘vormkwesties’ een door niets gemotiveerde aandacht wordt besteed. Die opvatting schakelt Greshoff

dan over op zijn eigen kritische beginselen. Hij betoogt dat in alle schrifturen van enige betekenis de *schrijver* alles of in elk geval de hoofdzaak is: ‘Of het een roman geldt, een lierdicht, een kritiek, er is in laatste instantie maar één element van wezenlijk en blijvend belang: de *mens*, die erachter staat.’ Ik noteer nu al in 't voorbijgaan dat, door het correlatief stellen van beide cursief gedrukte woorden, Greshoff de begrippen mens en schrijver als een identiteit beschouwt. Hij beklemtoont die mening nog door de volgende uitspraak: ‘Wanneer er voor een schrijver sprake kan zijn van een taak, is het alleen deze: zich zelf al schrijvende zo zuiver en zo volledig mogelijk uit te spreken.’ Hier worden de identificaties dus ingewikkelder. Logisch doorgedacht immers, is de schrijver die zichzelf schrijvende uitspreekt gelijk aan de mens die zichzelf schrijvende uitspreekt, en is het neergeschrevene dus (ongeveer) identiek aan een vooraf bestaande menselijke inhoud, waarin de mens (of de schrijver) ook weer aan zichzelf identiek is. Greshoff vult zelf aan: ‘Dichten is voor mij niet verbonden met de wil tot creatie, maar met de wil tot uitspraak.’ Ik noem de opvatting van Greshoff hier *de theorie van de statische identiteit*: de mens is gelijk aan zichzelf, de schrijver is gelijk aan dat zelfde zelf, en het geschrevene is nog eens gelijk aan dat zelf van de mens of van de schrijver. Geen problemen. De existentie is een dambord, de literatuur heeft er maar op te spelen. Alle vierkantjes gelijk. En de taak van de criticus? Doodeenvoudig: ook hij dient zichzelf uit te drukken, d.w.z. neer te schrijven wat in hem is omgegaan tijdens de lectuur van een boek, d.w.z. tijdens de confrontatie met een uitgedrukte mens. Want de equaties herhalen zich. De criticus is een mens die samenvalt met

zijn alter ego als schrijver; kritiek schrijvende put hij uit die vooraf bestaande rijkelijk gevulde identiteit die hij ledigt in zijn produkt, dat er als twee druppels water op lijkt. Euforie. Niets dan een glimlachend gevoel van vaderschap. En warempel, het staat er: 'Kritiek is liefdeslyriek.'

Anderzijds heeft M. Nijhoff zijn literatuuropvatting vanaf 1924 uiteengezet en verdedigd in zijn geregelde kronieken in de NRC. Hij heeft zich daarin een trouw adept getoond van Paul van Ostaïen, die op zijn beurt een leerling was van Poe en Mallarmé, en nauwe verwantschappen vertoonde met Valéry en Benn. Hij verzette zich daarmee beurtelings tegen de humanitaire expressionisten en tegen de vent-theorie van *Forum*. Hij argumenteerde dat een gedicht niet gemaakt wordt met gedachten en gevoelens, maar met *taal*, met *woorden*. Derhalve beschouwde hij het literaire werkstuk als een object, als een in zichzelf besloten en aan innerlijke wetten gehoorzamende structuur, losgeraakt van de maker. En ook hij paste zijn opvattingen toe in zijn literaire kritieken, het eerst voor een klein gedeelte gebundeld in het merkwaardige boekje *Gedachten op Dinsdag* (1931). Als Nijhoff het over poëzie heeft, spreekt hij in de eerste plaats over het *schrijven* van gedichten en in verband met kritiek gaat zijn eerste aandacht naar het *schrijven* van kritiek. Ik neem een passus over: 'Schrijvend begint men te schrijven. Een gedachte wordt woord, het woord vervolgt de gedachte. Reeds weinig schrijven brengt meer ingeving dan veel denken. De zaak is, een zin zichzelf te laten voltooien, vertrouwend dat de taal gaat vibreren als een natuur binnen onze gevoeligheid en dieper dingen loswerkt dan ons verstand ooit kan opbrengen. Iedere

dinsdag moest ik mijn geheel gedachtenloos hoofd met een ruk tot een volzin bepalen; dan volgden er meer; de beelden kwamen moeiteloos vrij, en, als ik mijn stoel achteruitschoof, waren mijn hersens zo helder en vervuld van antwoorden op voordien misschien vaag vermoede maar nimmer met zekerheid gestelde vragen, dat ik het gevoel had nog stof en werklust voor tien boekdelen ter beschikking te hebben.' En elders: 'De schrijver, zonder zijn taal als zijn betrouwbaar werktuig, was, met al zijn stemmingen en belovende verbeeldingen, gelijk aan een dwaze timmerman, die hout ziet en van schepen droomt, maar die geen hamer te hanteren vermag.' Daar stel ik nu eerst nog een uitspraak van Greshoff tegenover: 'Het vers mag stuntelig zijn en stamelend, als ik er maar onmiskenbaar in voel: het is écht, het kwam uit een diepe zielsbehoefte op. En dan komt later, veel later pas, de esthetica aan de beurt.' Vraag: waar ter wereld komt het enigszins belangrijke gedicht voor, dat aan deze kenmerken beantwoordt?

In de theorie van Nijhoff wordt niet de uitdrukking, maar de *creatie* centraal gesteld. En het hele scheppingsproces wordt ingewikkeld. Alle zekerheden vallen eruit weg. Iedere schrijfdaad is een risico: het resultaat is niet conform met de aanleiding. De schrijver is niet zonder meer de mens, hij is niet identiek aan een vooraf gegeven inhoud, hij is geen met zichzelf congruent subject en zijn literair produkt is een bevreemdend object. Die opvatting noem ik hier *de theorie van de problematische relatie*. De schrijver is *niet* de denkende, voelende, handelende mens, hij is de schrijvende mens; als schrijver *wordt* hij terwijl hij schrijft, en hij *is* maar schrijver op grond van het afgewerkte pro-

dukt. Vóór het boek bestaat de mens (en de potentiële schrijver). Na en door het boek bestaat de schrijver *in de mate dat het boek goed is*, d.w.z. artistiek geslaagd. De verhouding tussen mens en schrijver is raadselachtig en ondoorzichtig, en de verhouding tussen die beide en het kunstwerk is het evenzeer. De mens is een fysio-psychische structuur, de schrijver is een functie, het boek is een taalstructuur. Greshoff noemde het gedicht een functie. Uit de beschouwingen van Nijhoff volgt dat niet het gedicht maar de schrijver een functie is, en het gedicht een gestructureerd object.

De tegenstrijdigheid zoals die zich tussen Greshoff en Nijhoff heeft gemanifesteerd, is zeker niet allereerst een Nederlands verschijnsel. Integendeel: de hele moderne literatuur is ervan doordrenkt. Ik geef een paar citaten uit de talloze die er voorhanden zijn. In de inleiding tot *Paludes* schrijft A. Gide: ‘(...) car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. On dit toujours plus que *cela*. Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, - cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu.’ En een halve eeuw later A. Robbe-Grillet: ‘Avant l'oeuvre il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a “quelque chose à dire” et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grand des contre-sens. C'est précisément ce *comment*, cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscure entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre.’ En G. Picon: ‘Il y a une conscience moderne de l'art, qui, confrontée à la conscience qui la précède, nous suggère qu'un art de création vient

d'être substituée à un art d'expression (...). L'artiste moderne, lui, a les mains vides.' En H. Mulisch zegt het hun allen haast letterlijk na in *Voer voor psychologen*: 'Een schrijver mag niets te zeggen hebben. Nooit heeft een schrijver een boodschap gehad (...). Van belang is alleen wat er op het papier gebeurt, in de vormgeving, datgene wat hij niet had voorzien, datgene wat hij niet wist, datgene wat hij niet was, datgene wat hij vindt: dat alleen is creatie. De schrijver moet leeg zijn, niet bestaan (...).'

Wanneer Greshoff dus beweert dat schrijven voor hem niet verbonden is met de wil tot creatie maar met de wil tot uitspraak, werpt hij niets anders dan een schijnprobleem op. Een schijnprobleem dat almaar door de vervelende en nutteloze discussies over 'vorm' en 'inhoud' veroorzaakt, en nooit rekening houdt met de werkelijkheid van het schrijfproces zelf. Iedere *werkelijke* schrijver wordt toch primair bewogen door de drang en de wil tot uitspraak en het is precies deze wil die vanzelf naar de creatie leidt. Zonder die creatie bestaat de uitspraak immers niet (tenzij potentieel): iedere waardevolle menselijke expressie bestaat slechts in en door een gecreëerde vorm. Wat niet gevormd is, bestaat niet. De drang tot uitspraak is misschien in haast iedere mens aanwezig, maar hoeveel ernstige probeersels stranden niet op machteloosheid, d.i. op gebrek aan vormkracht? Ook de meest indrukwekkende afgrond van 'diepe zielsbehoefte' kan onmachtig zijn ook maar één regel echte literatuur te scheppen, veruit de meeste zieleklachten worden artistiek in de kiem gesmoord. En anderzijds: welke echte schrijver zou durven beweren dat hij van tevoren precies wist wat hij zou neerschrijven? Zo formuleerde

het Alain: 'Il est vain de vouloir penser d'abord et d'exprimer ensuite sa pensée; pensée et expression vont du même pas. Penser sans dire, c'est vouloir écouter la musique avant de la chanter.'

De problemen die hier vooral in verband met de poëzie naar voren werden gebracht, zijn wezenlijk dezelfde voor de roman. Ik ben er mij goed van bewust dat ze veel ingewikkelder zijn dan uit die enkele principiële opmerkingen kan blijken. De literaire waarde van een boek ligt ergens in het alchemistisch proces waardoor ongevormde en slechts potentieel bestaande menselijke materie (bewustzijnsmaterie) wordt omgezet en daardoor tot werkelijk bestaan gebracht in een waarneembare (zichtbare, leesbare, hoorbare) en assimileerbare vorm, die wij gewoon zijn een kunstwerk te noemen. Daarom ook vallen, op het vlak van de creatie: het enige dat wezenlijk is voor de literatuur, menselijke en literaire waarden samen. Het criterium ervan is de *waarheid*, de persoonlijke menselijke waarheid, die alleen maar gefixeerd en gevormd bestaat in de gestalte van een zogeheten artistieke expressie. Dat is ook de reden waarom literatuur in se bij voorbeeld niets te maken heeft met moraal: de expressie, d.i. de schepping van de menselijke waarheid, is moreel indifferent.

Dat een roman (of een gedicht) een autonoom vormverschijnsel zou zijn op precies dezelfde wijze als een Perzisch tapijt, is dus zeker niet juist. Een tapijt is een gebruiksvoorwerp dat weinig of niets met expressie te maken heeft. Maar dat wist Nijhoff natuurlijk ook. Hij heeft zich alleen willen verzetten tegen een literatuuropvatting die stilzwijgend voorbijgaat aan de verschijnselen waardoor een

literair werkstuk juist datgene is wat het is: de vormgeving, de structuur, de schriftuur. Tegelijk heeft hij de geheimzinnige verhouding tussen ongevormde oorsprong en gevormd resultaat weer problematisch willen maken. Wat hij gedaan heeft voor de poëzie, heb ik tot op zekere hoogte pogen te doen voor de roman. Daarom heb ik in de hier gebundelde opstellen het onderzoek naar de vorm, de structuur en het taalgehalte van de romans zoveel mogelijk centraal gesteld. Juist door deze elementen wordt de wezenlijke en specifieke thematiek van de romans onthuld, zodat vormkritiek en thematologische kritiek, in hun onlosmaakbare onderlinge relatie opgevat, slechts twee onderscheiden aspecten van dezelfde analyse zijn.

De criticus is een schrijver

In zijn eerste boek, getiteld *De eigenzinnigheid van de literatuur* heeft de Nederlandse criticus Kees Fens 'de gezuiverde neerslag van zeven jaar literair-kritisch werk' gebundeld uitgegeven. In een inleidend hoofdstuk zet de auteur zijn kritische beginselen en methode uiteen, zoals hij dit ook ongeveer tegelijkertijd in zijn tijdschrift *Merlyn* heeft gedaan.⁺ Vooraf weze daarom opgemerkt, dat in Kees Fens de Nederlandse literaire kritiek zich weer eens van zichzelf bewust geworden is. Het is zeker niet de eerste keer dat dit gebeurt, maar ik vermeld het opzettelijk en graag omdat, in vergelijking met de ernstige, diepzinnige en veelzijdige ontwikkeling die de kritiek in de laatste decennia in het buitenland heeft doorgemaakt, in het Nederlandse taalgebied maar al te vaak nog een kinderlijk dilettaantisme hoogtij viert.

Volgens Fens ligt het enig object van de kritische arbeid in het boek (de tekst) dat de criticus te lezen, te verklaren en te beoordelen krijgt. De criticus is dus een lezer die zich geplaatst ziet tegenover het geschreven en gepubliceerde en daardoor van de schrijver losgekomen en autonoom geworden literaire werkstuk. Zijn taak bestaat erin het boek tot in zijn wezenheid te benaderen, en over deze benadering verslag uit te brengen. De criticus bestaat dus slechts bij de gratie van de scheppende schrijver, zijn werk is een secundaire aangelegenheid, hij heeft

⁺ *Merlyn*, II 3, maart 1964, blz. 24-32.

uitsluitend een dienende functie en hij moet, wil hij zijn werk goed doen, in de schaduw blijven. Deze stellingen impliceren dat de criticus in de eerste plaats een uitstekend lezer moet zijn, die de tekst en de structuur van een boek nauwkeurig moet kunnen ontraadselen, en dat hij anderzijds de strenge discipline moet hebben zich tot deze taak te beperken. Hij dient er zich van bewust te zijn dat ‘de tekst het eerste en het laatste is’, en dat ‘buiten de tekst omgaande beweringen of speculaties, hoe boeiend ook, van geen direct belang zijn.’

Tot zover is het kritische uitgangspunt van Fens mij uit het hart gegrepen en probeer ik het zelf ook, naar best vermogen, in mijn eigen kritisch werk toe te passen. Het huldigt een zuiver literaire en objectieve opvatting van de kritiek. Ik besef dat met het gebruik van deze vage en verkankerde termen het terrein van de dubbelzinnigheid, het misverstand en dus van de controverse alweer open ligt. Het is bijna hopeloos, maar toch moet men daarom altijd opnieuw weer pogen de terminologie zeer secuur te bepalen. (O de wiskundige taal van de exacte wetenschap!) *Literair* betekent: dat de kritiek het boek in de allereerste plaats als een literaire structuur dient te onderzoeken, d.i. een structuur waardoor het zich van alle andere mogelijke structuren onderscheidt en waardoor het dus in zijn eigenheid van bv. roman of gedicht bestaat. Wanneer Fens herhaaldelijk eerbied eist voor het werk, dan moet hij dat bedoelen. Daarom oppert hij zeer terecht bezwaren (blz. 70) tegen een studie van Cram-Magré over de poëzie van Dèr Mouw, omdat dit proefschrift hetzelfde karakter zou gehad hebben, had Dèr Mouw alleen proza geschreven. Men beoordeelt een kat

als een kat, een bokser als een bokser, een gedicht als een gedicht. Dat is een houding van eenvoudig fatsoen. Dat een raskat bepaalde allergieën kan opwekken, dat een bokskampioen een mislukt huisvader kan zijn, en dat een gedicht in een freudiaans complex wortelt, zijn eventueel interessante opmerkingen, maar zij hebben niets met het kat-zijn, bokser-zijn, en gedicht-zijn te maken. *Objectief* betekent: gericht op het kunstwerk als object. In deze zin is natuurlijk alle kritiek min of meer objectief, al was het maar omdat ze de aanwezigheid van een bepaald boek als noodzakelijk uitgangspunt en als bestaansvoorwaarde heeft. Maar de ‘criticus’ die dit boek niet als doel beschouwt en zijn uitgangspunt dus spoedig verlaat om zich in zichzelf te keren en derhalve zichzelf als doel te beschouwen, ofwel om zich tot een andere geesteswetenschappelijke discipline te keren en die als doel te beschouwen, houdt op objectief te zijn. Hij kan dan optreden als schrijver, als moralist, als psychoanalist, als filosoof, als historicus enz., hij kan in deze hoedanigheid lezenswaardige en zelfs belangrijke geschriften maken, maar hij is geen literaire criticus in de zin waarin Fens dit verstaat en voorstaat. Het is dus duidelijk dat de objectieve kritiek een zuiver en derhalve sterk begrensd, eigen werkterrein wil hebben. Ik geloof dat het trouwens ook daarom is dat Fens zijn kritische stukken wel ‘opstellen’, maar geen ‘essays’ wil noemen. Het essay is een subjectiever gekleurd, beschouwender, vrijer, wijder vertakt en zelfstandiger genre dan de zeer nauw aan haar object gebonden literaire kritiek.

Na deze poging om Fens' kritische beginselen te omschrijven, wil ik mij even van hem distantiëren. Hij legt er op-

vallend sterk de nadruk op dat de criticus een lezer is. Gezien het hoger uiteengezet objectief-literair karakter van zijn kritiek is dat duidelijk. Maar daarna komen een paar vraagtekens. Krachtens de door hem geponeerde bescheiden en teruggetrokken-in-de-schaduw positie van de criticus, kan volgens Fens een criticus niet echt *gezaghebbend* zijn: 'hij is het net zoveel als een ander die ook zo goed mogelijk probeert te lezen en zo goed mogelijk zijn oordeel tracht te formuleren'. Ik begrijp dit als volgt: een 'goed' criticus is niet meer gezaghebbend dan een ander 'goed' criticus. Het lijkt mij evident, het is een bekentenis van de betrekkelijkheid van ieder menselijk inzicht en oordeel, maar toch...: Wie beslist erover welke critici, die eventueel allemaal hun best doen, goed zijn, minder goed of onbeduidend? En volgens welke criteria beslist 'men' daarover? Benarder wordt het wanneer Fens, op het punt van de grotere *belezenheid* na, de criticus op één lijn stelt met alle andere (goede) lezers samen: 'zijn oordeel en dat van de grotendeels anonieme anderen, die *samen* vormen het oordeel over een bepaald literair werk'. Vraag: Waar en hoe manifesteert zich dat oordeel van de grotendeels anonieme anderen? Een boek waarover de (gezaghebbende?) critici zich zeer gereserveerd uitlaten, wordt door de anonieme anderen soms bij honderdduizenden exemplaren gekocht, en een ander boek dat de (gezaghebbende?) critici prijzen vindt nagenoeg geen anonieme lezers. En het verkoopcijfer, deze barometer van de publieke opinie, is *op zichzelf* toch nog nooit een criterium voor de literaire waarde van een boek geweest? Ik prijs de bescheidenheid van de criticus Fens voor zover die bescheidenheid zijn houding tegenover de scheppende literatuur bepaalt, maar ik begrijp hem niet

meer waar hij de *unieke*, d.w.z. onvervangbare, betekenis van zijn eigen *geschreven* kritiek schijnt te willen negeren. De zaak is nl. dat een literair-kritisch oordeel, dat enige kans maakt om mee te tellen in de ontwikkeling van de literatuur, alleen maar in geformuleerde, geschreven vorm bestaat. Een oom van mij kon prachtige verhalen vertellen vanuit een onuitputtelijke fantasie, maar hij heeft niets geschreven en is dus geen schrijver. De criticus moet vooreerst een uitstekend lezer zijn, zeer zeker, maar toch krijgt hij pas recht op de titel van criticus indien hij over zijn lectuur kan *schrijven*. De criticus is niet wat men een ‘scheppend’ auteur noemt, omdat hij telkens weer direct afhankelijk is van een boek, maar hij is een schrijver. Hij is een goed criticus in de mate dat hij aan de resultaten van zijn indringende en nauwkeurige lectuur, *schrijvende* vorm geeft en ze juist daardoor doet ontstaan. Voordat de criticus schrijft, bestaat zijn oordeel slechts potentieel en niet feitelijk, precies zoals vóór het schrijven de roman slechts potentieel bestaat en dus eigenlijk niet bestaat. Dit houdt in dat er wél een zekere vorm van scheppingsproces gaande is. De criticus die zijn ‘opstel’ gedrukt herleest, stelt vast dat hij tegenover een tekst staat die hem ten dele vreemd is geworden, juist omdat die tekst ontstaan is in die ten dele andere en heel bijzondere aggregatietoestand die het schrijven is. Hoeveel inzichten immers zou hij niet *schrijvende* veroverd hebben, hoeveel vondsten zou hij niet *schrijvende* gedaan hebben, hoeveel zou hij door de inspirerende, stimulerende, ja ‘*eigenzinnige*’ werking van het schrijven zelf ontdekt hebben, waarvan hij zich tevoren niet of slechts heel vaag bewust was? Het is de kritiek die de criticus maakt, precies zoals het de roman

is die de romancier maakt. *En daarom is het ook de kritiek waaraan de criticus zijn eventueel gezag ontleent.* Van de honderden critici, die in de loop van de tijd werkzaam zijn geweest, zijn er in de literatuurgeschiedenis maar enkele overgebleven. Waarom? Omdat de anderen allemaal zo slecht zouden gelezen hebben? Eenvoudig omdat zij geen schrijvers waren. Busken Huet heeft zich talloze keren ‘vergist’, de betekenis van de Tachtigers heeft hij niet gezien, maar hij is één van de enige gezaghebbende en leesbare critici van zijn eeuw gebleven. Men kan de schouders ophalen voor de moedwilligheden en vergissingen van du Perron, maar de lectuur van zijn kritisch werk blijft een boeiende en verrijkende bezigheid.

Bondig en zeker nog te ongenueanceerd heb ik willen betogen dat Kees Fens de werkzaamheid van de goede criticus al te simplistisch heeft voorgesteld. De nadruk die hij legt op het lezen en vandaar op de objectief gerichte en exclusief literaire kritiek, is een heilzame reactie tegen de willekeur van de impressionistische sentimentskritiek, tegen het historicisme en de filologie, tegen iedere vorm van normatieve of moralistische kritiek, die allemaal op hun manier geweld plegen op de literatuur als aparte, vrije en eigen esthetische categorie. Met deze opvatting schakelt hij zich trouwens in bij de belangrijkste moderne kritische richtingen in het buitenland, die (zij het met allerlei nuanceringen) alle eerbied eisen voor de autonome structuur van het literaire kunstwerk, en er van uitgaan dat de criticus zijn argumenten alleen uit het behandelde werk mag betrekken. Maar waar deze opvatting van de ‘dienende functie’ van de kritiek (die ik volkomen met hem deel) voor Fens aanleiding wordt om

in de ‘objectiviteit’ de persoonlijkheid van de criticus nagenoeg uit te wissen, kan ik niet anders dan protesteren. Het is overigens hier, op dit altijd wat wazig blijvende punt, dat de term ‘objectief’ *ook* die andere, onjuiste, maar koppige betekenis van vlakheid, kleurloosheid en raapachtige voosheid krijgt, waarover altijd zoveel drukte wordt gemaakt. Nagenoeg het hele kritisch werk van Ter Braak bv. is sterk objectief gericht, maar toch is deze schrijver herhaaldelijk tegen de ‘objectiviteit’ te keer gegaan. Op een bepaalde plaats schrijft hij: ‘Men eist daarom geen dode onpartijdigheid van de criticus; juist in zijn partijdig oordeel openbaart hij de verhouding die er tussen zijn slachtoffer en hemzelf bestaat en aan die verhouding kan de lezer zijn eigen meningen toetsen.’ De partijdigheid die Ter Braak hier opeist, blijft een tamelijk vaag begrip, maar ligt in de volledige inzet van de persoonlijkheid van de criticus. En waar, om in het spoor van Fens te blijven, bij de criticus de objectieve gerichtheid op de tekst maximaal moet zijn, openbaart zich zijn persoonlijkheid (zo die er is!), tijdens de kritische activiteit *vanzelf*. Lezen immers is geen wiskundige bezigheid en schrijven nog veel minder. Lezen is vooreerst in de ‘leessituatie’ geraken (wat niet tegenover ieder boek even goed lukt) en in die situatie reageren met een ondeelbare eenheid van borend verstand en bloed, van intelligentie, intuïtie, gevoel en zenuwen, met die gehele bio-psychische constellatie, waardoor mijn persoonlijkheid zich onderscheidt van alle andere en alle andere zich onderscheiden van de mijne. En de daarop volgende ‘schrijfsituatie’ is zeker niet minder subjectief bepaald, doet zeker niet minder alle vezels van de persoonlijkheid vibreren. Uit de moeilijk (of onmogelijk) te

achterhalen wisselwerking tussen beide activiteiten, moet het persoonlijk accent van de criticus zich duidelijk kunnen openbaren. Daar en daar alleen ligt zijn bestaansrecht en daarmee zijn autoriteit. Als ik vijf kritieken over een roman van Beckett lees, dan wens ik daar inderdaad vijfmaal informatie over die roman in te vinden, d.w.z. vijfmaal een visie op die roman als eigen en bijzondere literaire structuur. De levensbeschouwelijke of welkdanige uitweidingen ook van criticus X of Y naar aanleiding van die roman interesseren mij principieel niet, maar ik wens wel te herkennen of de kritiek van de hand van M. Blanchot, G. Bachelard, G. Picon of wie dan ook is. Ik herken dat aan de vorm en het gehalte van de kritiek zelf: aan de hele aanpak, de contactpunten, de toon, de inspiratie, de stijl, de stem. Die verschillende kritieken, alle objectief gericht op de ontraadseling van dezelfde roman, moeten noodzakelijk beperkt en onvolledig maar daarom juist onverwisselbaar zijn. Dus moet men, in de Nederlandse literatuur, ook kunnen herkennen of een bepaald kritisch opstel van de hand van Kees Fens is. Dat men dit in een groot aantal gevallen inderdaad kan, bewijst dat Fens meer persoonlijkheid en dus ook meer gezag aan de dag legt, dan hij blijkbaar zelf graag wil toegeven. Dat men zijn schriften meer dan eens levendiger, pittiger en bewogener zou wensen, behelst zeker geen kritiek op zijn intelligent en intuïtief leesvermogen, maar wel op zijn schrijfstijl en vormkracht, waarvan de ons meegedeelde resultaten van zijn lectuur afhankelijk zijn. Fens lezende, wandelt men over een geëffend, streng geordend terrein dat men voortdurend aandachtig bekijkt, maar waar men al te zelden, getroffen of verrast, blijft stilstaan. Zo geloof ik dat zijn

kritische beginselen, waarin hij bijna uitsluitend de nadruk legt op de leesfunctie van de criticus, niet alleen a priori zijn opgesteld van uit een theoretische overtuiging, maar evenzeer het natuurlijk gevolg zijn van zijn persoonlijke geestelijke constitutie.

Het wordt hoog tijd dat wij aan *De eigenzinnigheid van de literatuur* zelf toekomen. Zowat de eerste helft van het boek is gewijd aan verzameld werk of toch aan grotere gehelen. Daarin komen Nescio, Teirlinck, Couperus, Vestdijk, Dèr Mouw en D. Coster aan de beurt. Vooraf had Fens gesteld, dat de criticus zich slechts op één punt van de andere lezers differentieert, nl. doordat hij ‘dient een boek te kunnen situeren in het geheel van de literatuur en in het werk van de schrijver’. Van de eerste eis valt in zijn boek niet zoveel te merken, maar de tweede verklaart misschien zijn voorkeur voor brede overzichten. Daarin krijgen wij telkens een panoramische karakteristiek van het oeuvre, opgetrokken vanuit de werken zelf, steunend op een onderzoek van de voornaamste thema's en motieven. Tussendoor komt dan de close-reading analyse van een als representatief gekozen fragment tekst, om de kwaliteit van taal en schrijftechniek te toetsen. Zo hanteert Fens bij voorkeur een combinatie van thematologische en stilistische kritiek. Opvallend daarbij is, dat hij zich van andere objectieve critici als Ter Braak, Stuiveling of Gomperts vooral onderscheidt doordat hij veel dichters dan zij bij de teksten blijft. In de opstellen van voornoemde critici wordt men steeds een reflexieve afstand tegenover het behandelde werk gewaar, een soort beschouwingsplatform waarop zij zich hebben teruggetrokken. Fens schrijft met de neus op het boek, als

gevolg van zijn close-reading methode. Tegenover een omvangrijk werk als een roman en a fortiori tegenover een verzameld romanwerk is deze micro-optiek natuurlijk niet vol te houden, wordt daarom slechts door een oordeelkundige keuze illustratief aangewend, en in evenwicht gehouden door een meer synthetische beschrijving van de thematiek. Persoonlijk loof ik uitermate de grote onbevangenheid en de zuiver artistiek-literaire maatstaven waarmee Fens deze thematiek benadert. Het heeft geen enkel belang dat hij katholiek is, maar ik stip wel graag aan dat hij als zodanig geen ‘katholieke’ kritiek schrijft. Waar zijn voorschrift van de criticus-in-de-schaduw natuurlijk ook (en misschien vooreerst) betekent dat de literaire kritiek geen misplaatste tribune voor levensbeschouwingen is, is zijn eigen werk daar de zeer konsekvente toepassing van. Wat ik anderzijds in zijn romanbeschouwing mis, is aandacht voor de *totale structuur* van een boek. De analyse van een fragment kan misschien wel overtuigend zijn voor de schrijfkwaliteiten en stijleigenschappen van een auteur, maar legt nog niets bloot van de totale romanconceptie, die toch in hoge mate het artistiek karakter en gehalte van het boek bepaalt. Ik vind Fens dan ook op zijn best waar hij kortere verhalen, zoals de bundel *Kroeglopen* van Carmiggelt behandelt. Daar bereikt hij een zeer geslaagde synthese van thematologisch en stilistisch onderzoek, van close-reading en inhoudbeschrijving, waaruit de verhalen in hun literaire gestalte en eigenschappen tegelijk duidelijk naar voren treden. Eén opmerking bij dit knappe opstel: Fens betoogt t.o.v. Carmiggelt dat deze schrijver een krachtige poging doet ‘om de schijn van literatuur te vermijden’ en dat het gevolg daarvan is dat

de lezer terstond gelooft. Deze vaststelling blijft oppervlakkig. De eigenlijke vraag ligt elders en dieper. Hoe komt het nl. dat die inderdaad zeer on-literaire schrijfrant onder de pen van Carmiggelt onmiddellijk boeiende literatuur wordt, terwijl de on-literaire taal van een 'schrijver' als bv. Frans de Bruyn op geen enkel ogenblik een stijlniveau bereikt en daarom ook ongeloofwaardig blijft? Misschien kan op deze vraag zelfs helemaal geen rationeel geformuleerd antwoord gegeven worden, maar ik zou eruit willen besluiten dat de geloofwaardigheid van een tekst niet afhangt van het schijnbaar on-literaire karakter ervan. In *De Kapellekensbaan* schrijft L.P. Boon 'literatuur', en grijpt van de eerste zin aan.

Het lijkt waarschijnlijk dat Fens zelf beseft dat hij sterk staat tegenover het verhaal en dat hij daarom ook degelijke opstellen over de *Vier wintervertellingen* van G.K. van het Reve en dierenverhalen van Koolhaas in zijn boek heeft opgenomen. Typisch is daarbij ook dat hij de roman *Kort Amerikaans* van Wolkers, die hij m.i. te hoog aanslaat, beschrijft als 'uit losse verhalen opgebouwd'. Het artikel over Teirlinck lijkt mij vrij zwak, daar het geen enkel te noteren nieuw element aanbrengt, en daarbij verwarde uitspraken bevat. Wij vernemen dat de taal van Teirlinck 'soms aan een vermoeiende overladenheid lijdt', maar 'dat men dat graag voor lief neemt' (blz. 38). Wie is die 'men'? In dit geval hoor ik er niet bij en ik begrijp het ook niet van Fens die overal elders een eenvoudige, directe stijl huldigt. Maar erger is dat men op dezelfde bladzijde leest 'dat de taal, virtuoos, maar hier vaak erg vermoeiend, over de innerlijke moeilijkheden heenglijdt'. Dit laatste blijkt 'men' dus niet voor lief te

nemen, maar hoe rijmt men het tezamen? Ik geloof dat de Teirlinck-mythe Fens hier parten heeft gespeeld.

Tot slot verdient het opstel 'Zoemen en niet noemen' over de drie banden verzamelde correspondentie en het *Dagboek van de heer van der Putten* van D. Coster een speciale vermelding. Vanuit een meesterlijke analyse van de brieven, levert Fens het bewijs dat de spreekwoordelijk geworden 'aftakeling' van Coster niet begonnen is in 1932 ten gevolge van het pamflet en de actie van Du Perron, maar toen reeds jaren aan de gang was en eigenlijk een soort natuurlijke eindfase bereikte. Een nauwkeurige studie van Costers tijdschrift *De Stem* leidt trouwens, van uit heel andere bronnen, naar een analoog besluit. Daar ik door omstandigheden de bestaande Coster-literatuur vrij goed ken, durf ik gerust beweren dat het opstel van Kees Fens het beste is dat over Coster werd gepubliceerd.

1964

De problematiek van de ik-roman

In zijn opstel over de actuele Nederlandse roman-literatuur stelt Kees Fens in *Merlyn* I,⁺ vooral twee soorten ik-romans tegenover elkaar: de *personalistische* ik-roman en de *bekentenisroman*. In de personalistische roman is de ik-vorm geen technisch procédé maar een noodzaak, daar het de auteur erom te doen is inzichten te verkrijgen in de eigen ervaringen van de condition humaine; vandaar ook het essayistische karakter van dit soort roman. Een vooroorlogs prototype ervan is *Het land van herkomst* en het genre wordt thans o.m. door Marnix Gijsen vertegenwoordigd. Autobiografisch en beschouwend van karakter sluit die roman anderzijds toch wel aan bij de verbeeldingsroman door de noodzakelijke afstand die tussen auteur en materiaal gehouden wordt. Dat materiaal, zuiver autobiografisch of niet, wordt gebruikt en verwerkt zoals bij de verbeeldingsroman, al is bij de laatste soort de genoemde afstand nog groter.

Hier open ik eerst even de haakjes. Volgens Fens onderscheidt die personalistische roman zich van het 'traditionele' ik-verhaal, dat een verbeeldingsroman is waarin de ik-vorm alleen maar als 'een literaire truc gehanteerd wordt om de werkelijkheidssuggestie van de verbeelding te versterken'. Het vormt hier niet de kern van mijn betoog, ik ga er daarom ook niet uitvoerig op in, maar reeds deze uitlating doet veel vraagtekens bij

+ 'Mijn ei en ik', *Merlyn* I, nov. 1962.

mij oprijzen. Wat is het traditionele ik-verhaal? In drie eeuwen moderne literatuur hebben o.m. de briefroman en de memoiresroman een specifiek ander literair genre vertegenwoordigd dan de fictie-roman in de derde persoon OVT. Van een ‘truc’ is daarbij allerm minst sprake en ik twijfel er grondig aan of de werkelijkheidssuggestie van dit genre groter is dan van de fictie-roman. De opvattingen over de verhouding van ‘verhaal’ tot ‘werkelijkheid’ leveren een apart en boeiend probleem, en bepalen trouwens een belangrijk facet van veel actuele romanliteratuur. Zeker is in ieder geval dat een auteur als Balzac de werkelijkheidssuggestie van een roman juist liet afhangen van de mate waarin het verhaal, als door de schrijver beheerste en geordende *fictie*, zich van directe realiteitssuggesties verwijderde. M.a.w. hij oordeelde terecht dat de werkelijkheidssuggestie van de fictie (die een artistieke suggestie is) tot een andere categorie behoorde dan de suggestie van documentaire levensrealiteit. - Ik heb sterk de indruk dat wat Kees Fens de traditionele ik-roman als een variante van de verbeeldingsroman noemt, bijna even goed een modern genre is als de personalistische roman en als *literair genre* in ongeveer dezelfde mate van de verbeeldings- of fictie-roman afwijkt. Eventuele bedoelingen van de schrijver doen daar niets van af: eenmaal geschreven bestaat een verhaal alleen nog in de *leessituatie* en die is in se *altijd* anders tegenover een ik-verhaal dan tegenover een hij-verhaal, omdat het ik-verhaal, zelfs al is het gebruik van de eerste persoon erin louter technisch en vormelijk, *juist door die vorm* tot een ander genre behoort dan het hij-verhaal of het gij-verhaal. Dat genre ligt ergens tussen het fictionaal-epische en het belijdend-lyrische in.

De problemen die hier rijzen zijn talrijk en subtiel en vormen in het Nederlandse literatuur-onderzoek een haast nog onontgonnen terrein. (Voor enige verheldering wijs ik alleen naar de studie *Die Logik der Dichtung* van Käte Hamburger.)

De *bekentenisroman* dan verschilt volgens Fens volkomen zowel van de personalistische als van de traditionele ik-roman. Samengevat liggen de verschillen vooral in de volgende punten: het sterk autobiografisch karakter; de concentratie op belevenissen, gedachten en gevoelens van de vertellende ik-figuur (de buitenwereld blijkt niet te bestaan); de directe zelfexpressie (verkeerdelijk voor eerlijkheid gehouden) die voor creatie wordt aangezien, terwijl het materiaal er niet in gebruikt of verwerkt wordt maar als zodanig de roman *is*; het gebrek aan individualiteit bij de romanpersonages, die niets dan toevallige ‘situatiepersonen’ zijn en zich veelal bewegen in beperkte en gestereotypeerde milieus van artiesten en semi-artiesten. Geciteerde voorbeelden zijn o.m. de recente romans van Chris Yperman, Remco Campert, Simon Vinkenoog en Mischa de Vreede.

De toon die Fens tegenover die boeken aanslaat, wijst op geringschatting en de argumenten die hij gebruikt krijgen daarvan een lik mee. In verband met het werk van Chris Yperman stipt hij aan ‘dat de literatuur wemelt van zevenmaandskinderen, die allemaal op elkaar gelijken en hun stem niet verder doen reiken dan hun eigen kleine wereld: die van de couveuse’. Dat die formulering als een hatelijkheid bedoeld is, negeer ik nu even. Maar ik zou Fens met aandrang willen zeggen en vragen: Ten eerste, dat ik dat gewemel niet zie. Ten tweede dat een

schrijfster van voor in de twintig het recht heeft nog erg jong te zijn en nog niet over een ruime ervaringswereld te beschikken, vooral als zij over de poëtische zeggingskracht van Chris Yperman beschikt. Ten derde, dat bij mijn weten *Een heel klein scheepje* het eerste boek is in onze literatuur waarin een meisje met dergelijke dichterlijke bekoorlijkheid en gevoelsnuances schrijft over de (volgens Fens richelsmalle) erotische ervaringswereld die de hare is. Ten vierde dat deze schrijfster zeker niet verantwoordelijk is voor het eventuele ‘gewemel’ rond haar. Ten vijfde dat hij (Fens) geen enkele poging onderneemt om al was het maar de grote taalschoonheid van dit boek te waarderen. Ten zesde, waarom hij die zg. ‘pluizerijen in het eigen zieleleven’ zo onbelangrijk schijnt te vinden? Het is mij nl. een raadsel waarom men van een romanschrijver aanvaardt dat hij pluist in het zieleleven van anderen, maar protesteert zodra hij zichzelf in de spiegel bekijkt, iets wat men van een ‘dichter’ geredelijk aanvaardt. Is de (desnoods) directe zelfexpressie dan door een of andere wet beperkt tot de metrische en rijmende lyriek? En wat die onbeduidende inhoud betreft, die steeds maar om ‘de smalle mens van de ik-figuur heencirkelt’: het zou bv. de moeite lonen om eens eerlijk na te gaan in hoever die belangrijker zou zijn in poëziebundels als *Het vaderhuis* van K. van de Woestijne of *Eerste Verzen* van Slauerhoff. Het is vreemd: een dichter mag in de Narkissos-spiegel kijken omdat hij verzen schrijft, maar een prozaïst moet per se van op een heuveltop het ‘universele’ leven beschouwen. Wie heeft dit decreet ooit verkondigd? En als het nu eens waar zou zijn dat de prozaliteratuur zich steeds meer op het terrein van de zelfexploratie zou begeven en

daardoor de epische verhaalsfunctie steeds meer zou verlaten voor de lyrische uitdruktingsfunctie? Dan zouden critici als Kees Fens dit verschijnsel om godweet welke redenen allemaal kunnen betreuren, maar zij zouden als eerste plicht hebben het met positieve en dienende aandacht te onderzoeken. De functie van de kritiek blijft altijd ondergeschikt aan de volstrekt vrije evolutie van de scheppende literatuur.

Nog enkele opmerkingen. Het mag waar zijn dat de recente lyrische romans van auteurs als Yperman, Campert, Vinkenoog, Nootboom en Raes thematisch en structureel opvallende onderlinge verwantschap vertonen, maar zij doen dit zeker niet in grotere mate dan bv. hele reeksen dichtbundels uit de respectievelijk symbolistische en expressionistische ‘stromingen’. Ik bedoel dit: naarmate literaire werken zich nauwer bewegen binnen een lyrische situatie, verschillen zij binnen een zelfde tijdsbestek minder van elkaar door hun algemene thematiek en structuur, dan wel door wat juist de essentie van de lyrische expressie is, nl. de *nuances* in de dichterlijke exploratie (en daardoor schepping) van het ‘ik’, de verhouding van taal tot leven, de taalcreativiteit zelf en zo meer. En over al die verschillen, die bij de vermelde auteurs m.i. even belangrijk zijn als hun verwantschappen, rept Fens met geen woord. Door hun taalbehandeling alleen al zijn bv. Yperman en Vinkenoog twee sterk verschillende schrijvers. Een *deel* van het prozawerk van Campert en Vinkenoog handelt inderdaad over analoge gebeurtenissen op en rond het Leidseplein, maar verder is hun beider literaire persoonlijkheid onverwisselbaar en authentiek. Voorts hebben al deze auteurs ten hoogste nog maar twee romans gepubli-

ceerd, zodat het toekomstpessimisme van Fens te hunnen opzichte op zijn minst voorbarig is. En dat het milieu waarover zij vooralsnog hebben geschreven zo zorgwekkend beperkt zou zijn? Het tegendeel kan men moeilijk beweren, maar ook daarop zijn verscheidene antwoorden mogelijk. Vooreerst zijn deze milieus in het perspectief van de Nederlandse romangeschiedenis betrekkelijk nieuw en overigens niet minder gevarieerd of boeiend dan de burgerlijke familiekring die een halve eeuw lang en óók slechts in varianten op het toneel heeft gestaan. En is het milieu van een klassiek geworden romancier als Willem Elsschot dan zo ruim? En anderzijds spelen de romans van iemand als Den Doolaard zowat in alle landen van Europa, maar wat zegt dit over de betekenis van dat werk?

Het zou onjuist en onrechtvaardig zijn een roman van een jong auteur vergelijkenderwijze in het perspectief te plaatsen van het misschien bijna voltooide levensoeuvre van een oudere auteur. In zijn opstel vernoemt Kees Fens dan Marnix Gijsen als typische vertegenwoordiger van de personalistische ik-roman en Simon Vinkenoog als typische vertegenwoordiger van de bekentenisroman. Wij vergelijken daarom *Hoogseizoen* met de tweede roman van Gijsen *Telemachus in het dorp*, en houden hierbij geen rekening met de latere boeken van de Vlaamse auteur zoals wij ook met de eventuele verdere boeken van Vinkenoog nog geen rekening kunnen houden. Als eerste vaststelling: Gijsen was ongeveer vijftig toen hij zijn boek schreef, Vinkenoog ongeveer dertig. Op zichzelf speelt dit leeftijdsverschil geen belangrijke rol, maar het heeft toch wel mogelijke gevolgen. In de gedachtengang van Fens moet

het als eerste gevolg kunnen hebben dat de levenservaring van een vijftiger aanzienlijk ruimer is dan die van een dertiger en dat de tijdsafstand tegenover het verleden feitenmateriaal ook groter moet kunnen zijn. Nu vind ik de ruimte van het klerikale dorp Blaren zeker niet groter of belangwekkender dan die van het Leidseplein, al vormen ze elkaars antipode. In mijn appreciatie van beide romans is het milieu, documentair beschouwd, dan ook vrij onbelangrijk. Mijn eerste vraag gaat naar de literaire gestalte die deze respectieve milieus aannemen. Voor Gijsen ligt het opgeroepen milieu misschien veertig jaar in het verleden, voor Vinkenoog misschien nauwelijks één jaar. Bepaalt dit aanzienlijk tijdsverschil op zichzelf de 'afstand' tegenover het romanmateriaal, waarover Kees Fens het voortdurend heeft? Ik geloof het niet. Die afstand is vooreerst een kwestie van *schrijftechniek*. (Fens spreekt van 'heet van de naald neergeschreven leed' dat onbruikbaar zou zijn. Ik weet niet of dit waar is maar betwijfel het sterk en weet in ieder geval dat bepaalde gedichten en romans onder onmiddellijke druk van een gevoelservaring geschreven zijn. Of die onmiddellijke druk in het werk zelf al dan niet voelbaar gemaakt is, is louter een kwestie van schrijftechniek. Ook het omgekeerde is waar. Bepaalde moderne romans - reeds veel gedeelten in *Ulysses* trouwens - zoals van Claude Simon en K. Deschner, wekken bewust de indruk van onder de directe druk van een emotie geschreven te zijn, al zijn ze daarom niet autobiografisch of documentair. Maar het zijn op een bepaalde manier gestructureerde en gestileerde *bewustzijnsromans*.) Het zou voor M. Gijsen mogelijk geweest zijn zijn lang voorbije herinneringswereld als een actuele bewustzijnstoestand te

realiseren, door zich helemaal te vereenzelvigen met zijn romanpersonage. Maar hij doet dat niet, hij blijft op een afstand staan kijken naar het 'ik' dat hij vroeger was, of liever, dat hij zich nu verbeeldt vroeger geweest te zijn. Het zou voor Vinkenoog mogelijk geweest zijn zijn recente ervaringen sterker te objectiveren, door meer afstand te nemen van zijn romanpersonage, maar hij doet dat niet: de complexe en bevreemdende vereenzelving van de man-die-schrijft met de man-over-wie-hij-schrijft (vereenzelving die als problematisch wordt ervaren en op geen enkel ogenblik een identiteit wordt of kan worden!) obsedeert hem. Wat hij schrijft, vooral door het bewustzijn van waaruit hij het schrijft, is daarom niet louter documentair, zoals Fens het voorstelt. Het documentaire karakter van een schriftuur wordt toch essentieel bepaald door de bedoeling waarmee ze wordt voortgebracht. Zou iemand durven beweren dat het reusachtige oeuvre van auteurs als Henry Miller, Céline of Michel Leiris documentair is? Ik geef toe dat allerlei toestanden uit de roman van Vinkenoog momenteel door ingewijden ongeveer verifieerbaar zijn, maar in het werk van Miller is letterlijk alles verifieerbaar. Indien een literair werk ook voor buitenstaanders de indruk wekt louter documentair te zijn, dan ligt dat zeker niet in de eerste plaats aan het gebruikte materiaal, maar aan de aard van de schriftuur en het onvoldoende vormvermogen van de auteur.

De hele zaak is dat Marnix Gijsen zijn min of meer autobiografische roman wenst uit te bouwen en te stofferen als een traditionele fictie-roman, terwijl Vinkenoog dat juist niet wil. Op blz. 36 van *Hoogseizoen* staat te lezen: *'Ik ben geen verhaaltjesschrijver', riep ik geërgerd*

en gekwetst. De wereld van Blaren in *Telemachus in het dorp* is een door het verhaalprocédé opgebouwde, geordende en afgeronde wereld. De derde persoon-personages en even goed de ik-figuur worden van uit de herinnering waargenomen als objecten. Het vaste, onveranderlijke standpunt is dat van de verhalende schrijver die de dorpsgebeurtenissen en ook zijn vroegere 'ik' objectiveert, d.i. van buiten uit beschrijft. Die afstandscheppende objectivering wordt nog verscherpt door de ironische toon. Het ongetwijfeld ook subjectieve (want personalistische) karakter van deze roman ligt dus niet in de structuur van het boek zelf, maar in de door de lezer achterhaalbare relatie tussen de schrijver Marnix Gijsen anno 1948 en diens jeugdijaren, die ook uit andere bronnen dan de roman in kwestie gekend zijn. Die relatie verraadt een breuk. Een wel eigenaardig fenomeen daarbij is dat de ironische toon van het boek op ieder moment van het verhaal een dubbele functie vervult: hij scheidt de afstand die de objectivering van de bijna-fictie mogelijk maakt maar onthult tegelijk de subjectieve gevoelsverhouding van de schrijver tot zijn verleden. Het is evident dat de knaap Jan-Albert Goris de gebeurtenissen te Blaren (gesteld zelfs dat die zich allemaal werkelijk zouden hebben afgespeeld) *niet* op die wijze zou hebben meegemaakt en beschouwd, als in de roman wordt voorgesteld. Het *actuele*, innerlijke *bewustzijn* van de personages van het boek is in dit boek zelf niet aanwezig.

Uit deze vaststellingen vallen conclusies te trekken. Door zijn structuur zelf onderscheidt het ik-verhaal zich van de traditionele fictie-roman en bevindt het zich ergens op een punt tussen de epische en de lyrische

literatuurfunctie in. Dit punt is veelvuldig verschuifbaar tussen beide extreme polen en schept daardoor talloze varianten van ik-verhalen. Het kan in de dichte nabijheid van de epische fictie liggen, maar even goed aan de andere kant bijna in lyriek overgaan. Daarom kan een objectieve kritiek het ik-verhaal, *juist krachtens het eigen en altijd wat dubbelzinnige genre ervan*, in zichzelf nooit veroordelen als bv. niet-episch-genoege of te-zeer-lyrisch of omgekeerd, want al deze mogelijkheden liggen feitelijk en gelijkgerechtigd in het genre vervat. Een boek als *Telemachus in het dorp* nadert in heel wat opzichten tot de traditionele fictie-roman doordat de schrijver zijn vroegere ‘ik’ erin even goed als de buitenwereld objectivert en het door situatiebeschrijvingen, dialogen enz. vooral in sommige gedeelten *bijna* laat opgenomen worden in een verhaalsfunctie, waarin de onmiddellijke band met de ik-verteller zo goed als verloren gaat. Het is deze situatie die Fens aanduidt met termen als ‘afstand’ en ‘bewerken van het materiaal’. Het is voorts om deze situatie dat hij de personalistische roman aanvaardt, wat ik, scherper omlijnd, als volgt zou willen uitdrukken: Fens keurt de personalistische ik-roman als genre goed omdat die roman zijn specifiek karakter van ik-roman in grote mate prijsgeeft voor de structuur van de traditionele fictie- of hij-roman. Hij legt alle nadruk op de overeenkomsten tussen die beide genres en zwijgt over het treffende verschil-punt, dat hierin bestaat, dat de personages in de personalistische ik-roman, juist omdat er een ik-verteller blijft bestaan, nooit anders dan als *objecten* kunnen verschijnen. In de traditionele fictie-roman daarentegen, waar niet een verteller maar een autonome verhaalsituatie de structuur bepaalt, komen de personages

als *subjecten* voor.

Een ‘bekenenisroman’ als *Hoogseizoen* benadert, binnen hetzelfde genre van de ik-roman nochtans, de lyrische pool. Ik meen dat het psychologische raakvlak tussen de echte autobiografie (voor zover dit theoretische genre écht bestaat, wat ik betwijfel) en de lyriek (althans de ik-lyriek) ligt in de drang tot directe *zelfexpressie*. Het onmiddellijke verschil is echter dat het ‘ik’ van de autobiografie een *historisch* ik is, en dat van de lyriek een *lyrisch* ik. Het ‘ik’ van *Telemachus in het dorp* zou ik (bij benadering) willen bepalen als een aan het actuele gezichtspunt van het schrijvende ik gebonden *gefingeerd historisch* ik. Merk wel dat ‘gefingeerd’ geen synoniem is van ‘fictief’ maar wijst op een werkelijkheidsbedoeling die echter in functie staat van de eisen van het objectieve verhaal. Het ‘ik’ uit *Hoogseizoen* daarentegen is veel meer een *documentair geïllustreerd lyrisch* ik. (In die combinatie ligt inderdaad een innerlijke tegenstrijdigheid die m.i. de zwakke kanten van het boek bepaalt.) Zuiver lyrische uitspraken (bv. in een gedicht) trekken zich altijd in zekere mate van hun historisch-documentair doel in zich zelf terug en richten zich niet meer op het object; op zoek naar een eigen constructie richten ze zich veeleer op elkaar, geordend vanuit de subject-pool van de uitspraak, helemaal betrokken in en doordrenkt van de beleving van dit subject als van een vrij (d.i. van de doelstelling van een objectieve uitspraak bevrijd) uitdrukkings-ik, dat zich niet meer bekommert om de objectieve waarheid van een beschreven werkelijkheid, maar alleen nog om zich zelf, alleen nog om aan zijn subjectieve beleving van het object zo belevingsgetrouw mogelijk vorm te geven. Ik meen dat die omschrijving

de wezenlijke situatie van alle ik-lyriek aanduidt. De lyrische uitspraak beoogt dan ook geen functie meer te hebben in een werkelijkheidsgeheel en zet daardoor het object om tot een louter bestanddeel van het ervaringsgebied van het uitspraaksobject: het uitspraak-ik vormt zich als een lyrisch ik en gebruikt daarom de taal niet zozeer als een mededelingsinstrument dan wel als een existentieel uitdrukkingsinstrument. Vandaar ook dat de directe lyrische expressie het gebied van de objectieve buitenwereld per definitie ‘versmalt’; haar essentiële betekenis ligt op een ander terrein.

O.m. in het werk van Proust en sedertdien is de ik-roman niet zozeer gericht op de kennis van een historisch ik-object, maar wel op de uitdrukking van de ervaringsmodaliteiten van het ik-subject tegenover het ik-object, en is daardoor in hoge mate lyrisch geworden. Ook de roman van Vinkenoog is in die ontwikkeling te situeren (waarmee uiteraard nog niets over het artistieke gehalte ervan wil gezegd zijn). De betekenis van dit boek ligt niet zozeer in de autobiografische en reportage-achtige verhaalsinhoud, dan wel in het lucide achterhalen en in taal realiseren van ervaringsfenomenen en bewustzijnstoestanden. De kern ervan is de twijfel aan en de angstige vraag naar het bestaan van het eigen ik. De hele roman door komen vragen als ‘wie ben ik?, wie was ik?’ als een obsessie terug. Men kan verwijzen naar Unamuno: ‘Mais moi, je ne me sens pas moi-même; je ne sais ce que cela veut dire.’ En steeds hamert het luider door, wie in de stoel der oude zekerheden zit schuift het opgeschrikt en verontwaardigd van zich af; men kan daarover niet discussiëren, men leeft naakt en ontsteld tegenover zichzelf of

niet, tussen het wetboek en de tabula rasa ligt geen middenweg. Die fundamentele onzekerheid, die het boek doorzaait met vragen en ontkenningen, vindt misschien haar treffendste formule op blz. 128: 'Ik doe niets en ik kan niets, en ik wil niets en ik weet niets en ik weet niet eens of ik van jou houd of van iemand anders.' Hetzelfde blijkt uit de bezetenheid van de herhaaldelijk opduikende situatie: 'als ik wakker word moet ik eerst bij mijzelf nagaan wie ik ben... word ik opnieuw geboren.' Zo wordt het 'ik' in tijd en ruimte als fragmentarisch en bedreigd, als in bestendige staat van geboorte ervaren, het moet telkens opnieuw gereconstrueerd worden. Ik sprak daarnet van tabula rasa en kom nu op dit beeld terug in zijn letterlijke betekenis van uitgewist wastafeltje, een nog onbeschreven blad papier: dat men zich niet vergisse, het is de *schrijver* Simon Vinkenoog die zijn 'ik' telkens opnieuw *schrijvende* moet hersamenstellen. Vóór de daad van het schrijven is hij leeg, is hij niemand, *hij wordt* onder het schrijven al is de uitkomst daarvan ook weer onzeker: 'Niemand anders dan ik zegt het, ik speel er een rol in, en weet wat ik zeg, al weet ik niet van tevoren wat - behalve dit hier, dat gaat leven zodra mijn handen meeluisteren, en mijn hoofd schuingehouden geheel en al aandacht is voor wat er onverwacht, eensklaps uit de toetsen te voorschijn zal komen.' Ik verwijs nog naar blz. 123-125 waar men een typisch voorbeeld van bewustzijnsreconstructie vindt, waar niet alleen de uitkomst telt maar het mechanisme van het schrijven zelf door de auteur in zijn schriftuur wordt betrokken.

Het is dus duidelijk dat wij in *Hoogseizoen* met een geheel ander 'ik' te doen hebben dan in de romans van Marnix

Gijzen: het ik-object nl. fungeert vrijwel als een louter bestanddeel van het ervaringsgebied van het uitspraaksubject. Het ik-object fungeert NIET als een gefingeerde gestalte in een objectief gebouwd en geordend verhaal waarvan het een integrerend bestanddeel zou uitmaken, maar is een functie van het schrijvende ik. Het uitgebeelde verleden, waaruit het verhaal bestaat, is geen volle doos waaruit de schrijver put, het is een ongeveer lege doos, die hij schrijvende vult. In werkelijkheid zijn er drie Simons te onderscheiden: Simon Vinkenoog die *leeft* (de mens die wij niet kennen en niet kunnen kennen), Simon Vinkenoog die *schrijft* (de verteller die wij ook niet kennen, hij die het schrijvende bewustzijn IS van de eerste Simon) en de Simon uit het boek, het personage dat slechts bestaat in en door de taal. Wie een *onmiddellijk* verband legt tussen de *man* Vinkenoog en het 'ik' van de verhaalsgebeurtenissen, begaat een fundamentele vergissing want hij cijfert de essentiële taaluitdrukking van het boek weg. Deze taaluitdrukking wordt immers gesteld als de *conditio sine qua non* voor het bestaan van dit 'ik'. Die toestand komt nagenoeg overeen met het *directe* verband dat een criticus bv. ten onrechte zou leggen tussen het 'ik' uit *Het Vaderhuis* en de *man* Karel van de Woestijne. Er is daarbij echter het verschil dat dit 'ik' bij Vinkenoog in zijn bestaan zelf als problematisch wordt beschouwd en daardoor, ook als lyrisch-ik, in de roman geen zelfstandig bestaan kan leiden. Vandaar die curieuze dubbelzinnigheid van het boek: het ik dat als lyrisch-ik in een voortdurende terugkeer van het leidmotief ('wie ben ik?' enz.) tevergeefs naar een vast bestaan zoekt, wordt in alle andere verhalende gedeelten van de roman in een stortvloed van brande-achtige

handelingen juist in zijn bestaan *getoond*. Daarom gewaagde ik boven van een documentair geïllustreerd lyrisch-ik.

Het ik in de roman van M. Gijsen is, op gelijke voet met de overige romanpersonages, een tot object gemaakt en louter als object benaderbaar ik. Daardoor onderscheidt het zich essentieel van de personages in een fictie-roman die als subjecten (kunnen) voorkomen. Het ik in de roman van Vinkenoog is noch louter object noch louter subject: het is een als problematisch gestelde, in flarden en fragmenten opduikende *bewustzijngestalte* van het *schrijvende* subject.

De kenmerken van de bekentenissen die Kees Fens vaststelt, zoals de volledige concentratie op het eigen ik, de versmalling van de buitenwereld, de schimmigheid van de personages e.a. zijn op rekening te schrijven van het sterk lyrische karakter van deze ik-roman. Ik zou hier liever spreken van *bewustzijnsroman*. Uit die bijzondere constellatie van het aan zich zelf gekluisterde bewustzijn spruit vooreerst voort de onzekerheid t.o.v. het ik-object dat zich daardoor niet kan losmaken tot een duidelijk zicht- en beschrijfbaar afgeronde figuur; tot de onmiddellijke gevolgen daarvan behoren vooral de argwaan tegenover het 'verhaal', de verwaarlozing van de buitenwereld, het verwerpen van de zg. 'levensechte', uitgebouwde romanpersonages die uiteraard slechts op hun beurt als schimmige projecties van het ik-bewustzijn kunnen voorkomen. Wie de moderne literatuur kent, weet dat, vooral sedert Joyce en V. Woolf, die kenmerken en al hun varianten in talloze boeken zowel de fictie-roman als de personalistische ik-roman hebben aangetast en goeddeels

afgebroken. Op grond van persoonlijke voorkeur kan men die verschijnselen afkeuren of toejuichen: beide houdingen staan in de huidige romankritiek vaak scherp tegenover elkaar. Maar om die voorkeuren is het mij hier niet te doen. Als Kees Fens de moderne ‘bekenenisroman’ niet apprecieert dan is dat natuurlijk zijn zaak. Maar ik vind dat hij in zijn *eerste* taak als criticus tekort schiet wanneer hij de door hem opgesomde kenmerken van die roman tegelijk aanwendt als negatieve argumenten op grond van verwijzing naar andere romans die bijna geheel tot een ander literair genre behoren. Eigenlijk komt het hierop neer: Fens aanvaardt de personalistische ik-roman omdat die zich op de grens van de traditionele fictie-roman blijft bewegen en hij veroordeelt de bekenenisroman omdat die zich op de grens van de lyriek beweegt. Daardoor begaat hij m.i. een dubbele initiale fout: hij verwaarloost *het eigen genre* dat alle ik-romans alleen al op grond van hun ik-structuur bezitten, en poneert zonder objectieve geldigheid de traditionele fictie-roman als hét prototype van dé roman. Zowel door de argumenten waarmee hij de personalistische roman goedkeurt als door die waarmee hij de bekenenisroman afkeurt, pleegt hij onrecht tegenover het eigen genre van de ik-roman. Dat beschouw ik als een tekort in het objectieve gehalte van zijn kritiek.

De (noodgedwongen) schematische omschrijving die ik hier van Vinkenoogs roman heb trachten te geven, geldt min of meer ook voor de andere door Fens aangevallen romans. Door zijn grondstructuur, door zijn heel bijzondere binding aan het subject-ik van de schrijver, is *Hoogseizoen* een ik-roman die zich op de grens van de lyrische situatie be-

vindt. Zowel de kwaliteiten als de gebreken van het boek staan m.i. in functie van juist deze situatie en van geen enkele andere. Daarom luidt de *eerste* kritische vraag voor mij aldus: Is Vinkenoog erin geslaagd deze uiterst moeilijke grenssituatie voldoende sterk en homogeen uit te beelden en vol te houden? Zeker niet over de hele linie en waar hij dit niet heeft gekund heeft hij dus gefaald. De diepste constructiefout lijkt mij in de te grote tweeslachtigheid te liggen waarmee hij zijn roman-ik heeft aangepakt. Boven heb ik dit al aangeduid door de categorieën *documentair* en *lyrisch* waarin dit 'ik' op verschillende plaatsen gemakkelijk aanwijsbaar uiteenvalt. Anders uitgedrukt: het documentair-historische ik (dat waarschijnlijk verifieerbaar ook *buiten de roman* valt aan te wijzen) wordt in sommige romangedeelten bijna als een object-ik beschreven zodat het aan de doordringing van het alleen-maar-in-het-boek-en-in-de-taal-bestaande-lyrische-ik ontsnapt. Krachtens de essentiële momenten en ook de eindpassus van het boek bepaalt dit lyrisch-ik nochtans naar de bedoeling de gehele roman. Door dit tekort ontstaat een inwendige breuk waardoor men verscheidene hoofdstukken als branieachtige reportage heeft kunnen bestempelen zonder hun al te zwak verband met de totaalsituatie van het boek nog aan te voelen. Dat ook de taal in enerzijds vlak-berichtende en anderzijds lyrisch-expressieve gedeelten uiteenvalt, heeft natuurlijk dezelfde oorzaak.

Het was niet de eigenlijke bedoeling van dit opstel kritiek uit te brengen op de roman van Vinkenoog. Daarom mogen deze enkele aanduidingen volstaan. Ik wilde alleen maar, op het gladde terrein van de ik-roman, de stellingen van Kees Fens

theoretisch toetsen aan mijn eigen kritische beginselen.

1963

Van belijdenis tot creatie

Vijftien jaar geleden debuteerde Ivo Michiels in de literatuur als jonge man die onder morele hoogspanning en van uit een onmiddellijke existentiële nood naar de pen greep om zich geestelijk te handhaven. Zijn boeken wezen toen voortdurend over hun eigen grenzen heen, het waren psychologische documenten en ethische getuigenissen die de taal hanteerden in de functie van een gedramatiseerde autobiografische mededeling, van een rechtstreekse beschrijving en van een pleidooi. Hij was toen meer mens dan kunstenaar, zijn schrijverschap was het onmiddellijk verlengstuk van zijn menselijke situatie, het berustte op de uitbeelding van opgedane ervaringen veel meer dan op directe taalschepping. Thans, in zijn laatste werk, is Michiels schrijver vóór en boven het feit dat hij mens is. Hij weet nu dat 'écrire est tout autre chose, c'est faire subir au langage une transformation radicale' (M. Blanchot). Nog steeds schrijvend van uit de tragische jeugdervaring van de oorlog, blijft voor hem zijn kunst zelfverwerkelijking, verkenning en rechtvaardiging van het eigen bestaan. Daartoe echter worden, in het boek, de gebeurtenissen uit de werkelijkheid niet meer opgeroepen, geordend, verhaald, uitgebeeld en omkleed met een ethische boodschap. Neen, de werkelijkheid wordt teniet gedaan, opnieuw tot een chaos gereduceerd, van waaruit de taal een nieuwe werkelijkheid schept, werkelijker dan de eerste; een artistieke werkelijkheid waarin de ethische waarden volstrekt afhankelijk zijn van de esthetische, de creatieve werking; een werke-

lijkheid die niet in de eerste plaats als dusdanig herkend wordt door vergelijkingen met de buitenwereld, maar die binnen het boek een nieuwe en aparte werkelijkheid wordt van de ‘langage, devenu matière, objet, miracle’ (Blanchot).

Van Ivo Michiels' eerste boek *Het vonnis* (1948) tot zijn voorlaatste roman *Het afscheid* (1957) komt dezelfde menselijke grondthematiek terug. Essentieel doet die zich voor als volgt: een jonge man *keert terug* nadat hij *afscheid genomen heeft* van zijn jeugd of van zijn verleden en zoekt in een veranderde wereld naar de mogelijkheid en de zin van een nieuw levensbegin. Dit afscheid en deze terugkeer liggen in de oorlogsgebeurtenissen van mei 1940: voor Michiels zelf, toen zeventienjarige knaap, de tijd van de onzinnige en ellendige exodus naar Frankrijk en daarna van de thuiskomst die geen thuiskomst meer was; zijn huis als geestelijk milieu, zijn jeugd, zijn verleden waren vernietigd. Het relaas van deze tragedie staat te lezen in de tweede roman *Kruistocht der jongelingen* (1951). Dit boek is een pathetische biecht, aanklacht en getuigenis: een bittere afwijzing van de vals bevonden romantiek der katholieke jeugdbeweging, een radeloos verzet tegen het apocalyptisch tijdsgebeuren van de oorlog en ten slotte een poging om trots alles het vroegere ‘ik’ en de vroegere geborgenheid terug te vinden in de genezende kracht van de liefde. In de volgende roman *De ogenbank* (1953) wordt het motief van het afscheid voor het eerst uit het persoonlijk geval losgemaakt en krijgt het een algemeen-existentiële betekenis in het narratief symbool van Andreas die, na een oogoperatie wederom ziende geworden en lijdend aan ‘angina moralis’, door een wereld

zwerft waarvan hij krampachtig de bestaansgrond zoekt te rechtvaardigen. In *Het afscheid* (1957) ten slotte is het afscheid tot een volkomen symbolische en abstracte levenssituatie geworden, waarin de held Pierre Wesselmans als in een kooi gevangen zit.

Met de oorspronkelijke beleving van het afscheid van de dwepende en idealistische jeugd begon dus voor Michiels het existentieprobleem. Reeds in *Kruistocht der jongelingen* doken de motieven ervan op: het verloren 'ik', het angst- en schuldgevoel, de levensonzekerheid. Wij zien de knaap Rom (Michiels zelf) op zijn zwerftocht door het geteisterde Frankrijk, opgenomen in een barbaarse persiflage van de menselijke beschaving, verwilderd zoeken naar de veilige geborgenheid van zijn vroeger 'ik' dat onherroepelijk achter de slagboom van de oorlog is blijven staan. Daarom raken in al het latere werk van Michiels zijn personages, wanneer zij naar hun verleden teruggrijpen, nooit verder dan de oorlog. Dit is zo in de beklemmende novelle *Journal brut* (1957), waarin het antwoord op de initiale vraag 'Wie ben ik?' blijft schuilgaan achter de schokkende ervaringen uit de oorlog. Dit is nog zo in *Het afscheid* waarin Pierre Wesselmans nooit over 'het dode punt waarachter zijn jeugd lag' heen komt. De angst van Rom die in het eindeloze, bloedende Frankrijk voor het eerst voelt dat men hem verraden heeft en dat hij helemaal alleen staat, werd later op alle andere romanpersonages overgedragen en groeide geleidelijk uit tot de grote existentiële angst van 'l'homme révolté' die in de onveilig geworden naoorlogse wereld zo'n belangrijk motief in de westerse literatuur is geworden. Het schuldgevoel kreeg zijn volle ontwikkeling

in *De ogenbank* en vormt de bestendige ondertoon van *Journal brut* en *Het afscheid* waar het de bijna onaanwijsbare fluïditeit krijgt van een kosmische schuld die het ganse bestaan doordringt. Andreas uit *De ogenbank* werd in de Vlaamse literatuur opgevoerd tot een mensentype dat, naar het woord van Camus, ‘a perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même’. Met dit bepaald soort schuldgevoel hangt ten nauwste samen het probleem van de onzekerheid van het menselijk bestaan. In de toenemende onzekerheid die Andreas naar het einde van het boek toe enkele malen een veelbetekenend ‘ik weet het niet’ liet uitspreken, lag reeds het hoofdthema van *Het afscheid* vervat, ook in die bijna letterlijke herhaling in de slotzinnen van deze roman: ‘Wij weten het niet.’ Wellicht kan men de universeel-tragische boodschap van dit boek aanduiden door te verwijzen naar de vraag die Gertrude Stein reeds na de eerste wereldoorlog ten overstaan van haar generatie heeft gesteld: ‘Why am I if I am uncertain?’

Hiermee heb ik in het kort de menselijke achtergronden en de thematische gebondenheid van het werk van Michiels willen aanduiden. Alvorens nu de roman *Het afscheid* nader voor te stellen, wil ik echter nog wijzen op de artistieke evolutie van de auteur. De eerste werken zaten nog te zeer geankerd aan het subjectief geval van de schrijver als mens en kregen daardoor te weinig universele draagkracht. De omzetting van leven tot roman gebeurde nog te rechtstreeks van uit het anekdotisch en psychologisch realisme en via een dramatisch temperament. De taal had er een louter beschrijvende en registrerende functie, verliep - zoals in trouwens bijna

de gehele realistische en psychologische romanliteratuur - op hetzelfde vlak als de meegedeelde ontroeringen en de ontknoopte intriges. Van het standpunt van de schrijver uit was er eerst de herinneringsbeleving, de reconstructie van een autobiografisch denk- en gevoelsproces en het inschakelen daarbij van de affectieve motor: daarna pas kwam de taal aan bod om deze hele discursief geordende zielsodyssee tot op de hoogten van de pathetiek te registreren en te volgen. Bij een dergelijk omzettingsproces blijft de spanning tussen menselijke en artistieke waarheid duidelijk voelbaar, daar de auteur zich onder het schrijven opzweept en zijn verhaal tot een dramatische constructie dwingt die de innerlijke artistieke noodwendigheid te buiten gaat. In dit opzicht is de hele verdere evolutie van Michiels dan te beschouwen als een gedurige wijziging in zijn verhouding tot zijn schrijfstof, dit is in de verhouding van de mens met zijn existentiële waarheid (dus de twijfel en de onzekerheid) tot de transcenderende kracht van het woordkunstwerk. Geleidelijk gaat deze kracht meer en zuiverder in de louter artistieke vormgeving, in de stijldominante liggen. Niet meer zozeer in een door psychologie en intrige geconstrueerde en voorbereide oplossing, maar in de inwendige, zelfwerkzame, evocatieve kracht van de schriftuur.

Er zijn hoofdzakelijk drie factoren, en van verschillende orde, die Michiels tot de verwezenlijking van *Het afscheid* hebben geleid: de stijlversobering, het vinden van het narratief symbool en het hanteren van de flash-back. De stijlversobering heeft hij voor het eerst bereikt in de drie symbolische verhalen die in *De ogenbank* werden ingelast. Ik leg daar de nadruk op omdat stijl-

versoering bij Michiels dadelijk met een symbolische verhaaltrant is samengevallen, een definitief vaarwel aan het realisme heeft betekend en tegelijk een activering van de immanente taalkrachten in de hand heeft gewerkt. Het narratief symbool (in *De ogenbank*: het oog, in *Journal brut*: de stank, in *Het afscheid*: de Gambetta) heeft traditionele romaningredienten als intrige en psychologie ter zijde kunnen laten in de opbouw van een zuivere *situatie-roman*, die meteen dit belangrijk Kafka-element in onze letteren heeft binnengebracht. De flash-back is vanaf *Journal brut* geen louter technisch constructieprocédé (denk bij voorbeeld aan *The quiet American* van Graham Greene), maar een metafysische overtuiging en methode waardoor de klassieke en grotendeels fictieve onderscheiding tussen de tijdsdimensies van verleden, heden en toekomst wordt uitgewist, de bouwdoos-indeling van de ruimte wordt doorbroken en verborgen werkelijkheden achter de uitwendige verschijnselen zichtbaar worden. Op deze wijze dragen zowel het evocatief taalgebruik, als de gegeven situatie en de planverschuivingen in tijd en ruimte ertoe bij om het irrationeel element en het dieptemysterie dat in iedere werkelijkheid schuilt, dwingend te suggereren.

Het afscheid kan men een typische situatie-roman noemen. Het hoofdthema ervan wordt immers niet vertegenwoordigd door een personage, hetzij als drager van een zielscomplex of van een levensbeschouwing, maar door de *autonome situatie* van de 'onzekerheid', die als een vast gegeven het boek beheerst. Ze wordt voorgesteld in het symbolisch en irrationeel gegeven van het schip Gambetta met de geheime missie, waarvan de kapitein de

bemannings telkens slechts voor vierentwintig uur aan wal kan laten gaan zonder dat iemand weet of bij de volgende melding de valreep achter de laatste rug niet zal worden opgetrokken en de afvaart met onbekend doel zal begonnen zijn. Pierre Wesselmans, de marconist, gaat naar huis zoals hij nu al jaren doet bij iedere aankomst van de Gambetta. 's Anderendaags neemt hij afscheid van zijn vrouw, maar zegt 'tot straks' en komt terug. De volgende dag evenzo, maar Wesselmans beseft dat zijn 'straks' geen inhoud meer heeft en iedere dag kan vernietigd worden. Het enige wat in zijn vermogen ligt, is dit absurde spel voor zichzelf echt te maken, dat wil zeggen de onzekerheid zelf tot een zekerheid te dwingen. Daar hij zich tegenover zijn vrouw een man voelt worden die niet meer op eigen verantwoordelijkheid de waarheid kan zeggen noch liegen, die dus tegenover haar geen aanvaardbare bestaansredenen meer vindt, verkiest hij van haar weg te gaan om tenminste dit afscheid als een zelfgewilde zekerheid te kunnen ervaren. Hij komt niet terug naar huis, vaart ook niet af, doolt door de havenbuurt, een dag en een nacht. Zijn vrouw gaat hem des nachts zoeken, doch vindt hem slechts de volgende morgen op het ogenblik dat hij zich weer aan boord moet melden.

Om deze situatie uit te diepen en er omvang aan te verlenen in ruimte en tijd, doet Michiels beroep op zijn methode van de planverschuiving. Evenals bij het ik-personage uit *Journal brut* ligt bij Wesselmans de beslissende levenservaring verspreid over een aantal momenten die zonder uitzondering afscheidsmomenten waren en die op irrationele wijze van uit de verte en het verleden ieder ogenblik weer kunnen door-

breken in het hier en het nu. Eén voor één, niet in chronologische maar in artistiek-logische volgorde, worden de hoofdsituaties uit zijn leven opgeroepen. Wij herkennen de ‘kruistocht’ naar Frankrijk en de belevenissen in Duitsland uit Michiels' vroeger werk. Aldus is in deze roman geen sprake meer van een zielkundig conflict dat via karakterontleding en intrige naar een oplossing wordt gevoerd, maar alleen van een *som van situaties* die, als afzonderlijke tijdsvlakken naast elkaar opgesteld, op associatieve wijze de sensibiliteit van de ganse roman uitmaken. In elk van deze situaties die, eigenmachtig uit het verleden opduikend, een zuiver menselijke achtergrond verlenen aan de symbolische hoofdsituatie van het schip Gambetta met het onbegrijpelijke bevel van de kapitein, worden leven en liefde van Wesselmans geconfronteerd met de tijdsomstandigheden van afscheid en dood. Alle belangrijke situaties uit Michiels' vorige boeken komen hier eigenlijk terug, maar zijn thans ontdaan van hun toevallig of documentair karakter. Daardoor verliest ook het oorlogsgebeuren zijn realistische en aan de tijd gebonden betekenis, maar groeit het uit tot een absolute catastrofe die de onzekerheid en daardoor de onleefbaarheid van onze tijd bepaalt.

Ik heb willen aantonen hoe Michiels in *Het afscheid* door het gebruik van situaties en symbolen, door het vervangen van de beschrijving en de uitleg door de ellips en van het traditionele verhaal door de montage, de subjectiviteit van de roman doorbroken heeft en over de behandeling van een begrensd geval heen een essentiële en dus objectieve levensvisie heeft bereikt. Hij heeft de middelen van verhaal en beschrijving die de zogenaamde waarneembare

werkelijkheid tot model en richtsnoer nemen, ondergeschikt gemaakt aan de constructie van een artistieke vorm die binnen haar eigen grenzen een verborgen zin van deze werkelijkheid openbaart. Daarmee is echter nog niets gezegd over zijn taalgebruik, over zijn ‘langage’, die steeds duidelijker evolueert van een ‘langage d'expression’ naar een ‘langage de création’. Nu hij eenmaal de realistische en analyserende romanformules heeft verlaten, beschouwt ook Michiels meer en meer de roman als een ‘recherche et expérience de langage, comme un certain ordre à mettre entre les mots et non point comme le reflet illusoire du réel qui nous est donné’ (Blanchot). Het is duidelijk dat er tussen taal en geest of materie steeds een relatie blijft bestaan, maar het is onjuist dat de taal slechts een symbolisch uitdrukkings- of voorstellingsmiddel van deze geest of materie zou zijn. De taal is een eigen organisme met een oneindig ritmische beweeglijkheid, met een fabelachtig klanklichaam, met nog onontgonnen potenties van accenten en groeperingen en stilten en geluiden, met een eigen materie, een eigen werkelijkheid. Scheppend ingrijpen in de taal betekent tegelijk de werkelijkheid op een of andere wijze veranderen.

In *Het afscheid* doordringen de taal, de bouw en de symbolische motieven elkaar onderling zo volkomen, dat men ze steeds tegelijk in zijn gezichtspunt moet betrekken. Het is bijna niet te doen om een abstracte ethiek uit dit boek los te maken en daarmee ook nog een beschouwing te wijden aan de esthetische kwaliteiten ervan. Ethische en artistieke schepping zijn samengevallen. Op sommige bladzijden reeds is het echter duidelijk hoe bepaalde situaties ontstaan en in stand gehouden

worden door de scheppingskracht van het woord en de taal, door de naakte volzin met zijn sterk evocatieve ritmen en herhalingen, met zijn associatieve vondsten die een brok tot ‘stijl’ geworden proza tot een nieuw en zelfstandig levensgebied maken.

Het is van uit deze laatste overtuiging dat Ivo Michiels sinds 1957 zijn exploraties heeft voortgezet. De resultaten ervan liggen in het verhaal *Albisola Mare, Savona* (1959) en in de roman *Het boek alfa* (1963).

Albisola is, zoals in de inleiding staat, in hoofdzaak ‘het verhaal van een doodgewone onvergetelijke avond waarop om zo te zeggen niets is gebeurd en waarvan ik alles wil vasthouden, in mijn vuist gelijk een zakdoek’. Terwijl ik dit las dacht ik aan de droom van Flaubert ‘de faire un livre sur rien’, en dit betekende voor hem een boek dat zou standhouden ‘par la force interne du style, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses’. Flaubert zelf heeft dit boek nooit geschreven en niemand heeft het ooit geschreven, maar er is de werkelijk hardnekkige en ascetische poging van een aantal moderne auteurs om dit ideaal zo dicht mogelijk te benaderen. Het verhaal *Albisola* speelt in het huis van de Cubaanse schilder Wifredo Lam, aan de Italiaanse Riviera, waar de schrijver en zijn vrouw op bezoek zijn en waar even later ook de Deense schilder Asger Jorn, die in de omgeving woont, binnenkomt. Ogenscheinlijk gebeurt er bijna niets: er wordt gepraat en men kijkt naar het schilderij van Lam, dat het oerwoud uitbeeldt. Maar onmiddellijk komt de taal ritmisch en associatief in beweging en van uit het samenzijn van deze vijf mensen en een schilderij

(het realistische vlak) verliezen tijd en ruimte hun schematische, indelende en afscheidende functie, het bestaan wordt in zijn oeroude verbanden hersteld (het magische vlak), een complexe en nooit helemaal te ontraadselen werkelijkheid van verschrikking en tegenstellingen en vreemde sensaties overwoekert de oppervlakkige schijn.

Het boek alfa is een stream-of-consciousness roman in de zuiverste betekenis van deze term: het geestelijk drama ervan speelt zich uitsluitend af in de verschuivende bewustzijnslagen van één enkel personage. De toegepaste techniek is hoofdzakelijk die van de alwetende verhaalsbeschrijving in de derde persoon, op een paar plaatsen afgewisseld met die van de directe inwendige monoloog in de eerste of tweede persoon. Die derde persoon impliceert dat de schrijver zich met zijn personage vereenzelvigd, ofwel dat het personage zichzelf in een subject-object splitsing beleeft. Wegens de passiviteit van dit personage echter gaat mijn voorkeur naar de eerste veronderstelling. Dit verklaart dan meteen al waarom deze bewustzijnsroman zo sekuur is gebouwd. Slechts waar voor korte tijd de directe monoloog doorbreekt en het personage dus in een diepere, emotioneel overheerste herinneringslaag van het bewustzijn wordt losgelaten (bv. de passus 116-124), ontstaat een ogenschijnlijk grotere incoherentie: de taal wordt lyrischer, de syntaxis losser, de associaties persoonlijker en moeilijker achterhaalbaar.

De bijzondere technische moeilijkheden van de stream-of-consciousness roman liggen van in den beginne (bij Dorothy Richardson en Joyce) in de aard van het menselijk bewustzijn zelf: het is privé en

het is voortdurend in beweging doordat het bestendig relaties onderhoudt met de actuele buitenwereld en eigen, vrij willekeurige dimensies van tijd en ruimte schept. De romancier staat dus voor de paradoxale toestand dat hij een proces dat zich geheel apart en beneden het gecontroleerde taalniveau afspeelt, enerzijds in zijn eigen karakter moet eerbiedigen, maar anderzijds als een zinvol en overzichtelijk objectief geheel in taal moet uitdrukken. De bekendste kunstgrepen daartoe zijn die van de schijnbaar chaotische maar zorgvuldig aangebrachte associaties (het psychologische vlak), de schijnbaar ordeloze maar nauwkeurig geritmeerde syntaxis (het expressieve vlak) en de symbolen of met symboliek geladen gebeurtenissen (het ethische vlak). Dit alles wordt ook door Ivo Michiels toegepast. Zijn boek is, technisch beschouwd, een prachtige artistieke montage: daar het geen uitwendige verhaalsontwikkeling kent, eindigt het ongeveer op hetzelfde punt waar het begonnen was (de feitelijke ervaringstijd van het bewustzijn kan immers alleen maar het *nu* zijn), maar dit punt heeft zich, door de taaluitdrukking, verwijd en verdiept tot een in tragiek gewortelde menselijke situatie.

De inzet van die situatie is als volgt: een soldaat staat bij het uitbreken van de oorlog op wacht vóór de kazerne. Wie is hij? Dat weten wij niet, omdat de soldaat zelf het niet precies weet, omdat hij in deze ogenblikken waarop de hele wereld onzeker wordt, alleen maar de innerlijke paniek van zijn eigen onzekerheid en onbeslistheid beleeft. Vóór zich ziet en hoort hij de chaotische en huilende verwarring van de straat in oorlogsontredding en achter zich, op het kazerneplein, hoort hij de marsdreun van het leger

dat zich klaarmaakt om op te rukken. Hij bevindt zich dus in een soort niemandsland: hij staat buiten de kazerne maar kan en mag toch ook niet deelnemen aan het burgerleven op straat, hij is één en al verlangen om weg te rennen naar An, maar weet dat daar de doodstraf op staat en dat hij straks het bevel zal krijgen om in te rukken. Hij is daarbij een schildwacht d.i. iemand die op een grenspost staat. Zowel grenspost als staat krijgt hier een nadrukkelijke psychologische en symbolische betekenis en zij bepalen trouwens elkaar. Wie op de grenspost staat, treedt niet actief in werking, hij vecht niet eigenlijk maar mag toch ook zijn post niet verlaten, hij doet niets maar kan ieder ogenblik iets moeten doen; vanuit een voor de hand liggende woordspeling *waakt* en *wacht* hij tegelijk, wacht misschien meer dan hij waakt, hoewel het waken toch ook de *verantwoordelijkheid* insluit. Op het niemandsland staat hij letterlijk ook tussen twee bevelen in; het bevel om op te rukken, om *mee te doen*, dat van buiten komt; en het bevel om weg te rennen, om *niet* mee te doen, dat van binnen komt. Tussen die beide bevelen in staat hij en wacht: een innerlijk slagveld van kwelling, besluiteloosheid, opstandige lijdzaamheid en angst.

Al de elementen die ik hier heb aangeduid en die het totaal van een situatie uitmaken, behoren eigenlijk tot verschillende categorieën, hoewel die natuurlijk op elkaar inhaken. Zo is de besluiteloosheid en inertie in de eerste plaats een karaktertrek en dus een psychologisch verschijnsel, de drang om niet mee te doen en weg te lopen eigenlijk ook, maar hier schuiven we tegelijk over op het ethische vlak: het wordt de moraal van de principiële weigering, van het verzet,

dat echter lam slaat tegen de omringende muur van de buitenwereld. Zo ontstaat de dwingende en onopgeloste dualiteit van het *niet willen* maar *toch moeten*, van het *ja* en het *neen*, van het *niet bewegen* en *toch bewegen*, die als een onontkoombaar alternatief en op het antithetisch ritme van het dreigende links-rechts, links-rechts der marcherende soldaten, de menselijkheid van de schildwacht beheerst.

Wat in deze analyse wel erg abstract lijkt en in de symbolische beginsituatie van de roman eigenlijk ook wel als een geabstraheerd gegeven wordt opgedrongen, wordt door Michiels wel degelijk op menselijke, concrete en sterk emotionele wijze in zijn personage geïncarneerd. Het bewustzijn van de soldaat breekt los in een plotseling versnelde stroom van gewaarwordingen, verlangens, verbeeldingen en herinneringsbelevingen, die een kettingreactie scheppen van velerlei situaties, verspreid van de kindertijd tot het huidig ogenblik; ze duiken op in de grillige volgorde van de associaties, maar bevatten alle duidelijke elementen die de geestelijke grondstructuur van het personage geleidelijk samenstellen, vervolledigen en afbakenen.

Het bewustzijnsdrama, uit de som van die situaties opgebouwd, bevat de geschiedenis van een jeugd, die zich voltrokken heeft volgens het altijd eendere grondpatroon van een *lijdend verzet*. Juist het samengaan van die twee elementen, die elkaar schijnbaar tegenspreken en uitsluiten, bepaalt de eigen psyche van het personage. In geen enkele crisisomstandigheid is er lijdzaamheid zonder krachtig en meestal innerlijk verzet, maar altijd weer is dit verzet machteloos. Daarom is *Het boek alfa* de roman van een

fatale en absurde opstandigheid, die zich door allerlei inhibities niet in daden kan verwezenlijken. De eerste en belangrijkste inhibitie lijkt mij van morele aard en komt tot uiting in de monologue intérieur op blz. 63-69. Daar krijgen wij de lyrische evocatie van de knaap die fors en met gespreide benen op de bok van de bierkar staat en vreugdedronken en in een soort machtswellust de zweep laat knallen op de dansende rug van het paard. Het is de enige onverdeeld levenskrachtige passus uit het hele boek. Maar later krijgt die ervaring in het bewustzijn van de knaap zelf een bittere nasmaak: ‘... en nooit meer zou hij het lachende jongetje met de zweep zijn dat ju! riep tot alles wat hem omringde en hij zou ook geen heer meer zijn over de aarde en de hemel omdat je pas heer daarover was wanneer je een zweep bezat die je vriend was en voortaan en voor altijd weigerde hij een vriend waarvoor hij zich schamen moest... en ook nooit meer wilde hij zich sterk en zelfzeker voelen en nooit meer onbedreigd of volwassen...’ (68). Op een andere plaats staat: ‘Als je een meisje wil hebben, of als je iets anders wil hebben, of als je gewoon maar wil winnen, altijd moet je een vlijmscherp wapen bij de hand hebben en je moet stout en sterk zijn...’ (136). Ongenuanceerd wordt daadkrachtige zelfverwezenlijking dus vereenzelvigd met machtswellust en daarom geweigerd. De jongen schaaft zich bewust aan de zijde van de geslagenen, de onzekeren, de angstigen. Nochtans is dit niet de enige remming, er is een andere van psychologische oorsprong, die minstens even dwingend schijnt te zijn en die zich vooral in de erotiek openbaart. Heel vroeg al, wanneer het meisje in de werkwinkel hem uitdaagt, blijft hij roerloos tot zij hem uitscheldt voor zot en wegholt (35). Ook

later, als hij achttien geworden is, *doet hij het nog steeds niet*: ‘... en dan was er altijd iets waardoor je ophield...’ (76); ‘... maar je deed niets...’ (77); ‘... Je durfde niet, je durfde nooit...’ (79); ‘... en hij zei ja om het neen van zich af te schudden dat er nog altijd was...’ (82). En op een andere plaats: ‘... en hij huilde omdat hij niets had gezegd en niets had gedaan...’ (93).

Benevens deze innerlijke inhibities, zijn er de uitwendige machten, de bevelen en de vuisten, die de jongen tot weerloosheid en machteloosheid doemen. Zij vertegenwoordigen het gezag, de brutaliteit en de religieuze dwang. Bestendig duiken zij op in de botsing van de jongen met zijn schoolmakers, de werkmakers, de huiselijke omgeving en vooral ook in het beklemmende tafereel van de homoseksuele ervaring. Als schoolknaapje leek het hem ‘of hij op de wereld was gezet om voortdurend in zijn blootje te staan en voortdurend bevelen te aanhoren en hoe harder hij de oren dichtkneep hoe veelvuldiger ze werden’ (25). Hij wilde weglopen, maar een volkswrouw hield hem tegen, zoals hij nadien tevergeefs wilde weglopen van huis en nu, als schildwacht voor de kazerne, wil weglopen naar An, maar weet dat de doodstraf erop staat. Dit thema van het *onmogelijke weglopen* is belangrijk en het zet zich onmiddellijk om tot zijn extreme tegenstelling: het *roerloos blijven*. Na de uitdaging van het meisje in de werkwinkel: ‘... Maar hij deed het niet, bleef zitten in het donker heel dicht bij de aarde...’ (37); ‘... en dat het een heerlijk ontsnappen moest zijn kon je uren en dagen en weken zo staan en net zoveel uren en dagen en weken zo staan, hijgend in de zon, alle spanning van je afgevallen, staan tot niets aan je lichaam nog bewoog, een pilaar uit

de kerk in de zon gezet...’ (30). Maar ook deze ontsnapping van de volstrekte passiviteit is niet mogelijk, want ‘er zou al gauw iemand opdagen die je vader was of je heer was of een priester was of maar een jongen was en die niet wilde dat je daar pilaar stond en je een por gaf...’ (30). Een andere onmogelijkheid spruit voort uit de brutaliteit van de omstandigheden, waarvan de anderen, de machtigen, misbruik maken. Dit blijkt uit de scène met zijn vader die hem dwingt ‘ja’ te zeggen waar het ‘neen’ is en hem een klap in het gezicht geeft omdat hij niet wil liegen. Of ook nog uit de geschiedenis met de sadistische makker die hem *tot lopen dwingt* omdat anders de bek van de kip wordt opengescheurd (21). En het meest nog uit het gebeuren met de pederast, waar de verlamrende druk van buiten tot een verschrikking uitgroeit in het dubbele symbool van de *hand* van de man, die op zijn borst duwt en het woord *God* dat deze in een religieuze perversie als een bezwering aanwendt: ‘... en dan wilde hij opspringen en wegrennen, maar omdat de hand ook op zijn borst was en hem neerdrukte bleef hij onbeweeglijk liggen... een grote zware hand met duizend vingers en God aan iedere vinger en iedere vinger een God die hem neerdrukte...’ (94).

In m.i. de mooiste twee taferelen van *Het boek alfa* wordt deze roman duidelijk verheven tot een Christus-mythe van positieve lijdzaamheid en verlossing. Het eerste (51-56) speelt zich af in de fabriek, waar de jongen door zijn werkmakkers gedwongen wordt met de mond een geldstuk op te rapen van de bodem van een pot met lijm. Hij volbrengt het, ondergaat de beproeving tot het uiterste, overwint: ‘Moeizaam, zijn huid barstend onder de opdrogende

lijm, probeerde hij te lachen... En nauwelijks hoorbaar... fluisterde hij: *ik heb dorst...*' Het tweede (98-103) gebeurt in een bunker waar een groepje vijanden hem hebben uitgekleet, mishandeld en met vuil besmeerd, ter wille van een meisje. Hij heeft zich niet verzet 'doordat er geen sterker neen was dan dit roerloos liggen onder hun handen...' Als het meisje plotseling binnenkomt, probeert hij zich voor te stellen 'hoe zij hem zag nu hij als gekruisigd aan de grond lag gedrukt...' En als zij daarna de offerdaad verricht van zich naakt op hem neer te vlijen, zich samen met hem te laten kruisigen en besmeuren, voelde hij 'dat er ineens ook geen hand meer was op zijn linkerpols en geen hand meer op zijn rechterpols en geen hand op zijn beide benen'. Althans de mogelijkheid tot verlossing wordt bereikt in en door de liefde, zoals het verlangen van de soldaat de enige mogelijke beweging is: 'Met An in beweging komen' (15). Tegenover de verlamme rotheid van een hele wereld, wordt de liefde, waarin het 'neen' tot 'ja' wordt, als het enige redmiddel voorgesteld.

Ik heb iets over het technisch genre van *Het boek alfa* aangeduid en geprobeerd de wezenlijke thematiek ervan te ontleden. Maar daarmee is nog niets gezegd over de artistieke knapheid en schoonheid van deze roman. De knapheid lijkt mij vooreerst te liggen in de heel subtiele toepassing van de associatie-techniek, waardoor een montage van tijd en ruimte ontstaat, die aan de constructie van het boek een merkwaardige eenheid en geslotenheid verleent. Het 'type' waartoe de roman in dit opzicht behoort is dit waarin het subject zelf onbeweeglijk blijft, terwijl zijn bewustzijn beweegt in tijd en ruimte. De overkruising

van associatieve elementen die daardoor ontstaat, wordt geleid door de waarneming, de herinnering en de verbeelding, die tegelijk ook het contact met het gefixeerde uitgangspunt (het moment *nu*) onderhouden. Vanuit romantisch oogpunt zou het boeiend zijn een nauwkeurige analyse van deze associatieverschuivingen op te stellen (zoals o.m. R. Humphrey het gedaan heeft voor Joyce en V. Woolf) en ik geloof dat er in ieder geval uit zou blijken dat het gebruik van een trefwoord als associatief keerpunt bij Michiels origineel is. Diezelfde constructieve knapheid, maar tegelijk de grote literaire schoonheid van het boek ligt in de taalbehandeling, waarvan vooral de syntaxis en het ritme opvallend zijn. Uit de behandeling van de thematiek is reeds gebleken dat *Het boek alfa* helemaal gebouwd is op de beginselen van *herhaling* en *antithese*, maar toen heb ik er niet de nadruk op gelegd hoe deze beginselen slechts hun geladen potentieel verkrijgen door de formele werking van de taal. In syntaxis en ritme doen ze zich voor in de combinaties van de *tegenstellende herhaling* en de *opsomming*, die met elkaar afwisselen. Het basisdualisme van *bewegen* en *niet bewegen* vindt onmiddellijk zijn uiterlijk-ritmische uitdrukking in de *links-rechts* marsdreun van de soldaten die de meeste taferelen beheerst, afgewisseld soms door ja-nee tegenstelling (bv. blz. 46-48) en andere stilistische tweeledige antithesen. Ik geef hier slechts één zin als voorbeeld: ‘Hij stak zijn voet weer in de schoen, wetend dat het een *vingerwijzing* was, dat het er niets meer toe deed of ze nu *rechts gingen* of *links gingen* of hoegenaamd *niet gingen* en dat ze pas *licht* zouden zien wanneer het *donker* werd.’ (blz. 6, cursivering van mij - P d w). De andere ritmische be-

weging is die van de obsederende opsomming die haar oorsprong vindt in de litanie (symbool van de bezwerende dwang van de religieuze opvoeding) en vooral toegepast wordt in de monologue intérieurgedeelten (bv. blz. 26 en 64-65). En dit alles bepaalt de eenheid van inhoud en vorm in deze roman: de gespletenheid, de lijdzaamheid, het fatum liggen in de monochromie van de beeldloze zinnen zelf, die zich eindeloos nevenschikkend aaneenrijgen, traag over de bladzijden kruipen als gulpjes modder soms.

1960-1963

De obsessie van het bewustzijn

Onder het lezen van de roman *Breekwater* van Sybren Polet dacht ik herhaaldelijk aan *Die Nacht aus Blei* van Hans Henny Jahnn, een verhaal dat ook min of meer bevreemdend blijft. Het zijn beide symbolische romans waarin een man op leeftijd, in een plotse acute doorbraak van het bewustzijn, met zichzelf wordt geconfronteerd en in de ontmoeting met een jongen een ontubbeling van de persoonlijkheid meemaakt, die naar de definitieve crisis leidt. Het thema is ongemeen boeiend, maar er ligt een zekere hinderpaal in de opzettelijkheid van de aangewende symbolen die daardoor haast allegorisch worden. Het boek *begrijpen* veronderstelt een analyse en verklaring van juist al die symbolen, en wanneer dit werk verricht is, krijg ik te zeer de indruk dat het verhaal bijna tot een skelet is herleid, dat de navelstreng met het levende, warme lichaam van de taal werd doorgeknipt. Maar toch is *Breekwater* zo fijn en geestig geschreven en bevat het zoveel prachtige, poëtische gedeeltes, dat het het zeer oorspronkelijk talent van de schrijver, nu ook op het gebied van het proza, ten volle bevestigt.

Op blz. 10 wordt het thema als volgt aangegeven: ‘Een mens. Een mens die ouder wordt, sterft, herleeft, sterft - waarom? De rest mag schim blijven. De andere mensen, Merel, zijn vrouw, zijn dochter Lokien, zij interesseren ons niet. Misschien komen zij toch nog - heel even - toe aan bestaan, maar dat danken zij dan de heer Godgegeven. Zijn interesse wekt hen tot leven...’ Godgegeven

ontdekt pas zichzelf, d.w.z. wordt in zelfbewustzijn *geboren*, op het ogenblik dat hij de ouderdom nabij is (negenenvijftig jaar) en zijn werkelijkheid dus eigenlijk reeds voelt ontglippen. Daardoor staat hij op de rand van de werkelijkheid, van ‘zijn’ en ‘niet-zijn’. *Zijn en niet-zijn*: het zijn de twee polen waartussen hij zich krampachtig beweegt, beurtelings bevrijd en gevangen, tot aan de beslissende nederlaag.

Godgegevens geboorte begint met zijn verhouding tot Merel, zijn jonge secretaresse. Geboren worden wil zeggen: nog geen verleden hebben, dus eigenlijk nog niet zijn. Daarom krijgt Godgegeven ook een andere naam, hij heet nu Breekwater. In het feitelijk nog prenatale stadium waarin hij zich aanvankelijk bevindt is hij nog geen mens, hij loopt over het plein door *water*, praat met de bomen. Een van die bomen noemt hij *Lokien* en bestempelt hem als een jong schrijver. En met Lokien is het begin van zijn zelfbewustzijn en meteen het begin van zijn ongeluk geboren. Het hele eerste gedeelte van het boek roept symbolisch de moeizame geboorte van dit bewustzijn op: af en toe zinkt Breekwater letterlijk weer onder in het water, o.m. in een stadsgracht. Om Breekwater te kunnen worden, mag hij Godgegeven niet meer zijn, hij mag dus geen verleden hebben, zich niets herinneren, nog geen ik-gevoel bezitten. Hij herinnert zich inderdaad niet meer of hij een zoon heeft, de amoëbe wordt tot het meest religieuze wezen in de natuur verheven, alles is ongevormd, onzeker. Met Merel in de bioscoop, identificeert hij zich met de man in de film die in een café een gesprek met een jongen begint en die jongen is Lokien. Pas als de man neergeschoten wordt, houdt de vereenzelviging op: Breekwater leeft voort, hij legt zijn

arm om de schouder van Merel. Ik meen dat dit gebaar beslissend is want het is door de liefde voor Merel dat hij Breekwater wordt. Dit wordt overigens door een wat latere omhelzing bevestigd: ‘Hij sloeg zijn bijna 60 jaar oude armen om haar heen en het was of hij zijn verleden in de armen nam, een verleden dat leefde en zou blijven leven, voorlopig, lang, heel lang, voor altijd.’ Het is duidelijk: Merel neemt de plaats in van het verleden, schept de dimensie die het ik-besef mogelijk maakt. De erotiek is tevens symbool van het mannelijk *zijn*. De groei van dit trotse besef wordt in enkele taferelen treffend uitgebeeld: ‘Middag, 13.08 u. De heer Breekwater pakte zijn hoofd en liep in de richting van het Grote Park. In zijn hand spartelde een wandelstok die hij als een scepter heen en weer zwaaide. Koning Breekwater, Mens, grote klan der emoties, gezagvoerder over winkels en bouwwerken, sjeik en beoordelaar van de kwaliteiten waaraan een volwaardige vrouw moet voldoen.’

Maar bewustzijn is altijd bewustzijn *van iets* en *van zichzelf*. En daardoor ontstaat de eenzaamheid, de vervreemding en de innerlijke gespletenheid van de mens. In de verhouding van het bewustzijn tot de dingen, de objecten, duiken in het boek bladzijden op (bv. 23) waar de sartriaanse dualiteit tussen het en-soi en het pour-soi kennelijk doorschemert: ‘Objecten op zichzelf, in zichzelf besloten; grenzeloze dingen die wel naar alle kanten openstonden maar tevergeefs openstonden...’ In die zin ook sterft Breekwater een paar maal in het boek. Misschien is het technisch niet volledig aanvaardbaar dat dit sterven telkens in een gedetailleerd realistisch verslag wordt verteld (er is o.m. een auto-ongeval) terwijl

het anderzijds duidelijk is dat het hier slechts om een nieuw symbool gaat. Pas immers wanneer hij gestorven is begrijpt Breekwater de dingen en hun onderlinge samenhang en hoe dan ook, dit sterven komt overeen met het uitschakelen van het menselijk bewustzijn dat gedoemd is om relatief te blijven, daar het slechts in relatie tot het andere kan ontstaan en groeien. Breekwater maakt daarom ook niet de echte, fysische dood mee, maar de dood die hij bij de andere wezens bespeurt: 'Wat stierf was de idee die zij van zich gevormd hadden, en die idee klopte niet met de werkelijkheid.' Telkens sterven en telkens opnieuw geboren worden, is het ritme van vergissing en verhelderd inzicht waarop het bewustzijn zich ontwikkelt.

Het andere bewustzijn is het naar binnen gekeerde zelfbewustzijn. Het openbaart zich bij Breekwater in de polariteit van oud en nieuw, oud en jong. Hij kan immers onmogelijk het bewustzijn hebben van weer jong te zijn zonder te beseffen dat hij ook oud is. Ik vermeldde reeds dat dit bewustzijn gesymboliseerd wordt door de schimmige figuur van Lokien. Wanneer die voor de derde maal opduikt (na als boom en als de jongen in de film reeds zijn intrede gedaan te hebben), maakt Breekwater met hem kennis in het café dat hij regelmatig met Merel bezoekt. Er ontstaat een opmerkelijke verhouding. Op blz. 10 had de schrijver Sybren Polet ons reeds verzekerd dat Lokien slechts bestond in functie van Godgegeven en thans vernemen wij dat Lokien besluit Breekwater tot hoofdfiguur van zijn nieuwe roman te maken. Lokien maakt dus Godgegeven tot Breekwater, hij is Breekwater's krachtig opstekend zelfbewustzijn (wederge-

boorte): Breekwater is feitelijk het resultaat van het verhaal over zichzelf dat hij in zijn eigen bewustzijn opbouwt: vandaar dat Lokien zijn *vader* is (blz. 95). Maar bewustzijn is tegelijk leven en dood, het denken bederft de spontane levenskracht, bewustzijn van levenskracht is tegelijk bewustzijn van dood en bederf. Daarom treedt Lokien ook op als een jonge man (dezelfde die Breekwater vroeger was, als Godgegeven, dus onbewust) en betekent Breekwater voor hem het symbool van de levensonmacht: 'Breekwater was het symbool van de nederlaag die hij zou, moest, ging lijden, nederlaag die in feite al begonnen was...' In een ultieme reddingspoging poogt Breekwater dan ook aan het bewustzijn te ontsnappen in een probleemloze momentbeleving waardoor de tijd uitgeschakeld wordt en hij volstrekt binnen zichzelf besloten zou zijn, d.i. zijn eigen vader en zijn eigen zoon. En binnen al deze en nog meer dualismen verdeeld, bereikt hij dan het crisispunt waarin hij definitief zijn zelfstandig bestaan zou moeten bevestigen: de bekrachtiging van zijn liefdesverhouding met Merel. Dit slottaferaal is ongetwijfeld het aangrijpendste van het hele boek. In een gedetailleerde amoureuze scène komt Breekwater tot de ontdekking van zijn impotentie. Het is zijn vernietiging, die Lokien hem trouwens al tevoren in een verhaal had voorgespiegeld.

De tweede roman van Sybren Polet, *Verboden tijd*, is, wat het verhaal betreft, geen vervolg op *Breekwater*, het is een afzonderlijk boek, maar naar de thematiek sluit het zeer nauw bij het vorige aan. Lokien, symbool van Breekwater's zelfbewustzijn, is hier nu de zelfstandige hoofdfiguur van de roman geworden, op zijn beurt door

het fenomeen van het bewustzijn gekweld en geterroriseerd. De problematiek van het ik-gevoel, van de mogelijke identificatie van het ik met zichzelf, ingeschakeld in de tijdsdimensies van verleden, heden en toekomst heeft in dit boek opnieuw een merkwaardige en oorspronkelijke romaneske gestalte gekregen.

Verboden tijd bestaat uit drie delen waarvan het eerste en het laatste, ongeveer een gelijke omvang, elkaars pendant zijn; het middenstuk, dat veel korter is, vormt de schakel tussen beide, door dat het de haast pathologische obsessie van Lokien's zelfbewustzijn tekent die, gegroeid uit het eerste deel, in het derde deel zijn afwikkeling zal krijgen. Overigens wordt het verband tussen die delen nergens expliciet aangegeven of door de auteur innerlijk-causaal gemotiveerd. Met deze opmerking wil ik benadrukken dat het boek, hoewel niet allegorisch zoals *Breekwater*, volstrekt niet als een psychologische roman is uitgebouwd. Het is geen bewustzijnsroman, maar wel een roman die het bewustzijn als thematisch object behandelt: juist dat maakt in niet geringe mate de compositorische en stilistische originaliteit ervan uit.

In het eerste deel treedt Lokien als zevenjarig jongetje op in een tijd en een milieu die een beslissend stempel op hem drukken: tijdens de oorlog, in een losgeslagen gezin met een zusje en twee oudere broers, de vader Abe die als verzetsman om het leven komt, en de zwakke moeder die de hand aan dat woelige nest niet kan houden. Dat fragment, dat eindigt met de moeder die uitgeput (stervend?) te bed ligt en de zorg over de kleine Lokien aan de oudsten overdraagt, is overigens volmaakt denk-

baar als een op zich zelf staande novelle. Het brengt het boeiende verhaal van een bevreemdende kinderwereld, met spelen en vechtpartijen, gevaarlijke smokkeltochten, oorlogsavonturen, en o.m. de prachtig beschreven overval op een distributiekantoor door een groep verzetslieden, aangevoerd door Lokien's vader. In dat opzicht toont Sybren Polet zich hier een ongemeen knap realistisch verteller. In verband met de intellectualistische hoofdthematiek van het hele boek echter, kan men zich afvragen wat de betekenis en de functie van een aantal - op zich zelf merkwaardige - taferelen wel kan zijn. Ze zijn wezenlijk overbodig. Opvallend is verder hoe die kinderwereld, blijkbaar opzettelijk, in een soort irreële sfeer gedompeld wordt door de verwrongen taal van de dialogen en ook door het gehalte van een aantal opmerkingen en bedenkingen, die normaal niet uit de mond van een kind of een puber komen. Als op een avond bij voorbeeld de moeder vergeet dat de melk opstaat en die laat overkoken reageert de dertienjarige Klooster aldus: 'En moeten de kinderen daarom vanavond de pap ontberen die aan hun lichamen toevertrouwd had moeten worden, moeten ze daarom honger lijden in armen en benen, in hun hoofd en in hun verzwakte ruggen?'

Het achtjarige zusje praat met een vriendinnetje over hun geliefde mannen: 'Jij met je mannen, ik heb er ook een stuk of wat maar ik heb ze maar liever buiten de deur, je moet dag en nacht voor ze klaar staan.'

Dezelfde Klaske neemt plaats in de kerk tussen de jonge moeders om ook háár kind - haar pop - te laten dopen. En een bekend bijbelverhaal wordt door

Lokien aan zijn broers verteld in een kromtaaltje: ‘Was er een vis, Jonas was een man die de vis at. Zwom de vis in de maag van de man... enz.’

Hier wordt het verhaal zelf trouwens scheefgetrokken, zodat het taaltje daar eventueel bij aansluit, - maar wat is de bedoeling van dat alles? Het is boeiend, het is sprankelend, het is fantasierijk, maar wat steekt erachter? Dat hele eerste deel is objectief geschreven vanuit het standpunt van de vertellende auteur, en is dus niet gekleurd door een of andere subjectieve verbeelding of een vervormend bewustzijn, wat juist in het tweede en derde deel wél het geval is. Het is mij niet duidelijk waarom, bij deze verhaalstechniek, sommige gesprekken en gebeurtenissen (zoals bijvoorbeeld de melksmokkeltocht) een weliswaar altijd wat gespannen maar toch reëel karakter hebben, terwijl andere helemaal overslaan in een onwerkelijke sfeer. Dat wil natuurlijk niet zo maar een zifterige of betweterige bedenking zijn, het heeft voor mij werkelijk te maken met een vraagteken in de thematische structuur van de roman. Het enige verhaalselement dat in deel 2 en 3 een beslissende rol blijft spelen en gaandeweg de kern van het hele boek blijkt te zijn, is de terreur die Klooster, als oudste zoon, uitoefent op de kleine Lokien. En juist die verhouding, die tijdens de smokkeltocht nochtans vrij onverwacht tot een dramatische climax wordt opgevoerd, wordt binnen zeer aanvaardbare reële dimensies gehouden. Later wordt ze bij de volwassen Lokien tot een obsessie en kan dan natuurlijk alle afmetingen van een pathologisch bewustzijn aannemen, maar dan verandert ook de schrijfoptiek: het gezichtspunt wordt binnen in het zieke brein geschoven. Vanuit

dit zelfde verwilderde brein zou eventueel een volkomen kromgetrokken herinneringsbeeld van de kinderjaren volkomen aanvaardbaar en functioneel geweest zijn. Maar nu staan we als lezer voor een romantostand waarin vanuit auteursstandpunt irreëel gekleurde elementen voorgesteld worden die verder in het verhaal niet meer doorzetten, en anderzijds een vrij realistische broederverhouding wordt ingeleid, die in de twee volgende delen van het boek fantastische dimensies aanneemt. De schrijver is haast op iedere bladzijde bewonderenswaardig; Polet toont zich in de meest uiteenlopende verhaalsomstandigheden een prozaschrijver van formaat, maar romantisch lijkt mij in dit eerste deel iets mank te lopen.

Zodra hij in het verhaal optreedt, wordt Lokien in een minderheidspositie geplaatst: 'Lokien, zei de moeder, dit is onze Lokien, we noemen hem Minnie, omdat hij nog zo jong en minnetjes is.' Als, op het eind van het eerste deel, de moeder te bed ligt, zegt zij nog: 'Hij zal nog heel lang klein blijven.' Het merkteken van de kleinheid en de afhankelijkheid wordt hem als een voorbestemming ingeprent. In die sfeer is het ook dat Klooster zich als een bikkelharte en ontluisterende indringer van Minnie's bewustzijn meester maakt. Wanneer tijdens een gezamenlijke zwempartij Minnie's neefje Barend in onopgehelderde omstandigheden verdrinkt, en Minnie de nacht daarop in ijlkoorts allerlei brabbeltaal daarover uitslaat, dwingt Klooster hem het schuldgevoel op dat hij zelf zijn neefje onder water geduwd heeft en pleegt chantage: als Minnie niet iedere week een gulden uit moeders portemonnee voor hem wegneemt, zal Klooster de zaak uitbrengen. Dit

hele voorval, dat in de roman slechts twee en een halve bladzijde beslaat, is zeer karakteristiek voor Polet's suggestieve schrijftechniek. Een bladzijde lang krijgen we het realistisch relaas van de zwempartij, waarbij Minnie zelf door Barend kopje onder water geduwd wordt en verdrinkt. Slechts een klein irreëel trekje wijst erop dat het hier om een dagdroom van de fantaserende knaap gaat, droom die tegelijk zijn angst voor het water reveleert: 'Ze hadden geen badbroekjes bij zich, dat was niet nodig omdat in een rivier geen mensen wonen, alleen lijken. Een paar maal hadden zij er een de rivier af zien drijven.' Die angstdroom duikt 's nachts weer op in de ijlkoorts waarin Minnie zich met Barend vereenzelvigd. Gillend schiet hij wakker en: 'Hulpeloos keek hij in Klooster's borende ogen, die zich los schenen te maken uit zijn hoofd en fluisterend op hem af kwamen. Hij draaide de zijne een andere richting uit.' Op de volgende bladzijde komt dan, heel kort, het afdreigingsgesprek van Klooster met het ene suggestieve zinnetje: 'Moet ik het dan aan Abe vertellen, ja?' En daarop: 'Minnie schudde zijn hoofd en begon zachtjes te huilen, met droge ogen waaruit geen tranen kwamen.' Droom en werkelijkheid schuiven door elkaar en daarin is de bedreiging bestendig aanwezig en voelbaar zonder dat ooit een duidelijke beschrijving of analyse ervan wordt gegeven: als stilist is Polet hier meesterlijk. Op een andere plaats terroriseert Klooster zijn broertje door plots, tijdens een hengelpartij, te zeggen dat hij hem wel als aas aan de haak zou durven hangen: 'Als straf.' Niemand begrijpt, maar 'Minnie rilde van angst. Hij gooide zijn hengel neer... Daarna liep hij stapvoets, de armen gespreid als vleugels, op de bouwakkertjes toe die

in het land waren omgelegd.’ En even verder gaat hij op in de illusie van het vliegen. ‘O ik wou dat ik vleugels had, zei Minnie, lange blauwe vleugels als van een reiger. En bijgod, hij had vleugels als van een reiger.’ De andere broer, Jakob, speelt het spel mee en betast voorzichtig Minnie's zachte, blauwe droge veren, maar dan komt Klooster, die om een lucifer vraagt. Kort daarop komt de gebeurtenis terug in een droom waarin Minnie, omringd door supporters, zich klaar maakt om op te stijgen. Maar: ‘Hij keek om zich heen, hij zag hoe Klooster de vleugels met zijn ogen in bedwang hield.’ Hij probeert zich van Klooster's blik los te rukken, maar hij is verlamd, de omstaanders lachen hem uit en ‘hij voelde zich klein worden van schaamte’. En zo ontwikkelt zich de tegenstelling tussen de cynische Klooster en het dromertje Lokien, die, als gehypnotiseerd ‘par le regard de l'autre’, angstig en verpletterd onder de macht van het andere, heersende bewustzijn, onmogelijk zich zelf kan zijn. De terreur ontaardt zich een eerste, symptomatische maar nog vrij ongevaarlijke keer, wanneer tijdens een smokkeltocht, Minnie opeens Klooster van achteren aanvalt en hem probeert te wurgen. Het hijgend gesprek dat daarna tussen hen volgt werpt zijn schaduw vooruit op de rest van het boek. Minnie bekent dat hij zijn broer had willen doodmaken en dat hij het nog vaker zal proberen. Klooster vraagt of hij dan zijn hele leven lang bang zal moeten zijn: dat kan toch niet. ‘En ik dan, bibberde Minnie, ik wel altijd bang zijn *voor jou?*’

Het tweede deel is geschreven in een andere stijl, wat vanzelf voortkomt uit het feit dat Lokien's bewustzijn nu centraal gesteld is. Wel wordt het verhaal in de derde

persoon gehouden, maar het standpunt is nu subjectief, zodat het gemakkelijk af en toe overgaat in monologen. Lokien verschijnt als jongeman van vijfentwintig jaar, uiterlijk volwassen maar innerlijk het kind gebleven van vroeger: blijkbaar heeft de door Klooster uitgeoefende gevoelsterreur zich, als een kanker, ontwikkeld tot een mentale obsessie. Meteen duikt, en nu tot op het einde van het boek, het *verleden* op als overheersend motief. De ambivalente betekenis ervan ligt al vervat in de volgende overweging: ‘Je thuis voelen in deze stad, in een paar kamers in deze stad, in je verleden. Nooit weg hoeven uit het verleden. Niet weg willen.’ Ofwel aanvaardt de mens zijn verleden als positief, hij teert erop en nestelt er zich in, hij bestaat maar door de herinnering eraan: zijn toekomst is slechts de voortzetting van dit verleden. Ofwel beschouwt de mens zijn verleden als negatief, hij weigert het en poogt het te verbannen, hij bestaat maar door de vernietiging ervan: zijn toekomst is slechts een leegte die hij alleen met het *nu* kan vullen. Lokien vertegenwoordigt het tweede type, en weldra zal hij Hoppecke ontmoeten als een tegenspeler die tot het andere type behoort. Zijn bewustzijn versmalt tot een louter *tijdsbewustzijn*, dat de dwanggedachte ontketent aan de waarachtigheid van zijn bestaan: ‘Het heden kun je overslaan, het bestaat niet, alleen verleden en toekomst bestaan. Ieder moment waarin je nadenkt is al voorbij, verleden tijd. Ik denk na dus ik besta niet. Wanneer leef ik eigenlijk?’ Als in een directe echo vanuit de kinderjaren vereenzelvigd hij de begrippen *mens* en *bewustzijn*: ‘De bewustzijnsinhouden drukten op hem.’ Op de prachtige blz. 94 verliest ook de ruimtelijke werkelijkheid van de stad en de huizen haar objectieve zijns-

karakter om helemaal op te lossen in een subjectieve bewustzijnstoestand, in een paroxisme van niet-aanwezig zijn. Het is duidelijk dat de problemen van de existentiële fenomenologie hier een rol spelen, maar welk een beklemmende literaire uitbeelding geeft Polet ze mee. Onder de druk van de neurose besluit Lokien zijn vrouw in Amsterdam te verlaten en een verre, nog onbekende reis te ondernemen om drastisch in te grijpen in zijn verleden. Zonder verleden, d.i. zonder aanvaardbaar verleden, bestaat hij niet: hij gaat dus op zoek naar een nieuw verleden, d.i. naar een toekomst waarin hij het verleden kan inhalen. In de trein voelt hij zich omringd door ‘bewustzijn’: een Frans, een Schots en een Vlaams bewustzijn, die beslag op hem leggen. Hij dacht: ‘Heb ik eigenlijk de wereld ooit anders dan via vreemde bewustzijnen waargenomen?’ Hij is verlamd van de schrik dat hij ergens een bekende zal ontmoeten wiens bewustzijn, als bewustzijn van het verleden dus, hem weer zou vernietigen: ‘De straf voor zijn bestaan hier was dezelfde als voor alle anderen: de oneindige verdubbeling die hij vreesde en verafschuwde.’ En zo zit hij momenteel gevangen en roerloos opgesloten in de cirkel van zijn eigen bewustzijn, die hij nog niet kan doorbreken. Vandaar dat niet alleen zijn eigen werkelijkheid maar ook die van de buitenwereld bestendig problematisch wordt. Bij flarden lijkt het alsof de verschijnselen en objecten slechts brokstukken van geestesstructuren zijn: ‘... een wisselend landschap: geologische bewustzijnslagen, roodbruin en grijs; mentale groeisels van grijsgroen mos, olijfbomen, suikerriet; de vrolijke oranje gedachten van de sinaasappel...’ En vlagen ‘werkelijkheid’ doorbreken dan weer dit volstreekte autisme: ‘Het

was of eerst de mensen en daarna het landschap weer langzamerhand begonnen te bestaan...'

Als vanzelf eindigt de reis in Tanger waar Klooster sedert zijn huwelijk al jaren verblijft. Lokien moet er genezen door krachtadig op een dubbele manier zijn verhouding tot de werkelijkheid te beïnvloeden en te wijzigen. Ruimtelijk moet hij zich leren confronteren met Tanger als een vreemd, buiten hem om bestaand stuk wereld. In de tijd moet hij zijn verleden ongedaan maken en het opnieuw uit eigen krachten scheppen. Door die tweevoudige vorm van zelfbevestiging zal hij eindelijk bestaan.

In het derde deel maken wij dan eigenlijk de systematische geboorte van Lokien mee. Ruimtelijk wordt het objectieve bestaan van de stad op de eerste bladzijden al aangeduid door een beschrijving die kan overgenomen zijn uit een encyclopedie. Daarna begint Lokien's confrontatie met deze nieuwe, nog gesloten wereld, waaruit een nieuw zelfbewustzijn moet groeien. Met grote handigheid duidt Polet enkele stadia van dit proces aan. De eerste Arabieren die Lokien ontmoet 'bestonden op een plezierige manier maar half, maar dan in een soort halfheid die menselijk en volledig aandeed. Kwam het door de zon? vroeg hij zich af, door Afrika? of door zijn eigen onvolledigheid?' Later ontstaat tussen hem en de stad een volledige osmose en daardoor wordt de invloed van het ruimtelijk verleden onschadelijk gemaakt: 'Het contact was verbroken en Amsterdam lag op dit moment verder van hem af dan de vlak bij Tanger gelegen graftomben der Foeniciërs in de tijd.' Maar de overwinning op het verleden als innerlijke bewustzijnsgehalte is het

belangrijkste thema. Knap, boeiend en met een trefzeker vakmanschap beeldt Polet het uit op een dubbel plan: de ontmoeting met Hoppecke (die hij in de trein al even gezien had) en de ontmoeting met Herta, Klooster's aantrekkelijke vrouw. De eerste ontmoeting fungeert als een soort contrapunt: zoals ik reeds aanduidde, is Hoppecke de oud geworden man die krampachtig zijn verleden als zijn enige vorm van zelfbevestiging poogt te handhaven. In Tanger bezoekt hij de straat waar hij jaren geleden tijdens een rel een Berber neergeschoten heeft en wordt plotseling door een verblufte Arabier herkend: 'Hij herkent mij, riep Hoppecke hees. Er gleed een uitdrukking van grote gelukzaligheid over zijn gezicht. Het ongelooflijke was geschied.' Het bewijs van zijn bestaan was geleverd. Daarentegen heeft Lokien het vreselijke plan opgevat Herta te gebruiken als middel om zich definitief aan zijn verleden, d.i. aan de bewustzijnsgreep van Klooster te ontworstelen. Het wordt een stelselmatige, onverbiddelijke berekende strijd waarin de niets vermoedende vrouw zowat fungeert als een bewustzijnsfilter. Resoluut begint Lokien haar te veroveren, d.w.z. het bewustzijn van Klooster, 'dat onder haar huid huist', begint hij er geraffineerd uit te zuigen om haar tegelijk met zijn eigen, groeiend bewustzijn te vullen. Het proces van deze bewustzijnsuitwisseling heeft de auteur op meesterlijke wijze kunnen waarmaken. De plaats ontbreekt mij hier om enkele interessante technische facetten van zijn werkwijze uitvoeriger toe te lichten. Uiterlijk krijgt het gebeuren de schijn van een gewone amoureuze verovering, maar innerlijk voltrekt zich voor Lokien stap voor stap de bevrijding. Door Herta's mond verhaalt Klooster hem van uit zijn

standpunt al de cruciale punten uit het verleden en één voor één kan Lokien die voorstellingen nu weerleggen met woorden die de vrouw in haar bewustzijn opneemt en die daarin dus een werkelijk geobjectiveerde vorm krijgen. Op die manier slaagt hij ook in zijn vroeger aan Hoppecke meegedeelde opzet om zelfs de woorden van hun verleden te ontdoen. Het beslissende moment, waarnaar het hele boek als door een magneet werd aangezogen, wordt uiteindelijk bereikt wanneer Lokien zich door een list, naakt met Herta in bed, door Klooster in diens eigen huis laat verrassen. Bij deze confrontatie slaat het verleden letterlijk om en krijgt het een ander slot: ‘Zonder een woord te zeggen draaide zijn broer zich om. Drie minuten later sloeg de buitendeur.’ Lokien *bestaat*, in potentie congruent met zijn ik dat hij nu weer moet vullen: ‘Hij keek nog even achterom, een laatste blik. Het huis stond er niet meer. Een oudere broer, hij had hem nooit gehad, alle wrok en haat had hij achter zich gelaten in een verleden dat geen verleden meer was. Zijn eigenlijke verleden lag voor hem. Dat moest hij zien in te halen. Vlug. Vlug.’

Met *Breekwater* en *Verboden tijd* is Sybren Polet een van de allerbelangrijkste en intelligentste moderne Nederlandse prozaïsten. Het komt mij voor dat hij als zodanig niet ten volle de faam geniet waarop hij recht heeft.

1962-1964

Blues voor glazen blazers

De nieuwe roman van Willy Roggeman, *Blues voor glazen blazers*, is een boek van uitzonderlijke betekenis. Zoals het hele werk van deze schrijver doordrenkt is van de artistieke visie van Nietzsche en G. Benn, meen ik vooraf zijn Blues treffend te kunnen karakteriseren met een citaat uit laatstgenoemde auteur: ‘Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust.’ Het verlies van levenswaarden wordt opgevangen en in evenwicht gehouden door de artistieke vormgeving die zelf haar eigen positieve inhoud wordt. In de omslagtekst formuleert de schrijver het zelf aldus: ‘De musicus Peter Witherspoon wordt zich bewust van het gevaar der ideeën, illusies, mythen, indien zij niet worden gevat, geslagen en gehard door een stevig vormbesef.’ En de ondertitel van de roman luidt: ‘Een proza in cool.’ Met deze jazz-term, die overigens de volledige titel verklaart, benadrukt Willy Roggeman de aard van zijn vormbesef. In haast al zijn voorgaand werk wordt de literaire expressie als een ekwivalent van de moderne jazz-expressie beschouwd. Meer bepaald de tenorist John Coltrane noemt hij elders een ‘glazen blazer’, en duidt daarmee op de vormvaste formele fonkeling, waarmee door dit spel nevelige flarden en fragmenten van de existentie stollen tot een positieve,

artistieke uitdrukking. De altijd ambivalente, verschuivende, vormloze onmogelijkheid van het bestaan, de utopie dus, wordt omgezet in de mogelijkheid van het creatieve moment. Dit is overigens de zin van het citaat uit Robert Musil, dat de schrijver als motto aan zijn boek heeft meegegeven. Of wil men het nog, als variante, met een ander woord van Benn: '(...) der Mensch ist der Schrei nach Ausdruck'. De kunst, als beheerste, mannelijke daad van vormgeving, is de eigenlijke opgave van het leven.

Schematisch voorgesteld, is *Blues voor glazen blazers* de uitdrukking van een bewustzijnsmutatie in de jonge intellectueel en jazz-speler Peter Witherspoon die poogt vat te krijgen op zijn brij-achtige en daardoor bedreigende realiteit. De centrale vraag daarbij is, hoe de utopie tot mogelijkheid kan omgevormd worden wanneer het existentiële *ik* zich in flarden van ikjes verstroot. In de eerste zin van het boek is zijn situatie die van blazer in een combo: 'Er zijn honderden redenen waarom mijn improvisaties vandaag brij blijven, grijze kleverige stof die langzaam naar de boord van het podium glijdt...' Hij verkeert in *malaise*, woord dat trouwens de titel is van het eerste hoofdstuk. In de laatste bladzijden heeft hij het orkest verlaten en bereidt zich, tijdens blauwe decemberdagen aan zee, voor om te schrijven: 'In de ijsslucht van vandaag ben ik niet alleen een glasblazer maar verhelder ik zelf tot glazen blazer. Zo betreed ik graag de Pallas-era met als primaire inzet: zich gloeiend fragmentair uitdrukken.' Tussen die beide momenten ligt de verovering van een inzicht, een overheersing van de realiteit, door de verschuiving van een troebele romantische houding van droom en mythe naar de be-

heerste, klassieke aanvaarding van de eigen lichamelijke realiteit. Maar die verschuiving is maar mogelijk door de definitieve bewustwording van de artistieke schrijversroeping. Het boek als *vormgeving* wordt de nieuwe *levensinhoud*. Ik denk hier aan een uitspraak van Nietzsche die daarmee misschien aan het begin staat van een geheel nieuwe interpretatie van het schrijverschap in de moderne literatuur: ‘Man ist um den Preis Künstler, dass man Das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als *Inhalt*, als die Sache selbst empfindet. Damit gehört man freilich in eine *verkehrte Welt*: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloss Formalem - unser Leben eingerechnet.’

Door deze evolutie vertoont de roman een curieuze en boeiende dubbelzinnigheid in de verhouding van auteur tot hoofdpersonage en in hun beider verhouding tot de realiteit. Wie het werk van Willy Roggeman kent, weet dat het, als aldoor kringende en stollende en weer deinende bewustzijnsexpressie, nagenoeg geheel autobiografisch is. Het verhaal speelt er slechts een ondergeschikte rol in; tussen bespiegeling, zelfexploratie en vastleggen van het fenomeen van de artistieke taaluitdrukking die zichzelf tot thema wordt, is het essentieel lyrisch in een moderne zin van dit woord. Schrijvend staat de moderne schrijver oog in oog met zijn eigen situatie als schrijver, zodat zijn wereld slechts in functie van zijn schrijverschap bestaat. Vandaar dat zoveel moderne romanpersonages kunstenaars of potentiële kunstenaars zijn. En daardoor wordt de verhouding van auteur tot personage veel complexer dan het in een vroeger stadium van literatuur het geval was. Dat is dus ook zo bij Willy Roggeman. De roman speelt zich ten

dele af als monoloog in de ik-vorm van uit het bewustzijn van Peter Witherspoon, maar men herkent gemakkelijk allerlei feiten uit het leven van de schrijver zelf. Deze vaststelling houdt echter nog niets ongewoons in, want op zichzelf zou ze slechts kunnen verwijzen naar een bekende truc in de gecamoufleerde autobiografische ikroman. Interessanter wordt het wanneer men constateert dat bv. in het laatste hoofdstuk van de roman sommige fragmenten haast woordelijk terugkeren uit een vorig boek *Yin-Yang* (1964), waar Roggeman duidelijk zelf aan het woord was. Ik geef slechts één voorbeeld. ‘Maar zonder scènes nu. Stollingsproces. Mineralisering. Lithische formatie. Structuur en vorm. Wat blijft is vergelijken. (...) De primaire inzet: zich gloeiend fragmentair uitdrukken (...). Toetreden tot de Pallas-era’ (*Yin-Yang*, hoofdstuk Fenotypisch document 1958). En daartegenover: ‘Zo betreed ik de Pallas-era met als primaire inzet: zich gloeiend fragmentair uitdrukken. Maar zonder scènes nu. Mineralisering eerst. Lithische formatie: dit is vorm geven aan de werkelijkheid, de dingen weten en woorden opsparen’ (Blues blz. 132). Het kan niet anders of de schrijver heeft dit opzettelijk gedaan, en het heeft dus een bedoeling. Maar er is meer. In de roman wisselt de eerste persoon voortdurend af met de derde persoon, een moderne schrijftechniek waarin men onmiddellijk het procédé van de zelf-objectivering herkent. Ten overvloede wordt op een bepaalde plaats dit procédé zelfs toegelicht: ‘(in de film van het verleden ben ik aan mijn hoofdrol reeds zozeer gewend dat het geen moeite kost mezelf als een vreemde te laten acteren)’. Vanaf een bepaald punt in het boek echter, in de flash-backs over de universiteitsperiode, treedt met

name het personage *Willy Roggeman* als vriend van Peter op. In het hoofdstukje 'Theevisite met Willy' staat een duidelijke verwijzing naar identificatie in de zin: 'Hij (= Willy) lag op mijn bed (...)'. En in het daarop volgend gesprek geeft Willy beschouwingen over het woord ten beste, die in het laatste hoofdstuk een duidelijke echo krijgen in de brief die Peter naar Annie schrijft. Tijdens een andere dialoog zegt Willy: 'Zo'n verhaal wil ik schrijven. Iets zonder inhoud maar met een prachtige vorm.' Waarop Peter repliceert: 'Ten slotte is er toch een inhoud, Willy.' Hier formuleren, elkaar aanvullend, Willy en Peter dus Roggeman's artistiek credo. En inderdaad, even verder staat: 'Zij kijken elkaar aan: Willy en Peter. Zij denken beiden zichzelf te zien in een spiegel' (113). In diezelfde passus verdedigt Willy, tijdens een discussie, de principes van een esthetisch bepaalde existentie - zoals die o.m. ook in *Yin-Yang* te lezen staan - en verwijst daarbij uitdrukkelijk naar G. Benn en de grote moderne jazzmusici. Typezinnen zijn hier: 'Alsof het bestaan op zichzelf geen artistiek probleem is', en 'Parker is realiteit. Parker gelukte erin de scherven paniek tot een prachtige mozaïek te verwerken door de creatieve kracht van de vorm.' Die enkele aanduidingen mogen hier volstaan. De auteur Roggeman objectiveert zich enerzijds in het personage Witherspoon, maar laat hem anderzijds zijn eigen trefwoorden gebruiken uit *Yin-Yang*; d.w.z.: W. valt niet samen, kan niet samenvallen met de auteur R., maar is een taalgestalte van hem; op het ogenblik echter dat W. in het laatste hoofdstuk op zijn beurt schrijver wordt, is het *ik* dat hij daar neerschrijft een ander ik dan dat van de monologen, dat een vormloos bewustzijns-ik

is en eigenlijk slechts romantisch bestaat. Misschien duidelijker gesteld: het monologische ik van een personage in een bewustzijnsroman verkeert in een paradoxale toestand; het is ten overstaan van het personage een wel min of meer reflexief maar toch vormloos ik, dat zijn vorm slechts krijgt door de auteur van het boek. Het *is* feitelijk een taalgestalte, maar heeft niet die functie binnen de roman, daar het romanpersonage zelf niet schrijvend optreedt. Is dit laatste echter wel het geval, dan wordt de toestand helemaal anders: het ik wordt de normale taalgestalte van het personage-als-auteur. In *Blues voor glazen blazers* kan het ik van Witherspoon dus slechts samenvallen met het ik van de auteur Roggeman op het ogenblik dat Witherspoon zelf als auteur optreedt. Dat dit inderdaad uitdrukkelijk zo gebeurt, heeft m.i. een diepe zin, waarop ik straks terugkom in verband met de structuur van de roman. Maar eerst nog over een tweede plan van het boek: Peter Witherspoon weet natuurlijk niets af van de auteur W.R., maar hij kent wel zijn vriend en vroegere medestudent Willy Roggeman wiens persoonlijkheid nu voor hem, tijdens een fase van ingrijpende bewustzijnsmutatie, een belangrijke rol speelt. Preciezer gezegd: Peter laat zich, vanuit de herinnering, beïnvloeden door het bewustzijn van Willy zodat hij, op het einde, ongeveer diens denkbeelden voor eigen rekening neerschrijft. Langzaam zijn Peter en Willy ineengeschoven. In welke verhouding staat nu de auteur Roggeman tegenover dit romangebeuren? Waar hij zich, bij het afsluiten van zijn roman, die voor hemzelf werkelijk de (momentele) verovering van een nieuw levensinzicht is, slechts laat identificeren met zijn personage Witherspoon op het moment dat deze zelf als

schrijver tot zijn vernieuwd inzicht komt, fungeert het personage Willy Roggeman in precies de omgekeerde richting voor Witherspoon. De auteur W.R. is, anno 1964, met zijn vernieuwde existentiebeleving, het resultaat van zijn roman en dus van zijn personage, op dezelfde wijze als hij het resultaat was van zijn boek *Yin-Yang*. Het personage W.R. fungeert ten opzichte van Witherspoon integendeel als een catalysator. Wanneer op het eind van de roman de personages W.R. en W. en de auteur W.R. eigenlijk in elkaar schuiven, wordt Willy Roggeman (nu zonder verder attriboot) dus tegelijk de oorzaak en het gevolg van zijn boek. Als ik mij in het opsporen en het interpreteren van dit diepliggend structurelement niet vergis, dan is het op zichzelf al een prachtige expressie van de altijd ambivalente en paradoxale existentiële situatie waarin Roggeman's fenotype - hij zelf, als taalvorm van zichzelf - zich bevindt. Tegelijk begin en einde, wat zoveel betekent als zonder begin en zonder einde, zonder vaste omgrenzing dus, maar wel bestendig interpolair bepaald, kan het fenotype niets meer bereiken dan telkens een *momenteel* evenwicht krachtens de artistieke scheppingsdaad. Dat W. Roggeman dit proces in zijn roman niet alleen beschouwend en analytisch heeft beschreven, maar het tegelijk door een subtiel dubbel structuurplan in de verhouding van auteur tot personages heeft waargemaakt, is een bewonderenswaardige schrijfprestatie.

Hoe is nu het verloop van de bewustzijnsevolutie bij Peter Witherspoon? In het eerste hoofdstuk verblijft hij kortstondig in Parijs als lid van een jazzformatie waarmee hij een jaar lang op tournee is geweest in de States. Die hele periode vertegenwoordigt

een wat nevelig, zwevend overgangspan, traag van ritme, tussen het verleden dat moet doorbroken worden en het nieuwe realiteitsbesef dat nog te veroveren valt. De algemene sfeer ervan is die van een ellendige malaise. Na de monologen en flash-backs die het grootste deel van het boek in beslag nemen en de achterplannen ervan vormen, wordt pas tegen het einde van de roman met de beginsituatie weer aangeknoopt, op het ogenblik dat de malaise overwonnen kan worden. Daarop verlaat Peter Parijs en de jazzgroep en reist naar Knokke waar hij in de koele, blauwe decemberlucht zijn nieuwe existentie verwerft in een structuur, in de creatie van een vorm, van een boek, en in een brief aan het meisje Annie die wedergeboorte kan meedelen. Die hele zelfconfrontatie gebeurt afwisselend in de eerste en de derde persoon, en in het licht van bovenstaande beschouwingen krijgt die afwisseling m.i. een functionele en diepe zin. De Parijse en Amerikaanse periode - de tussenfase dus - *beleeft* Peter in de eerste persoon, d.i. als een nog ten dele onbegrepen, vlokkig, moerassig ik dat hem inkapselt en waarmee hij worstelt. Het verleden, waarvan hij de beslissende momenten in de herinnering oproept, staat ten dele in de derde persoon: het is het ik dat hij niet meer beleeft, dat hij al *denkend* op afstand kan houden, waarrond hij al min of meer vaste contouren kan trekken. Het laatste hoofdstuk (de eindfase) staat weer in de eerste persoon: nu krijgen we het nieuwe ik, de andere pool overheen de malaise bereikt, die Peter *schrijvende beheerst*, doordat hij er aldus vorm en structuur aan geven kan. Dat dit laatste ik wezenlijk verschilt van het 'ik' en 'hij' uit de voorgaande fases, wordt ook nog aangeduid door Peters bedenking: 'Willy Roggeman zal mij niet

meer herkennen (...)’ (123).

In het openingstafereel slaagt Peter Witherspoon er niet in tijdens zijn jazzimprovisaties aan de blues behoorlijk vorm te geven, ze te doen stollen en glanzen: zij blijven *brij*, die niet boven de menselijke existentie uitstijgt. Dit alles zijn sleutelwoorden voor het werk van W. Roggeman. Overal staan de vormeloze massa van het bestaan en het artistiek gevormde fragment in scherpe antithese. Voor Peter betekent die ervaring duidelijk dat hij geen vaste greep heeft op zijn eigen realiteit. Vandaar het gevoel van machteloze ellende. Veel later, tegen het eind van het boek, bekent hij aan zichzelf: ‘Tijdens de concerten deze week ben ik geen ogenblik mijzelf geweest’. (Wij kunnen denken aan Benn: ‘Was nicht geformt ist, ist nicht da.’) Uiteindelijk wordt deze malaise overwonnen in de koele, glasheldere vreugde van de Knokke-brief: ‘Ik weet mij voltooid en nieuwgeboren onder de azuren helm van deze strenge december.’ Maar met deze schematische aanduiding zou ik allerminst willen beweren dat de roman, in de trant van een traditioneel psychologische curve, een begin en een einde zou hebben, netjes aan elkaar geketend door een weloverwogen reeks van gecommentarieerde schakels, sluitend als een bus, met de afschuwelijke pretentie van een definitieve oplossing van het geval of het probleem. Binnen zijn eigen structuur, d.w.z. van zijn eerste tot zijn laatste woord bestaande terwijl men het leest en het lezende herschept, bezit het boek een prachtige formele eenheid - hoe complex die gelukkig ook is - maar naar buiten toe, naar de wereld toe, naar de tijd toe, blijft het een open vraag. In de laatste zinnen wordt dit zelfs duidelijk gesuggereerd. Het vernieuwde inzicht in de

creatieve macht duurt maar zolang als de fase van de scheppingsdaad zelf: ‘(...) een idee die wij leven, een dag, een uur, een ogenblik. Maar totaal dan.’ Zoekend naar een vergelijking om de eenheid (en tegelijk de sfeer, want de eenheid ligt voor een belangrijk deel in de sfeer van de roman) enigszins te illustreren, kom ik terecht bij het glaslegwerk van Michel Martens: elk glasfragment is een afgesloten fonkelende eenheid op zichzelf, maar wordt tegelijk, complementierend of tegenstellend, bepaald door andere glasfragmenten, zodat een spel van interrelaties tussen afzonderlijke gehelen ontstaat, waaruit de totale eenheid van het werk door de aanschouwer (de lezer) telkens opnieuw tot een momentele synthese gebracht moet worden. De moderne jazzexpressie is van gelijke aard. Die fragmenten in het boek bestaan uit monologen, dialogen, mijmeringen, taferelen en droomverhalen, prachtige evocaties van jam sessions (zeker uniek in de Nederlandse literatuur), flarden absoluut en lyrisch proza waarop geen enkel genrebegrip nog vat heeft. Ik wil hier nog proberen tot een paar thematische syntheses te komen door constellatie van samenhangende fragmenten. De ene pool van Peter's bestaan is bepaald door *yin*: het vrouwelijke, de nevelige, vormloze, omfloerste, sponsachtige nachtzijde. Een dwingend aspect ervan is de moederbinding. Tijdens de Amerika-tournee, in het lauwe water van een bad, ontstaat voor Peter opnieuw de associatie met de moederschoot: de duistere, geborgen, objectloze wereld. Tijdens de studentenjaren, uit de herinnering opgeroepen, vond die neiging een parallel in de overdadige gevoelsverdoezeling van de irreële liefdedroom. Ontroerende bladzijden herscheppen de objectloze sprookjeswereld met de symbolen van de

blauwe paarden van Franz Marc, meer bepaald het halfvergane schilderij *Der Turm der blauen Pferde*, waaruit twee van de vier paarden als 't ware zijn weggesprongen, en dat door een associatieve droom tussenkomst van de dichter Iwan Goll (het liefdespaar Iwan en Claire Goll op de gepoëtiseerde portretten van Chagall!) de zoektocht van Peter oproept naar het ene voor hem bestemde verdwenen paard (de blauwe Novalis-bloem!), dat op zeker ogenblik de schimmig-vervoerende droomgestalte aanneemt van het zilveren meisje Audrey. De sfeer van deze belevenis kan gekarakteriseerd worden met de onvergetelijke zin: 'De weemoed is een meisje met een paardestaart' (113). Het verband tussen die wazige verbeeldingswereld en de moederbinding wordt letterlijk door Iwan aangestipt: 'De toren der blauwe paarden is je puurste en intiemste verlangen: het uteriene verlangen.' De obsessie van die droom leidt voor de student Peter naar een zenuwinstorting en de psychiatrische behandeling in een kliniek. Die ziekte, d.i. de gedwongen confrontatie met de *realiteit* van lichaam en materie, betekent een eerste stap naar de bevrijding: de zelfcontrole, de beheersing, de mannelijke aanvaarding, *yang*. Audrey wordt nu reëel belichaamd in het meisje Annie. Maar toch, het droomverlangen spint ook haar weer in: 'Leefden wij niet door de illusie van de Turm der blauen Pferde?' Uit de zeer mooie scène aan zee (55-57), waarin de lichamelijke aanwezigheid van het meisje in een soort angst overstegen wordt in de als tot moment verstarde esthetische beleving van het koele ochtendstrand - 'wij lagen geweven in grijsblauw fluweel' - blijkt duidelijk dat er van menselijke aanvaarding nog nauwelijks sprake is. Dit tafereel is een beeld dat opduikt terwijl Peter een

zuivere chorus speelt en daarin naar zelfbevrijding zoekt: een goed voorbeeld van de structurele verbondenheid van de taal - een jazzexpressie in de roman. Dan volgt de rondreis in de States, vrijwillig aanvaard als een aan zich zelf opgelegde taak van bezinning, op het einde waarvan dus het existentieel klimaat van Peter plots zal overzwaaien naar de andere pool. Veel moet hier onbesproken blijven. Het belangrijkste lijkt mij echter dat de langzame rijping tot de overgang naar een klassieke aanvaarding - de antipode van de Novalis-bloem - de omzetting van de utopie in mogelijkheid, voor Peter gebeurt door een contrastwerking die voortspuit uit zijn contact met de Tido Matta. Deze jazzspeler, die op het podium maandenlang letterlijk tegenover hem stond, dit paratype of deze spiegel tegelijk, zit gewikkeld in een gevecht om geestelijke vrijheid tegen de benevelende machten van marihuana en de vrouw Helen. Voor Peters ontwikkeling is hij een toetssteen. Wanneer hij in Parijs verongelukt, brengt het fenomeen van de dood, d.i. de totale vorm van zelfverlies, bij Peter de beslissende bevrijdingsschok teweeg. En ten slotte komen we dan in de Knokke-brief weer in de extreme andere pool terecht, die Peter aankondigt als de Pallas-era. Voor de interpretatie van dit laatste motief moet ongetwijfeld verwezen worden naar het essay *Pallas* van G. Benn, uit het boek 'Ausdruckswelt'. Zo wordt de Griekse godin daar beschreven: 'Pallas, Jenseits von Sappho und Maria, (...), immer im Helm, nie befruchtet, kinderlose Göttin, kalt und allein.' Het wekt associaties met de Penthesilea van Kleist en Marsman. Los van de moederbinding en de troebele zuigkracht van de 'Ur-Mutter', in iedere vrouw weer belichaamd, zal Peter, onsentimenteel en

gehard, gepantserd in de winterlucht aan zee, in zichzelf besloten, de kracht vinden om, schrijvende, de tegenstrijdige beweging van de existentie in vaste structuren tot glasbloemen te doen stollen. Ook voor dit proces kan, om te besluiten, nogmaals het getuigenis ingeroepen worden van G. Benn: 'Gegen nur das Gefühlte, das Dumpfe, das Romantische, das Amorphe (...); für: völlig Durchgearbeitetes, Klargestelltes, Hartgemachtes, hart gemacht durch Arbeit, äusserste Präzision, Anordnung, strengste geistige Durchdringung.' En, - nieuwe paradox misschien - de verbannen droom zal, gezuiverd en verkoeld, glanzend weer oplichten uit de artistieke vorm. Zo is het inmiddels in de *Blues voor glazen blazers* zelf gebeurd.

1964

Het trillen van de taalantennes

Ergens deelt Arno Schmidt de schrijvers in twee grote categorieën in. De eersten gebruiken opvallend materiaal en zoeken naar ongewone, schokkende gebeurtenissen en dramatische of pittoreske effecten. De anderen bouwen hun verhalen niet op met daden en handelingen, maar veel meer met toestanden, bewustzijnsinhouden, denkwijzen en functies. Zij gaan uit van de mening dat in het leven zelf meestal niets uitzonderlijks gebeurt en dat de ‘handelingen’ die erin voorkomen vrij eenvormig en eentonig zijn. In hun werk kan radicale durf en originaliteit in denkwijze, taalgebruik en literaire structuur gemakkelijk samengaan met een, oppervlakkig beschouwd, bevreemdende schraalheid aan ‘inhoud’ en gebeurtenissen. Tegenover het leven zijn zij dus realistisch ingesteld, veel meer borend en vorsend dan verbeeldend, maar tegenover taal en schriftuur verhouden zij zich in hoge mate creatief.

Zoals alle indelingen is ook deze betrekkelijk en het zou niet moeilijk zijn allerlei romans aan te wijzen die tot een mengtype behoren. Maar anderzijds wordt er zeker ook een wezenlijk en vooral principieel onderscheid door aangeduid, en is het bv. opvallend dat het belangrijkste deel van de moderne romanproductie tot de tweede categorie behoort. Ook in de recente Vlaamse literatuur zijn de typen duidelijk herkenbaar. Zo zit een prul als *De onschuldige barbaren* van Piet van Aken volgepropt met anekdotische gebeurtenissen, maar de taalcreativiteit ervan is nul. Het nieuwe boek,

Processie all stars, van René Gysen daarentegen, is een duidelijk specimen van de andere categorie. Sober in zijn gebruik van verhaalmateriaal, spaarzaam omgaand met voorvallen en gebeurtenissen, is het een zeer intelligente creatie van de denkende, beschouwende, analyserende en uitbeeldende geest, die niet anders vorm en gestalte kan geven en krijgen dan door het scheppend actief maken van taal en schriftuur zelf. Veel meer ontsluiting van leven dan verhaal over leven, veel meer montage dan relaas, vol taalgeheimen en moeilijk te doorgronden, gesloten en weerbarstig maar rijk bij iedere ontginning, is het een literair werkstuk in de zuiverste betekenis van het woord.

Processie all stars bestaat uit twee boeken. Het eerste boek heet *De wrede wereld* en bevat de prozastukken ‘Verwarringen, regen, en hotelkamer’, ‘Afscheid van een stad’, ‘De mens verlaat de aarde’, ‘Een Vlaams dorp hangen’ en ‘Dagboek voor de waanzin’. Het tweede boek, *Herinneringen van een jonge kerkvorst*, beslaat ca. negentig bladzijden en kan men een korte roman noemen. Van de eerste vier verhalen vind ik ‘Een Vlaams dorp hangen’ het meest typisch voor de werkwijze en de vernieuwende schriftuur van René Gysen. Het opvallendste effect ervan geldt voor mij, bij een eerste lectuur, de eigenaardige en spoedig bevreemdende verhouding tot de herkenbare levenswerkelijkheid, die men lezende toch altijd achter een verhaal ziet. Van bij de aanvang immers heeft de romanfictie zich in haar conceptie en bouw geënt op de algemeen herkenbare verschijningsvormen van de werkelijke (en oppervlakkige) realiteit. Het chronologisch, biografisch en causaal geordend relaas van gebeurtenissen werd van meet af aan het vertrouwde en

doorzichtig patroon van het verhalend proza. Het ideaal van het klassiek-traditionele prozaverhaal was zelfs zó, dat men niet mocht merken hoe knap het *geschreven* was. Dit schijnbaar onschuldig voorschrift verbergt een zeer bepaalde literatuuropvatting, die in feite direct aansluit bij de classicistische esthetiek van de imitatio en de illusio: de druiven op een schilderij moest men als 't ware kunnen opeten, men moest dus eigenlijk vergeten dat men voor een compositie van doek en verf stond. En op analoge wijze moet men volgens het klassieke voorschrift zonder moeite dwars doorheen de tekst kunnen kijken naar de beschreven gebeurtenissen en moet men dus vergeten dat men tegenover een taalstructuur staat. De ontwikkeling van de moderne esthetica heeft zowel de plastische kunsten als de literatuur ver van dit standpunt verwijderd en integendeel iedere kunstsoort naar de tastbare expressie van haar eigen materiaal geleid: tegenwoordig staan wij wel degelijk vóór ijzer, linnen, verf en TAAL. Ik geloof dat dergelijke optiek het uitgangspunt kan en moet worden van een vernieuwde literatuurbeschouwing. Een kleine vergelijking hier alleen nog in verband met het boek van R. Gysen. Bij de lectuur van een verhaal van Ward Ruyslinck maakt men een normale projectie ervan in de onmiddellijk herkenbare en herkende realiteit, met hoogstens hier en daar een wat bevreemdend element. Een groteske van Gust Gils levert een heel andere ervaring op: ze kent een autonome ontwikkeling waarvan men duidelijk beseft dat de verhouding tot de levenswerkelijkheid juist opzettelijk verwrongen of radicaal omgekeerd is: eenmaal op gang gebracht is het verhaal louter produkt van de scheppende taalverbeelding. En een verhaal van René Gysen ver-

toont, op geheel andere wijze, een soort mengvorm. Aan de ene kant meent men gemakkelijk te herkennen, maar aan de andere kant ontsnapt het verhaal telkens weer, plooit het zich koppig en eigenzinnig op zichzelf terug en geeft het zijn identiteit niet zonder moeite prijs. Voor 'Een Vlaams dorp hangen' liggen de oorzaken van die bevreemding vooreerst in de compositie zelf. Het verhaal valt uiteen in thema's die niet chronologisch of causaal geordend zijn en zich daardoor principieel onderscheiden van de wijze waarop de uiterlijke levenswerkelijkheid zich aan ons voordoet. Daarbij komt de bijzondere activering van de taal zelf, door syntaxis maar vooral door woordspel en associatie, waardoor het proza een in zichzelf besloten dimensie verwerft. En die beide stijlelementen werken voortdurend op elkaar in. Voor het hier behandelde verhaal wil ik dat even illustreren.

De titel 'Een Vlaams dorp hangen' roept op zichzelf al een vraagteken op. 'Hangen' moet hier betekenen: ophangen, aan de galg hangen, maar is met een zaaknaam als object al heel ongewoon. Het woord verkrijgt echter een resonantie doordat het centrale thema van het verhaal handelt over het volksspel van het *gansrijden* in het Scheldedorp Berendrecht, waarbij een boerenruiter de kop van een aan een galg opgehangen gans poogt af te rukken. Nergens wordt dit verband door de auteur aangeduid, maar de woorden spannen een web waaraan niet te ontkomen valt. Tussendoor wordt de dorpsage verteld van de geliefden Lillo en Piet, die door hun gedwarsboomde liefde reusachtige lichamelijke dimensies kregen. Hoezo? Door zijn verlangen (blz. 74) werd de man Lillo steeds maar langer en langer (blz. 71). Dit is

blijkbaar een andere woordspeling, waarbij ‘hangen’ tegelijk synoniem is van ‘verlangen’ en verwijst naar de stam van de comparatief ‘langer’. Maar ‘langen’ is tezelfdertijd ook synoniem van ‘hangen’ in de betekenis van ‘erg verlangen naar’ (vgl. de uitdrukking ‘hangen en verlangen’). Als men ‘hangen’ nu ook nog vervangt door ‘reikhalzen’, krijgt men vooreerst het beeld van Lillo die door het *rekken* van zijn hals steeds maar meer gelijk werd ‘aan de lange vlam van een populier’ (blz. 72), en denkt men daarbij onvermijdelijk aan de uitgerekte hals van de gans. (‘De melkweg van de hals van de hangende gans: een schot in de poldergrond’, blz. 68). Al deze betekenissen schuiven samen tot een synthese in de ironisch aangewende stereotiepe slotzin van de volkssage: ‘... en allen leefden *lang*, gelukkig en ongelukkig in het Vlaamse dorp Hangen (met hoofdletter, blz. 72). In die laatste woordgroep komt dus de titel letterlijk terug, maar nu met een heel andere en verrijkte betekenis geladen. En zo - om nog eens op hetzelfde beeld terug te komen - wordt dit verhaal een zichzelf dragend web met de idee HANGEN als middelpunt. Het dorp, dat in zijn hele idiote folklore door ‘hangen’ schijnt geobsedeerd te zijn, wordt ter wille van zijn stupide wreedheid door de auteur veroordeeld en gehangen.

Ook nog door andere associaties worden de draden van het net voortdurend aan het trillen gebracht. Zo is Piet, de geliefde van Lillo, ‘een domme gans’ (blz. 70). De plompheid van de boerse zeden wordt uitgedrukt door de logheid van de Brabantse paarden waarop de boeren*ridders* gansrijden. Als de vertellende ik-figuur in het dorp aankomt, ziet hij in de dreigende wolken achter de dorpstoren ‘de steigerende

kop van een reusachtig boerenpaard'. En bij het wegrijden ziet hij in de regenplassen 'de galg en de kop van het lege paard' weerspiegeld. De domme Piet uit de sage had 'een paar billen en een kont als een Brabants paard'. Ook het verband tussen de sage en het volksspel wordt alleen maar gelegd door een woordassociatie: '... maar waarom deden ze het dan, *reden* (cursivering van mij - P d W) ze dan de eindeloze vertelling van een onmogelijke dorps historie' (blz. 70). Naast 'hangen' is dus 'rijden' (met de schimpscheut op de boerenridders) hier een sleutelwoord.

De verhalen 'Verwarringen, regen, en hotelkamer' en 'Afscheid van een stad' zijn beide in de ik-persoon geschreven en vertonen veel onderlinge verwantschap, waardoor ze zich dan ook van het vorig verhaal onderscheiden. Het zijn monologen, mijmeringen en beschouwingen, stilistisch zeer verfijnd, intelligent, vol subtiele waarneming en introspectie, tussen gevoeligheid en cerebraliteit in een merkwaardig evenwicht gehouden, dat zich uit in een neiging tot heel secure formuleringen en een wat koele, soms ironische en speelse toon. Confessie en lyriek zijn er bestendig in aanwezig, maar bedwongen en gekristalliseerd onder een scherp en bedachtzaam schrijvende pen. De confrontatie met de wereld bevat in beide verhalen weer een aanklacht, die echter nergens als zodanig wordt uitgedrukt. In het eerste verhaal is het de treffende idee dat de mensheid, in een masochistisch verlangen, wel eens zelf om de atoombom zou kunnen roepen, precies zoals de vrouw, in de erotische verrukking, om pijn en om het vernielend geweld van de man roept. In het tweede gaat het om de gewetenloze machtswellust en behendigheid van de geld-

potentaten en society-prinsen. De zelfconfrontatie van het vertellende ‘ik’ verloopt in beide gevallen in meewarig, door intelligentie en ironie gedempt en verhelderd zelfbeklag en bekentenissen van eenzaamheid, mislukking en nederlaag. Maar tegelijk mondt ze ook uit in de noodzaak en de wil om het authentieke zelf te ontdekken en daarin aan de ondergang te ontkomen: ‘... had ik eindelijk alle nutteloze maskers, drukkende pantsers afgeworpen, me ontwikkeld uit de afgestorven huiden, waarin jaren van dwaze opvoeding en sociale omgang me gehuld hadden?’

Meteen zijn hier de belangrijkste thema's aangegeven waarop het tweede boek, *Herinneringen van een jonge kerkvorst*, gebouwd is. Maar daartussen komt nog het introspectieve essay ‘Dagboek voor de waanzin’, een stukje zelfdoorlichting en subjectieve bewustzijnsontleding, Frans van luciditeit en wellicht ook wel door moderne Franse autobiografische vorsingen geïnspireerd. Een inleidende zin als de volgende: ‘Het andere is vervuld te zijn van wat niet is, d.i. van het bewustzijn, m.a.w. het is geen vervulling, maar een te vervullen leegte’, roept inderdaad onmiddellijk een topic van de hedendaagse existentiële fenomenologie op. Bepaalde formuleringen in dit stuk, op bewonderenswaardige wijze helder gesteld, verklaren eigenlijk de vrij paradoxale persoonlijkheid van René Gysen, zoals ik die hoger al heb proberen te benaderen. Hier is er één van: ‘Ik was niets, integendeel, d.w.z. de meest tegenstrijdige zaken konden bezit van me nemen, er was geen samenhang tussen wat ik dacht, voelde en beleefde, anarchie kenmerkte mijn mogelijkheid tot creativiteit. *Maar juist omdat ik geen persoonlijkheid bezat, kon ik met de grootste*

objectiviteit rationele samenhangen ontwerpen (cursivering van mij - P d w). De zeer opvallende vermenging van scherpe observatie en zelfbeschouwing in R. Gysen's proza, zijn ZIEN, VOELLEN en WETEN tegelijkertijd, en nog tegelijkertijd de vergelijkende, afstandelijke, geglazuurde, moeilijk te doordringen wijze waarop dat alles in zijn schriftuur vorm krijgt, vinden daar hun grond. De problematische persoonlijkheid van deze auteur vormt zich en doet zich anderzijds te niet door en tijdens het schrijven (en het lezen), manifesteert zich en verbergt zich, vindt zichzelf en verliest zichzelf, houdt zich in momenteel evenwicht door de tonische kracht van de taalschepping.

‘Dagboek voor de waanzin’ is een onverbiddelijke diagnose van de pijnlijkste ziekte die het westerse denkend bewustzijn tegenover zichzelf heeft vastgesteld: *de inauthenticiteit*. Ik denk aan een al honderd jaar oude zin van Guy de Maupassant: ‘Savez-vous qu'en fixant longtemps mes yeux sur ma propre image réfléchie dans une glace, je crois parfois perdre la notion de moi? En ces moments-là tout s'embrouille dans mon esprit et je trouve bizarre de voir cette tête que je ne reconnais plus.’ Sartre heeft in *La nausée* bijna letterlijk hetzelfde geschreven en heel recent Claude Mauriac in *La marquise sortit à cinq heures*: ‘Je suis moi-même aussi ignorant de ma propre personnalité dont je ne sais plus rien dans le courant de ces secondes où, distrait, attentif, préoccupé, je suis confisqué par autre chose que moi-même à quoi moi-même se réduit pourtant.’ Bij ons analyseert René Gysen dezelfde verbijsterende ervaring en vindt er - vanzelfsprekend - ongeveer dezelfde termen voor. Hij constateert bij zichzelf het onvermogen

om helemaal van iets of iemand vervuld te zijn, de leegheid dus, de onwaarachtigheid en dus de eenzaamheid: 'Wie van niets vervuld is, is eenzaam.' De argwaan ook, niet alleen tegenover het eigen ik, maar tegenover alles en allen, allemaal besmet door dezelfde inauthenticiteit: 'Ik geloof niet dat men het recht heeft helemaal op te gaan in humane gevoelens, ze zijn te warm, men kan er zich in koesteren'. En zo begint het ik, eenzaam en wantrouwig, vernederd en hoogmoedig tegelijk, de misschien absurde ontdekkingstocht naar de persoonlijke waarachtigheid. Enkele flitsen daarvan beeldt R. Gysen uit in het tweede deel van zijn boek.

De herinneringen van een jonge kerkvorst bevatten zowat alle thema's die ik in het vorige werk heb aangeduid, maar verschijnen hier in een ongewone, experimentele romanvorm. De lectuur ervan is moeilijk, maar erg intrigerend en boeiend. De algemene lijn van het verhaal is de toenemende rijpwording van de adellijke jongen Oswald, het zich losmaken van de gezaghebbende figuren uit zijn jeugd, de afrekening door spot en ironie met zichzelf en met de 'officiële' ideeën van zijn opvoeding en milieu, vooral met het katholicisme zoals het zich bij ons in het openbaar vertoont. Een geestelijke therapie dus, het afschuiven van een huid om naakt en vrij zichzelf te kunnen vinden. Het eerste hoofdstuk 'Oidipoes, no Jzz', is schijnbaar het minst experimentele. Het bevat taferelen uit het landhuis waar Oswald al twee jaar inwoont bij zijn oom en de oude meid Marie. 'Er is iets misgegaan tussen mama en papa', zijn ouders zijn afwezig. Oom vertrekt voor onbepaalde tijd op reis naar de Riviera: 'Zo verdwijnen soms snel, soms langzaam, de belangrijke figuren uit je jeugd.' Oswald blijft alleen

achter met Marie. Het verhaal groeit uit vrij losse kernen van schijnbaar onbelangrijke gebeurtenissen, nooit omstandig beschreven, nooit in hun aanleiding of ontwikkeling causaal of psychologisch verklaard, alleen maar fotografisch scherp gegeven en tegelijk, door de taal, met een wat mysterieuze ‘tweede betekenis’ geladen. Van dit laatste één voorbeeld als illustratie. 's Avonds zit Oswald voor de eerste maal alleen aan tafel. Die situatie wordt symbolisch. Zelfbewust stuurt hij de meid naar de keuken: ‘Hij staarde door het raam naar buiten, in het donker van de tuin. Alle voorwerpen. Al wat groeit, wat staat, wat is, het hele landschap door een machtige hand uitgeveegd. Het onzichtbare ademt in de nacht. Er staat nog veel te gebeuren op de wereld. Zo ziet men soms, bij zomeravond, in het licht van koplampen, een wit veulen dat opspringt in de weide’ (99).

Tijdens de weken van eenzaamheid die volgen, breken voor Oswald plots, in een versnelde beweging, de innerlijke conflicten los, vooral in verband met zijn sociale staat van ‘jonge prins’ tegenover de oude meid die hem op slaafse wijze dient, met godsdienst en seksualiteit. Het had dus psychologische ontrafeling en uitleg kunnen worden, maar dat is het allerminst, en daar ligt de grote originaliteit van R. Gysen's proza in dit boek. De innerlijke ontredde van de knaap, zijn gejaagdheid en koortsige overspanning, wordt naar buiten geprojecteerd in een *taalmedium*, dat nauwelijks nog beschrijvend of ontledend is, maar een bijna zelfstandig ekwivalent van het gesuggereerde menselijk gebeuren. Sommige fragmenten worden daardoor zelfs in zichzelf besloten en hermetisch als een goed experimenteel gedicht. Er zijn verschillende nuan-

ceringen en ‘graden’ in deze taalschepping, die ik even zou willen toelichten. Op blz. 102 staat een evocatie van de radeloosheid van de jongen die op bed blasfemische (en pornografische?) plaatjes heeft liggen bekijken, opeens door paniek bevangen wordt, de plaatjes verscheurt en zich als een overwinnaar voelt. Dit gebeuren wordt gevat als een bewustzijnsmoment waarvan het innerlijke (gedachten en gevoelens) en het uiterlijke (handelingen) naast elkaar en samengebald worden uitgebeeld, en tegelijk wordt het door een beeldende toevoeging van de schrijver in een geobjectiveerde en symbolische sfeer geplaatst. Dit typisch procédé wordt herhaaldelijk door de auteur toegepast en hier volgt er eerst een gemakkelijk voorbeeld van: ‘Geloofd zij Jezus Christus, hij scheurt het afschuwelijke in duizend stukken, slaat zichzelf in het gezicht, beukt zijn hoofd, stompt zich op het lichaam, lang, lang, tot eindelijk hij weer verheft het fiere hoofd, toro es muerto, en het lijkt of hij zichzelf groet: “Ik ben meester over mezelf”, met wellust zegt: “Ik ben meester”, en ons een afgesneden oor toewerpt. Quisaz? Hoe ouderwets is dit alles’. Een paar bladzijden verder (106), nadat eerst nog door een schokkend voorval met de meid zijn ontreddeering weer is toegenomen, zinkt Oswald neer op de knieën en stapt dan in bed. Het fragment dat nu komt en dat, van de invallende nacht tot de volgende ochtend, Oswald's slingeren tussen ‘hemel’ en ‘aarde’ moet uitdrukken, is nagenoeg helemaal symbolisch geobjectiveerd (in de nevel van slaap en droom is het subjectieve bewustzijn inderdaad zo goed als uitgeschakeld) tot sterk verzelfstandigd proza. Het zet aldus in: ‘Geschoven tussen de flanellen lichamen van hond en wolf in de schemering daar. Hij draait zich om en daalt in de

warmte der lakens weer.’ ‘Hond’ en ‘wolf’ zijn onverklaarde, autonome beelden, zoals ze voorkomen in poëzie. Wat betekenen ze? Het tamme huisdier en de wilde voorvader die er blijft in leven? Beheersing en losbrekende chaos? Allicht ook dat. Maar in de volgende alinea's krijgen zij gezelschap van de stier, de ram en de eenhoorn en alle vijf worden ze dus ook sterrenbeelden, symbolen van een astrale religie. De notitie: ‘Aardehemel, daglicht-nacht, zon-maan. Twee draaiende schijven die elkaar niet raken...’ sluit daarbij aan, de woorden krijgen een eigen, onderling aan elkaar appellerende potentie. Midden het kosmisch gebeuren, waaraan hij onbewust deel heeft, ligt Oswald te woelen met het hoofd in de peluw. Zijn paniek krijgt uitdrukking als volgt: ‘De keizerin-weduwe van China Tseu-Hi deed de opstandige eunuchen met het gezicht in een zandhoop knielen; zo werden ze gegeseld. Zo hevig en plots is de pijn dat ze naar adem snakken. Het zand werd in hun longen gezogen en ze stierven in vreselijke pijnen. Stierven.’ Deze passus maakt associaties los. De verstikking door zand roept de aanstormende stier op, ‘stuifzand tussen de wijkende poten en hoeven.’ Het is de ‘wrekende stier’, de repliek op ‘toro es muerto’ van de voorgaande passus. En daarop verschijnt de eenhoorn, symbool van de kuisheid. Met deze aanduidingen is zeker niet alles verklaard. En door de associatief tegen elkaar opbotsende betekenissen van onderling verbonden woorden en beelden is de zich opdringende *totale* betekenis van dit proza trouwens zo synthetisch geworden, dat het aan verder doorgedreven rationele analyses toch telkens weer ontsnapt.

In het tweede hoofdstuk, ‘Luci-

ferology. Een dol huis', is het duidelijk dat de roman zich resoluut ontwikkelt buiten de traditionele determinanten van verhaal en chronologie. Het psychologisch moment is de confrontatie van Oswald met zijn moeder, die in gezelschap van een bekende pater aangekomen is. Dit moment krijgen wij echter slechts te zien in de spiegel van Oswald's bewustzijn, terwijl hij 's anderendaags aan het raam staat en tegelijkertijd zich de aankomst van zijn moeder met kracht *herinnert* en de aankomst *gadeslaat* van de uitgenodigde notabele bezoekers, die een voordracht van de pater komen bijwonen. Die twee verschillende plans worden gewoon vermengd en tegen elkaar uitgespeeld. Van af de 'geestelijke party' zelf, die daarop volgt, doorheen de twee volgende hoofdstukken tot aan het einde van de roman, wordt het gekwelde en in bevrijding openschokkende bewustzijn van Oswald in een suite van buitenissige en burleske taferelen op de hem omringende gebeurtenissen geprojecteerd. Ergens vallen de namen van Bosch en de douanier Rousseau, en de zowel fantastische als groteske en satirische wereld die R. Gysen hier schept, maakt hem inderdaad aan deze meesters van de surreële verbeelding verwant. Ik zou nog een woord willen wijden aan de technieken die hij met virtuositeit aanwendt. Op zeker ogenblik heeft Oswald zijn post aan het raam verlaten en stapt hij de kamer binnen waar de kakelende notabelen in afwachting van de lezing bijeenzitten. Hij trekt de deur achter zich niet dicht: 'Liet hij, nochtans als een gebit, vastberaden het Gat in de Muur Open' (127). Door een woordassociatie: 'Door een gat in de haag van de tuin...', wordt onmiddellijk overgeschakeld naar een reeks visionaire taferelen, die een verzelfstandigde, formidabele

parodie bevatten op het pompeuze gezelschap dat Oswald te aanschouwen krijgt. Door het gat in de haag sleurt een negerjongetje op het daverende schouwtoneel ‘een houten treintje uit de mond van Leven, de pleziertrein zwelt toet toet tot menselijke grootte. Op de voorplecht van de locomotief, een violette pauw met opengespreide hemelwaaier... Der vaadren fierheid.’ De pauw, de ijdele praalzucht, is dus het inleidend symbool. Volgt dan de beschrijving van de negen coupés van die goyeske trein, bevolkt met de meest uiteenlopende en vreemdsoortigste fauna, waarvan de satirische toepassing op de Vlaamse gemeenschap, adel en kerk af en toe nader wordt aangeduid.

In het volgende hoofdstuk, ‘Processie all stars’, heeft de reële confrontatie van Oswald met zijn vader plaats. De innerlijke opgewondenheid van de jongen wordt hier uitgedrukt doordat in de tekst zelf twee bewegingen, typografisch verschillend aangeduid, tegenover elkaar worden opgesteld: de vertraagde beweging van een processie (in hoofdletters gedrukt) en de inwendige gemoedsbeweging (vet gedrukt). Tussen die beide bewegingen door, simultaneïstisch uitgewerkt, wordt in gewone druk het relaas verteld van de thuiskomst van de vader, ridder Verbrueghen de Bouchoute, die het failliet van zijn zaak aankondigt en zijn plan uiteenzet voor een fantastische gemaskerde surprise-party waarvoor hij zijn gasten alleen zal kiezen ‘onder het rapaille en de kleine burgerij.’ Grollige humor en satire, Huxley waardig, slaan hier weer vonken en de hele opbouw van dit hoofdstuk is werkelijk experimenteel. De poging die R. Gysen hier onderneemt om enerzijds het uiterlijk realisme van een toneel, en anderzijds het statig

verbeeldingsdefilé van een bonte comédie humaine, als beweging onderling contrasterend met Oswalds geobjectiveerd bewustzijn, allemaal samen en gelijktijdig als een totaalgebeuren uit te beelden, is merkwaardig en ongewoon knap. In het slothoofdstuk heeft hij daarbij nog eens de chronologie omgekeerd. De geplande fuif heeft al plaats gevonden, terwijl wij het relaas van de verwachtingen krijgen.

Ik wil besluiten nogmaals met een verwijzing naar Arno Schmidt: ‘... das Problem der heutigen und künftigen Prosa ist nicht der “feinsinnige Inhalt”... sondern die längst fällige systematische Entwicklung der äusseren Form.’ Voor het Nederlands proza heeft René Gysen op dat gebied in ieder geval ook pionierswerk verricht.

De roman als bolvormige structuur

In haar autobiografisch boek *Zelfportret als legkaart* schreef Hella Haasse enkele jaren geleden de volgende zin: ‘Wat ik zou willen - excusez du peu - is dit: het verhaal schrijven van de mens (noem hem Adam of Elcerlyc of hoe dan ook) en zijn verschillende werkelijkheden in de stroom van de tijd.’ Ik citeer deze uitspraak omdat het mij voorkomt dat zij in haar nieuwe roman *De meermin* een fragmentje van die ambitie heeft proberen te verwezenlijken. Haar grootste schrijversdroom begrijp ik, maar hij lijkt mij volstrekt onrealiseerbaar: niet zozeer wegens de reusachtigheid van de onderneming, maar wegens de dubbelzinnige verhouding van schrijver tot verhaalstof die erdoor wordt geïmpliceerd. Een roman van *de* mens (die niet bestaat) veronderstelt m.i. een loutere verhaalsituatie, een door de schrijver oppermachtig geordende fictie; ‘de verschillende werkelijkheden in de stroom van de tijd’ daarentegen verwijzen naar concrete, aan tijd en ruimte gebonden individuele situaties, die daarom slechts telkens vanuit een subjectief bewustzijn een aanvaardbare gestalte kunnen krijgen en dus veel dichter bij de lyrische categorie van de zelfexpressie staan. Ik stel deze bedenking alleen maar voorop omdat ik bij het lezen van *De meermin* bijzonder getroffen werd door die voortdurende vermenging van epische fictie en lyrische zelfreflexie en juist daarin, voor mijn gevoel, de tekortkoming ligt van die overigens merkwaardige roman.

Ik zei ‘merkwaardige roman’ en

inderdaad: wat een vakmanschap, wat een verbeelding, wat een soepele schrijftuur en taalbeheersing, wat een rijke kennis van mens en wereld, wat een bewogen en beweeglijke intelligentie! Er zijn tientallen redenen om dit boek voortreffelijk te noemen: in allerlei opzichten boeit, intrigeert en ontroert het, prikkelt tot herlezen en nadenken, dwingt tot confrontatie met de schrijfster. Het meest bewonder ik de constructie die ik ervaar als een soort bolvormig volume met middenin een paar kernen van waaruit talloze draden en vertakkingen als flash-backs en monologues intérieurs naar de oppervlakte dringen, zodat het geheel als een subtiel netwerk is opgebouwd. En niet alleen als een louter technisch procédé is dit merkwaardig: juist die moeilijk ontwarbare webstructuur betekent en reveleert de diepste inhoud van de roman zelf. Ik bedoel dat die constructie op zichzelf al het bewustzijnsproces uitdrukt waarin de personages gewikkeld zitten en dat minstens éénmaal een van hen expliciet uitspreekt: ‘Ik verbaas mij alleen over een bepaalde coïncidentie. Over het feit dat niets ooit definitief voorbij is. Daden, beslissingen, vormen uitlopers tot ver in de toekomst, die zich op hun beurt weer vertakken... En altijd, altijd, komen dezelfde problemen, dezelfde crisis-situaties terug en handelt een mens volgens hetzelfde schema’ (70). Als ooit vorm en inhoud een interfererend en sluitend geheel hebben gevormd, dan is het wel in deze roman. En toch, straks zal ik, van uit een ander oogpunt, juist in dit hechte bouwwerk ook het m.i. zwakke punt van het boek moeten aanwijzen.

Het centrale personage van *De meermin* is de dichteres, echtgenote en moeder Sera Doornkamp: het verhaal begint

op een ochtend dat zij bevreemd en in vervreemding ontwaakt naast haar man Leonard, en eindigt vierentwintig uur nadien, wanneer zij, nu veiligheid zoekend in de warmte van zijn rug, weer inslaapt. (Die situatieverandering is symptomatisch en belangrijk, al bevredigt ze niet.) Tussen die beide momenten ligt het etmaal waarin zij, dooreengeschied door een reeks ervaringen en gebeurtenissen, zich als in een draaikolk meegezogen voelt in de complexe, kaleidoskopische werkelijkheid buiten haar en binnen in haar, in de dimensies van tijd en ruimte, die als autonome grootheden haar en haar omwereld beheersen. Stammend uit een ‘artistieke flodderboel’, beleeft zij zichzelf fundamenteel als onzekerheid en chaos, in een oud en vervallen burgerlijk familiehuus (haar schoonouders wonen beneden) waar zij bekropen wordt door het gevoel ‘dat het wonen daar eigenlijk al voorbij was: zij allen, haar schoonouders, Leonard en zij, de kinderen, waren aan de rand van de tijd gekomen, zij leefden in het huis als mensen die op het punt staan te vertrekken’ (47). Die situatie tegelijk uit- en inwendig bepaald, wordt in het begin van het boek ook nog op dubbele wijze symbolisch aangeduid: die bewuste ochtend waait het gevelbeeld, dat een *meermin* voorstelt, van het huis en valt aan gruzels op de stoep, en even later ontvangt Sera een brief van een vriend Frank Swaart, waarin hij kritiek uitbrengt op haar gedicht *De duiker*. Meermin en duiker: twee gelijkenissen van haar gespleten en dubbel leven, het verlokkelijk en verborgen onderwater-bedrijf en daartegenover het zichtbare leven aan de oppervlakte, dat er niet mee overeenstemt. Dichteres en burgervrouw, versplinterde eenzame ziel en huismoeder: paradoxale situatie die ook het centrale

probleem uitmaakte van *Zelfportret als legkaart*, en die Sera op zeker ogenblik vertwijfeld aan zich zelf doet vragen: ‘Wie ben je, wie ben je toch?’ (45).

In die dubbele kern van haar ‘ik’ en haar dichte omgeving, gegeven als een hic et nunc, zit Sera met een breed en diep vertakt net van wortels vast aan de tijd (het verleden) en de ruimte van de wereld, die haar met steeds wijder wordende kringen omringt, waarvan zij een onderdeelje is, onherroepelijk door iedere gebeurtenis, door iedere tandverspringing van dit reusachtige raderwerk bepaald. Die veelzijdige, tragische en veelal onbegrepen en onvermoede verbondenheid van de mensen waarvan Sera hier het middelpunt vormt, wordt in deze roman essentieel door *schuld* bepaald. Doordat zij nooit begrepen heeft met welke gevoelens haar vriend Frank Swaart haar liefhad, wordt zij met objectieve schuld betrokken in een geval van abortus, waarin zij wil helpen maar onverwacht gedwarsboomd wordt door de gevolgen van een haar onbekende jeugdmissie van haar gestrenge schoonvader. Bijna twintig jaar tevoren, tijdens de oorlog en tijdens de afwezigheid van Leonard met wie zij toen verkering had, was zij in haar toestand van innerlijke onvastheid en ontredde door een verhouding met de verzetsman Mastland ongewild medeplichtig geworden aan de ‘moord’ op het meisje Doortje dat in dienst van Mastland stond, en nu onverwacht het geraamte ontdekt wordt en zij daar zijdelings kennis van krijgt via de advocaat Hazekamp, (vroeger de grote, cynische, onzichtbare baas van het verzet!), in wiens kantoor haar man werkzaam is, stort dit verleden weer met volle kracht op haar aan. Ik beperk mij hier tot deze twee voor-

beelden, maar het blijkt dat de meeste figuren uit het boek in verband staan met de aan het licht gekomen moord. In wijdere kringen daaromheen beweegt zich een wereld van artiesten, zakenlui en politici die allen zonder uitzondering een grondsituatie van dubbelheid en gespletenheid gemeen hebben. Als hun aller woordvoerder kan Frank Swaart gelden waar hij zegt: ‘Wij leven allemaal vanuit onze versplintering. De meeste mensen nemen uit luiheid of lafheid of domheid genoegen met hun chaos’ (97). En in de mond van de ambivalente Hazekamp, die Valéry citeert, neemt die ondergangsstemming zelfs kosmische afmetingen aan: ‘Op de bodem van de tijd liggen als gezonken schepen talrijke culturen bij wie zich nu weldra de westerse cultuur zal voegen’ (70).

En toch is er bij de lectuur van deze roman, bij het opnemen van die intelligente en rijk gestoffeerde constructie, iets dat onbevredigd laat. Ik geloof dat het in de opbouw zelf ligt, dat het te herleiden is tot een probleem van inwendige romanstructuur, tot de soms moeilijk achterhaalbare eisen en wetten van een literair genre, dat bij iedere nieuwe poging steeds weer aan zich zelf is overgeleverd. In het begin van dit artikel al heb ik gewezen op de spanningen tussen *fictie* en *zelfexpressie*. Schematisch aangeduid, heeft Hella Haasse (zo stel ik het mij toch voor) haar boek opgebouwd vanuit een kern; van waaruit zich dan, concentrisch en elkaar snijdend lengte- en breedtecirkels ontwikkelen. Die kern is dus de figuur van Sera Doornkamp, die in verbinding staat met een hele reeks nabije en verwijderde raakpunten. Daar de roman naar de bedoeling moest uitgroeien tot een objectief en universeel beeld van *de*

menselijke toestand van inwendige desintegratie en onderlinge onbereikbaarheid, is hij enerzijds opgebouwd volgens het procédé van de fictie: hij zet bv. in met een reeks taferelen in de derde persoon OVT waardoor de bekende traditionele verhaalsituatie zonder bepaald perspectief ontstaat. Op dit gebied krijgen wij dan een bonte afwisseling van brokstukken verhaal (waarvan de harde, naakte trant mij soms aan Bordewijk deed denken), dialogen en dramatische taferelen, waarvan o.m. die tussen Frank Swaart en Sera geladen en aangrijpend zijn. De overgangen tussen die gedeelten worden behendig door de schrijfster bepaald, d.w.z. zitten, vanuit de leessituatie bekeken, vast aan de autonome ontplooiing en vertakking van het verhaal zelf (bv. op blz. 14). Maar anderzijds is daar het *bewustzijn* van Sera, dat als een kijker, als een kaleidoskoop het daarin weerspiegelde gedeelte van de toestanden en gebeurtenissen uit een subjectief perspectief (letterlijk: oogpunt, gezichtspunt) opvangt. De fragmenten waarin dit gebeurt blijven wel schijnbaar in de derde persoon OVT staan, maar zijn wezenlijke toepassingen van de *indirecte monologue intérieure*. De overgangen worden hier dan ook door dit subjectief perspectief bepaald, doorbreken daardoor het vlak van de autonome vertelsituatie en verkrijgen zijdelings het karakter van reflexie en zelfexpressie (bv. op blz. 24). Lijkt dit op muggenzifterij? Ik geloof integendeel dat het heel essentieel is voor de precieze benadering van de uitwerking die de roman op de lezer heeft. Gesteld dat het verhaal helemaal en uitsluitend als fictie was opgebouwd, dan zou Sera haar objectieve plaats bekleed hebben van personage tussen de andere personages en het boek had, als afgesloten autonome vorm, de indruk

van een volstreekte *noodzakelijkheid* van het gebeuren kunnen opdringen en werkelijk een universeel symbool kunnen worden. Gesteld dat het verhaal daarentegen helemaal vanuit het bewustzijnspectief van Sera was opgebouwd, dan had het, als relaas van een persoonlijke menselijke situatie, op die manier een grotere ontroeringskracht en ook weer een dwingender *stem* kunnen bezitten. Zoals het boek er nu is heb ik echter vaak de indruk gehad een beetje verloren te staan tussen enerzijds een genoteerd web van zich met de fataliteit der coïncidentie afspelende gebeurtenissen en anderzijds bewustzijns- en gemoedsfluctuaties van het hoofdpersonage, waarvan ik mij het diepere waarom afvraag. Zo concreet mogelijk uitgedrukt: het objectieve stramien van het boek suggereert een bijna wetmatige noodlottigheid waaraan geen mens ontkomt en door het gegeven symbool van de aan gruzels stortende meermin staat ook Sera daarin opgenomen; op het einde van het boek echter schijnt zij zich met de werkelijkheid te verzoenen en wentelt bewust en uit vrije wilsbeschikking de vervreemding van zich af in de slaap en de weldoende warmte van Leonards lichaam. Waarom die plotse ombuiging van een idee en een thema dat het hele boek had beheerst? Als eventuele oplossing in het conflict tussen de chaos van de omwereld en de eigen meermin-natuur enerzijds en de hogere persoonlijke wil tot aanvaarding en ordening anderzijds, is het in ieder geval té zwak en niet overtuigend. De hele constructie van het boek immers wettigt bij de lezer de vraag: En wat gebeurt morgen?

Het gehele oeuvre van Hella Haasse is gebouwd rond het thema van *mens* en *wereld*, vanuit de pijnlijke spanningen tussen

objectieve en subjectieve werkelijkheid, tussen de beleving en de verlokking van de chaos en het morele besef van een na te streven orde, tussen existentiële eenzaamheid en de plicht om zich in te schakelen in een buitenpersoonlijk bestel. Ook Sera Doornkamp incarneert weer deze thematiek, vooral in haar huwelijk dat als een toestand van tegenstellingen is gegroeid. Het begon reeds bij de kennismaking met haar man: 'Over de drempel van Leonards huis stapte zij een vreemde geordende wereld binnen in alles het tegendeel van de hare...' (77). En op haar beurt vertegenwoordigt zij voor hem 'een kracht die hij in laatste instantie afwees, in háár openbaarde zich het destructieve, emotionele, onbeheerste, de chaos...' (157). Samengevat aldus: 'De levens van Sera en Leonard waren zo ver verwijderd als het maar kon' (27). En toch, zij schijnt te beseffen dat die onoplosbare dualiteit van gescheiden en verbonden zijn haar onontkoombare lotsbestemming is, de werkelijkheid schijnt zich alleen zo en niet anders aan haar te kunnen openbaren. De gedachte aan het vrijwillige doorbreken van die bestemming zet zij krachtig van zich af: 'Sera bespeurde plotseling in zichzelf een boze geringschatting voor mensen die aan een onbevredigende werkelijkheid trachtten te ontkomen door weg te lopen ergens anders naartoe, of door te spelen, te dromen, dat de dingen beter en zinvoller waren dan zij zich voordeden' (108). In die gevoelstoestand ervaart zij zich enkele malen als zinvol en met vreugde ingeschakeld in een groot en mysterieus geheel, waarin haar zelfvervulling zich voltrekt (o.m. blz. 154 en 174). Goed, dit is Hella Haasses boek en ik eerbiedig het, voelend dat verdere discussie ons hier direct buiten de literatuur leidt. Maar toch, nog

binnen het boek blijvend: waarom schijnen Sera's raakpunten met allerlei andere mensen een tragische ontwikkeling te kennen, terwijl zij binnen haar eigen huiskring, op de laatste bladzijde van het boek, zelf het voorrecht geniet van een moment warm geluk? En ten slotte: is het wel zo dat de draden die wegschieten uit vroegere door ons (bij vergissing) gestelde daden ook niet weer eigenmachtig en met goed resultaat door ons kunnen worden doorgeknipt? Laat mij mijn opstandigheid, mijn droom.

De waanzin van de glasheldere tocht

De verwondering van Hugo Claus noem ik een meesterwerk, in het volle bewustzijn dat die eretitel in de Nederlandse literatuur slechts bij hoge uitzondering kan worden gebruikt. Toevallig las ik in dezelfde week dit boek en *Uitvaart in Mississippi*, de prachtige vertaling van *As I lay dying*, een van de belangrijkste romans van Faulkner, die ik sedert jaren niet meer ter hand had genomen. Van beide werken ontving ik met misschien gelijke kracht de schok der herkenning: de visie, de schrijftuur, het aangrijpend verbale vermogen, het vakmanschap: alles draagt het merkteken van grootheid. De roman van Faulkner is zuidelijk Amerikaans, de roman van Claus is Vlaams, zelfs Westvlaams; beide boeken wortelen in bloed en bodem van een regionale, achterlijke streek, maar groeien van daaruit, door hun geestelijke dimensie en hun vormkracht, tot kunstwerken van internationaal formaat.

In de thematiek van *De verwondering* herkent men gemakkelijk verwantschap met het andere werk van Claus, hoewel het psychopatisch element, de zelfanalyse, de dreiging van angst en waanzin nooit tevoren zulke beklemmende gestalten hadden aangenomen. Nieuw is de uitbeelding van een collectieve mythe: het fascisme. Sterk vernieuwend, uitgesproken modern in haar aansluiting bij de moderne internationale prozaliteratuur en toch tegelijk oorspronkelijk, gedurfd, hier en daar experimenteel, is ook de structuur van de

roman, die overigens tegelijk de inhoud, de bewustzijnsdimensie ervan bepaalt. De taal, in haar evocatief en plastisch vermogen, in haar ontginnen van een donkere poëzie, is in bepaalde hoofdstukken en fragmenten weergaloos. Ik denk o.m. aan 'De tuin der beelden', tien verbluffende bladzijden.

Tijdens de lectuur ontstaat *De verwondering* geleidelijk als een roman in de roman, door het hoofdpersonage tegelijk geschreven, bediscussieerd, met dagboekfragmenten omlijst en door de lezer broksgewijze gereconstrueerd. Het boek vertoont een gelede structuur en verschillende vlakken van waarop simultaan de innerlijke wereld van het schrijvende personage wordt blootgelegd. Die wereld wordt als door een prisma gereflecteerd zodat er geen rechtlijnig maar een kaleidoskopisch beeld van de werkelijkheid ontstaat. En het merkwaardige daarbij is dat dit soort kubistische opbouw van het beeld niet tot stand komt door een vermenigvuldiging van de gezichtspunten (wat in veel moderne romans gebeurt), maar door een bewustzijnsplitsing in de verhalende figuur zelf. Die splitsing wordt overigens psychologisch gefundeerd door het feit dat het personage een schizofrene zenuwpatiënt is die, ter verpleging opgenomen in een instituut, van de dokter opdracht krijgt zijn verleden op te schrijven, op te delven, te achterhalen, te overmeesteren, als een bekende vorm van psychiatrische therapie. Hij wordt voorgesteld als een leraar aan het K.A. te Oostende, die onderhevig aan geestesstoornissen, op het gemaskerd bal van de Dode Rat een jonge vrouw had ontmoet die hij tijdens de daarop volgende dagen, door toedoen van een leerling, in eerder raadselachtige omstandigheden opnieuw was

gaan opzoeken in een Westvlaams dorp, in het kasteel Almout, waar een herdenkingsplechtigheid plaats had ter ere van een verdwenen en legendarische held uit de oorlog: de SS-officier Crabbe, volgeling van leider De Keukeleire (in wie men gemakkelijk J. van Severen herkent). In het gehele dorp en vooral op het kasteel zelf wordt hij opgenomen in de tot aan de krankzinnigheid grenzende mythe van het nazisme. Door de schimmige, half-heroïsche en half-satanische figuur van Crabbe wordt hij letterlijk geobsedeerd, be-zeten, en in zijn neurotische aanleg ondergaat hij enkele malen een persoonsverwisseling en persoonsverlies die hem volledig in de waanzin storten.

Wie is het hoofdpersonage van de roman? Juist wegens dit geval van obsessie en vereenzelviging zijn er twee hoofdpersonages, die geleidelijk in elkaar overgaan: de leraar en Crabbe. In het eerste vlak van het boek (het vlak van de roman in de roman) schrijft de leraar voor dokter Korneel het relaas van de omstandigheden die de directe aanleiding waren tot zijn catastrofale ineenstorting. Dit vormt een rechtlijnig en aaneengesloten verhaal, verdeeld over vijf hoofdstukken (waarvan de titels cursief gedrukt staan), van *Ontmoeting* tot *Vlucht zonder verdediging*, elk van ongeveer twintig bladzijden en gelijkmatig over het boek gerangschikt, met tussenruimten van ca. dertig bladzijden. Die cijfers vermeld ik opzettelijk, want ze reveleren iets van de schijnbaar chaotische maar feitelijk uiterst secure opbouw van de roman en van de golvingen van het compositorisch ritme die men er duidelijk in voelt wanneer men het boek aan één stuk door uitleest, wat bijna moet. Dit verhaal is dus (op bevel van de dokter) ‘afstandelijk gehouden’, het

staat in de derde persoon OVT, de leraar bekijkt er zichzelf in als een ander. Maar wat is het waarheidsgehalte ervan? Dat is reeds het eerste probleem voor de schrijvende leraar zelf die niet alleen zijn alter ego bekijkt, maar zichzelf ook bewust ziet en weet schrijven, zijn verhaal gadeslaat en commentarieert, het verband tussen de feiten van toen en de woorden van nu in twijfel trekt, weet dat hij er niet in zal slagen ‘om de vlinderachtige vlekjes van zijn verleden vast te prikken’: ‘En ondertussen richt ik nog de lens op wat mijn verhaal moest zijn en integendeel een verhaal voor Korneel wordt met adjectieven en kleurige belichtingen’ (180). Het feit dat de schrijver het *verhaals* karakter van zijn eigen verhaal commentarieert is op zichzelf sedert Proust en Gide niet nieuw, de problemen van de autobiografie zijn bijna aan de orde van de dag, maar hier, in dit psychiatrisch geschrift, krijgen ze ook nog een aparte betekenis en het hele procédé wijst er overigens op hoe Hugo Claus de problematiek van de moderne roman *als literair genre* zijdelings in zijn boek betreft.

Deze strikt persoonlijke beschouwingen noteert de leraar in zijn geheim dagboek, zijn ‘gal’ waarin hij feitelijk telkens het moment *nu* behandelt (o.m. zijn interneringskansen zorgvuldig beschrijft) en van daaruit associatief ook in zijn verleden rondtast. Die dagboekfragmenten volgen telkens onmiddellijk op ieder hoofdstuk van het objectieve verhaal, bedragen elk een tiental bladzijden, zijn dus onderling ook weer geheel regelmatig gespatieerd, staan in hun vlugge, nerveuze, scherpe, borende, subjectieve taal van belijdenis en zelfanalyse in treffend contrast met de voorafgaande stukken. Ze bevatten verder bij uitstek de (ge-

lukkig nooit geheel duidelijk en logisch beheerste) ontwarring van de ‘psychologische’ knoop van de roman, de achtergronden van de schizofrene aanleg van de leraar die fragmentair en vrij willekeurig opduiken: zijn minderwaardigheidsgevoelens; zijn drang tot zelfvernietiging, het mislukt huwelijk met zijn piepjonge leerlinge Elizabeth, de versplintering van zijn ‘ik’, de obsessie van Crabbe die hem een ogenblik de illusie van persoonlijkheid en macht heeft geschonken: ‘Ik bleef een vreemdeling van wie ik niet hield... Crabbe heeft die veranderd. Crabbe is het die mij losgetrokken heeft van wat ik was: een bepaalde manier van spreken, lopen, bestaan, Crabbe wrong de snotaap naar buiten’ (33-34).

Ten slotte houdt de leraar nog een derde schrift, een notaboek dat Korneel niet mag zien en waarin hij opschrijft ‘de bijzonderheden die *ik* mij moet herinneren’. Die hoofdstukken bevatten voor mij de sterkste delen van het boek. Weer zijn ze gelijkmatig gegroepeerd, telkens tussen een dagboekfragment en het vervolg van het objectieve verslag. Ze zijn gesteld in de eerste persoon enkelvoud of meervoud: subjectieve hernemingen, belichtingen of aanvullingen van het verhaal voor Korneel, verrijkt met het ontginnings- en onthullingsmateriaal uit het dagboek. Zij tonen Claus op zijn best, scheppen een terrein waar hij de markantste trekken van zijn talent kan uitleven: de vermenging van epische verhaalstukken met flarden van een hallucinante verbeelding, van realistische beschrijvingen à la Cyriel Buysse (maar veel beter!), met evocaties van een aangrijpende, meestal sombere maar soms ook tere lyriek. Naast ‘De tuin der beelden’ vermeld ik hier ook nog de suggestieve

fellatio-scène, de verhalen van Sandra over Crabbe, het liefdestafereel tussen Sandra en de leraar in de kamer van Crabbe, de publieke vernedering van Harmedam.

Voor wie dus *De verwondering* zoveel mogelijk aan één stuk door leest, het met geest en verbeelding bestendig herscheppend en reconstruerend, openbaart dit rijke boek, in sterke deiningen van ritme, met bruuske opschorsingen en overkruisingen, met ellipsen en herhalingen, met afwisseling van duistere emoties en lucide gedachten, met sprongen vanuit een diepe maar nooit heel heldere verbeelding van de leraar-schrijver, maar stevig en sekuur geleed en geleid door de schrijver Claus, de collectieve waanzin van een mythe, gereflecteerd door het waanzinnig geworden brein van een man die zich op het hoogtepunt van het verhaal identificeert met de eveneens in de waanzin (?) ondergegane fascist Crabbe. De waanzin en de angst beheersen inderdaad dit boek als een ingehouden dreiging, die af en toe losbreekt in de kreten die de hysterische zieke slaakt: helemaal op het eind geeft hij nog eens een gil die onwillekeurig doet denken aan de 'kreet' van E. Munch.

In de visie van Claus - tragisch, grotesk en expressionistisch - vindt de mens zijn menselijke wezenheid in onttakeling, bezoedeling en verminking. Alle personages uit zijn nieuwe roman zijn dan ook *vernietigden*: zij lopen rond met een intuïtieve, onbegrepen drang naar zuiverheid die hen naar de ondergang helpt en daarom ook omslaat in de drang naar zelfvernietiging. De leraar, in zijn zelfbewustzijn aangetast, innerlijk verdoold zoekend naar 'wie ben ik?', door Elizabeth beetgenomen en geklei-

neerd, ontvlucht de school ‘omdat, bedenkt hij, ik mij wou oplossen of ik het wou of niet in een glasheldere tocht...’ Beladen met namen die hij niet herkent, bestendig gehouden voor iemand die hij niet is, mondt hij via een reeks misverstanden weerloos uit in het niets. Ook Elizabeth was door dezelfde drang aangetast. Hij herinnert zich hoe zij hem aankeek en hij in haar gezicht las: ‘Waarom ben je geen ander, waarom ben je de dubbelganger van iemand die hartstochtelijk van mij houdt en mij door het leven sleuren zou?’ Sandra dwaalt rond met de herinnering aan haar grote liefde voor Crabbe en geeft zich dan - ook in zelfvernietiging - aan hem die zich de reïncarnatie van Crabbe waant, in de kamer van Crabbe, terwijl ze hen beiden *als vreemdelingen* in de spiegel bekijkt. Crabbe ook, misdadige held, verliest zichzelf, maakt zichzelf kapot op het ogenblik dat de krankzinnige criminaliteit van het nazisysteem tot hem doordringt.

Er is over dit beklemmend en veelzijdig boek nog zoveel meer te zeggen. Ook ten slotte dat het enkele zwakkere punten bevat. In die bijna ononderbroken stroom van taalcreativiteit stoot men hier en daar op inzinkingen of misschien zelfs overbodige fragmenten (o.m. rond blz. 160); de figuur van de jongen overtuigt het minst en de laatste vijftien bladzijden, nadat het dagboek afgesloten is, laten volgens mij, voor het eerst maar nodeloos, allerlei gezichtspunten van het verhaal dooreenlopen. Maar dat is bijna kritiek uit scrupulositeit!

1962

De taal is vurrukkulluk

Ik vermoed dat ik niet de eerste ben om in verband met Remco Campert's roman *Het leven is vurrukkulluk* te verwijzen naar de Franse schrijver Raymond Queneau. Ik weet helemaal niet in hoever hier van enige directe beïnvloeding sprake is, het is overigens ook van geen belang, maar een reeks verwantschappen springt zodanig in het oog, dat een vergelijking met Queneau het boek van Campert in ieder geval passend situeert in de huidige literatuur. Misschien ligt een onmiddellijke verwantschap al in het feit dat zowel de schrijver van *Pierrot mon Ami* en *Zazie dans le Métro* als Remco Campert in de eerste plaats dichters en dus *taalkunstenaars* zijn. Queneau maakt geen principieel onderscheid tussen poëzie en roman, beide steunen voor hem op een bijzondere en originele behandeling van de 'langage', die het scheppingsmateriaal van de schrijver vormt. Volgende uitspraak van hem kan hier zeer beknopt zijn standpunt illustreren: *'C'est l'usage de l'italien qui a créé la théologie poétique de Dante, c'est l'usage de l'allemand qui a créé l'existence de Luther, c'est l'usage du néo-français de la Renaissance qui a fondé le sentiment de la liberté chez Rabelais et Montaigne. Un langage nouveau suscite des idées nouvelles'*. Zijn taalfilosofie, zijn beroemde satirische aftakeling van het academische Frans, zijn schepping van het 'troisième français' mogen hier verder onbesproken blijven, maar reeds de titel van Remco Campert's roman herinnert dadelijk aan geestige en vaak humoristische spellingsacrobatieën, zoals *'C'est pas très correct ce que*

je vais vous demander, *c'est même un peu zoze, mais enfin nous sommes zentre zommes*' of sterker nog '*Mezalar; mezalar; kèskon nobtyin! Sa dvyin incrouayab, pazordiner, ranversan...*' enz. Ik som maar verder op: Queneau's parodistische levensvisie en stijl, in dit verband zijn schepping van luchtige 'personnages sans épaisseur' (vooral *Pierrot*), zijn poëtische humor, zijn sprankelende bijna inhoudloze dialogen, zijn gewoonte om allerlei verhaalstechnieken dooreen te mengen (vooral in 'de Chiendent'), de nonchalance waarmee hij verhaalselementen opneemt en weer laat vallen en - hier niet het minst - zijn parodie op het aan de zwaartekracht van de moraal ontheven tiener-meisje ('Zazie').

De roman van Remco Campert is bijna volkomen in dit raam te situeren. Daarin liggen - binnen de Nederlandse literatuur - zijn actualiteit, zijn briljante kanten en zijn tekorten. Ziehier het verhaalschema: De artistieke jongelui Mees en Boeli vangen de tiener Panda op in het drukke zondagspark, slenteren wat rond, likken aan een ijslolly, drijven geestelijk op braniegesprekken, krijgen een morrelende grijsaard achter zich aan, die zij opeens neerslaan en van zijn tweehonderd gulden aan spaarcentjes beroven. In het huis van Mees wordt het steeds duidelijker dat Panda met Mees naar bed wil, terwijl Boeli (de dichter) eraan herinnerd wordt dat hij in de stad een afspraak heeft met journalisten die hem zouden interviewen. Volgen beurtelings: de scènes met Mees en Panda in hun amoureuus vertier en het - schitterende! - interview op het terras van *Asiatique (Américain?)*. Boeli loopt mee naar huis met de journalist Ernst-Jan, die tuk is op de radioreportage van de voetbalmatch België-Nederland. Hij

beleeft een ontijdig onderbroken amoureuus avontuurtje met de vrouw van Ernst-Jan. Intussen is de grijsaard in het park rechtgeholpen door de bleekneus Tjeerd Overbeek, die hem voorstelt de belagers te gaan opsporen, maar deze opzet komt faliekant uit. 's Avonds wordt in het huis van Mees met de gegapte duiten een reuzefuif georganiseerd waar, als voornaamste attractie, een jongeman aan een paraplu van de dakgoot springt en behouden in de tuin landt.

Dit schema maakt al een en ander duidelijk, vooral de geestige parodie en satire. De kwaliteit daarvan ontstaat vooral door de taalvirtuositeit, de springlevende dialogen, allerlei komische vondsten en doorheen dit alles de vonken poëzie. De zedenspiegel werkt omgekeerd: niet door bv. gewoon burgerlijk gedoe in het holle en bolle glas karikaturaal te laten weerkaatsen (ontmaskering van de comédie humaine), maar door min of meer excentrieke voorstellingen en taferelen als de gewoonste zaak ter wereld uit te beelden, op een wijze die het normale, vlakke spiegelbeeld tot parodie maakt. Het is vanwege de schrijver hier en daar een krachttoer en tegenover de drabbige alarmreportages der zieleherders: wat een sanerende schriftuur! Als alle veldwachters en predikanten maar een sprankeltje des dichters bezaten...

De drie hoofdfiguren Panda, Mees en Boeli behoren tot het type dat men in de moderne Franse romankritiek 'des personnages sans épaisseur' noemt. Het zijn een (betrekkelijk) nieuw soort romanhelden die beschikken over een zeer acuut oppervlakte-bewustzijn van zintuigen, zenuwen en scherpe gewaarwordingen, lucide en eerlijk, maar stuitend op een soort onderhuidse wand

waarachter (onaangeroerd nu) de psychologische en morele tormenten liggen waarin andere romans boren. Het levensgevoel dat dergelijke romanpersonages vertolken, varieert opmerkelijk. Het volstaat in dit verband even *Meursault* (Camus), *Antoine Roquentin* (Sartre) en *Pierrot* (Queneau) met elkaar te vergelijken. De personages van Remco Campert staan het dichtst bij Queneau. Panda is de tiener van zestien die het leven vurrukkulluk vindt, die ijslollies verorbert, die boud verkondigt dat zij geen boeken wil lezen maar wil leven, dat alleen geld en lichamelijke liefde van tel zijn en die om deze redenen een grijsaard berooft, met Amerikaanse soldaten in hotels slaapt en ook met allerlei andere toffe jongens de ars amandi beoefent. Rechtljniger kan het niet. En behoort zij dan tot het ras der corrupte monstertjes van de ‘misdadige jeugd’ die tegenwoordig in rapporten en verhandelingen de eervolle hoofdzorg der pedagogen uitmaken? Ach nee, want zij leeft bij de genade van Remco Campert's *woord* en dus in een andere en veel verrukkelijker wereld dan die welke buiten onze voordeur begint. Men weigert discussies over de verdorvenheid van de Vos Reynaert maar lacht om de pape en de koning en verlangt heimelijk om in de huid te zitten van het slimme en resoluut levende dier dat op zo'n paradijselijke wijze zichzelf en niets dan zichzelf is. Zo ook met Panda, het meisje dat in het boek niet eens een gezicht of een duidelijke gestalte heeft, maar alleen van woorden is gemaakt, waarbinnen zij leeft met de poëtische volstrekteid van een vogel of een poes, en waardoor zij wordt beschermd tegen een wereld van mensen die het allemaal zoveel ernstiger menen of zoveel aanstelliger zijn. De levenssferen waartegen de schrijver

haar glimlachend verdedigt en die door haar worden gerelativeerd, zijn dus van verscheiden aard. Het is enerzijds de wereld van de *onnette-thee*, de *parlummeltaire* democratie, de *saai-jans-fiction* en anderzijds die van de *Marry-you-Anna*-rokers, de *Tjoe-win-k'um*-kauwers en de *seksjuwelen*. Alleen al door dit taalprocédé, door deze woordomgeving waarin hij Panda laat leven, verschanst de schrijver haar veilig achter wanden van ironie. De zwaartillende deftige wereld wordt geparodieerd, maar evenzeer de mythe van de nozems en *rokkenrollers*. O vurrukkulluke tuin van de humor! Maar bij dit procédé blijft het niet, er zijn nog andere machtige vondsten. Wanneer het drietal de grijsaard heeft neergeslagen en Panda hem het geld uit de sokken haalt, staan de voorbijgangers ontroerd stil ‘en keken vertederd naar het aardige tafereeltje en wensten dat ze ook zo oud waren om zo door hun eigen kleindochtertje vertroeteld en geliefkoosd te worden’. In de bijna groteske scène waar Panda een tegendraads gesprek voert met de retirade-juffrouw (de *waterjuffer!*) neemt zij met onbevangen oprechtheid stelling tegen de w.c.-cultuur (der burgers). Zij gunt de Amerikaanse soldaten graag een pretje omdat ‘zij hier ook niet zijn voor hun plezier. Zij zijn hier om het avondland te verdedigen’. En in bed bij Mees wordt Panda het gewone en bijna aandoenlijk hunkerend meisje dat van haar half-verstrooide partner alsmaar wil horen dat hij haar opwindend vindt en dat zij mooie borsten heeft. En terwijl zij onbekommerd liefheeft, draait buiten de gewichtige wereld verder: ‘Zwarte Cadillacs sluipen behoedzaam naderbij. Chauffeurs openen deuren, vrouwen stijgen krakend uit, manmoedige draagsters van de Internationale Cultuur en de

menopauze.’ En 's avonds, op de fuif, wordt Panda moe en wil als een zoet kind opeens naar huis. En over dit alles heen de bekoorlijkheid van de taal, van de poëzie.

Mees is van een soortgelijk type. Maar hij is ouder en heeft dus een verleden dat af en toe de kop opsteekt. Daarbij beschikt hij over een lucider en scherper controlerend bewustzijn dan Panda. De half naïeve, half geraffineerde dialogen met het meisje in bed waarbij dit bewustzijn juist het geminnekoos met berekenende reflectie begeleidt, roept sterk de sfeer op van een nouvelle vague-film als *A Bout de Souffle*. Zowel daar als hier ontstaat die sfeer van tegelijk wat onwezenlijkheid en genadeloze eerlijkheid uit het suggestief vermogen en de ontwapenende trefzekerheid van een sprankelend en onverbloemd taalgebruik. De nogal goedkope moraliserende kant van de Franse film heeft Remco Campert buiten zijn verhaal gelaten, d.w.z. hij heeft er de politie niet bijgehaald. De gehele voorstelling van zijn boek staat overigens in een ander klimaat, - dit van de humor - maar waar het accent even verschuift, duikt een andere ernst op die zo typisch is voor de huidige generatie der dertigjarigen: ‘Wat is dit vermoeiend. Het ene ogenblik wil ik haar kwijtraken, het volgende slaat bij het idee alleen al de schrik me om het hart. Word ik ooit volwassen? Een man, zoals mannen horen te zijn, of zoals mannen vroeger waren. Met twee benen op de grond en een hoofd vol wekkers, die tijdig aflopen en waar je niet doorheen kunt slapen. Een man vol op de redelijkheid en de werkelijkheid afgestemd proza, die zijn zeventig jaren, hem door zijn ouders op deze aarde geschonken, bedaard, bladzij voor bladzij uitleest,

zonder zich door het gemurmul van de buurman te laten afleiden. We stonden onder de douche en ik had haar lief. Ik droogde me af en ik zag de zakelijkheid waarmee ze zich aankleedde en ik haatte haar.’ Waar Mees tijdens de zalige vermoeidheid van het omne animal herhaaldelijk in zijn verleden terugzinkt, vernemen wij niet veel meer dan andere amoureuze perikelen, maar ook hier doet de poëzie bijna alles.

Intussen had Boeli op het terras van Asiatique een paar staaltjes van dichter-interviews geleverd, één in schuchtere en één in brutale stijl, waar Remco Campert weer blijk geeft van zijn groot parodistisch talent. Verder is Boeli niet zo interessant meer (behoudens nog een heel grappig tafereel met Etta in het huis van de achterburen) maar een vergelijking met zijn tegendeel Tjeerd toont weer aan welke dubbele richting de parodie uitgaat. In Boeli wordt beurtelings de nonchalante en branieachtige reclamestunt-dichter getroffen, maar tegelijk is hij het dan toch die tot het vuurwerk van een dergelijk interview in staat is. De ironisering relativeert en bevestigt hier meteen het talent. Alles liever nog dan de ridicule en weerloze Tjeerd die het leven niet aankan, die schrijnend rood brandt in de zon, die de nozems belastert, die het seksjuwele verafschuwt, die zich voor de wagen spant van tweeduizend jaar christendom, die Kuyper citeert maar jammerlijk mislukt in zijn edele opzet om de grijsaard te wreken. In beide gevallen is de karikaturale vertekening duidelijk, maar wij houden ons aan de zijde van de dichters, daar helpt geen moedertje lief aan.

Een roman als deze ontleent hoofdzakelijk zijn betekenis aan de taalinventie van

de schrijver. In het eerste gedeelte is die aanzienlijk sterker dan in de tweede helft. Het hoofdstukje bv. waar Etta mijmert over de mislukking van haar huwelijk is symptomatisch voor de middelmatigheid waarin het boek vervalt wanneer de humoristische toon moet plaatsmaken voor een ernstiger gehouden beschouwing. Ook de slottaferelen van de fuif voldoen niet helemaal en ik kan de indruk niet van mij afzetten dat de schrijver er opeens gauw een eind aan heeft willen maken. Of komt het ook doordat men moeite heeft om tegenover dergelijke scènes de weergaloze orgie te vergeten die Harry Mulisch heeft kunnen uitbeelden in *Het zwarte licht*?

Ten slotte wil ik nog wijzen op de grote variatie van romantische technieken die met grote handigheid en soms met virtuositeit worden gebruikt. Het verhaal begint volgens de gewone, traditionele formule, verschuift naar de zuivere scenariotechniek van louter dialogen en toneelaanwijzingen om verder af te wisselen met directe en indirecte monologues intérieures, doorbroken met flash-backs enz. Is ook hier een parodie te zien op het genre van de roman als zodanig? Niets verzet zich tegen deze mening en in ieder geval breekt hier en daar de ironie duidelijk door. Dit is o.m. het geval waar de schrijver plots de toon aanslaat van de ouderwetse verteller: ‘Midden in het park lag een uitspanning waar men in rieten stoelen gezeten een verversing tot zich kon nemen. Het spreekt vanzelf dat menige zondagswandelaar gretig van deze gelegenheid gebruik maakte. Zo ook ons drietal...’

In zijn beste gedeelten is *Het leven is verrukkulluk* inderdaad een verrukkelijk boek, met bijzondere kwaliteiten van taal en schriftuur. Ik leg daar de nadruk op, vooral tegenover hen die bij ons nog altijd niet schijnen te weten dat een schrijver die stuntelig schrijft geen schrijver is.

1962

De spiegel van Narkissos

Ik ken geen Nederlandse roman, zó bewust opgebouwd en uitgewerkt vanuit een moderne ervaring van het problematische ‘ik’ en het schrijverschap, als *De ridder is gestorven* van Cees Nooteboom. Kort voor zijn dood verzuchtte Pirandello: ‘Ik heb verzuimd te leven, ik heb mijn leven geschreven.’ Het gehele werk van deze intellectualistische auteur staat inderdaad in het teken van de spanningen tussen ‘zijn’ en ‘niet-zijn’, tussen verbeelding en werkelijkheid, tussen leven en verhalen, waardoor de ik-persoonlijkheid versplinterd wordt en soms in de paranoia ondergaat. Deze thematiek heeft de literatuur van onze eeuw fel gekleurd en vooral het existentialisme heeft de bewustzijnsstroebelen ervan nog uitgediept. In *La Nausée* van Sartre staat het betekenisvolle zinnetje: ‘Mais il faut choisir: vivre ou raconter...’ Over dit alles valt hier niet uit te weiden, maar zeker is dat Nooteboom's nieuwe roman die tragische problematiek, zo typisch Westeuropees, op aangrijpende en originele wijze, tot in de romantische implicaties ervan, in het Nederlands vertegenwoordigt. Het is essentieel een spiegel-problematiek; de Narkissos-mythe, geprojecteerd zoals wel alle mythen, is actueler dan ooit.

De opzet in de hele compositie van *De ridder is gestorven* is al een spiegelconstructie in het kwadraat; de auteur, die zelf optreedt als schrijver in de ik-vorm, schrijft een boek over een bevriend en gestorven schrijver André Steenkamp, die op zijn beurt een boek aan het schrijven was

over een gestorven schrijver. André Steenkamp, die nooit aan de ware zelfexpressie noch aan ‘het eigenlijke schrijven’ was toegekomen, had slechts het begin van zijn boek tot stand kunnen brengen en voor de rest ligt zijn persoonlijkheid verspreid over ‘aantekeningen in een onvoorstelbare chaos, half gemaakte gedichten, dagboeken’. De schrijver in Nooteboom's roman (N. zelf?) onderneemt dan een poging tot rehabilitatie en reconstructie van deze wat schimmige figuur, die hij poogt te volgen gedurende het laatste paar beslissende weken van zijn losgeslagen leven op Ibiza. Hij doet daarvoor beroep op de nagelaten documenten, zijn persoonlijke herinneringen en confidenties van de schilder Schramm, bij wie A.S. op het eiland enkele dagen heeft ingewoond.

Vanuit een enigszins oppervlakkige beschouwingwijze (die ik straks zal corrigeren) gezien, staat de schrijver dus in de toestand van de biograaf die aan de hand van het beschikbare materiaal een eigen VORM moet GEVEN aan een gestorven persoonlijkheid. Maar reeds deze situatie is belangwekkend omdat ze revelatief is voor de houding van de moderne romancier tegenover zijn personages. Een romanpersonage of ‘karakter’ in de traditionele betekenis is een figuur waarover de schrijver alles weet. Ook wanneer deze er vanzelfsprekend niet ‘alles’ over *vertelt*, heeft de lezer de indruk dat hij er toch alles over *weet*, en van daaruit bewaart hij een vorm van werkelijkheid die in het leven zelf onbereikbaar is: in het leven zelf immers leven wij, met gissingen en veronderstellingen, als vreemden naast elkaar. De wereld van de traditionele fictie, van de klassieke *verhaalssituatie*, is een wereld van klare en raak geformuleerde peilingen, van

vaste omtrekken, van zekerheden. De moderne romancier (*modern* hier gebruikt in een specifieke existentiële, fenomenologische en kennistheoretische betekenis van dit woord) staat daarentegen juist vol *wantrouwen* tegenover deze fictieve verhaalswereld met haar eigen wetten en orde. Met Nathalie Sarraute leeft hij in een ‘Ere du Soupçon’ en daarom is hij inderdaad ook niet echt meer een romancier in de historisch gegroeide betekenis van dit woord en schrijft hij boeken die men anti-romans heeft genoemd. Daarin manifesteert zich het wantrouwen tegenover het verhaal misschien wel het duidelijkst in de houding tegenover het personage als romanfiguur. Deze figuur houdt op een fictie, gekend en begrensd ontwerp te zijn en wordt een *open object* van onderzoek, even raadselachtig en (bijna) ondoordringbaar als het contingente leven zelf. Daarom is André Steenkamp in de anti-roman van Nootboom een problematisch gegeven. De basisgegevens waaruit hij moet worden opgebouwd, worden voorgesteld als werkelijke documenten; maar over de interpretatie en de aanvullingen daarvan, waar de zg. scheppende verbeelding dus begint, toont de schrijver zich onzeker en wantrouwig. Het hele boek is doorspekt van opmerkingen als de volgende: ‘En hoeveel het ook is, genoeg is het niet, wat hij me gelaten heeft, ik zal moeten bedriegen... Ik zal zelfs “hij zei” en “hij dacht” moeten schrijven!’ (9). ‘Hoever ben ik met zijn portret, met het standbeeld dat ik voor hem wilde oprichten? Wat heb ik gezegd, wie heb ik beschreven? En in godsnaam, wat is er waar van dat mythische schimmenspel dat ik heb opgezet...’ (28). ‘Wat een warwinkel van leugens en bedrog heb ik nu geschapen’ (181).

Maar het probleem is nog gecompliceerder. A.S. was zelf een schrijver die een boek aan het schrijven was, d.w.z. die een personage aan het opbouwen was waartoe hij in een niet meer achterhaalbare verhouding stond. Vandaar een twijfel als deze: ‘Heb ik het nog over hem? Heeft hij het over zichzelf? Schrijf ik hem in de plaats van zijn hoofdpersoon die hij ook was, maar hoeveel? En ik?’ (10). Het probleem van de schrijver (Nootboom) krijgt dus een weerspiegeling in dat van A.S. tot zijn romanpersonage, waardoor A.S. in een dubbele spiegelverhouding komt te staan: niet alleen is hij het onzekere, problematische produkt van zijn beschrijver, maar ook van zijn eigen schrijverschap. En zo krijgt het begrip *verhaal* hier een volstrekt andere, ja tegengestelde betekenis in vergelijking met het traditionele fictiebegrip. Waar het vroeger fungeerde als een verklaring, ordening en formulering van het duistere, ongevormde leven, wordt het hier voorgesteld als een (noodzakelijk en noodlottig) vervalsende bewustzijnsactiviteit die de echtheid en eerlijkheid van het leven aantast. Wie enigszins thuis is in Sartre, betreedt hier overigens een vertrouwd domein.

De kwaal waaraan André Steenkamp lijdt en tenondergaat is inderdaad die van de *onechtheid*: hij voelt dat hij niet echt bestaat, noch als mens noch als schrijver, en de antimonische verhouding tussen die beiden is van een slopende tragiek. Het boek van Nootboom behandelt essentieel Steenkamp's acute en verwoestende bewustwording en diagnose van die kwaal, in een toestand van krankzinnige verwarring waaraan alleen nog de dood een uitkomst kan bieden; vandaar dat A.S. zelf kort voor die dood noteert: ‘Want ik zal niet meer schrijven.

Ik wil weg...' (179) en dat Nooteboom na die dood opmerkt: 'Dat hij op dat moment eigenlijk geboren had moeten worden kan nooit tot hem doorgedrongen zijn, hij had het te druk met naar de spades van de doodgravers te luisteren' (195). Zelfs in dit ultieme ogenblik *zag* hij zich zelf nog eerder sterven dan hij werkelijk stierf!

De 'ziekte' van A.S. is inderdaad vooreerst die van het voortdurend op zich zelf gerichte bewustzijn, waardoor hij zichzelf voortdurend als een verlamme dubbelganger begeleidt. Die spiegelsituatie van het bestendig op-een-afstand staan wordt vooral ervaren in houdingen van *kijken* (uiterlijke afstand) en *denken* of tot zich zelf praten (inwendige afstand). Zo kijkt hij tijdens een coïtus 'naar de WERKELIJKE hartstocht onder hem... denkend tegelijk in zijn leven en in zijn niet leven' (105). Even later noteert de schrijver: '... niets is vreselijk genoeg of het spreekt toch nog met woorden en door ZIJN stem' (107). Zijn geliefde verwijt hem: 'Je bent een toneelspeler. Een toneelspeler die zich zelf voortdurend ziet, met het landschap en je omgeving als entourage' (90). Zijn eigen leven voelt hij als een 'onder water leven' (116) en projecteert de werkelijkheid steeds in de anderen: 'Hij ziet een boer, omwikkelt hem in zijn romantische visie, boer, landschap, middellandse zee (dat zijn mensen die werkelijk leven!) en weet niet dat elke millimeter die hij zich nu van zijn eigen werkelijkheid verwijdert levensgevaarlijk wordt' (127).

Die laatste zin duidt op het specifieke karakter van de bewustzijnsplitsing: het is dat van de schrijver-in-aanleg die voortdurend zwalpt tussen de ongerefecteerde werkelijkheid

van zijn ervaringen (*conscience irréflechie*) en de vervormende reflecties daarvan die hij tegelijk ervaart. Zo ontsnapt hij voortdurend aan zijn eigen authenticiteit in *verhaalformules* die evenmin echt zijn omdat hij over onvoldoende scheppingskracht beschikt om ze binnen een zelfstandige vorm te dwingen en aldus te overheersen. Beklemmend in dat opzicht is o.m. een passus op blz. 146 waar hij zelfs niet meer in staat is een pijnlijke eenzaamheid als een echt gevoel te beleven: ‘Ik ken geen mensen, zegt hij hardop en hij voelt dat die gedachte hem plezier doet. Trots op die zo *duidelijk geformuleerde* belangwekkende eenzaamheid wandelt hij verder op het modderpad...’ Juist doordat hij niet in staat is ‘lid van het bestaande te zijn’ kan hij ook niet vorm-geven en valt hij letterlijk uiteen in de onverzoenbare tegenstelling van *leven en schrijven*: ‘Ik kan niet schrijven... ik lieg als ik schrijf. Of ik heb geen leven. Of mijn leven is echt. Ik kan die verdeeldheid niet...’ (50). Zijn eigen leven beleeft hij als een anekdote, voelt zich zelf van uur tot uur worden ‘het verhaal van een gek’ of zit ‘zo stil mogelijk een spiegel te zijn’ (179).

De egotistische wereld van A.S. verschijnt verder nog als onzinnig en machteloos doordat ze een wereld-buiten-de-tijd is en juist ook daardoor niet wortelt in het ‘bestaande’. De tijdservaring is volstrekt subjectief geworden en dit vormt een belangrijk aspect van Steenkamp's verwarring van leven en verhalen. Talrijke plaatsen in het boek duiden op dit verschijnsel: ‘Hier reed ik gisteren voorbij, en ben ik hier en nu nog dezelfde?’ (113). ‘Hij vraagt zich af of het werkelijk pas die ochtend was dat hij ernaar stond te kijken vanaf Schramms balcon...’. ‘... al die langzame

gebeurtenissen, Schramm bij het gesprek op het terras die ochtend, al weer zo lang geleden, uren! en zij die hij al jaren kent (1 nacht), zijn angst' (132).

Er zijn nog andere facetten, maar ik vrees dat een verdere schematische aanduiding ervan de indruk zou wekken dat *De ridder is gestorven* een wel erg cerebraal en opzettelijk werkstuk is. Zeker is het een intellectualistisch boek, maar zowel van de existentiële belevingsgrond als van de taalconstructie ervan, gaat voor mij een beklemming uit. De ondergang van de 'held', na zijn omzwervingen op het eiland, die als een soort parodie op de 'ridderlijke queeste' (91) moeten beschouwd worden, voltrekt zich in enkele dagen van schizofrenische waanzin, die Nootboom met een verbluffende taalkracht heeft opgeroepen en waarin hij meteen kans heeft gezien om heel behendig een moderne lyrische schrijftechniek van associaties, planverschuivingen, flarden monoloog, enz. toe te passen. Merkwaardig is dat in deze anti-roman, waarin het proces wordt gemaakt van het inauthentische spiegelverhalen als onmacht tot leven en tot schrijven, het verhaal zelf inderdaad uiteenbrokkelt. Vanwege Cees Nootboom gebeurt dit met een verbetenheid en ironie die duidelijk een heel persoonlijke verhouding tot het boek verraden. Zodat wij aan de laatste en kapitale vraag komen: is André Steenkamp een alter-ego van de schrijver zelf? Vooral de laatste bladzijden wijzen ondubbelzinnig in die richting. De schrijver bezoekt het kerkhof te Barcelona waar zijn vriend begraven ligt, maar het opschrift 'Aqui deposito el cadáver de...' wil hij niet zien, want: 'Ik heb te veel met hem te maken gekregen, deze twee jaar dat ik in die laatste paar overspannen weken

van zijn leven gedrongen ben. Heeft hij mij bij de keel? Er is geen twijfel aan dat ik hem anders heb opgericht dan hij was, deze dode, net zo min als er geen twijfel aan is dat hij sterker was dan ik hem voordoe. Hij stierf er dan wel aan, aan dat belachelijke leven dat hij leidde, maar hij had het toch goed voor elkaar, dat boek, tot het einde toe, mij inbegrepen' (193). In deze krampachtige worsteling met zich zelf heeft Cees Nootboom zijn boek geschreven en dit is een overwinning op de dood. Hij heeft het uiteraard niet kunnen verwezenlijken zonder zich zelf, maar wél trots zich zelf, in een complexe daad van doden, overschrijden en empirisch afstand nemen tegelijk, waarbij dan toch weer alles onzeker blijft: 'Ik bevrijd mij uit je dodelijke omhelzing en leg je neer. Ik vlucht. Het is niet gebeurd.'

1963

De onmogelijke liefde

De roman *De vadsige koningen* van Hugo Raes is opgevat als een simultaneïstische monologue intérieur waarin, binnen een lang aangehouden moment dat het ‘nu’ en het ‘hier’ vertegenwoordigt, de dimensies van tijd en ruimte samengedrongen en verbrokkeld worden tot een fragment individuele bewustzijnsinhoud dat het actuele subjectieve *ik* van het centraal personage bepaalt. Met een dergelijk procédé is, bijna een halve eeuw geleden, bij auteurs als J. Joyce en V. Woolf e.a. de afbraak begonnen van de chronologisch-epische en deductief-psychologische roman.

De roman als bewustzijnsexploratie ‘est un moyen de forcer le réel à se révéler, de conduire sa propre activité’ (M. Butor). Op werkelijkheidsweergave hebben zich destijds ook de naturalistische en de psychologische roman beroepen, maar het begrip van ‘le réel’ heeft voor de nieuwe romancier een andere betekenis gekregen: het is niet meer de zo getrouw mogelijke afspiegeling van een zg. objectief waargenomen werkelijkheid, geordend, gerangschikt en ingeschakeld in een universeel systeem van verschijnselen en waarden. Het is niet meer het logisch voorgesteld produkt van het al-ziend oog en het al-wetend brein van de verteller, welke graad van objectiviteit de menselijke waarneming en verbeelding overigens ook mogen kunnen bereiken. Het is essentieel het onverschrokken en pretentieloos speuren naar de *eerste* waarheid van de mens, die nochtans na eeuwen moraal en filosofie nog nauwelijks ont-

gonnen is: de zeer complexe levenswaarheid, duizendvoudig gebroken en weerkaatst in het prisma van ieder individueel bewustzijn. En deze bewustzijnsituaties kunnen niet losgemaakt van de wijze waarop ze voorgesteld worden, van de vorm waarin ze hun uitdrukking vinden. Aan zulk een nieuwe situatie, d.i. tegelijk aan een nieuwe conceptie van wat een roman moet zijn, beantwoorden nieuwe thema's, nieuwe vormen van taal, schriftuur, techniek, structuur.

Het - noodzakelijkerwijze fragmentair - doorbreken van de ingewikkelde situaties waarin het bewuste *ik* zich bestendig handhaaft en weer dreigt te verliezen, heeft een romantype doen ontwikkelen dat bestaat uit de monologue intérieur (Joyce, V. Woolf, Faulkner, M. Butor, Cl. Simon e.a.) al dan niet gevoed door autobiografische reflectie (H. Miller, M. Leiris, Sartre, e.a.). Dit laatste is ook bij H. Raes het geval: hij staat als jong Vlaams auteur ingeschakeld in dit internationaal klimaat. Zijn boek brengt de lucide bewustzijnsstroom van de centrale figuur Herman gedurende een slapeloze zomernacht. Vanuit de onmiddellijke situatie van het bed, de slaapkamer met vrouw en kinderen, het huis, de omgeving, vertrekken bewustzijnsdraden: ze schieten dooreen, breken af, weven geleidelijk een grillig en broos web IK. Het wordt een herinneringsfilm van gebeurtenissen, psychische toestanden, overwegingen, reacties, angsten, verlangens, sterke verhalen, statistieken en moppen, die zoveel onverbloemde peilingen zijn naar de onmiddellijke zijns-waarheid van de ik-figuur en het toevallig fragment van de wereld dat zich in zijn geest realiseert.

De omslag vermeldt dat ‘men dit een boek zou kunnen noemen van de naoorlogse generatie’. De jeugd die hopeloos haar leventje leidt, tegen de maatschappij en conventie in, trachtend te genieten, te doorgronden en zichzelf te oriënteren, een soort zedenspiegel dus van een beat of lost generation? Ook de titel wijst in die richting, maar wat zou het dan? Sedert boeken als *The Sun also rises* van Hemingway, levert die soort romans inderdaad de literaire neerslag van de geschokte situatie van de westerse cultuurmens midden een door hemzelf opgerichte, maar verafschuwde en trots alles in stand gehouden wereld. Naast de littérature engagée, naast de sociale, moralistische of vernieuwd-religieuze roman, die evenzeer uitingen zijn van dezelfde generaties: een veelzijdig operatieveld van de creatieve geest die zich meet met de verbijsterende verschijnselen en machten die opduiken in de snelle ontwikkelingsgang van de wereld. De functie van de kunst bestaat daarin ten dele uit ontleden, doorboren, afbreken, ontluisteren, aan de kaak stellen, dit alles omwille van de waarheid die bedolven ligt onder dikke lagen schijn.

De ervaringswereld van de romanfiguur Herman is opgebouwd uit een reeks concentrische kringen: het eigen-ik, vrouw en kinderen, de familie, het stelletje vrienden, de actualiteit van het wereldgebeuren. In het middelpunt een dóórlichtend, registrerend bewustzijn, als een röntgenapparaat, mikroskoop en seismograaf: in de fictieve voorstelling, ja, maar in feite het ingespannen actief-denkend bewustzijn van een schrijver *die met en door de taal* een vlottend en nevelig levensfragment tot *vaste vorm*, d.i. tot waarheid moet brengen. En welke is die waarheid? Voor het

dertigjarige 'ik' zelf: een fundamentele toestand van moeheid, besluiteloosheid, onmacht, het gevoel van 'I would if I could but I can't'. Tegenover de vrouw: de eenzaamheid, het onvermogen tot één-zijn en synthese in de liefde. Tegenover de familie: afkeer van hun burgertaboes, hun ellendige kakmoppen. Tegenover de maatschappij: ontmaskering van haar vreselijke hypocrisie en haar laffe moraal. Tegenover de wereldactualiteit: angst voor de atoomdreiging, de klucht van de vrede, de vernietiging, het sadisme, de afschuwelijke ongevallen en ziekten, de uitbuiting, de zinloze dood. Met de vrienden wordt gewallebakt, rondgezwierd in sportwagentjes, brandie geschopt. Alle vanouds geijkte waarden en tradities worden gewogen en als levenshouvast te licht bevonden. Geen religie of politiek systeem of filosofie of moraal kan als een passe-partout dienen. Er is geen confrontatie met de zg. eeuwige ideeën, alleen met concrete ervaringen en gevoelens. En dit is allemaal negatief, nihilistisch, zoals sommige veldwachters van de cultuur beweren? Godbewareme. Het gaat hier vooreerst niet om levensverschijnselen, om bewustzijnstoestanden als zodanig, maar om een boek, een roman, een kunstwerk, d.i. een andere zijns-categorie. Tegenover de moeheid, de onmacht van de romanfiguur Herman staat de schriftuur van de auteur Hugo Raes, zijn creatieve inspanning, zijn wilskracht, zijn volharding, zijn werk en het resultaat. Tegenover de uitgebeelde ellende, eenzaamheid en ontreddeering, staat het lucide bewustzijn daarvan, de moed en de kracht om dit bewustzijn zuiver te houden, het niet te laten overwoekeren door grote woorden, maar het naakt en scherp de taalvorm te geven waarin het zichzelf overstijgt.

Tegenover de brutale, schokkende werkelijkheid van documenten en kronieken staat de geamuseerde, cynische, schrijnende toon van de taal. Uit diezelfde bodem, als bloemen uit moeras, groeien verrukkelijke beelden, poëzie. Schrijven is en blijft ‘een daad van bevestiging’, ik schrijf dus ik leef, en de vadsige koningen zelf schreven en schrijven niet.

Als kaleidoskopische bewustzijnsstroom is de bouw van Raes' roman uiterst los. Begin en einde zijn bijna toevallige punten en daartussen ligt een associatief aaneengeschakelde reeks bewustzijnsinhouden waarvan de eenheid in taal, denksfeer en geestelijk klimaat ligt. Mij lijkt die zwakke constructie een tekort. Men kan aanvoeren dat een bewustzijnsstroom in feite nergens begint en nergens eindigt, ofwel in zijn bestaan bepaald wordt door toevallige externe factoren. Dit is volkomen juist, maar het miskent toch het kapitale onderscheid tussen *leven* en *boek*. Iedere geschreven zin, ook de eenvoudigste, is een geestelijke, min of meer abstraherende constructie. Onderwerp en persoonsvorm, woordorde, punt, komma enz.... zijn geen werkelijkheden van het leven in brute staat, maar van het ordenend, construerend *taalbewustzijn*. De schrijver kan proberen zijn syntaxis vlottend te maken en daardoor de congruentie tussen gedachtenstroom en woordstroom te benaderen (Joyce, Miller, Faulkner, M. Butor, Cl. Simon, J. Kerouac). Maar Hugo Raes doet het niet. Hij hanteert een scherpe, heldere, afgemeten zinsbouw met zorgvuldige inachtneming van begin, verloop en einde. Ik voel een eerste inkonsequentie tussen deze preciesheid en de slordige compositie van de roman als geheel. Daarnaast is het een feit dat welke bewustzijns-

stroom dan ook, in een roman, een door de auteur gewilde constructie is. In de grond is de stream-of-consciousness een werkmethode zoals een andere. Het is duidelijk dat Hugo Raes een lange reeks kranteberichten, kronieken, documenten en statistieken verzameld heeft en die dan (al dan niet bewerkt) hier en daar in zijn roman, d.w.z. in de gedachtengang van zijn personage inschuift. Het is op zichzelf van geen belang dat het onwaarschijnlijk is dat iemand tijdens een korte nacht geheel deze precieze en gedetailleerde kaleidoskoop zou debiteren, maar het wijst er wel op dat de schrijver in het ene geval sterk construeert en in het ander geval helemaal niet. En dit lijkt mij een tweede inkonsekwentie.

Het gebruik dat Hugo Raes van zijn kronieken en faits-divers maakt is vaak onthutsend, maar toch is er, beschouwd vanuit de taalstructuur van de roman, een bezwaar tegen. Bij een eerste lectuur (opnemen van het bericht, het document) werkt veel van dit materiaal inderdaad verbluffend, maar bij een tweede lectuur al veel minder, omdat het, als *mededeling*, dan al ergens ondergebracht is in een of andere hersencategorie en daar zijn werking voortzet, *los van het boek als schriftuur, als kunstwerk*. Het blijft te zeer een soort literaire journalistiek. Doch waar Hugo Raes rechtstreeks vanuit een bezielde ervaring of waarneming schrijft, zoals in de fragmenten over Deborah, is het zijn taaltranspositie zelf die een aangrijpende kracht bezit. Daar is hij kunstenaar in de zuivere zin van het woord.

1962

De groteske wereld en de wereld van de groteske

Bij zijn eerste verschijnen nagenoeg onopgemerkt gebleven, is Gaston Burssens' prozaboek *Fabula Rasa* thans door een herdruk bij De Bezige Bij in de publieke aandacht gekomen, die het meer dan verdient. Het is een boek dat men eerst helemaal uitleest en daarna bij stukjes en brokjes opnieuw proeft, dat men af en toe weer ter hand neemt zoals men een borrel drinkt of een pilletje slikt. En een paar maanden later verscheen in dezelfde reeks de bundel 'paraproza' van Gust Gils, onder de titel *Verbanningen*. Sedert Paul van Ostaijen zijn wij aan literatuur van humoresken en grotesken zeker niet verwend geworden, zodat beide voornoemde boeken alleen al door hun genre opvallend zijn. Zij hebben een en ander met elkaar gemeen, maar vertonen ook diepgaande verschillen. Die verschillen komen overeen met de tegenstellingen die Burssens en Gils, in de eerste plaats dichters, ook in hun poëzie vertonen. Zo men die poëzie op dezelfde noemer van de humor zou willen brengen, volgt daarop onmiddellijk het onderscheid dat de humor bij Burssens vooral een associatieve *woord*-humor is: fantaisistisch, badinerend en speels, en bij Gils vooral een *verbeeldings*-humor: visionair, karikaturaal, satirisch. Burssens is een opzettelijker taalkunstenaar dan Gils, die koeler en strakker schrijft. De achtergrond van de humor lijkt mij bij Burssens vaak weemoed en sceptische levenswijsheid te zijn, bij Gils beklemming en agressiviteit. Reeds in de renaissance-betekenis van dit woord was de

groteske (in de plastische kunst en literatuur) niet alleen een uitdrukking van luchtige speelsheid en grillige fantasie, maar ook van beklemming en onheilspellende griezelen overstaan van een wereld waarin de verstandelijke ordeningen van een beheerste werkelijkheid teniet gedaan waren. In het klassieke tijdperk lag de nadruk op de cerebrale kanten van het bizarre, het paradoxale, het extravagante en het potsierlijke, in de gevoelsromantiek kreeg het angstwekkende en monsterachtige de bovenhand. Gebruik makend van deze categorieën zou men zelfs Burssens eerder ‘klassiek’ (en in die zin nauwer aansluitend bij Van Ostaijen) kunnen noemen, en Gils eerder romantisch, maar dan in de surrealistische zin, d.w.z. met een sterk cerebrale en realistische uitbeeldingsmethode. In beide gevallen echter is de groteske wereld de wereld van iedereen, en tegelijk ook niet. Ze veronderstelt de met humor doordrenkte ontstellende ervaring dat de vertrouwde en schijnbaar veilig geordende wereld door paradoxale gebeurtenissen of door het opduiken van geheimzinnige machten plotseling van ons vervreemdt, uit haar voegen en vormen geraakt, in de greep van andere wetten valt, nutteloos en dus absurd wordt.

Uit het bovenstaande blijkt dat het begrip ‘grotesk’ als adjectief eerder duidt op een visie, een belevingsinhoud, dan wel op een vorm. Maar het substantief ‘groteske’ betekent wél een bijzondere artistieke *structuur*. Die structuur kan door allerlei technieken en in allerlei vormen tot stand komen, maar vertoont altijd het wezenskenmerk van een sterke esthetische autonomie. In de grond berust ze op de autonomie van de zuivere humor, die altijd een in zichzelf besloten

cerebrale structuur is. Vandaar ongetwijfeld de historische verbanden van de groteske met enerzijds het dandyïsme (als levenshouding van koele onontroerbaarheid) en anderzijds de theorieën over autonome of zuivere, volkomen geobjectiveerde kunst. Dat deze verbanden ook voor Paul van Ostaijen golden, heeft prof. H. Uyttersprot overtuigend aangetoond.

Fabula Rasa en *Verbanningen* bestaan elk uit een vijftigtal korte prozastukjes. Bij Gils zijn het alle (zeer) korte verhalen, maar bij Burssens zijn er ook dagboeknotities, toneelfragmenten, geestige invallen, beschouwingen en moppen bij. Ook dit wijst op het speelser karakter van *Fabula Rasa*, waarvan de woordspeling in de titel trouwens al de hele geesteshouding van Burssens verraadt: een polemische wrevel om met het gegeven wereldbestel tabula rasa te maken, maar tegelijk de gevoelsbedwinging door de kritische distantiëring van de humor en de capriolen van de geest. En méér nog: de omzetting van tabula in fabula is zinrijk, doordat enerzijds wel wordt uitgeveegd, maar anderzijds juist door dit uitvegen de groteske fabel ontstaat, een paradox waarop overigens de hele averechtse levensvisie van de humorist berust. Humor is altijd het *autonome* resultaat van een voorafgaande vernietiging, en daarom eigenlijk de nietgeëngageerde, esthetische levenshouding bij uitstek. In het stukje ‘Het ideële gevecht’ (29) laat Burssens iemand, die twee vechtende honden bekijkt, de bedenking maken dat er ook nog wel een zuivere liefde was ‘... niet uit liefde, niet uit wraak, niet uit minachting, niet uit liefhebberij, niet om een halssnoer... maar om het genot van een sierlijk gebaar, in tegenstelling tot de brutaliteit van

teef en reu'. Dit klinkt dus estheticistisch en dandy-achtig, het autonome genot van het sierlijke gebaar is in de grond alleen maar waar *in de fabel zelf*; de fabel zelf, *als structuur*, is de wraak op een absurde, ontluisterde wereld. Dat hier een idealisme à rebours achter steekt, is wel duidelijk.

Burssens heeft aan zijn boek twee raak gekozen motto's meegegeven: 'Rien n'est plus grave au monde que la bêtise' en 'Rien n'est plus bête au monde que la gravité'. Uit de vorm zelf van deze combinatie: paradox en woordspeling, spreekt de inhoud als een pleidooi voor een luchtige en intelligente geesteshouding. In al zijn grilligheid is *Fabula Rasa* daarom ook een homogeen boek. Het is in talrijke varianten opgebouwd met dezelfde literaire middelen van associatief woordenspel, omkeringen, litotes, eufemismen e.d., die als verrassende elementen van taalvirtuositeit doorheen de bladzijden vlinderen en overal dezelfde geest verraden. De virtuositeit van Burssens is inderdaad een taalvirtuositeit en het is opmerkelijk hoe vaak de conceptie en uitbouw van een fabel geleid wordt door het speels en handig uitbuiten van woordassociaties. In 'Het kaartspel' (24) wordt verhaald over een man die alleen nog maar één alles beheersende passie kent: zijn liefde voor een verzameling mooie speelkaarten. Die gegeven situatie is door haar wanverhouding al grotesk. Door verraad aan deze hartstocht echter, zijn enig levensdoel, bewerkt de man zijn eigen ondergang. Verabsolutering met een kiem van tragiek, eigen aan de structuur van veel grotesken, maar die louter cerebraal-vormelijk wordt opgelost. Wat gebeurt er? Op zekere dag, in gezelschap van vrienden, voelt de man zich ertoe ge-

drongen een van zijn mooiste kaartspelen te gebruiken voor een spelletje écarté. Zijn liefde voor de kaarten op zichzelf, een volstrekt zuivere, doelloze en in zich zelf besloten verhouding dus, prostitueert hij door ze dienstbaar te maken aan een beetje vermaak. En nu komt de formule: ‘Zijn liefde voor het spel overtrof zijn liefde voor het spel.’ De man sterft aan een beroerte, maar de fabel is vormelijk volmaakt afgerond.

Meer een capriool is ‘Horoscoop’ (61), gemaakt op de paradox: ‘Het is meestal niet mogelijk de mogelijkheden mogelijk te maken.’ De eerste ‘fabula verax’ bestaat uit gekke buitelingen over allerlei betekenissen van het woord *stijl* en ‘Het drama der vergissingen’ (98) in een grappige dialoog vanuit de verwarrende homonymie van ‘dichter’ (ook comparatief van dicht) en ‘Esther’ (ook *ester*=bepaalde scheikundige verbinding). Dat zijn maar enkele voorbeelden uit een ware overvloed, waaruit ik nog één pareltje licht over ‘een boot die kant noch wal raakt’ (44). De woordspelingen leveren vaak niet veel meer op dan een spitsvondigheid, al blijven ze ook dan verband houden met de algemene geest van de tabula rasa en spotzieke relativering, die het hele boek bezielt. Een repliek als de volgende:

Hij: *Nee, ik ben dichter bij Gods genade.*
 Zij: *Hoe komt gij zo dicht bij Gods genade?*

bevat in haar schijnbare oppervlakkigheid toch ook de afwijzing van de zwaarwichtige mythe van het dichterschap, die deel uitmaakt van het hele demasqué dat Burssens' oeuvre is. (Het blijft voor mij een raadsel waarom destijds niet Burssens, die toch bevriend geweest was met du Perron, tot redacteur van Forum werd verkozen.

In heel het kritisch werk van Ter Braak komt zijn naam zelfs niet voor!)

Een andere techniek bestaat in het vermengen van tegenstrijdige categorieën. Dit gebeurt o.m. in de mooie groteske ‘Hoe laat is het’, waarin een vrouw 's nachts de politie opbelt om de leeuw te komen doodschieten waarvan haar man gedroomd heeft, maar achteraf het schot dan verbiedt uit vrees dat het de intussen weer ingeslapen man zou wekken. Droom en werkelijkheid schuiven paradoxaal ineen. Ook het omkeren van gangbare verhoudingen komt veelvuldig voor. In het stukje ‘Uit mijn dagboek’ (95) wordt aldus betoogd dat juist het bestaan van de experts de valse schilderijen mogelijk maakt: ‘want eenmaal de experts verdwenen zouden er geen valse schilderijen meer zijn: zonder experts geen verklaringen van authenticiteit en zonder deze verklaringen dus geen valse schilderijen.’ Dergelijke redeneringen ex absurdo, konsekvent doorgedacht, bepalen vanouds de opbouw van de groteske. Galgehumor duikt op in ‘De eerste brief’ (26), waarin de geliefde aan Marianne schrijft dat hij zelfmoord zal plegen onmiddellijk na het versturen van de brief. De kern van de brief is hier de woordspeling tussen ‘ultieme daad’ en ‘sublieme dood’. Wanneer men nadien de flauw gevallen Marianne weer bijbrengt ‘scheen het haar dat de kanarie mooier zong dan ooit’. Diepste wanhoop en futiele genieting wisselen elkaar gelijkgerechtigd af. Andere bladzijden zijn gevuld met je reinste kolder of bevatten reeds literair-historisch bepaalde steekspelletjes, zoals die tegen de *cosmische dichters* (129), met alweer de woordspeling dat *Cosmos* de naam is van een Antwerpse tingeltangel, die niet door dichters wordt be-

zocht. Ik hou ermee op: dat was een kleine keuze waarmee ik gepoogd heb het van groteske elementen krioelende boek van Burssens in zijn geest en werkwijze te typeren. De averechtse, potsierlijke, absurde wereld, die er ons uit tegengrijnst, lijkt op de holle en bolle kermisspiegels die geen enkele van onze gebreken verdoezelen.

In zijn *Verbanningen* geeft Gust Gils blijk van een onuitputtelijke verbeelding. De verhaalsopbouw wordt bij hem niet geleid door associatie of woordspeling, maar door het naar de inhoud logisch doordenken en uitwerken van een vooraf gegeven situatie, waarin vaak de verschijnselen van de gewone werkelijkheid surrealistisch vervormd worden of radicaal op hun kop komen te staan. Maar ook hier wordt de tragiek van een bedreigde, absurde wereld opgevangen en bedwongen in de cerebrale, autonome structuur van de groteske. De taal waarin dit gebeurt is van een heldere strakheid, en evenals bij Kafka ligt in de spanning tussen het onheilspellende van het gebeuren en de rustige limpiditeit van die taal, het uitzonderlijke en zeer besloten *artistiek* karakter van dit proza. De stilistische mogelijkheden van Gils zijn trouwens groot en bijna iedere willekeurige passus kan daarvan getuigen. Eén voorbeeld, de slotalinea van het verhaal 'In een enge straat': *Klokkend lopen de kelen van de flesjes vol. In zijn kinderjaren, diep dramaties, de lege fles in de diepe sloot gegooid, onbereikbaar naar het midden afgedreven, de stenen er omheenplonsend, langzaam liep zij vol zwartgroen water, zonk dieper en dieper; tenslotte alleen de rand van de hals nog heel even boven, dan met de waterspiegel gelijk, wanhopig hol donker oog dat zich een laatste*

maal verslikte en dan verdwenen, niets meer dan een wegvluchtende ronde rimpel. Verdronken fles.

Een verhaal als ‘Gelaarsde vogels’ (15) is typisch voor de werkwijze van Gils en levert een klassiek voorbeeld van de groteske. Het begint zo: ‘Het waren grote, zwarte, haast menselijke vogels. Of waren het mensen, die daar zo misplaatst hun zware laarzen en zwarte jassen hadden aangetrokken, hun zwarte bolhoeden opgezet?’ Wij denken aan de groteske baroktekeningen waarin hybridische wezens, samengesteld uit het mensen-, dieren- en plantenrijk, grillig of boosaardig te voorschijn komen. In deze vermengingen wordt een vertrouwde ordening verbroken en nemen de verschijnselen opeens een dreigend aspect aan. Het verhaal gaat verder met een minutieus-realistische beschrijving van de vreemde wezens die in de tuin neerstrijken en het huis belegeren. Abrupt slot zonder oplossing of verklaring: de groteske wereld is even *gratuit* als de normale en het verhaal zelf beweegt zich eveneens onverklaarbaar binnen zijn eigen grenzen. In een aantal andere stukken is de beginsituatie komischer en ontwikkelt ze zich logisch naar het extravagante, zoals het vaak bij Van Ostaijen het geval is. Aldus in ‘In een enge straat’ (11), ‘Hoogkonjunktuur’ (28), ‘Brief’ (30) en ‘Versnipper het dorp’ (72). In deze laatste groteske - een parel! - is de geest van Bosch aanwezig: uitgaande van de vaststelling dat elk lichaamsdeel er een eigen bewustzijn op nahoudt, wordt een pleidooi gehouden voor het apart in leven houden, herscholen en huisvesten van geamputeerde ledematen. Een dergelijke ‘submaatschappij wordt wel de eerste in de geschiedenis der mensheid voor wie slogans als “solidariteit” en “op elkaar aange-

wezen zijn” geen rekbare begrippen meer zijn maar de tastbare werkelijkheid van alle dag’. Hier wordt de satirische bedoeling duidelijk, zoals trouwens nog in verscheidene andere verhalen, als ‘De russiese tekenaar’ (96) en ‘Vuurwerk’ (113). Vooral dit laatste is een prachtige groteske, waarin op een donkerblauwe zomeravond een man heel alleen bezig is vuurpijlen af te steken. Daar vuurwerk echter maar geduld wordt bij collectieve feestvieringen, wordt de man door de politie ingerekend. En daarmee zijn, dacht ik, de twee belangrijkste en onderling verwante thema's aangegeven die het boek van Gils beheersen: de bedreigde wereld en het bedreigde individu. Het eerste wordt herhaaldelijk uitgebeeld met de motieven van duisternis, mist, bommen, vijandige wezens en gangsters, in een sfeer van puinen, kelders en riolen. Bij het tweede wordt bij voorkeur een kunstenaar (vuurwerkmaker, acrobaat, tekenaar) gefnuikt of vernietigd door de massa. Eén enkele keer zijn de rollen omgekeerd: in het verhaal ‘Doven van wereldbrand’ (68) is het een dichter die de geheimzinnige aanvaller van een stad teruggedrijft. Maar zelfs in dit geval is de natuurlijke logica scheefgetrokken!

Er zijn nog veel varianten van de groteske, waarop zou moeten gewezen worden en die alle door Gils briljant beoefend worden: het makabere, het absurde en een paar keer zelfs de grappige ironie. Een staaltje van dit laatste wordt geleverd in ‘Vertroosting voor grotestadswees’, waarin het stadje Dordrecht voor de autobestuurder Gust Gils zelf tot een beheksend labyrint wordt.

1964

Heimwee naar een meeslepend leven

De debuutroman *Ik ben maar een neger* van Jef Geeraerts is een boeiend, tegelijk ruw en poëtisch, aangrijpend en ontstellend boek, vlot geschreven in een afwisselend filmisch-zakelijke en beeldrijke taal. Men kan het van uit verschillende standpunten beschouwen: als rapport en document; als pamflet, als getuigenis, als literair werkstuk. Natuurlijk is het dit alles tegelijk, maar wie de waarde en de betekenis ervan wil bepalen voor en in de literatuur, moet deze verschillende facetten onderscheiden en uiteenhouden.

Het omslag deelt mee dat Jef Geeraerts jarenlang assistent gewestbeheerder in het Kongolese gewest Bumba was en in deze functie in nauw contact heeft geleefd met een uiterst primitieve en strijdlustige negerbevolking. Deze ervaring heeft hij heel interessant en onomwonden ten nutte gemaakt in zijn roman die zich inderdaad afspeelt in een achterlijk negerdorp tijdens de troebelen na de onafhankelijkheidsverklaring. De intrige is die van een exotische avonturenroman, vastgekoppeld aan recente historische gebeurtenissen. De held van het verhaal is de neger Grégoire Matsombo, vroeger medisch assistent van een blanke chirurg. Na de onafhankelijkheid werd hij directeur van het ziekenhuis te Bumba, maar na een mislukte operatie moest hij vluchten naar zijn dorp. Daar ontpopt hij zich als een verwaande arts die zich door zijn negerpatiënten vet laat betalen en ondertussen een lustig en vadsig

leventje leidt. Maar op zekere dag valt Boleko met zijn soldaten dit luilekkerland binnen, vernietigt een groot gedeelte van Grégoires geneesmiddelen en geeft zijn prestige een onherstelbare deuk. Als kort daarop een mondoperatie fataal afloopt, wordt zijn huis door een uitzinnige groep negers vernield en hij zelf deerlijk toegetakeld. Arm en berustend blijft hij achter met in zijn ogen ‘de lege blik van de eeuwige neger’.

Deze intrige is boeiend door haar uitheems en pittoresk karakter maar, literair beschouwd, is de intrinsieke waarde daarvan voor mijn gevoel vrij gering. Het opzetten van een spannend verhaal staat op zichzelf te dicht bij de schokkende faits divers van iedere krant dan dat het de hedendaagse prozaliteratuur nog zou kunnen verrijken. Maar toch bereikt Geeraerts daarin hier en daar artistieke effecten die zijn kunstenaarschap ten volle bevestigen. Dit gebeurt in korte, filmisch opgevatte taferelen die raak en suggestief een situatie uitbeelden waarin menselijke handeling, pittoresk decor, exotische kleur, treffend detail telkens een verfijnd stuk scenario vormen dat klaar ligt voor de camera. Ik geloof inderdaad vast in het filmtalent van deze schrijver en zijn roman geeft mij op talrijke bladzijden de indruk als een draaiboek geconcipieerd te zijn. Deze taferelen geven vooral geslaagde close-ups van de behandeling van Grégoires meestal burleske en zonderlinge patiënten, van gekruide vrijages en gevechten. Men merkt het wel, het is het oude beproefde recept van de avonturenroman waarin buitenissigheden, bloed en liefde de nimmer falende hoofdschotel vormen, maar de schrijftechniek is modern en de trefzekere beheertheid waarmee o.m. de aanval op Grégoires huis in een paar

bladzijden wordt beschreven, is artistiek volwaardig. De suggestieve evocatie van de erotische scène in hoofdstuk IX is meesterlijk.

Naast deze schetsen die de handig verdeelde drapering van de roman uitmaken, wordt het hoofdbestanddeel van het boek gevormd door beschouwingen, mijmeringen en herinneringen die de negerarts tijdens zijn lange uren van zalig nietsdoen als vranke en krachtige inwendige monologen ten beste geeft. Vanwege de auteur is deze schrijftechniek, hoe behendig ook aangewend, toch wel erg doorzichtig en willekeurig. De nauwkeurige dosering van taferelen op het eerste actieplan en monologues intérieurs met alle kunstgrepen van flash-backs, retoriek (soms Multatuli waardig!), daverende gevoelsontladingen, enz., is enerzijds technisch wel knap, maar mist anderzijds toch de samenhangende innerlijke noodwendigheid van schriftuur-visie en taalcreativiteit die de grote rijkdom uitmaken van de beste nieuwe romans. Nogmaals: ook hier zijn vele bladzijden aangrijpend en prachtig geschreven, maar als geheel ontbreekt de diepere, intuïtieve constructie *vanuit de taal zelf* er te zeer in om een gaaf literair kunstwerk te vormen.

In dit gedeelte van zijn voorstelling heeft de schrijver dan gepoogd de figuur van Grégoire Matsombo uit te diepen en te verbreden tot een symbool van *de neger*, dat zijn pointe krijgt in de laatste zin van de roman: ‘In zijn ogen ligt de lege blik van de eeuwige neger’. *Leeg* en *eeuwig* zijn de dragende woorden en ze verlenen elkaar een tragische dimensie. Het hele boek door overheerst inderdaad de drukkende, fatale idee dat de neger tot een verdoemd ras

behoort, dat een etherische, historische en klimatologische voorbestemdheid op hem weegt. Niet zonder reden heeft Jef Geeraerts de ondergang en mislukking van Matsombo gesitueerd in de dagen na de ‘Indépendance’: het vuurwerk van het feest sloeg onmiddellijk weer om tot een vernielende brand. Maar deze tragiek vertoont hier minstens een dubbel aspect: dit van de ‘evolué’, van de neger die als een halfslachtig produkt van het blanke beschavingswerk werd achtergelaten en dit van de blanke koloniseringspolitiek in het algemeen.

Als symbool van de evolutie is Grégoire een schrijnende figuur en er ligt een aangrijpende spanning tussen de onverbiddelijke psychologie en de mensenliefde waarmee de schrijver hem behandelt. Matsombo is de losgeslagen, ontwortelde zwarte, met één voet nog in het oerwoud waar hij echter niet meer thuishoort en niet meer wordt aanvaard en met de andere voet in de Europese beschaving waarin hij nog niet thuishoort en evenmin wordt aanvaard. Hij is niets, hij is een potsierlijke marionet, maar hij is een *mens* door een blanke pseudo-beschaving hopeloos verknoeid. Op hem allereerst is de pijnlijke uitspraak van A. de Saint-Exupéry toepasselijk, die Geeraerts als motto aan zijn boek heeft meegegeven: ‘Neem die wilde. Je kunt hem zijn woordenschat verrijken en hij wordt een onverbeterlijke babbelaar. Je kunt hem de hersens volproppen met al je kennis en die babbelaar wordt een verwaande grootspreker.’ Ongenadig en scherp wordt Grégoire getekend als de halfbeschaafde neger met de attributen van het witte hemd, de zonnebril en het mondjevol Frans. Als pseudo-arts teert hij op een verwaand en ijdel vertrouwen in de

modernste antibiotica die de oude toverkruiden hebben vervangen, maar die hem even weerloos in de greep van zijn noodlot drijven. Beslissende effecten heeft de auteur hier soms bereikt eenvoudig door de opsomming van Grégoires medische inboedel en de bijna obsederende herhaling van formule-zinnen als: ‘Ha en ik mag niet vergeten twee ampullen van 10 cc leverextract Pancrinol in een half glas water op te drinken, want met mijn hemoglobinegehalte is het maar zozo.’ Dat is het juist: Grégoire is levenloos als de medische formules zelf waarmee hij goochelt als een kind. Zijn pseudo-culturele bagage bestaat daarnaast uit halfverteerde en even geijkte zinnnetjes uit het modetijdschrift ‘Sélection’ en de formidabele beschouwing die Geeraerts hem ingeeft: ‘Ik zou haast zeggen dat men dank zij Sélection het klassieke evenwicht van de humanist bereikt’. Bij het lezen van dergelijke parels van beheerste satire is men geneigd maar dan ook de schrijver onmiddellijk de hand te gaan drukken.

En van dit alles is er maar één stap naar de lange bladzijden gal die Geeraerts zijn held laat uitspuwen tegen de blanke koloniseringspraktijken rechtstreeks en daardoor ook tegen de verdorvenheid van zijn eigen ontwortelde rasgenoten. Hier staan we voor het pamflet, ingelijst in een historisch gedocumenteerde reportage. Men weet hoe hachelijk een dergelijke onderneming is, hoe gemakkelijk zulke schriftuur ontaardt in machteloos geschimp. Maar hier vooral misschien verdient de schrijver gelukwensen: ter wille van de objectiviteit die hij heeft kunnen bewaren in de heerlijke brutale gloed van zijn aanklacht, ter wille van de taalbeheersing die hij hier trots alle vrijmoedigheid heeft

kunnen opbrengen én ter wille van zijn revolutionaire moed en eerlijkheid. Vele ‘beschavers’ zullen geschokt zijn: de missionarissen, de staatsambtenaren, de pretentieuze koloniale luiers. Het is goed zo. Ter wille van de elementaire menselijke waarheid en waardigheid moeten alle ijle zeepbellen doorgestoken worden en openspatten. Ook dit is het werk van de schrijver.

Met *Schroot* bevestigt Jef Geeraerts zijn schrijverschap. Het is de tweede roman die hij geput heeft uit zijn koloniale ervaringen in Kongo. Dat is niet zo maar een mededeling: veel meer een persoonlijk en autobiografisch getuigenis dan *Ik ben maar een neger*, lijkt *Schroot* een streep te zijn onder de rekening van de jonge man Jef Geeraerts, die na acht jaar vitalistisch leven in de brousse terug in het vaderlands leven is binnengestapt als in een kooi. Het is die bedreiging, die beklemming, die verbittering die het schrijverschap definitief in hem heeft aangevuurd als een surrogaat voor een verloren meeslepend leven: ‘Soms zou ik willen schrijven, een gedicht, een roman of alleen maar schrijven, me leegschrijven, want schrijven werkt bevrijdend, maar het vergt discipline en die heb ik niet meer’ (29). Schrijven als therapie, onder de stuwkracht van alcohol en benzedrine: de moderne drift van Dionysos. Maar in de discipline inderdaad, in de bedwongen kracht van Apolloon, zal Jef Geeraerts misschien de elementen vinden, die zijn volgend werk tot een nog hechtere artistieke structuur zullen kunnen maken.

Schroot is een typisch a posteriori geschreven boek: als een verweer, een vorm van zelfbevestiging en afrekening, waardoor de

beide plannen waarop het speelt, als radicaal aan elkaar tegengesteld, fel emotioneel geladen zijn en elkaar polariseren. Het eerste plan (dat inzet op 29 augustus 1961) is dat van Harry die, als ex-kolonist terug in België, als een kampeerder tijdelijk zijn intrek neemt in een bungalow op de Kalmhoutse heide. Dit lijkt dus een soort overgangsgebied tussen de vroegere brousse (die nu voorgoed in het verleden ligt) en de Belgische stadsgemeenschap (waaraan hij niet kan wennen: en waarin hij ontredderd ronddoelt). Daarom al is dit plan symbolisch voor het gevoel van verloren zijn in een no man's land, dat het boek beheerst. Van daaruit wordt in ieder hoofdstuk, door een flash-back techniek, teruggesprongen naar het tweede plan van het kolonistenleven, waarin afwisselend twee perioden worden behandeld. De eerste periode, van 1952 tot 1958, bestrijkt Harry's leven als gewestbeheerder in de brousse. De tweede periode loopt van 13 juni 1959 tot 29 juni 1961, d.i. van zijn eerste ontmoeting met tot de definitieve scheiding van de negervrouw Julie in Leo. Het boek eindigt met deze laatste fase en droeg als begindatum 29 augustus 1961, zodat het op een vrij nauwkeurige en afgeronde tijdsstructuur gebouwd schijnt te zijn. De precieze dateringen krijgen hun rechtvaardiging en diepere betekenis door een toelichting in het boek zelf: 'Ik ben geboren onder de Schorpioen. Ik geloof niet aan astrologie maar als ik mij niet vergis staat de Schorpioen in het teken van de phallus, de dood en het geweld. Op 13 juni 1959 tekende de Schorpioen voorgoed mijn leven...'

In vergelijking met *Ik ben maar een neger*, is *Schroot* aanzienlijk ingewikkelder van constructie. De chronologie is dooreen-

gegooid (hoewel de geledingen duidelijk aangegeven zijn), de werkwoordelijke tijden en personen wemelen in allerlei combinaties door elkaar (derde persoon OVT, eerste persoon OVT of OTT etc.), het gezichtspunt wisselt gedurig tussen het alwetend standpunt van de schrijver en de bewustzijnsmonoloog van het hoofdpersonage, de stijl slaat van episch-verhalend herhaaldelijk om in een gevoelsgeladen lyrische stroom. Op zichzelf wijzen deze kenmerken op de gunstige invloed die Geeraerts van moderne romantechnieken heeft ondergaan. Maar welk is hun eigen expressieve betekenis in dit boek? Vormtechnieken worden immers pas echt belangrijk wanneer zij een visie en dus een inhoud reveleren, al kunnen ze, oppervlakkiger, ook wel eens de functie van een kunstgreep hebben, bv. om het verhaal boeiender te maken.

De taferelen van het eerste plan waarmee alle hoofdstukken openen, zijn geschreven in de derde persoon OTT. Zij *tonen* Harry op de heide, in zijn bungalow, in de stad, in gesprek met een firmadirecteur, in kroegen, in een kapel. Zij tonen hem in die verschillende omstandigheden aanvankelijk vooral van de buitenkant, maar in de tweede helft van het boek krijgen de gevoelens en de bewustzijnsstroebelen de bovenhand en daar gaat dan de uitbeelding over in directe monologues intérieurs in de eerste persoon die meestal tussen haakjes tussen de verhalende gedeelten worden ingeschakeld. Op blz. 70-71 bv. is de monoloog nog indirect, op blz. 162-166 direct. De verhalende gedeelten tonen dus de hoofdpersoon vanuit het onbepaald auteursstandpunt en het gebruik van de OTT krijgt hier wel het effect van een demi-gros plan of soms van een close-

up, zoals die vooral in psychologische films vaak aangewend worden. (De invloed van de filmtechniek op Geeraerts beide boeken is opvallend.) Voor zover de flash-backs naar de Kongotafereelen in de OVT komen te staan, leveren ze inderdaad ook contrasterend het effect van een verder verwijderd en minder gepyschologiseerd plan. De verspringingen van de verhaals-derde persoon naar de eerste persoon van de monologen, zijn sedert Joyce gewoon. Nochtans kan men zich afvragen waarom *Schroot*, als duidelijk autobiografisch geconcipieerd boek, niet konsekvent helemaal in de eerste persoon is gehouden.

Deze laatste vraag eist een antwoord. Het is mogelijk dat Geeraerts, als auteur, zichzelf in het personage Harry heeft willen ontdebelen en objectiveren. De toestand is dan dat hij, terwijl hij zichzelf van dichtbij observeert (close-up) hij zich toch van zijn object-ik zoveel mogelijk distantieert, wat hier als inhoud kan hebben, dat hij zich van zichzelf vervreemd voelt. Deze inhoud zou inderdaad samenvallen met de verhaalsgegevens en de psychologische getuigenissen in het boek. Dit alles zou echter impliceren dat - altijd op dit eerste romanplan - Jef Geeraerts, hoewel onzichtbaar, toch werkelijk *in een schrijfsituatie* aanwezig is. Is dat zo? Het wordt nergens vermeld, maar feit is dat Geeraerts *inderdaad* zijn boek geschreven heeft in een bungalow op de heide, waarin hij Harry laat verblijven. Dit hoeft natuurlijk niemand te weten en het kan zonder belang zijn, maar anderzijds: *wie heeft de datum 29 augustus 1961 aan het begin van het eerste hoofdstuk geplaatst?* Hoofdstuk II begint met enkele bladzijden waarin verhaald wordt over de acht weken die liggen tussen de definitieve

terugkeer uit Kongo en 29 september. Die bladzijden staan in de eerste persoon en opeens zegt de *ik* tot zichzelf: ‘Nee, Harry, er zijn geen echte vrouwen meer in dit apenland’ (31). Het is dus feitelijk wel degelijk Harry die het boek schrijft en zorgvuldig de data aanbrengt. En zo komen wij tot de volgende vaststelling: Harry is het alter ego van Jef Geeraerts zoals deze zichzelf op de heide en door de stad ziet lopen en hoort praten (ontdubbeling en bevreemding) en Harry is tegelijk emotioneel Jef Geeraerts zelf (identificatie). De romantiek reveleert op zichzelf een essentiële psychologische inhoud.

Vanuit deze vaststelling beschouwen wij nu het tweede romanplan: dit van de gebeurtenissen in de kolonie zelf. Ik heb er eerder reeds op gewezen dat dit plan twee afwisselend behandelde perioden bevat. In hoofdstuk I en II wordt, telkens door een eenvoudige herinneringsflash-back, het begin van deze respectieve perioden verhaald: de ontmoeting met Julie (1959) en de eerste tocht door de brousse (1952). Dat de chronologie hier dus omgekeerd wordt, kan erop wijzen dat de Julie-episode psychologisch de belangrijkste is (wat achteraf inderdaad zo blijkt te zijn). Die beide gedeelten, die dus noodzakelijkerwijze vanuit het gezichtspunt van Harry zelf geschreven zijn, staan in de derde persoon OVT. Dit moet dus een andere derde persoon zijn dan die van het eerste plan: hier is het Harry, die op zijn beurt zichzelf objectieveert. Daarbij sluit logisch de overgang naar de OVT aan, die een verder in de tijd gelegen herinneringsplan aanduidt. Het is zeer geraffineerd maar prachtig gedaan. Het is echter nog niet alles. Reeds in hoofdstuk II komen twee passages

voor, ingeleid door de cursief gedrukte naam *Harry*, die in de eerste persoon gesteld zijn. Het zijn twee verhalende gedeelten over de brousse, en ze zijn van elkaar gescheiden door het aangrijpend relaas van een buffeljacht (48-51) dat in één lange, zinderende gevoelszin is geschreven, maar waarin het hoofdpersoonage anderzijds zó ver geobjectiveerd is dat het alleen als ‘de blanke’ wordt aangeduid. De eventuele diepere zin van deze laatste persoonswisselingen moet mij ontgaan, maar ik geloof niet dat die er is. Waarom wordt hier opeens aangegeven dat Harry over zichzelf schrijft, terwijl dat in de vorige derde persoon-passages toch al duidelijk bleek? Een theoretisch mogelijke verklaring zou zijn dat Harry hier op zijn beurt naar een identificatie zoekt met zijn verleden ik, maar de aard van de beschrijvende en verhalende episodes zelf verzet zich daartegen. Ofwel was het anderzijds zinloos dat de voorgaande broussetaferelen in de derde persoon stonden. Evenwel: op bladzijden als 52-55 meent men toch een spoor gevonden te hebben. Daar staan beschouwende zinnen als: Het was daar goed in Bokombo en die vijf maanden zal ik nooit vergeten... Ik zette me volledig in, had geen tijd om na te denken, te veel nadenken is vaak noodlottig. Als ik nu lees in advertenties ‘u bent jong - 20-35 jaar - enthousiast en bereid..., dan moet ik altijd denken aan het absoluut zinloze, zich volledig te geven aan een taak die het niet waard is.’ Hier is de flash-backsituatie inderdaad opeens verdwenen, en krijgen wij Harry die vanop het eerste plan, het plan *nu in zijn bungalow*, aan het filosoferen gaat. Maar dan valt deze ik-Harry volkomen samen met de Harry-Jef Geeraerts. Dit is logisch en normaal, maar dan is het fout dat deze beschouwende ik-

zinnen voorkomen in passages waarin de verhalende ikzinnen aan de andere Harry toebehoren. Lijkt het spitsvondig? Ik geloof het niet, en ach, er valt nog zo veel meer te analyseren wat in dit bestek niet mogelijk is. De enige bedoeling van deze enkele voorbeelden is, aan te tonen dat Geeraerts een zeer genuanceerde techniek gebruikt, maar er ook af en toe in verwart. Dat is dan een tekort in zijn boek.

In de gevoelens van ontredde, zelfvervreemding en zelfverlies, die de psychologische haard van het boek uitmaken, en in sommige aangrijpende bladzijden (67-70) tot een paniek uitgroeien, krijgt de tegenstelling Kongo-België de betekenis van een grote romantische antithese tussen Leven en Beschaving. Het exotisme en het heimwee van het oersterke leven in de ongerepte natuur, door de romantiek verheerlijkt, werd door het vitalisme van na WO - I voortgezet en daar dikwijls verbonden met een diepe ethische en existentiële problematiek. Thans vertegenwoordigt ook Jef Geeraerts deze thema's in onze literatuur en hij is de eerste om ze te verbinden met koloniale ervaringen.

Leven, in vitalistische zin, betekent vooreerst zich uitleven in een primitieve mannelijkheid: eten, drinken, jagen en vrouwen bezitten. Deze verrichtingen nemen inderdaad in *Schroot* een opvallende plaats in. Er is sedert Pallieter geen boek in Vlaanderen verschenen, waarin de culinaire geneugten zo overdadig worden verheerlijkt. Een lofzang op de whisky, als op blz. 55 is prettig. Het reeds vermelde tafereel van de buffeljacht is een anthologiestuk van modern proza. Het verhaal van de eerste nacht met Mbamba (85-92) is van een vervoerende ero-

tiek. Maar al deze ervaringen overstijgen tegelijk zichzelf doordat ze deel uitmaken van de *bewuste* gerichtheid op het sterk en mannelijk organiseren, genieten en beheersen van het leven. Ook het hedonisme is een ideologie omdat het een verfijnde bewustzijnsact veronderstelt; bij Geeraerts echter komt het nooit op of om zichzelf voor, maar is het een natuurlijk facet van zijn vitalistische leefdrift, die trouwens *zijn* vorm van zelfhandhaving is: ‘... ha, die godverdomde whisky met ijs erin en dicht tegen je aan een warme buik, zijig en zacht en toch gespannen als een trommel en het besef dat je *man* was, een van de machtigste ervaringen die ik ken...’ (222). En in het altijd ambivalente bewustzijn van de mens ontstaat ook dit besef maar als een heftig verweer tegen de zuiging van het drijfzand. Er komen in de roman trouwens ook nog andere sublimeringen van de mannelijke activiteit voor: het geloof dat het leven een zin kan krijgen in het volbrengen van een moeilijke en gevaarlijke taak, en dat deze taak een echte broederschap tot stand brengt waarin de mens zich geborgen voelt en verlost wordt van de eenzaamheid. Soms meent men hier de stem van Malraux te horen opklinken. En in de liefdesverhouding met Julie, door haar absoluut en frenetiek karakter, duikt zelfs een heidens-metafysische dimensie op: ‘... en toen was er iets gebeurd, voor de eerste maal was de vonk overgesprongen en in de roes daarna hadden zij elkaar aanbeden, ook de aarde, de maan boven de rivier, de nachthemel, het bloed, de duivel en ze hadden vuisten opgestoken naar boven en hees geschreeuwd: Kom af als je bestaat, kom af want wij zijn God!’ (62).

Als gelukkige en positieve verwezenlijking schijnt dit meeslepend mannelijk leven slechts te kunnen bestaan ver van de zg. beschaving, in gemeenschap met primitieve mensen, in grootse en ongerepte landschappen waar de natuur een tastbaar element is. Overgeplaatst in een cultuurmidden neemt het onmiddellijk de allure aan van een wapen tegen de dreiging van de absurditeit: ‘... en dat alleen vandaag telt en dat morgen misschien het Niets over hem zal komen en dat hij moet leven, en dat ten slotte niets enig belang heeft, alleen het overweldigende gevoel dat hij (Harry) mens is en ademt, ziet, ruikt, tast, hoort en leeft, *lééft!* Morgen ontploft misschien de atoombom en verdwijnt deze stad of de wereld en alle leven, maar vandáág leef ik...’ (157). In *Schroot* wordt de westerse beschaving alleen maar ervaren als een destructief element: ze brengt de splijtzwam van het intellect en het denken; ze veroorzaakt de fnuiking van alle vitaliteit, de verstarring, de lauwheid, de hypocrisie, allerhande surrogaten van leven; ze knecht de vrijheid, ze is een aanfluiting van iedere zinvolle activiteit en van iedere denkbare broederschap: ‘Europa maakt al het jonge, natuurlijke, blije, ongeremde, gezond dierlijke in iemand kapot. In Europa stik je, je verlept er als een plant die geen zon krijgt. Europa is een oud land, Julie, een land aan het einde van zijn krachten’ (188).

Met *Schroot* heeft Jef Geeraerts een mooi, fel en romantisch boek geschreven. Als getuigenis is het moedig en onbeschoemd, polemisch, aangrijpend en hardnekkig, en vertoont het de eenzijdigheid en de wit-zwart antithesen van een heftige, onberekenende natuur. Als artistiek werkstuk bezit het grote kwaliteiten en wijst erop dat de

schrijver in de toekomst waarschijnlijk zijn natuurlijkste en sterkste kracht zal ontwikkelen in een emotioneel geladen, lyrisch getint stromend proza. Het heeft ook zijn gebreken: de techniek is hier en daar nodeloos en dus verkeerdelijk gecompliceerd en vooral naar het eind toe nemen de redenering en het betoog al te zeer de bovenhand: de roman verzwakt erdoor en had die laatste argumenteringen zeker niet meer nodig.
1962-1964

Het dal van Hinnom

Het dal van Hinnom van Ward Ruyslinck is vooreerst een boek dat door zijn opvallend solide en planmatige episch-dramatische constructie een welbepaalde en zowat honderdjarige romantraditie voortzet. In de kern is het inderdaad opgevat als een *drama* waarin een groep individuen onherroepelijk gevangen zit in de kooi van het noodlot. Volgens deze dramatische formule bestaat de roman uit talrijke in close-up genomen taferelen die door duidelijke causaliteitsbanden onderling verbonden zijn; de actie vertegenwoordigt een geheel van situaties en conflicten die, gerangschikt en geordend, onafwendbaar naar de catastrofe leiden; ieder deel ervan is voelbaar een trap verder in de richting van dit doel, dat de schrijver blijkbaar van meet af aan duidelijk voor ogen heeft gestaan, geen enkele scène is in zichzelf volledig (zoals wel in de zuiver epische roman), maar spruit voort uit een bepaalde situatie en leidt naar een andere. Waar in dit romantype de evolutie van het (nood)lot vaak bepaald wordt door karakteraanleg of psychologische motieven, is dit by Ruyslinck nochtans niet of nauwelijks het geval. Dit komt doordat zijn roman tegelijk een aanzienlijke *epische* basis bezit, die dus beeld-achtig en, wat de personages betreft, nogal *statisch* is. Het gehele boek door blijven figuren als het Slakkenoor, het Molenpaard, de Reukloze, de koerier van de tsaar e.a. aan zichzelf gelijk, wat overigens al blijkt uit de epitheta ornantia waarmee zij worden aangeduid. Jaspers beleeft slechts heel even een moment van zelfbewustwording, Casimir

en da Spicca worden krankzinnig onder de slagen van buiten-uit. Alleen Noëlla vertoont een sterke morele zielsbewogenheid en alleen voor haar spruit de finale catastrofe althans ten dele voort uit deze bewuste inwendige crisis. Deze enkele vaststellingen hangen dan weer samen met het feit dat *Het dal van Hinnom*, volgens naturalistische formule, primair gebouwd is op een stramien van *sociale* tegenstellingen; intriges en conflicten waarin een aantal personages eigenlijk meer optreden als representatieve *typen* dan als autonome individuen. Zo vertegenwoordigt de Reukloze *de* hoge clerus, Jaspers *de* corrupte zakenwereld, Casimir *de* weerloze plebejer enz. En tegelijk met hun sociale situatie vertegenwoordigen zij natuurlijk ook en vooral de visie op de samenleving en de interpretatie van de wereld van de schrijver W. Ruyslinck.

Ik wilde vooreerst - en noodgedwongen onvolledig - slechts aanstippen hoe in deze roman epische en dramatische structuurelementen, beide traditioneel van karakter, elkaar wederzijds bepalen en aanvullen: de sociaal-epische wereld wordt betrokken, gefragmenteerd, verhevigd in en geïnterpreteerd door een afgesloten, rechtlijnige dramatische evolutie, - de dramatische conflicten zitten causaal vast in een wijdvertakt web van sociale verhoudingen en intriges, waarvan alle draden naar hetzelfde middelpunt lopen. Aan deze uitbouw van de roman zitten een aantal kwaliteiten en tekorten vast. Opmerkelijk in ieder geval is het vakmanschap en de kunde waarmee Ruyslinck zijn uitgebreide en stevig gedocumenteerde verhaalstof in twee boeken en een vijftigtal korte, dramatische, geladen hoofdstukken heeft geordend en uitgebeeld. Bijna elk van die

hoofdstukjes is opgevat als een toneel tussen enkele personages, waarbij de dialoog een grote rol speelt. De personages zijn *typen* en hun onderlinge confrontatie gebeurt dan ook wel wat type-achtig, volgens het objectieve verhaalprocédé van de alwetende en alziende schrijver die als een onzichtbare toeschouwer en gedachtenlezer de gebeurtenissen gadeslaat. Maar in deze zeer rake observatie en vaak geestige of wrang-humoristische uitbeelding is Ruyslinck wel op zijn best: meer dan één tafereel roept de onvergetelijke sfeer van *De ontaarde slapers* weer op. En toch rijzen hier tegelijk ook weer bezwaren tegen een hebbelijkheid die wij eigenlijk in al het werk van Ruyslinck kunnen aantreffen: is het normaal dat in realistisch opgezette scènes en gesprekken tussen de begrafenisondernemer Floer en de plebejer Casimir de Griekse mythologie met Charon en Cerberos te berde komt?; dat het tussen diezelfde Casimir en de vicaris-capitularis gaat over de profeet Ezechiël bij de rivier Chebar?; dat Casimir bij het bekijken van de verzameling snuifdozen van de bisschop denkt aan de pronkstukken die destijds de salons van de Spaanse Habsburgers versierden?; dat nog steeds Casimir tijdens een krankzinnig visioen citaten ten beste geeft uit *De Koele Meren des Doods* van F. van Eeden? De reeks kan nog heel wat aangevuld worden en het komt hierop neer dat de schrijver m.i. op onwaarachtige wijze allerlei cultuurhistorische en filosofische elementen in de door hem gekozen personages of gesprekken projecteert. Of anders uitgedrukt: de door Ruyslinck gekozen verhaalsprocédés slagen er niet steeds in overtuigend uitdrukking te geven aan zijn eigen en soms merkwaardige geestelijke wereld. Er is - naast veel lof voor prachtige type-

ringen en schetsen - nog een ander bezwaar, dat misschien wel persoonlijker van aard is. In zijn neiging tot sterk beklemtonen, tot scherpe contrastwerkingen, hier vaak doordrenkt van de overheersende satirische toon van het boek, neemt Ruyslinck al te vaak zijn toevlucht tot ongenueanceerde aanduidingen en voorstellingen, die hun effect ten slotte voorbijschieten. Hier volgen enkele voorbeelden uit de tientallen die wij aanstreepten: 'R. da Spicca zat in zijn badkuip van rood gevlamd Levantomarmer en zeepte zijn dichtbehaarde apeborst in.' - 'Het zweet stroomde over zijn (nl. van de bisschop) rood paffig boeddha-gezicht en van tijd tot tijd lichtte hij aapachtig de armen op om zijn oksels te luchten.' - 'Hij (Casimir) stond zich nog steeds aan die snuifwinkel te vergapen, toen het ongevaarlijk gewaande mestvarken (de bisschop) zich plots toch ontpopte als een wild zwijn dat hem kwaadaardig grommend in de rug aanviel.' Ook zelfs het grofste scheldproza kan vanzelfsprekend artistieke waarde krijgen (zoals bij Miller, Céline, Cendrars, e.a.) maar in de hooggestemde roman van W. Ruyslinck die zijn betekenis en kracht put uit hallucinante dramatische voorstellingen en surrealistische verbeeldingen, en die doorlopend nauwgezet is geschreven, lijken talrijke goedkoop-geestige voorstellingen mij werkelijk storend. Dit houdt overigens wel verband met het reeds aangehaalde gebruik (of misbruik) van bijnamen (de Reukloze, het Molenpaard, enz.) dat op een wat revueachtige stereotypering van de figuren wijst, en - ruimer nog - met een algemene strakheid die op de constructie van het boek weegt. De mathematisch uitgemeten mozaïekbouw van de roman, die op zichzelf merkwaardig is, heeft daarbij ook nog een minder geslaagde

uitwerking. Niet zelden heb ik er mij tijdens de lectuur op betrappt dat ik aan 't raden ging wat in het volgend hoofdstuk zou gebeuren en bijna steeds kwam het juist uit. Zelfs dit kan hier een expressief element inhouden (bv. de dwang van de fataliteit der gebeurtenissen) maar toch geeft het ook de indruk van een tekort aan narratieve inventie. Daarnaast echter wil ik graag de nadruk leggen op een aantal sterk geschreven en aangrijpende dramatische hoofdstukken, zoals de taferelen van Zapotin met het stervende meisje (blz. 196-200 en 207-218) en de scène tussen Cas, Noëlla en Floer wanneer Cas krankzinnig wordt (blz. 218-219), waar Ruyslinck zich een authentiek en zuiver kunstenaar toont. Ook een reeks hallucinante visioenen en macabere verbeeldingen zijn trefzeker en met overtuigingskracht geschreven.

De belangrijkste facetten van Ruyslinck's episch-dramatisch talent liggen wel in het wrang-humoristische, het gevoelig-tragische en het fantastische. Het valt niet moeilijk dit ook in zijn vroeger werk te constateren. In de drie gevallen zijn het verbeeldingsgebieden en uitbeeldingswijzen die uiteraard onder de druk of zelfs de hoogspanning van de tragiek staan, zodat ze zelfs niet zelden in mengvormen voorkomen. Waar Ruyslinck daarin de juiste toon treft is hij bewonderenswaardig, maar de ontsporing dreigt meer dan eens: hetzij in de richting van het grof komische, hetzij in de richting van de griezelromantiek.

De dramatische roman beoogt de verschillende aspecten van de werkelijkheid te coördineren; hij zoekt naar samenhang en oriëntering in het bont spektakel van de wereld. Hij brengt de gedeeltelijke aspecten

onder in een totaalbeeld waarin de betekenis of de geest van het menselijk leven verschijnt. Deze roman heeft niet zozeer tot doel de comédie humaine af te beelden, als wel de *zin* uit te drukken die de schrijver erin vindt. En hier komen we dan tot de kritische, moralistische en filosofische visie van het boek. Die visie ligt reeds besloten in de symbolische titel. Volgens de Boeken der Koningen uit het Oude Testament was het dal van Hinnom de plaats waar de Israëlieten hun kinderen door de vuurdood aan Moloch hadden geofferd. Aan die schandelijke cultus werd een einde gemaakt door koning Josias, die de plaats onrein liet maken door de verbranding van doodsbeenderen. Het Hinnomdal werd voortaan door alle omwoners geschuwd als een oord van schande en verderf. Later trouwens sprak de profeet Jeremias er zijn vervloeking over uit en ontwikkelde zich de voorstelling als zou het de toegang tot de hel zijn. De bedoeling van de schrijver is duidelijk: hij ontwerpt een beeld van de samenleving dat een actueel dal van Hinnom, een oord van misdadigheid en verderf is. Hij kiest daarvoor een naamloze moderne stad (men herkent wel Antwerpen) waarin hij enkele zwart-wit gekarakteriseerde sociale milieus oproept die als in een raderwerk aan elkaar vastzitten. Als vertegenwoordigers, produkten, uitbuiters en slachtoffers van hun milieus lopen de menselijke figuren daarin rond: een gewetenloze jutefabrikant en een opgeblazen matrassenkoning, een helleveeg uit het middenstandsbedrijf, een bisschop, een bijna arcadische Russische boekbinder en het arme mensengezin van Casimir en Noëlla Roseboom. Het is in en rond deze familie dat de tragedie zich volgens een onafwendbare logica voltrekt: na de dood van zijn

dochtertje wordt Casimir krankzinnig en vermoordt de vermeende minnaar van zijn vrouw die in feite hun enige en argeloos-goede vriend Zapotin was. De gebeurtenissen ontwikkelen zich dus volgens een wetmatige en fatale causaliteit, sluiten aaneen als schakels van een ketting; de moord en daarmee de definitieve ondergang van Casimir en zijn gezin en van de onschuldige Zapotin is het gedetermineerd gevolg van een lange reeks ineengehaakte intriges en toevalligheden. Men kan de bouw van die reeks vanuit verschillende standpunten beschouwen. Narratief gezien lijkt hij wel vernuftig maar toch wat artificieel. Het is natuurlijk waar dat in het leven zelf het toeval ongelooflijke parten kan spelen en dat men op geen enkel gebied iets kan verzinnen dat krasser zou zijn dan de werkelijkheid. Maar dit neemt niet weg dat de waarheid van een boek als kunstwerk *van een andere orde is* dan die van het leven in brute staat. Anderzijds kan men tijdens de lectuur van de roman toch niet helemaal ontsnappen aan de zich opdringende idee dat het menselijk leven zich voltrekt volgens een eigen, oppermachtige noodlottigheid: het is de *absurditeitsidee*, die overigens minstens eenmaal rechtstreeks uitgedrukt wordt in de bewering dat ‘de zinloosheid de zin van het bestaan zelf is’ (blz. 188). Voor zover deze visie voortspuit uit een doelbewuste reconstructie van werkelijk bestaande sociale wantoestanden en menselijke verdorvenheid, waarbij de romanpersonages lijden aan een dubbele onvrijheid, veroorzaakt én door de omstandigheden én door de schrijver als almachtig schepper, brengt Ruyslinck sedert het naturalisme niets nieuws. In dit geval zou men er zelfs aan kunnen twijfelen of een uitzonderingsgeval als dit van het zieke

meisje dat de hoogstnodige doktershulp gewoon moet ontberen, nog enige overtuigingskracht kan bezitten. Maar gelukkig heeft de auteur aan zijn boek nog een grootsere en dwingender dimensie gegeven: die van een soort apocalyptische catastrofe, die zich vooral voltrekt vanuit het zieke en ten slotte krankzinnige brein van Casimir Roseboom. Ik geloof niet dat Ruyslinck er volkomen in geslaagd is zijn uitbeelding van de comédie humaine in deze dimensie op te nemen. Daarvoor treedt de bedoeling van zijn boek hier en daar te opzettelijk als *thesis* op de voorgrond: de karakters zitten te eenzijdig vast in hun gebreken of hun deugden, en bepaalde argumenten zijn toch werkelijk te weinig persoonlijk om te overtuigen. Zo is bij voorbeeld de uitgedrukte gedachte dat de schromelijke onrechtvaardigheid van het aardse leven de rechtvaardigheid van een God uitsluit, toch een gemeenplaats.

Er valt over deze lange roman nog heel wat meer te zeggen. Maar laat ik tot besluit de auteur nogmaals huldigen als *schrijver*: omwille van de dramatische uitbeeldingskracht waarvan hij in sommige taferelen getuigt, omwille van zijn sociale opstandigheid en omwille van zijn soms verbluffend taalgebruik.

1961

Te vuur en te paard

De bundel *Verhalen* van Maurice D'Haese is een poëtisch en fascinerend boek. Om het te karakteriseren heeft de kritiek bij herhaling beroep gedaan op de termen Kafka en surrealisme, en die liggen inderdaad wel voor de hand. Ze duiden in elk geval een algemene sfeer aan, die momenteel bij geen enkele andere Vlaamse auteur te vinden is. Voor mijn part moet men daar ook de naam van H. Michaux in betrekken, al is het dan weer nodig dit alles wat te preciseren. Met Kafka en Michaux heeft D'Haese zeker volgende elementen gemeen: de bevreedende vermenging van secuur realisme en het fantastische, de revolte, de wanhoop, de angst, de irrationele fenomenen, de symbolische rol die de dieren spelen. Meer surrealistisch - en dit juist in tegenstelling tot Kafka! - zijn zijn warme en dichtelijke evocaties van 'le merveilleux' en zijn romantische verheerlijking van de liefde als een soort goddelijke ervaring. In het eerste stuk 'Modder', (dat zeker reeds vijf jaar oud is) bewijst D'Haese zijn sterke kwaliteiten als beoefenaar van het realistisch, wat hard-boiled kortverhaal. Het milieu waarin het verhaal speelt - een werf aan een drassige rivieroever, met de levende rol van tractoren en machines - doet wel even aan Piet van Aken denken maar staat in zijn harde, snijdende en tragische schrijftuur nog in rechtstreeks verband met de roman *De heilige gramschap*. Het is een sfeer die M. D'Haese reeds in zijn tweede (artistiek mislukte) roman *De witte muur* verlaten had en die hier ook in geen enkele van de overige ver-

halen als dusdanig nog optreedt. Maar ik leg de nadruk op dit facet van het talent van de schrijver: zijn scherpe observatie, zijn kernachtige plastische uitdrukking, de trefzekere techniek waarmee hij gebeurtenissen naar een snelle, tragische ontknoping voert. De nieuwste, dichterlijke, irreële en droomachtige verhalen behouden immers deze kenmerken en danken er o.m. hun stevige, rechtlijnige structuur aan. Het verhaal waarin de andere en radicaal tegengestelde visie van D'Haese, de dichterlijke en wonderbare droom, het sterkst tot uiting komt, is wel 'De juke-box'. Decor en figuranten blijven hier realistisch: de kroeg, de chansons, de waard, de meid Betti en de pinteliers, maar de bevreemding ontstaat al dadelijk door de confrontatie met wezens van een geheel andere dimensie: de hond die bier drinkt en de calypso danst, de jonge man met de absolute liefdesdroom, het schimmig meisje dat verheerlijkt wordt als een soort godin van deze surrealiteit. De absolute liefdesdroom is in wezen volstrekt romantisch en sluit aan bij een reeds eeuwenoude traditie van literatuur. Het is een liefde die zich niet verwezenlijkt in het dagelijkse en actieve wordingsproces van de normale tijd en ruimte, maar die slechts bestaat bij de genade van de poëzie, hetzij in de bijna subconsciënte herinnering aan het oerbegin der tijden, hetzij in het toekomstbeeld van de dood. In beide dimensies is de tijd uitgeschakeld en men herkent duidelijk de neo-romantische motieven. De gesurrealiseerde ruimte is hier vooral het oerwoud en de prairie en de poëtische vaagheid van 'een blauw en rood geschilderd huis', met een realistische draad verbonden aan de chansons uit de juke-box: *Mi casa es tu casa*. Daardoor dreigt de romantiek wel heel even 'melo' te worden,

maar het feit dat dit dan toch niet gebeurt bewijst juist de kracht van de schriftuur, en levert een zonderling mengsel van een oeroude droom met een moderne, filmische gevoeligheid. In dit verhaal vertoont de taal van M. D'Haese erg opvallend de tweevoudigheid van realisme en surreële evocatie die ik hier heb willen aanduiden. Een diepere ontleding van dit verschijnsel zou hier te ver leiden, maar ik haal dan toch een enkel voorbeeld aan ter illustratie: ‘Achter de schenkbank schoof het fluwelen gordijn open en het oxygeenblonde vogelkopje van Betti kwam tussen de rode stof te voorschijn. Ze zag de man met de trui, fladderde even tegen de dronken kerels aan en trippelde glimlachend op de bank toe...’ En anderzijds: ‘Ik sloop als een tijger naar je hut van bamboe en hurkte naast je neer en streelde je glanzende heupen tot de nacht verbleekte en de maan achter de palmbomen zonk.’ Zinnen uit hun verhaalsverband lichten is altijd een beetje misdadig, maar zelfs wie hier uitdrukkingen als ‘het fluwelen gordijn’ en ‘oxygeenblonde vogelkopje’ aan de ene kant, en ‘hut van bamboe’ en ‘glanzende heupen’ aan de andere kant met elkaar vergelijkt, beseft het scherpe verschil tussen descriptie en taal-evocatie, tussen taal als ‘aanduiding’ en taal als ‘schepping’, tussen de pre-linguïstische werkelijkheid van de observatie en de post-linguïstische werkelijkheid van het woord. ‘Bamboe’ en ‘glanzend’ zijn in hun betekenis hier uniek en autonoom; ‘fluwelen’ en ‘blond’ verwijzen slechts naar onmiddellijk herkenbare voorwerpen. Graag was ik op deze voortdurende bivalentie van M. D'Haese's taalgebruik wat nader ingegaan, maar wijs hier nog slechts het ethos aan dat, met nuanceringsen, telkens weer aan de bron van zijn droomwereld schijnt

te liggen: 'Hij was het radeloos, onontkoombaar aanvaarden van een ruwe wereld en het diepe heimwee naar een heidens, naakt en zinnelijk bestaan.'

Dit verlangen naar een primitief en zuiver bestaan, dat uiteraard anti-culturele en veel anti-christelijke vormen aanneemt, is sinds de Romantiek eveneens een constante in de moderne literatuur. Het surrealisme is er helemaal van doortrokken en in het werk van andere uiteenlopende schrijvers als D.H. Lawrence, Marsman en Walschap neemt het een belangrijke plaats in. Ook de wereld van een schilder als Paul Klee is er fundamenteel door bepaald. Het is een van de schijnbare paradoxen van het moderne bewustzijn en de moderne kunst, maar in wezen is het een vitale opstandigheid tegen de vele perverteringen van het cultuurleven: tegen de angst en de moeheid, tegen het schuldgevoel en de ontluisteringen van de natuurlijke mens. Niet voor niets speelt het paradijsverhaal zich af tussen planten en dieren. Bij M. D'Haese schijnt dit verlangen fataal te worden vereenzelvigd met vernietiging en dood. Dit is althans zo in de twee prachtige en beklemmende verhalen 'Het paard' en 'Het vuur'. Het eerste doet mij in een bepaald opzicht vooral denken aan Michaux (ik bedoel volstrekt niet dat hier van enige beïnvloeding sprake zou zijn), doordat het plotse optreden van een dier, een paard, de werkelijkheid uit haar voegen rukt, het bestaan dus onzeker maakt en de typische 'angoisse' te voorschijn roept. Ook dit verhaal begint realistisch en pregnant, maar met beelden toch die door hun poëtische evocatie een wat surreëel element inlassen: 'Het werd weer stil op de weg, de nacht was eindeloos groot en blinkend.'

Thomas zit beneden in de huiskamer en verbeeldt zich vol verlangen het dienstmeisje dat zich boven in de slaapkamer aan het uitkleden is. En opeens klinkt ontzettend luid en vlakbij het gehinnik van een paard. Vanaf dit ogenblik wordt het bestaan beheerst door een vreselijk en oppermachtig angstgevoel: het paard duwt de ramen open en terwijl Thomas met het meisje Maria in zijn armen van de ene kamer naar de andere rent om aan de verschrikking te ontkomen, groeit langzaam tussen hen de mogelijkheid tot liefde. Boven, in een donkere rommelkamer, sluiten zij zich op, en terwijl het paard de voordeur heeft ingebeukt, briesend door het huis draaft en met hoeven ‘als mokerslagen’ de trap opklimt, bereiken Thomas en Maria samen de opperste vervoering en bevrijding: *‘Maar de geluiden kwamen als van ver en werden onbelangrijk en wezenloos. Haar mond was nat en oneindig goed en soms zei ze, Thomas, Thomas, en hij voelde de woorden in zijn mond als kindervingers.’* De zuiverste verwezenlijking van het schoonste verlangen voltrekt zich slechts in het aanschijn van de vernietiging en ondergang.

Ook in het fantastisch verhaal ‘Het vuur’ - het mooiste misschien uit de bundel - treedt diezelfde vermenging op van realistische en imaginaire elementen, van menselijk drama met poëtisch gecreëerde vervoering. De jongens Sabinus en August leggen op het modderig erf een vuurtje aan en intussen is hun verbeelding vervuld van Maria. Nadat het vuur zich plotseling als een verslindend beest heeft opgericht en terwijl hoeve en stallen in lichtelaaie staan, zitten de twee jongens doodsbang verborgen op de zolder onder een hoop zakken en nu weer, in het opperste

ogenblik, grijpt de verbinding plaats van dood en zalige verrukking: *‘Ze hielden hun ogen dicht, het was warm, ze dachten aan Maria, hoe ze altijd zo recht en huppelend met haar borsten over de kareelweg liep... Het werd nu heel, heel warm onder de zakken. Daar was Maria. Ze klom door het dakraam, ze was als een grote, roze vlam, die door het dakraam klom en vliemensvlug over de zolder begon te rennen. Dan ging zij ergens neerzitten, niet ver van hen. Ze wiegde haar groot, schoon lichaam in haar roze pullover heen en weer en keek hen met haar stralende ogen aan.’*

In andere verhalen, zoals in de bekoorlijke ‘Winterslaap’, wordt niet tot die extreme verbinding van droomverlangen en vernieling doorgestoten, maar blijft de surrealiserende sfeer beperkt tot een fijne, tegelijk dichterlijke en humoristische verbeelding van onvoldaan verlangen en ontgoocheling. De ‘bevreemding’ wordt hier gewekt door de prachtige vondst van de winterslaap waartoe de bewoners van ergens een berggehucht zich, zoals ieder najaar, klaar maken, terwijl de beer het vertikt om in zijn leger te gaan liggen en het zo zorgvuldig voorbereide amoureuus avontuurtje van Gus en Duifje Os in de war stuurt. De humor van M. D’Haese is hier zeer subtiel en van een bijzonder, dichterlijk soort: zijn centrale thematiek wordt erdoor in een wat burleske mineurtoon gehouden.

En ten slotte is daar het langste verhaal uit de bundel: ‘De vervreemding’, dat reeds door zijn titel en zijn opdracht ‘Aan Franz K’ op het eerste gezicht kafkaïaans is. Op veel punten is de verwantschap opmerkelijk: de absurde sfeer van de bureaucratie, het onbegrepen schuldgevoel, de stupide machteloosheid, de

veel koudere stijl die nooit aan het wonderbare maar alleen aan het fantastische en groteske toekomt, en dit op nuchtere wijze met de gewone werkelijkheid verbindt. Al bezit dit verhaal kwaliteiten en getuigt het weer van een rijke inventie, toch geloof ik niet dat de sterkste mogelijkheden van M. D'Haese hier liggen. Ten slotte vervalt zo'n verhaal gemakkelijk in een nogal cerebraal spel van symbolische verbeeldingen, die eigenlijk eindeloos kunnen doorgaan en - hier althans - het diepe accent van de noodzakelijkheid missen. Zodra men het doorheeft, leest men met een beetje achterdocht verder en gelooft er niet helemaal meer in. Een verhaal als 'Het proces' is eigenlijk wel een unieke krachttoer en zit zó vast in de specifieke wereld van Kafka geworteld, dat andere pogingen in die trant al een slechte voorbeschiktheid hebben. Daarbij krijgt M. D'Haese hier veel minder kans om zijn belangrijkste talent uit te vieren: zijn poëtische beeldkracht, zijn vermogen tot het scheppen van een verrukkelijke, dichterlijke tragiek, zijn humor en zijn levendige observatie.

1961

Rechtlijnigheid en paradox in het werk van Jan Wolkers

Het nieuwe boek van Jan Wolkers, *De hond met de blauwe tong* (1964), bevat vijf verhalen waarvan het derde het titelverhaal is. Het eerste, 'De achtste plaag', lijkt mij, na 'Dominee met strooien hoed', het beste verhaal dat Wolkers geschreven heeft. Het speelt zich af in het bekende milieu van de familiekring met de haast stereotiep geworden figuren van de bijbelse vader en de treiterende zuster, en behandelt weer de evenzeer bekende thematiek van God, dood, seksualiteit en eenzaamheid. Bij deze vaststelling blijft het verbazen dat Wolkers, zoals bijna iedere belangrijke schrijver geobsedeerd door zijn thematiek, in een aantal snel op elkaar volgende boeken daaraan zoveel genuanceerde gestalten heeft kunnen geven. Het is opvallend hoe vaak deze auteur zijn verhalen lineair opbouwt, op het patroon van een chronologisch dagverloop of van een tocht ergens naartoe, of van beide samen. Soms wordt dat rechtlijnig verloop onderbroken en verdiept door flash-backmonologen en mijmeringen. De gebruikelijke schrijftechniek is daarbij dan, dat de hoofdpersoon van de verhalen (in wezen altijd dezelfde jonge man op een of ander tijdstip van zijn leven) in de eerste of derde persoon of in een wisseling van beide, zeer scherp de dingen, personen en gebeurtenissen rond zich observeert en ze tegelijk subjectief op zijn eigen, persoonlijke situatie betreft.⁺ Men

+ Op die stijlfiguur heeft ook al Kees Fens gewezen, in *Merlyn*, mei 1963.

zou ook omgekeerd kunnen zeggen dat juist die persoonlijke situatie hem als 't ware naar het vaststellen of ontdekken van bepaalde objectieve gegevens *drijft*. In een aantal gevallen althans ontstaat daardoor een indruk van blinde wetmatigheid, die treffend overeenstemt met de fataliteit, die op het hele wereldbeeld van Wolkers weegt. Dit is voor mij allereerst een drukkend gevoel dat ik bij de lectuur van zijn werk zelden kwijtraak, maar ik wil er hier ter illustratie een paar concrete gevallen van aanwijzen. In 'Het Tillenbeest', een van de vroegste en aangrijpendste verhalen, is het bij voorbeeld niet de ontdekking van het lijk van zijn zuster in de latrine die de jongen tot beschouwingen over het seksueel wangedrag van het meisje met de Duitse soldaten brengt, maar vanuit de kennis daarvan wordt hij onherroepelijk en door een blind toeval naar de akelige vondst gedreven. Ik geloof niet dat dit zo maar een opzettelijke verhaalstechniek is, het is veel meer en het reveleert op zichzelf een verder onuitgesproken motief. Dat het werkelijk zo is, bewijst m.i. ook de grotere symboolkracht die de marmeren schoorsteensfinxen erdoor krijgen: door hun erotische voorstelling worden ze als aangezogen naar de strontkuil waarin de wellustige jonge vrouw aan het rotten is. In ieder geval is de vaak bevreemdende wederzijdse doordringing van het objectieve en het subjectieve een van de treffendste kenmerken van Wolkers' stijl. Van het haast wetmatig karakter daarvan levert 'De achtste plaag' weer enkele typische voorbeelden. De jongen ('ik' in het verhaal) komt op paasmorgen vroeg naar beneden terwijl alle huisgenoten nog slapen. In de keuken vindt hij de pan waarin het blijkbaar de dag tevoren klaargemaakte konijn in de koude, gelatineuze

saus steekt. Hij zet de pan op het gasvuur, zodat de gelei begint te smelten. Die handeling wordt niet gemotiveerd en heeft eigenlijk geen zin, noch voor de verhaalspersoon noch voor de lezer. Daarna neemt de jongen een toevallige Chinese pot van de schoorsteen en merkt dat er een verdroogde sprinkhaan in zit, die hij er een jaar geleden had ingestopt. Hij wrikt een konijnebout los uit de warm wordende saus, legt het insect eronder en dekt alles weer af. Nu rijst al het duidelijk vermoeden dat hij zijn huisgenoten een poets wil bakken of zo, maar het is pas een heel eind verder in het verhaal dat die daad opeens een symbolische onthullingskracht krijgt, die zelfs de titel en dus het centrale thema ervan bepaalt. Hier weer dus blijkt een aanvankelijk werktuiglijk en onbegrepen gebaar, geleid door het toeval, een zinrijke objectieve betekenis te bezitten. Hetzelfde doet zich voor wanneer de jongen, onmiddellijk daarop, naar de kippenren loopt en schijnbaar achteloos en automatisch bestialiteit met de oude leghorn bedrijft. Voor die bevreemdende neukpartij wordt geen subjectieve motivering gegeven, alleen wordt de jongen wel *gefascineerd* door ‘de grote bleekroze opening die open- en dichtging van het persen’, maar weer pas later in het verhaal blijkt de objectief-thematische draagkracht ervan. En hier sluit ik nu weer aan bij het hoger vermelde lineair karakter van Wolkers' verhalen. Die verhalen zijn beklemmend goed wanneer uit de schijnbaar losstaande opeenvolging van de feiten, doordat de motieven plots in elkaar haken en onuitgesproken aan elkaar appelleren, een thema groeit dat de toevalligheid van de gebeurtenissen ver overstijgt en een zelfstandig fataal karakter krijgt. Wanneer dit niet zo is, overheerst de anekdotiek en is het

verhaal veel minder.

De achtste plaag van Egypte was, zoals bekend, de plaag van de sprinkhanen. Onmiddellijk daarop, na de negende plaag en in verband met de tiende, werd volgens het boek Exodus het Paschafeest ingesteld. Er zou in ieder gezin een lam geslacht worden. Is het geslachte konijn in het verhaal van Wolkers een (parodische) verwijzing daarnaar? Ik geloof dat niets zich tegen die opvatting verzet. In ieder geval kondigt de vader, bij het opstaan, met plechtige stem het paasfeest aan: 'Het is Pascha, riep mijn vader'. Pasen is ook het feest der eieren: voorzichtig brengt de vader in de keuken het ei, een van de pas verkrachte en daaraan gestorven hen. Pasen is ook het feest waarop de mensen in nieuwe voorjaarskleren verschijnen: de jongen krijgt van zijn moeder een nieuw bruin pak om naar de kerk te gaan, maar hij wordt er al dadelijk door zijn broer om bespot en 's middags gooit een boer met een riek twee gaten in de plusfour-broek. Al deze motieven groeien prachtig samen tot de algehele ontluistering van het bijbelse paasfeest. De gebruikelijke methode, die Wolkers ook hier aanwendt om zijn motieven te ontwikkelen, bestaat in het opstellen van contrasten. Die contrasten staan in verband met de eerder vermelde verhouding tussen het objectieve en het subjectieve. In het algemeen kan men zeggen dat het wereldbeeld van Jan Wolkers door sterke en dramatische spanningen tussen tegendelen wordt bepaald. De ambivalentie van het leven wordt in zijn werk voortdurend naar trefpunten geleid waar de antitheses krachtig tegen elkaar opbotsen. Het grondcontrast dat alle andere kleurt en bepaalt, is dat tussen leven en dood in hun onderlinge

polariteit. De vaststelling dat de dood het centrale thema van Wolkers' verhalen vormt, is gemeengoed geworden, maar juist op die polariteit zou ik toch nog even de nadruk willen leggen. Uit de stapel illustratiemateriaal die voorhanden is, vermeld ik hier slechts een paar zeer karakteristieke passussen uit de roman *Kort Amerikaans*: ‘In iedere zaadcel zit een klein skeletje dat je bij een vrouw naar binnen schuift. Dat groeit en groeit en als het geboren wordt is de moeder nog blij ook. Ze hebben niet door dat ze met een doodgeboren kindje zitten, zei hij met een grijns die op zijn gezicht bleef zitten.’ De levenwekker is *tegelijk* een doodgraver, en hij kan maar levenwekker zijn doordat hij óók doodgraver is. Die beide functies maken elkaar mogelijk terwijl ze elkaar tenietdoen: het is die verschrikkelijke paradox die de basis vormt van de menselijke situatie, en die de tragiek en de schande ervan uitmaakt. Uit die absurde antinomie spruit rechtstreeks Wolkers' godsbegrip voort: ‘Als God niet bestond zou de dood er ook niet zijn (...) Een moordenaar bewijst alleen maar dat God bestaat.’ God is synoniem van dood, maar hij is tegelijk de levenwekker. Tijdens het prachtige tafereel van het bezoek aan de rouwkapel, en nadat even tevoren sprake was van de opwekking van Lazarus, schuift Erik het glazen deksel weg van de kist waarin zijn broer ligt. ‘Frans, kom eruit, zei hij gebiedend en met trillende stem. Gespannen keek hij naar zijn broer.’ Er gebeurt niets: ‘Als je geloof had zo groot als een mostaardzaadje zou je bergen kunnen verzetten.’ Maar Erik gelooft niet, hij kan niet geloven, met de beste wil van de wereld niet: ‘Mijn ongeloof in God is mijn enig houvast aan hem.’ En met die laatste woorden duikt de zinloze (maar

misschien daardoor juist zinvolle) paradox onder een andere vorm weer op. Vanuit dezelfde grondsituatie bepaalt hij ook Wolkers' verhouding tot de vrouw. Terwijl Elly *doodstil* tegen hem aan ligt, denkt Erik: 'Haar huid ademt. Ze is van levend gummi. Ze is bijna net zo stevig als de tors.' Later, terwijl hij onder haar rok kijkt: 'Het is daar rose en warm, dacht hij. Ik heb er erg naar verlangd, maar nu niet meer. Ik kan er misschien niet meer aan wennen om met een levend wezen om te gaan.' De climax wordt bereikt wanneer hij, van Elly weg, uit het bed kruipt en in zijn atelier op de koude, gipsen tors gaat liggen. Het meisje, dat hem bespiedt, schreeuwt het razend uit: 'Je bent bang voor mij omdat ik een vrouw ben, *omdat ik leef*. Daarom kruip je bij zo'n stuk kalk, omdat ze haar benen niet van elkaar kan doen. Omdat ze dood is en niet van vlees en bloed zoals ik'.⁺ Hier is een treffende overeenkomst met de cultus van de mineralen en de marmeren antieke beelden, en zeer bepaald de masturbatiescène in de tempel van Olympia, zoals Michel Leiris die beschrijft in zijn autobiografisch boek *L'Age d'Homme*. In de primair seksueel bepaalde levensambivalentie, zoekt de man redding bij het harde, ondoordringbare, in zich zelf besloten, maar juist daardoor levenloze beeld. Vluchtend uit de relativiteit, vindt hij in het absolute niets anders dan de dood en de onmenselijkheid. Ook bij Jan Wolkers verschuift dit thema als vanzelf naar een soort absolutistische opvatting van het kunstwerk. Het daareven vermelde tafereel met de torso is er ongetwijfeld een voorbeeld van, al wordt het

+ In verband met dit tafereel heeft Hella Haasse terecht verwezen naar de mythe van de oorspronkelijke androgyne en dus sexeloze eenheid. (*De Gids*, juni 1963, blz. 73.)

daar niet expliciet vermeld. Maar de bevestiging staat in *Een roos van vlees*, in de passus waar Daniël mijmert over de weggrotende zieke man (over wie Emmy vertelt) en over zijn gestorven dochtertje: ‘Naast de wereld van bloed bestaat een wereld van *kristal*.’ En die vergelijking wordt hem ingegeven door de muziek van Bach op de grammofoon: ‘De mensen maken elkaar bij miljoenen af, denkt hij. Ze vreten elkaar levend op. Als er even iets misgaat moet zijn achterwerk dichtgenaaid worden, dan kan hij nog een paar maanden of een jaar zichzelf door zijn buik bevullen. *Maar deze muziek bestaat*’ (cursivering van mij - P d w). De brutaliteit in het werk van Wolkers, de soms bijna groteske opeenstapeling van gruwelijke, macabere en scabreuze taferelen, wordt juist zinvol door die meestal onuitgesproken, soms maar even gesuggereerde, maar haast overal voelbaar aanwezige drang naar koele zuiverheid. Tegelijk in de esthetische en in de ethische categorie, maakt die beklemmend uitgebeelde en daardoor waargemaakte antithese de grote betekenis van zijn schrijverschap uit. In sommige verhalen, waar de erotische beschrijvingen, hoe knap en hoe boeiend ze op zichzelf ook mogen zijn, niet in die hogere ambivalentie opgenomen worden, hebben ze m.i. een veel geringere waarde. Dat is o.m. het geval in het verhaal ‘Kunstfruit’.

Ik keer nu terug naar ‘De achtste plaag’, dat helemaal uit naar elkaar verwijzende tegenstellingen is opgebouwd. Zoals reeds vermeld is het thema ervan het paasfeest (objectief) en tegelijk de totale ontluistering ervan (subjectief). In de traditionele, objectieve categorie is Pasen een feest van blijheid en levenskracht: de beginnende lente, de kindervreugde

om de eieren, de herdenking van Christus' heropstanding uit de dood. Terwijl iedereen nog slaapt, loopt de jongen in de tuin: 'Het is een groene Pasen, dacht ik. Het is precies zo uitgekomen als vader het voorspeld heeft.' Doorheen die onberoerd, werktuiglijk uitgesproken gedachte van de jongen duikt de vader op, die het conventionele, onpersoonlijke element vertegenwoordigt. In een gestandaardiseerde, wetmatige orde van zijn, *moet* Pasen groen en vreugdevol zijn. Onmiddellijk daarop voltrekt zich de verkrachting en de dood van de kip (het paaskuiken). Ik heb er al op gewezen hoe ook die handeling als automatisch en gevoelloos gebeurt. Het subjectieve ingrijpen in de zijnsorde slaat toe als een fatum. Daarop loopt de jongen de straat op waar, achter het rozarium, een andere jongen in de sloot bezig is met een schepnet. Hij is misvormd en lijkt een halve idioot. Eerst trekt hij twee parende kikkers van elkaar, vist daarna een vieze klont kikkerdril op die hij tegen het bronzen beeld van de koningin-moeder gooit. Tenslotte pist hij tegen het monument in de langzaam zakkende brij. Al die handelingen worden opnieuw neutraal en koud geregistreerd. De groene Pasen is bedreigd door sodomie, dood, idiotie en smerige bevuiling. Daarna ontwaakt het officiële, plechtige, vreugdevolle leven in de huiskring. De vader kondigt waardig het christelijke feest en de gezellige ontbijttafel aan: uit het kippenhok brengt hij de schaal met de bezoedelde eieren 'alsof het een offerande was'. Nu volgt weer een staaltje van Wolkers' meesterlijke schrijftechniek. De jongen zit aan tafel: 'Ik had het blauwe eierdopje met een geel lepeltje. Maar ik had helemaal geen trek in een ei.' Geen gevoelsontboezemingen, geen enkele subjectieve nadruk, alleen maar sobere, tref-

zekere registratie; voor de lezer groeit de tegenstelling uit de situatie zelf, uit de botsing van de twee radicaal verschillende ladingen van het paasei, die fungeren als symbolen van de elkaar afstotende werelden van de vader en de zoon. In het vinden en waarmaken van dergelijke momenten, waardoor in het verhaal telkens een soort kortsluiting ontstaat, ligt zeker een van de treffendste kenmerken van Wolkers' stijl. De hier bedoelde situatie wordt overigens nog verder ontwikkeld, en het hele gezin wordt erin betrokken. Terwijl de jongen zich van het voor hem besmette ei poogt te ontdoen door het stiekem met zijn broer te ruilen voor diens lege dop, onderbreekt de vader hun fluistergesprek: 'Wat herdenken we vandaag?' vroeg hij. De vleierige zuster haast zich te antwoorden: 'De opstanding van Christus'. Daarop stak de vader 'zijn lepeltje in het ei en liet het geel van de dooier op zijn boterham lopen. Er bleef een snotachtige sliert uit het ei hangen die hij met zijn mes langs de doprand afsneed.' Volgt onmiddellijk de suggestieve reactie van de jongen: 'Ik stak gauw een stuk brood in mijn mond en keek naar buiten.' Onuitgesproken speelt zich het drama van de antitheses af. Ik weet niet of mijn lectrindruk hier algemene geldigheid kan bezitten, maar aan mij dringt zich krachtig de volgende structuur van tegenstellingen op: het ei is symbool van het nieuwe leven, evenals de verrijzenis van Christus; de snot is de bezoedeling ervan en associeert aan de (onvermelde) sliert sperma van bij de verkrachting van de kip; de vader die het christelijke feest verklaart, roept onbewust bijna gelijktijdig de vernietiging daarvan op. Om aan de (allicht vage) beklemming daarvan te ontsnappen, kijkt de jongen naar buiten.

Een ander dergelijk moment speelt zich tijdens het avondeten af, en ook hier sluiten uiteenliggende fases van het verhaal in elkaar. De jongen wil van het konijn, dat hem had toebehoord, niet eten. 's Ochtends, bij het morrelen in de braadpan, was de volgende gedachte al ontstaan: 'Het was niet te geloven dat het gisteren nog leefde, dat het uit zichzelf door de tuin kon huppelen. (...) Hij moet een ziel gehad hebben want hij had zulke lieve donkere ogen (...)'. Nu zit de jongen afzonderlijk in de keuken het biefstukje te snijden dat zijn moeder speciaal voor hem bereid heeft. Daardoor ontstaat weer het bekende thema van de isolering en de eenzaamheid dat in haast alle verhalen van Wolkers voorkomt en altijd direct met de dood verband houdt. Hier is het de broer die het verdict uitspreekt: 'De koning moet altijd apart eten.' De vader daarentegen zit met zelfgenoegzaam genot van het konijn te smullen: 'De nek is verrukkelijk, zei mijn vader smakkend en zuigend. Je kan het vlees er bijna afzuigen.' Machteloos begint de jongen te huilen. Zijn door al de anderen onvermoede wraak voltrekt zich op het ogenblik dat de vader de verdroogde sprinkhaan 'als een flintertje vlees' naar binnen werkt. Gesteund en vervolledigd door associaties, botsen weer twee werelden tegen elkaar op. Het is inderdaad hoe langer hoe meer onmogelijk de verhalen van Wolkers uitsluitend als afzonderlijke gehelen te lezen: de altijd weer nauw verwante thema's verwijzen herhaaldelijk naar elkaar en vullen elkaar aan. Zo roept de hoger geciteerde gedachte van de jongen over de ziel van het konijn onvermijdelijk de herinnering op aan een passus uit 'De verschrikkelijke sneeuwman': 'Als een duif van mij doodging mocht ik hem niet in de tuin begraven en

geen teken voor hem oprichten. Hij moest in de vuilnisbak. Een dier komt niet in de hemel, zei mijn vader.’ Het hele motief van het paaskonijn doet denken aan dat van de kerstzwaan uit *Een roos van vlees*. Ook daar wil de jongen van de vogel niet eten en blijft hij alleen in de keuken. Ook daar wordt het christelijk feest besmet door de bigotte onverschilligheid jegens het dier: ‘Ik dacht eraan dat hij (=de zwaan) moest sterven omdat Christus geboren was.’ Overall staat de onpersoonlijke, zelfverzekerde, laatlunkende bijbeltaal van de vader, waarop deze steunt als op een gevoelloze rotsblok, in scherp contrast met de levenswarme, ongeruste, opstandige ideeën en sentimenten van de zoon. En in ‘De achtste plaag’ zit de jongen daarbij nog zelf verstrikt in de vreemde paradox van enerzijds de cynische ‘moord’ op de kip en anderzijds de tranen om het konijn. Die paradox verschijnt nog op andere plaatsen in het werk van Wolkers, bij voorbeeld in *Een roos van vlees* waar Daniël eerst de jonge muisjes in de kleerkast angstvallig beschermt tegen de kat, om ze daarna, in een soort onbegrepen opwelling, in het kokende vet te gooien en aan Emmy als een lekkernij op te dissen. Het is tekenend dat in beide gevallen de wreedheid als automatisch gebeurt en vanwege de knaap en jongeman wellicht kan geïnterpreteerd worden als een halfbewuste en onbedwingbare daad van wraakneming op of een verweer tegen het leed dat hun werd aangedaan. In het eerste geval immers verkracht de jongen de kip nadat hij zijn konijn in de braadpan heeft zien zitten, en in het tweede geval stelt Daniël duidelijk het offer van de muizen tegenover de dood van zijn eigen kind. In de objectieve orde verwoest de dood het leven, en wordt, in de sub-

jectieve orde, met een eigenmachtige verwoesting van leven betaald gezet. De triomf van de mens over de dood kan niet liggen in het leven, dat zelf de dood in zich bevat, maar wel in de gewelddadige vernietiging van het leven.

In 'De achtste plaag' wordt de anekdotiek van een paasdag aldus opgetild tot een beklemmend drama van leven en dood, lijden en wraak, opstandigheid en eenzaamheid. Die hele thematiek komt ook terug in de titelnovelle 'De hond met de blauwe tong', dat mij nochtans artistiek minder geslaagd lijkt en daarom ook minder overtuigt. Vooreerst levert dit verhaal een uiterst konsekwent voorbeeld van hoger vermelde lineaire bouw, stelselmatig doorbroken door flash-backmonologen. Het stramien is weer een tocht, een autorit dit keer, die de ongenaamde hij-persoon onderneemt naar het huis van zijn stervende vader. De verhalende gedeelten zijn geschreven in de derde persoon OTT, vanuit het naar buiten gerichte gezichtspunt van het personage; de intro- en retrospectieve herinneringsbeelden staan in de eerste persoon OVT. Regelmatig, soms alinea na alinea, wisselen beide plans zonder verder aangeduide overgang met elkaar af. Die techniek is mogelijk doordat de gezichtshoek van het verhaal in één en hetzelfde bewustzijn zit, en wordt door Wolkers overigens lang niet zo complex als door veel andere moderne schrijvers toegepast. De verhaalsgedeelten van het eerste plan ontwikkelen zich chronologisch en rechtlijnig op het ritme van de tocht over de besneeuwde en gladde winterwegen, van uit gedetailleerd weergegeven handelingen en observaties. De stijl is naakter en soberder, minder bewogen en minder dichterlijk suggestief dan in de meeste andere

verhalen. Dit laatste kenmerk is zeker opvallend en na enkele bladzijden lectuur al associeert men het vanzelf met de bevroren, troosteloze sfeer van het gebeuren: het heeft in ieder geval een onontkoombare expressieve functie. Al dadelijk treft hier ook weer de samenhang met het andere werk van de schrijver, en het heeft er zelfs de schijn van dat die als een technisch procédé wordt angewend. Op de tweede bladzijde immers zet de eerste monoloog aldus in: ‘Ik moet er niet meteen heen, ik wil hem niet meer levend zien. Hij moet dood zijn (...) Hij zal niet kunnen sterven als ik me niet bekeer.’ Wie voordien geen ander werk van Wolkers gelezen zou hebben, zou niet weten over wie het gaat. Voor de anderen is geen twijfel mogelijk: de ‘hij’ is de bekende vader. Het duurt nog een poos vooraleer het woord ‘vader’ valt, en dan is het nog maar onrechtstreeks: ‘Als ik met moeder boodschappen deed zei ze bij de slager: Elf karbonaadjes van samen een kilo en één duidelijk dikkere. Voor vader, dacht ik dan.’ Voorts wordt het woord angstvallig vermeden en ook dit procédé werkt op den duur bijzonder suggestief. Door die anonimiteit vervaagt de figuur van de al jaren niet meer bezochte en nu stervende vader werkelijk tot een schim die straks volledig zal oplossen: op het eind van het verhaal ziet de zoon door het raam wel de moeder aan het sterfbed staan, maar de vader zelf *ziet hij niet*. Daarbij verwijst ik naar Daniël uit *Een roos van vlees*, die struikelend in zijn kamer denkt: ‘Ik breek mijn nek over mijn verleden, (...). Morgen die rotzooi opruimen.’ Daarmee is letterlijk het thema van ‘De hond met de blauwe tong’ aangegeven. Zijn leven wagens op de beijzelde wegen, rijdt de zoon regelrecht naar de definitieve

opruiming van zijn verleden, dat door de vaderfiguur werd gedomineerd. Die afwikkeling gebeurt tijdens de rit tegelijk inwendig in de monologen, die opspatten als gulpen ijskoude, cynische afschuw. In geen enkel ander verhaal van Wolkers breekt de haat zo verschrikkelijk los of bereikt zo'n meedogenloos paroxisme. Een van de eerste termen ervan luidt: 'die ouwe gek'. De laatste is: 'En nou ligt hij stijf en berooid als een dooie hond in de goot.' Daartussen liggen talrijke uitbarstingen van dolle brutaliteit, zoals: 'Zo heb ik in zijn kloten rondgezwommen. Ik moet veel met hem te maken hebben, want hij was gewoon in staat om mij uit te pissen. Hij heeft mij tussen de benen van mijn moeder losgelaten.' Al de bekende attributen van de vader duiken achter elkaar op: zijn hooghartig calvinisme, zijn pietluttigheid, zijn benepen scrupulositeit, zijn gierigheid, zijn hypocrisie. In *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees* werd ook met het verleden afgerekend, verscheidene verhalen handelen over gruwelijke liefdeloosheid, maar altijd werden daar de haat en de opstandigheid door positieve elementen enigszins verzacht of in evenwicht gehouden. Hier niet, de afschuw is even monotoon en rechtlijnig als de tocht door het winterlandschap. Zoekend naar het zeer bepaalde motief van die bijna krankzinnige drift, komt men terecht bij de *angst*, die hier voor de eerste maal zo dreigend in het werk van Wolkers optreedt. Dat dit motief centraal is, wordt trouwens al door de titel aangeduid. Tegen het eind van het verhaal wordt die opeens verklaard. De hond met de blauwe tong was een bietebouw waarmee de vader de kinderen de stuipen op het lijf joeg: 'Hij heeft een giftige tong. Alles wat onschuldig was kreeg de zwarte schaduw van

die hond. Ik was nooit meer echt blij. Wat had hij gedaan dat hij dat moet verzinnen. Hij had nooit gezondigd. Alsof hij een misdadiger was zong hij in de kerk altijd uit volle borst mee: ziet ons bedekt, met schuld bedekt, misvormd door duizend zonden.’ In hetzelfde verband valt de belangrijke zin: ‘Het was zijn eigen angst die hij aan ons doorgaf.’ En daar hebben wij ‘t dan: de razernij waarmee de zoon te keer gaat, is alleen maar te verklaren vanuit een paniek omdat hij misschien door die angst van zijn vader erfelijk is aangetast. Nergens wordt dat expliciet gezegd, maar er zijn enkele aanwijzingen. Reeds in de al geciteerde gedachte: ‘Ik moet veel met hem te maken hebben, want hij was gewoon in staat om mij uit te pissen.’ En vlak voor hij het sterfhuis bereikt: ‘Ik wil hem niet meer zien. Ik weet hoe hij eruit ziet. Ik weet het door mijzelf heen. Ik voel het aan de huid over mijn schedel.’ Woordelijk komt de reactie op in de soort strijdkreet *maar ik ben niet bang*, waarop over de spiegelgladde weg een dolle rit begint met honderdtwintig kilometer per uur. Het is een uitdaging aan de angst zelf. En zo kan de hele monoloog, met brokstukken aaneengeregen, begrepen worden als een frenetieke poging om de betekenis van de vader met geweld te verdelgen en daardoor juist de angst te bezweren. De macht van de vader vernietigen is de eigen angst vernietigen. Heel wat denkbeelden zijn inderdaad op deze nietigverklaring gericht. Hier volgen enkele voorbeelden: ‘En nu gaat hij vanzelf dood, nu is hij aan het creperen. Hij knijpt zijn poeperd dicht (...) Als hij dood is ontspant hij zich en dan loopt de stront eruit.’ ‘Die God van hem dat was een machteloze klootzak. Hij is al koud. Zijn ziel zit in zijn verstijfde lichaam vast.’

‘Hij is minder dan die bomen. Hij is een ding, zoals een plank of een kartonnen doos.’ En tussendoor ontstaat een verbeeldingstaferaal waarin de zoon eigenhandig de vader doet stikken: ‘Zijn dood zit in mijn hoofd als een bevrijding. Het mag niet langer duren. Hij heeft mij het leven gegeven. Ik ben de enige die het hem afnemen mag.’ Met enige verruiming van het begrip angst, krijgen we de bevrijding van een gekweld bewustzijn uit de greep van een ander bewustzijn, dat het verleden vertegenwoordigt. De vormgeving is totaal anders, maar het thema zelf vertoont overeenkomst met de roman *Verboden tijd* van Sybren Polet, waarin de jongeman Lokien zich ook definitief losmaakt uit de strik van het bewustzijn van zijn oudste broer. In beide gevallen is die bevrijding een verlossing uit de angst en een volstrekte levensnoodzaak.

Ik neem nu even het kenmerk van de rechtlijnigheid van dit verhaal weer op. De lawine van rauwe gevoelsontboezemingen, die van de tweede tot de laatste bladzijde voortstort, is ongetwijfeld schokkend en verbijsterend, maar verlamt eigenlijk iedere actieve reactie bij de lezer. Tegenover een uiterste kreet van wanhoop staat de mens perplex en machteloos, omdat hij letterlijk tegenover de absoluteheid van iets on-menselijks staat. Eigenlijk kan hij dan niet anders dan zich, vluchtend, op zijn beurt bevrijden. De absolute negativiteit van het verhaal zou, op een extreem snijpunt, nog in een menselijk evenwicht kunnen gehouden worden door een even absolute drang naar zuiverheid en levensauthenticiteit, die inderdaad haast overal in het werk van Wolkers aanwezig is. Maar in ‘De hond met de blauwe tong’ is deze ambivalentie in de verhaalstructuur niet

opgenomen, en daardoor ontstaat (althans voor mij) een gevoel van artistieke onbevredigdheid, dat overigens ook uitgaat van alle vormen van louter horizontaal stromende ik-lyriek. Misschien heeft Wolkers een poging gedaan om deze gevoelslineariteit met tegenstellingen te doorbreken in de verhaalsgedeelten van het eerste plan. Daarin komt inderdaad het fijne intermezzo voor van de ontmoeting met de bloemenhandelaar, een geestig en humoristisch getekend volkstype. Alleen al de pittige taal van die man contrasteert sterk met de formules van de monologen. Een gezegde als ‘je moet maar zo denken, als in de straat de honden naaien, staan de dames achter de gordijnen met hun gat te draaien’, werkt, tijdens de lectuur, met een lach, als een plotse bevrijding. In de kroeg die zij samen bezoeken, zijn de kelners lachend bezig met een populaire kerstversiering en komt de bloemist uit het toilet met een afschermvloeit voor de wc-bril om zijn nek. Dergelijke grappige en burleske motieven, waarin de schrijver zich trouwens van een zeer goede kant laat zien, gewoon maar opgenomen in de rechtlijnigheid van de tocht, drukken echter te weinig hun stempel op het geheel van het verhaal: ze duiken op en verdwijnen zonder dieper na te werken. Ik geloof niet dat de structuur van ‘De hond met de blauwe tong’ werkelijk geslaagd is. Deze opmerking houdt overigens rekening met het niveau dat men van een schrijver als Jan Wolkers telkens weer mag verwachten.

In de zeventig bladzijden lange novelle ‘De wet op het kleinbedrijf’, blijft Wolkers artistiek eveneens beneden zijn maat. Ook hierin staan prachtige fragmenten en details, maar het geheel maakt een bijna slordige en geforceerde

indruk, en is bovendien hier en daar langdradig. Wat het eerst opvalt, is dat de potsierlijke meneer Savijn uit dit verhaal overeenstemt met meneer Rozier uit *Kort Amerikaans* (blz. 149-154), van wie men zich overigens kon afvragen wat hij in die roman kwam doen. Savijn is het evenbeeld van Rozier en de verdere uitwerking van deze figuur. De overeenkomsten zijn letterlijk: beide meneertjes worden op straat betrappt terwijl ze sigarettepeukjes aan 't oprapen zijn; beide zijn zevenmaandskindjes en wijten daaraan hun stumperigheid: 'je weet toch dat ik niet ben als ieder ander...'; beide vertonen een ziekelijke belangstelling voor 'het corpus van de mens', wonen in bij twee tirannieke zusters en worden verteerd door angst. Het was opvallend dat Erik tegenover meneer Rozier een cynische plagerij aan de dag legde, door hem opzettelijk de stuipen op het lijf te jagen: een houding die hij anders in het hele boek nergens aannam, en waarvan de functie mij dan ook onbegrijpelijk voorkwam. Die plagerij, ten top gedreven, wordt nu het hoofdthema van de nieuwe novelle. Het was naar aanleiding van Rozier dat Erik de volgende treffende bedenking ten beste gaf: 'De mens is een zielig geval. Als er alleen dieren bestonden zou je in God geloven. De mens verpest alles (...) De mens is een kale neet. (...) Hij heeft niet eens een pels.' Ook tegelijk van dit thema is 'De wet op het kleinbedrijf' de verdere en volstreekte konsekwentie, zonder dat het echter als zodanig wordt uitgedrukt.

De angst wordt hier, vanaf de eerste zin al, nadrukkelijker geformuleerd dan in het vorige verhaal: 'Natuurlijk was hij een viezerik, een stiekeme misdadiger, met zijn slimme perverse bedenkensels, zijn vuile hin-

nikende lachen, en zijn angst, ja vooral zijn angst. Want hij was huiveringwekkend laf.' Meneer Savijn is een zielige stumper, geestelijk gestoord, seksueel gefrustreerd, onanist met masochistische neigingen, geterroriseerd door zijn twee bigotte zusters. Als uiting van zijn zwakzinnigheid schrijft hij jarenlang aan een boek tot sanering van de wet op het kleinbedrijf, en wil hij een vereniging oprichten tot verlichting van het leven der paarden. Wij zitten dus volop in het potsierlijke en de satire. Savijn beseft wel dat hij een druiloor is, maar schuift dit vergoelijkend op de rug van zijn te vroege geboorte. En anderzijds lijdt hij aan een soort complex van zelfwaardering en idioot narcisme dat zich vooral fysisch manifesteert: hij is er op uit om zijn naakte corpus te laten schilderen en ondertussen vooral de strelende blik van jonge vrouwen op zich te voelen! Zo komen we tot het wrange thema van een stupide sukkel die op groteske manier zijn bestaan als man wil bewijzen, maar zich daardoor nog belachelijker maakt. Tegenover dit vertroebelde bewustzijn staat de opzettelijke, cynische spotlust van de verhalende ik-persoon, die Savijn doorziet en een pesterig spelletje met hem speelt. Ik heb er zoëven op gewezen dat dit de radicale doorzetting is van de eigenlijke geïsoleerd opduikende houding van Erik tegenover meneer Rozier, en dat dit tafereel dan gevolgd wordt door een meewarige mijmering over de lamentabele toestand van de mens. Waarschijnlijk levert die laatste ook de sleutel tot de ongewone situatie in 'De wet op het kleinbedrijf'. Opzettelijke kwelzucht vanwege de hoofdpersoon komt anders in het hele werk van Wolkers niet voor. De komedie van 'de verschrikkelijke sneeuwman' bij voorbeeld, of de

haatgevoelens uit 'De hond met de blauwe tong', zijn ingegeven door persoonlijke wraak. Meer verwantschap vertonen de paar eerder besproken gevallen van wreedheid tegenover de anders zo beschermde dieren. Ik heb daar als verklaring voor gesteld, dat de mens paradoxaal wil triomferen over de dood door een eigenhandige vernietiging van het leven. Het bleef feitelijk een wraak, maar gepleegd op de objectieve orde van het zijn. Zo lijkt het ook aannemelijk dat Erik de kwallerige Rozier treitert uit wraakzuchtige reactie tegen de lammenadige situatie van het mensdom, hier door dit meneertje gepersonifieerd. Dit verklaart dan meteen ook het slot van de bedenking die erop volgt: 'De mens is een kale neet (...) Hij heeft niet eens een pels. (...) Even dacht hij aan zijn behaarde lichaam en glimlachte. Ik heb recht van spreken, dacht hij. Ik val er net tussenin. Ik ben geen dier en geen mens.' Eriks pesterigheid tegen Rozier fungeert als een vorm van zelfbevrijding en zelfbevestiging: hij slaat het bederf van zich af. Met dezelfde noodzaak waarmee in 'De hond met de blauwe tong' de zoon het bederf van de vader van zich afslaat. Zo wordt de cynische houding van de ik-figuur tegenover Savijn duidelijker. Hij vernedert dit mannetje tot de uiterste grens van menselijke schamelheid om in hem de absurditeit van *de* mens te kunnen vernietigen. Dat het hier geen toevallige kwelzucht tegenover een bepaalde persoon, maar wel een wraak op de objectieve zijnsorde betreft, wordt m.i. ook nog geïllustreerd door het feit dat Savijn, na zijn totale morele aftakeling in het schildersatelier, stomweg door een tram overreden wordt. Zonder een dergelijke interpretatie zou dit gewelddadig einde, niet innerlijk gemotiveerd, gewoon maar een

drakerige deus ex machina zijn.

Beschouwd in het licht van het hele werk van Jan Wolkers, kan 'De wet op het kleinbedrijf' aldus een belangrijke thematiek bezitten, maar artistiek voldoet het verhaal toch niet. Het is in ieder geval te lang uitgesponnen, waardoor de scènes in het atelier overtuigingskracht missen. En - althans voor mijzelf - vind ik er de anders zo vaak beklemmende contrasten en paradoxen evenmin in terug. In *Kort Amerikaans* stonden alle motieven prachtig contradictorisch opgesteld: leven en dood, liefde en haat, eenzaamheid en vergeefs zoeken naar gemeenschap, cynisme en meewarigheid. De ambivalente menselijke zielsbewegingen botsten situatie na situatie tegen elkaar op. 'De wet op het kleinbedrijf' daarentegen verloopt opnieuw in één enkele, monotone richting. Het is mogelijk dat daarvan zoiets als een volstrekt dwangkarakter had moeten uitgaan. Maar daarvoor wordt het te zeer door gruwelanekdotiek overwoekerd.

1964

Weisgerber en de Vlaamse roman

Met zijn boek *Aspecten van de Vlaamse roman*, heeft Jean Weisgerber een eerste poging gedaan een overzicht te brengen van de ontwikkeling van de Vlaamse roman sedert Conscience. In het woord vooraf vermeldt de auteur uitdrukkelijk dat er geen sprake is van een eigenlijke geschiedenis van deze roman, maar dat zijn studie daartoe wel basismateriaal kan leveren. In grote lijnen schetst hij eerst in twee inleidende hoofdstukken een panorama van het proza tussen 1837 en 1927 (blz. 9-39) en tussen 1927 en 1960 (blz. 40-61). De eerste schets is uiteraard louter historisch en biedt een eerste en waardevolle synthese van dit omvangrijke onderwerp. De tweede schets, gewijd aan de 'moderne' roman, is een soort stramien waarop dan het eigenlijke boek zal aangebracht worden: een reeks van dertien essayistische opstellen waarin de representatieve romans uit deze periode behandeld worden. Er dient op gewezen te worden dat Weisgerber de term 'roman' hier toch wel ongewoon ruim opvat in de Engelse betekenis van 'narrative fiction' in proza, waarmee men zowel de novelle, de short story als de roman bedoelt. Daar de auteur zelf deze toelichting geeft, moeten wij er rekening mee houden, maar toch begrijp ik die handelwijze niet. De literaire terminologie is op zichzelf al zo vaag en verward, dat men geen nieuwe dubbelzinnigheden moet gaan scheppen, zeker niet in een boek dat toch ook wetenschappelijke bedoelingen heeft. Waarom dan als titel niet *Aspecten van het Vlaamse proza* genomen? Het

is overigens natuurlijk niet zó eenvoudig, dat daarmee de zaak afgedaan zou zijn. De grens tussen roman en novelle mag, vooral in de actuele literatuur, soms vaag zijn, zeker is dat de esthetiek van het korte verhaal en die van de roman grondig verschillen. En zo blijven wij met het hinderlijke gevoel zitten dat Weisgerber zich enerzijds inspant om de ontwikkeling van het *genre* roman te beschrijven, maar anderzijds een vergelijking van heterogene elementen opstelt. In de verantwoording van zijn methode (blz. 6-7) verklaart hij allereerst een *artistiek* standpunt in te nemen op grond van de overtuiging dat de kunst een autonoom bestaan leidt in een klimaat en volgens wetten die haar eigen zijn. Letterlijk staat er: 'Een schilderij, een gedicht of een roman moet men eerst als zodanig begrijpen alvorens deze als een pamflet of een metafysische verhandeling te beschouwen. In het algemeen gesproken onderscheidt zich de kunst van dat wat geen kunst is door een formeel ideaal, wat zij door eigen middelen tracht te bereiken. Het zijn daarom deze middelen die in de eerste plaats onze aandacht opeisen, want alleen het onderzoek van het materiaal en van de structuur van het kunstwerk stelt ons in staat de gevoelens en gedachten van de kunstenaar en wat hij heeft willen meedelen te doorgronden.' Deze formulering is mij uit het hart gegrepen, maar ik zie al van tevoren niet in hoe Weisgerber het wil klaarspelen om de *roman* 'Houtekiet', de *novelle* 'Klinkaart' en de *korte verhalen* uit 'De zwarte keizer', op hun artistieke structuur, die hij wezenlijk acht, met elkaar te vergelijken. Daar steekt een verwonderlijke tegenstrijdigheid in. Ik kom er straks nog nader op terug.

Op grond van de ruime betekenis

van ‘narratief proza’ die de auteur aan zijn onderwerp verleent, rijst anderzijds de vraag waarom hij de ‘moderne’ periode laat beginnen in 1927 met de *roman* ‘Komen en Gaan’ van M. Roelants. Zijn verklaring (blz. 40) luidt als volgt: ‘Het jaar 1927 kan beschouwd worden als het begin van een nieuw tijdperk. Er heeft zich dan een eerste generatie van schrijvers aangekondigd die in ongeveer zeven jaar tijds aan Timmermans en Claes het monopolie van de roman zal ontnemen.’ Alweer dus: ‘het monopolie van de roman’, terwijl het toch zonder meer om verhalend proza gaat. Voor 1927 worden dan inderdaad opgesomd: de *roman* ‘Komen en Gaan’; de *novelle* ‘De Rit’ van De Pillecyn; de *kronieken* van Walschap in ‘Hooger Leven’ enz. Maar van de schrijver die reeds in 1921 de prachtige groteske ‘Het gevang in de hemel’ had gepubliceerd, van wie in 1925 ‘De trust der vaderlandsliefde’ en in 1926 ‘Het bordeel van Ika Loch’ verschenen waren, die in het zelfde jaar 1927 de unieke bundel ‘Vogelvrij’ uitgaf, die daarmee het ‘moderne’ proza in Vlaanderen ingeluid had en meer dan wie anders ook aan het rijk van Claes en Timmermans een einde had gemaakt, van deze geniale schrijver, Paul van Ostaijen, wordt zelfs geen titeltje vermeld! Het is feitelijk zo dat het prachtige boekdeel ‘Verzameld proza’ van Van Ostaijen, vierhonderd grote bladzijden, in de studie van Weisgerber nauwelijks ter sprake komt. Dat de grotesken, meesterstukken van intelligent en satirisch proza, in het tamme Vlaanderen waar men nog altijd meer ‘voelt’ dan ‘denkt’, koppig onderschat blijven is een feit, maar vooral ook na de bemoeienissen van G. Borgers en de uitmuntende studie van prof. Uyttersprot had Weisgerber beter moeten we-

ten.⁺ Vooraf licht hij toe dat zijn keuze van behandelde auteurs ook door historische criteria werd bepaald. Door Van Ostaijen eens te meer te negeren en daardoor een historisch perspectief scheef te trekken, heeft hij nochtans de bal misgeslagen. Dat M. Roelants *de vernieuwer* van het Vlaamse proza zou zijn, is evenzeer fictie als dit proza zelf. Hierin praat Weisgerber alleen R.F. Lissens na, die in zijn handboek⁺ op een bepaalde plaats P.v.O. ‘de merkwaardigste verschijning in de Vlaamse literatuur tussen de twee oorlogen’ noemt, maar in het hoofdstuk over het proza van die periode alleen maar bleekjes van ‘experimenten’ gewag maakt, op één lijn gesteld met de stuntelige probeersels van o.m. E. van der Hallen en U. van de Voorde! Ik laat hierbij dan nog buiten beschouwing dat reeds respectievelijk in 1912 en in 1924 de op en top vernieuwende romans ‘Villa des roses’ en ‘Lijmen’ van W. Elsschot verschenen waren. In verband met de ‘nieuwe roman’ van omstreeks 1930 merkt Weisgerber verder nog op (blz. 42-43) dat er wel een kritische houding tegenover de algemeen erkende waarden uit blijkt, maar dat er onder de schrijvers toch weinig echte onruststokers zijn. En hier weer: de enige werkelijke anticonformist van Europees niveau, de intelligente rebel, de durvende sloper van alle heilige huisjes, P.v.O., blijft onvermeld. Hoe is het in godsnaam mogelijk? Het is een grove onrechtvaardigheid tegenover de Vlaamse literatuur.

+ Dr. H. Uyttersprot: Paul van Ostaijen en zijn proza, Ontwikkeling, 1959.

+ R.F. Lissens: De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden.

Ten slotte nog een enkele opmerking in verband met deze inleiding waarvan het laatste gedeelte, over de periode 1941-1960, mij vrij goed geslaagd lijkt. Het is verheugend dat Weisgerber hier behoorlijk aandacht besteedt aan allerlei nieuwe inzichten in het wezen en de structuur van de roman. Op blz. 57 formuleert hij m.i. zeer raak: 'Experimenteren wil zeggen scheppen om te kennen.' Op een andere plaats is hij echter veel minder nauwkeurig: 'De experimenten van onze jonge schrijvers vallen volledig samen met die van Robbe-Grillet en Butor in Frankrijk, Durrell in Engeland en Schierbeek in Nederland.' Hoe de bewering van dit *volledig* samenvallen concreet zou kunnen bewezen worden is mij een raadsel, om dan nog niet van het blijvend niveauverschil te spreken. In de laatste bladzijden wordt een op zich zelf interessante poging gedaan om de esthetica van de nieuwe roman te vergelijken met de moderne plastische kunsten en de poëzie. Meer dan het signaleren van het probleem zal Weisgerber in dit kort bestek wel niet bedoeld hebben, maar juist in deze omstandigheid kunnen categorische stellingen over een zo ingewikkeld verschijnsel gevaarlijk zijn. De kern van het probleem wordt aldus gesteld: 'In tegenstelling tot het materiaal van de schilder, de beeldhouwer en de componist bestaat het materiaal van de romanschrijver niet op zichzelf, maar uitsluitend in zijn betrekking tot iets anders. (...) Daarom is de nonfiguratieve roman goed beschouwd een absurditeit, want evenals dat in de traditionele schilderkunst het geval is, verwijst ook hier het materiaal naar een met betekenis geladen object waaraan dit materiaal ondergeschikt blijft.' Het valt onmiddellijk op dat Weisgerber ook hier in tegenstrijd is met zijn eigen premissen.

Hij had toch immers de overtuiging vooropgesteld dat de roman een eigen formele structuur is, die primordiaal als zodanig onderzocht moet worden. Naderhand echter beschouwt hij die structuur als ondergeschikt aan het buiten de kunst gelegen levensobject waarnaar die structuur zou verwijzen! Het ene of het andere standpunt kan men innemen, maar niet beide tegelijk. Anderzijds stelt hij nonfiguratieve en traditionele schilderkunst tegenover elkaar. Wat betekent hier deze laatste term? Klaarblijkelijk de figuratieve schilderkunst. Maar vergeet Weisgerber dan dat reeds Cézanne beweerde: ‘Je peins une tête comme une porte, comme n'importe quoi’? En dat daarmee gezegd is dat de hele (belangrijke) moderne schilderkunst sedert driekwart eeuw de betekenis van het (al dan niet figuratieve) schilderij primordiaal ziet in de picturale samenstelling, in de structuur, van het doek en *niet* in de voorstelling van de objecten die naar de buitenwereld verwijzen? Volgens een opmerkelijk parallel lopende esthetica ligt de zin van het schilderij niet vóór of achter het doek maar wel in de eigen structurele verhoudingen daarvan, precies zoals bij voorbeeld Robbe-Grillet geen andere werkelijkheid voor zijn romans erkent dan die van hun in zich zelf besloten taalstructuur. Voor grondiger gegevens daarover verwijs ik naar het eerste hoofdstuk van het recente boek van Olga Bernal: ‘Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence’ (blz. 9-40). Daarbij sluiten ongetwijfeld de ruimtelijk-literaire experimenten van Butor aan en ook bepaald het feit dat hij zijn boek over de Verenigde Staten opgedragen heeft aan de nagedachtenis van de nonfiguratieve schilder Jackson Pollock. Neen: eerder dan door de onverzoenbare tegenstelling die Weisgerber

meent te zien (en die zeker ook nuances van waarheid bevat) wordt de verhouding tussen moderne romankunst en picturale kunst soms gekenmerkt door verrassende overeenkomsten.

Het hoofdbestanddeel van Weisgerber's boek bestaat uit dertien vrij uitvoerige opstellen waarin evenveel representatieve prozawerken worden behandeld. De auteur stipt aan dat hij voor zijn keus geïnspireerd werd zowel door zijn persoonlijke smaak als door historische criteria. Daardoor zijn de dertien 'romans' uit de bus gekomen die zijns inziens 'de belangstelling het meest waard zijn'. Die combinatie van persoonlijke voorkeur en historische criteria, d.i. een verzoening van subjectieve en objectieve factoren, werkt toch wel enigszins bevreedend. Een criticus kan een aantal essays bundelen en dit alleen door zijn eigen voorkeur verantwoorden. Een criticus kan echter ook een zo representatief mogelijk panorama uitwerken van een literaire periode, en dan is hij in de eerste plaats gebonden aan historische, feitelijke verschijnselen. Dat ook in dit tweede geval voorts subjectieve factoren de toon, de kleur, de hele aanpak van zijn werk kunnen bepalen, is evident. Wij doen eerst enkele vaststellingen. In zijn studie die voor de periode 1927-1960 die romans behandelt die 'de belangstelling het meest waard zijn', verwaarloost Weisgerber bij voorbeeld 'De bende van de stronk' (1932), 'De heilige gramschap' (1952) van M. D'Haese en de beide romans van Jan Walravens. Gebeurt dit op grond van zijn persoonlijke smaak of van historische criteria? Als zijn smaak hem ertoe brengt wél 'Monsieur Hawarden' te behandelen maar niet 'Negatief', dan kunnen wij

twijfelen aan de kwaliteit van die smaak; als hij deze keuze meent te kunnen rechtvaardigen op grond van historische criteria, dan zou hij er goed aan doen die mee te delen. Van L.P. Boon kiest hij ‘De bende van Jan de Lichte’ en bij voorbeeld niet ‘De kapellekensbaan’. Ik neem aan dat dit gebeurt wegens persoonlijke voorkeur, maar lijkt het meteen niet een beetje op willekeur? In de ontwikkeling van de Vlaamse roman neemt ‘De kapellekensbaan’ door opzet, schriftuur en constructie een unieke plaats in, oneindig veel meer dan ‘De bende van Jan de Lichte’; dat is, dunkt mij, een onomstootbare historische waarheid. Weisgerber blijkt dit trouwens goed te beseffen waar hij terloops aanstipt: “‘De kapellekensbaan’ en ‘Zomer te Ter-Muren’ behoren tot de stoutmoedigste pogingen die in Vlaanderen ooit zijn ondernomen om de vorm van de roman te vernieuwen’ (blz. 224). Welaan dan? Van Claus kiest hij de verhalenbundel ‘De zwarte keizer’, terwijl toch niemand zal willen ontkennen dat, voor de ontwikkeling van het Vlaamse proza, een roman als ‘De hondsdagen’ veel representatiever is. Dat men zou aarzelen tussen ‘Houtekiet’ en ‘Zuster Virgilia’, of tussen ‘Kaas’ en ‘Het dwaallicht’: dat kan inderdaad louter een kwestie van persoonlijke voorkeur zijn. Maar: ‘De bende van de stronk’ is een unieke groteske roman; ‘Roerloos aan zee’ en ‘Negatief’ weerspiegelen te onzent zeker het best het existentialistisch klimaat van Sartre en Genet; ‘De heilige gramschap’ is onze beste oorlogsroman. Dat deze werken in Weisgerber's boek ontbreken, komt neer op een verminking van onze romanliteratuur. Dat, uit een rigoureuus beperkt overzicht, bij voorbeeld Lampo, als duidelijke epigoon van Daisne, zou wegvallen, ware

historisch te verantwoorden; de afwezigheid van voornoemde auteurs echter, kan niet door het argument van de persoonlijke smaak worden goedgepraat.

Met deze opmerkingen bedoel ik vooral dat ik niet goed zie welk karakter het boek van Weisgerber heeft. De vermenging van verschillende prozagenres, terwijl het in laatste instantie toch vooral over de *roman* blijkt te gaan; de vermenging van de criteria, die van het boek noch een subjectief getuigenis, noch een objectieve geschiedschrijving maakt; de onderlinge losheid van de essays, die dan op een aantal gebieden toch een bewuste samenhang vertonen: het wijst allemaal op een onvaste conceptie en een wankele, wat dubbelzinnige structuur. Ik weet helemaal niet hoe het boek tot stand is gekomen, maar de indruk wordt gewekt dat een reeks apart geschreven opstellen naderhand met rijgdraad aan elkaar gehecht zijn en in een min of meer overkoepelend verband werden ondergebracht. Over die bouw valt overigens nog een en ander te zeggen. In enkele gevallen worden tussen verschillende romans of hun auteurs vergelijkingen opgesteld en verwantschappen of tegenstellingen aangeduid. Tussen 'De verschijning te Kallista' en 'Joachim van Babylon', en tussen Lampo en Daisne, gebeurt dit zelfs vrij uitvoerig, en o.m. tussen De Pillecyn en Roelants bondiger. Op blz. 107 staat te lezen: 'De schrijver van "Monsieur Hawarden" vormt met Roelants en Gilliams de tegenpool van de richting die door Walschap is gecreëerd.' Zoiets verraadt duidelijk de bedoeling van de auteur zijn studiemateriaal te structureren, lijnen te trekken, contrasten en groeperingen te onderscheiden, zoals dat inderdaad in een

panorama past. Maar waarom wordt deze interessante methode dan niet overal grondig en consequent toegepast? Ook hier lijkt een en ander lukraak te zijn gebeurd.

Vooreerst maakt het door elkaar behandelen van romans en korte verhalen een stevig systeem natuurlijk onmogelijk. Maar ook de volgorde van de essays is in dit opzicht bevreemdend. Het boek zet in met 'Komen en gaan' (1927) en eindigt met 'De zwarte keizer' (1958), wat op een gewoon chronologische orde zou wijzen. Maar daartussen in verloopt de opeenvolging aldus: 'Houtekiet' (1939), 'Het dwaallicht' (1946), 'Monsieur Hawarden' (1935), 'De verschijning te Kallista' (1953), 'Elias' (1936) etc. Hoe ik ook speur, een verklaring kan ik daarvoor niet vinden. Geen chronologie, geen vaste rubricering, geen methodisch systeem; maar losse bundeling evenmin, want daarvoor zijn de overkruisende verwijzingen te talrijk. Dat hier wel degelijk verwardheid heerst, wordt m.i. voldoende bewezen door het feit dat in het opstel over 'De verschijning te Kallista' (1953) een vergelijking wordt uitgewerkt met 'Joachim van Babylon' (1948), dat pas zes plaatsen verder staat.

En tenslotte de essays zelf. Hier wil ik in het algemeen eerst mijn grote waardering uitspreken voor het werk dat prof. Weisgerber heeft gepresteerd. Zijn tweehonderd compacte bladzijden leveren een overvloed aan materiaal, analyses en literair-historische gegevens, die tevoren nog niet in een bundel werd samengebracht. Hij heeft een ruime bibliografie verwerkt en daar op menige plaats ook de resultaten van zijn eigen opsporingen en inzichten aan toegevoegd, zoals o.m. blijkt uit de opstellen over Gilliams, Daisne en Boon. Ook de manier waarop

hij een aantal romans situeert tegenover de internationale literatuur, getuigt soms van een degelijke kennis. In al deze opzichten is zijn boek een nieuwe en waardevolle bron voor de lezer en literatuurbeoefenaar, en een sympathieke aanwinst voor de Vlaamse essayïstiek. Deze waardering en mijn besef van het peil waarop het boek staat, sluiten nochtans mijn verdere scherpe kritiek niet uit.

Vooreerst vind ik de voelbare, reeds vermelde vermenging van subjectieve en objectieve beoordelingscriteria hinderlijk: ze brengt mee dat, bij een toch al aanvechtbare keuze van de romans, de toon van het boek te egaal verloopt en de niveauverschillen niet scherp genoeg uitkomen. Waar Weisgerber zich op zijn persoonlijke smaak beroept, zou hij die meer kracht moeten bijzetten; waar hij op historische criteria steunt (maar waar liggen die precies voor de zeer recente literatuur?) zou hij die nauwkeuriger moeten argumenteren. Dat er tussen de romans van Roelants of De Pillecyn, en Claus of Boon een belangrijk klasseverschil ligt, blijkt nergens uit: haast integendeel. En nochtans is Weisgerber een erkend Clauskenner. Dat 'De bende van Jan de Lichte' representatiever zou zijn dan 'De kapellekensbaan' wordt noch door persoonlijke argumentatie, noch door objectieve gegevens gestaafd. De eerste zin van het stuk over Roelants luidt zo: '*Komen en gaan* is niet alleen een mooi boek, maar ook een mijlpaal.' Het klinkt als een dogma. Dat het een mooi boek is, berust blijkbaar op de subjectieve smaak; dat het een mijlpaal zou zijn, geldt als een historische waarheid. Hier hebben wij de beide criteria dus samen. Reeds in 1938 heeft Menno ter Braak, bij alle waardering overigens, geschreven dat de Vlaamse

literatuur Roelants een rol toebedeelt die hem kolossaler doet schijnen dan hij is.⁺ Met deze - voorzichtige - uitspraak had Weisgerber rekening kunnen houden, maar in zijn literatuuropgave neemt hij een gezaghebbend criticus als Ter Braak zelfs niet op. Ik heb er al op gewezen dat Roelants op zijn minst na Van Ostaijen en Elsschot komt. Laten wij die mijlpaal dus maar verplaatsen. En dat ‘Komen en gaan’ een *mooi* boek zou zijn? Ik weet niet of Weisgerber het zelf helemaal gelooft. Vooreerst geeft hij een samenvattend exposé van Roelants eigen theorieën, zoals: ‘Voor hem is de roman een bewustwording van het universele Ik (...)’. Wie of wat dat *universele Ik* kan zijn, mag joost weten, ik niet. Laten wij toch maar even aannemen dat het een zó veelomvattend, een zó hoog stijgend, een zó diep duikelend, een zó onbeschrijflijk krachtig levend en fijnbesnaard Ik zou zijn, dat alle nederig-individuele ikjes er onmiddellijk hun bescheiden hokje zouden in herkennen waarin zij thuishoren. Misschien krijgen wij dan wel gelijk, want Weisgerber verzekert ons: ‘De kleinste rimpeling in het oppervlak van het bewustzijn wordt in al haar trillingen en met de nauwkeurigheid van een seismograaf geregistreerd. Roelants bespaart ons geen enkele nuance, geen toespeling, geen gebaar (...)’. Even verder volgt dan inderdaad de vergelijking met Benjamin Constant, met wie Roelants zowat alle kwaliteiten heet gemeen te hebben. Dat treft, want ‘Adolphe’ is een van mijn geliefkoosde boeken, ik kan het zonder beklemming niet lezen en kijk er op menige plaats in als in een spiegel. Maar opeens maakt Weisgerber een verdachte zwenking. Wij

+ Verzameld Werk, 6, blz. 553.

lezen: ‘Eigenlijk is de houding van Roelants tegenover het gevoel niet loyaal: hij geeft het zelfs niet de gelegenheid een kans te wagen’ (blz. 70). En tegen het einde aan: ‘(Vanuit deze gezichtshoek bezien), blijven de voortdurende gedaanteverwisselingen van de ziel volkomen theorie: Roelants is er niet in geslaagd om ons door middel van het ritme van de intrige de onrust van het hart te doen ondergaan. Dit is (...) zijn grootste tekortkoming, die voortvloeit uit zijn morele opvattingen (...)’ (blz. 71-72). Perplex. Hoe zit dat nou? Een fabuleus schrijver, een mijlpaal, een lucide ontleder van de fijnste trillingen in het bewustzijn van het Universele Ik, een evenknie van B. Constant, is eigenlijk niet loyaal tegenover het gevoel, dat hij fnuikt, en slaagt er niet in ons te ontroeren. Ten einde raad heb ik de roman in kwestie, in de nieuwste uitgave van Manteau, nog maar eens herlezen. Goeiegod. De eerste bladzijden, de portretten van de vrouw en de vader, zijn in hun soort voortreffelijk en bewijzen dat Roelants iets zou kunnen. Maar daarna! Niets: geen weemoed, geen ergernis, geen ellende, geen vreugde, geen extase, zelfs geen zonde: niets dan de lindethee van een theoretische en levensvreemde verzaking met als boodschap de tamste en bleekste interpretatie van het christendom die men zich kan voorstellen. Geef ons dan maar F. Mauriac en laten wij over B. Constant eerbiedig zwijgen. De roman bezit helderheid? Ja, maar die van zeer slappe koffie. En is dát het universele Ik? Het is om bij te huilen. Eén vraagje slechts aan Karel, de centrale marionet van het boek: welke gevoelens bekruipen jou wanneer je naast die futloze kwezelachtige Claudia in bed ligt? Ga je niet onbedaarlijk aan het vloeken van ergernis en machteloze

ellende? Geen antwoord: deze bewustzijnsrimpel is Roelants toch blijkbaar ontgaan.

Weisgerber heeft zelf scherpzinnig de oorzaken van de mislukking van ‘Komen en gaan’ aangestipt. Maar waarom trekt hij dan verder zijn handschoenen aan en gebruikt hij eerst al die holle frasen, die eigenlijk heel onbetrouwbare informatie geven? Wat is hier uiteindelijk persoonlijke smaak en historisch criterium? Het is allesbehalve duidelijk. Een zekere verwardheid, aarzeling en onnauwkeurigheid in de aanpak en de formuleringen, treft men in zijn essays trouwens geregeld aan. Het opstel over R. Brulez kan hier als proef dienen. Het wordt geopend met de volgende ‘karakterisering’ van deze auteur: ‘Ook hij is een zondagsschrijver die daarnaast heel wat andere genoegens kent en voor wie de kunst noch een onweerstaanbare drang noch een roeping betekent.’ De term ‘zondagsschrijver’ heeft in ieder geval een denigrerende betekenis, en waarom wordt dit etiket dan niet veeleer op Roelants of Lampo geplakt? En wat ‘de andere genoegens’ betreft (afgezien van de vraag of schrijven wel ooit binnen de categorie van de genoegens valt): nou, daar zal wel menig cri du coeur-scribent van gesnoept hebben! En waarop is die bewering verder gesteund? ‘Onweerstaanbare drang’ en ‘roeping’ zijn wellicht grote woorden, maar de enige pertinente vraag zou hier dan zijn waarom Brulez zijn werk op zondag wél geschreven heeft. Even verder krijgen wij misschien het antwoord: ‘Hij is een estheet die de kunst als het hoogste goed beschouwt en in navolging van Keats er een middel in ziet om het moment te vereeuwigen’ (blz. 116). Hoe rijmt men dit nu samen: een liefhebberende zondagsschrijver

die in het spoor van de grote romantici de kunst als de opperste levenswaarde beschouwt? Het is zeker niet door dergelijke ongelooflijke tegenstrijdigheden dat Weisgerber zijn argumentatie overtuigend maakt. De hele opbouw van het essay laat trouwens te wensen over. Na de inleidende alinea wordt de bespreking van 'De verschijning te Kallista' aangevat. In een twintigtal regels worden de voornaamste episoden ervan opgesomd. Daarop volgen enkele bladzijden met vrij wazige gegevens over de aard van Brulez' vertelkunst in het algemeen, niet nader toegelichte verwijzingen naar Voltaire en Diderot en een nogal lukrake vergelijking met 'Joachim van Babylon'. Deze hele beschrijving is doorspekt met los bewijsmateriaal uit de roman zelf, afgewisseld met opmerkingen over 'André Terval' en andere kleine excursies. Tot slot komt nog een pagina over de relativistische levensbeschouwing die uit 'De verschijning te Kallista' blijkt en waardoor Brulez zich een broertje van de encyclopedisten toont. Hoe dit dan weer te verzoenen valt met zijn zg. verwantschap met Keats, blijft buiten beschouwing. Dit alles brengt mee dat het betoog nevelachtig blijft, zonder duidelijk kritisch systeem, klare geledingen en scherpe gedachtengang. Het valt des te sterker op, daar Weisgerber in zijn inleiding verklaard had bijzondere aandacht te zullen wijden aan de artistieke structuur van het kunstwerk en de stilistische problemen. In het opstel over Brulez en in verscheidene andere nog, blijkt daar echter zo goed als niets van. Op de vraag in hoever 'De verschijning te Kallista' een geslaagd kunstwerk is, of waarin dan de bijzondere artistieke kwaliteiten ervan zouden liggen, komt geen antwoord. Van een werkelijk stelselmatige behandeling van

dit boek, ontledend, kritisch, evaluerend, komt haast niets terecht. Dit gebeurt gelukkig aanzienlijk meer in de stukken over Gilliams, Daisne, Van Aken en Lampo. Tegenover laatstgenoemde aarzelt Weisgerber echter jammer genoeg weer om door te bijten. Hij stipt de verregerende schatplichtigheid aan van onze o zo originele staatsprijswinnaar tegenover schrijvers als Huxley, Morgan en Daisne en geeft toe dat: 'waar Daisne door middel van een kettingreactie vonken verwekt, Lampo slechts nu en dan een zwak schijnsel weet te doen ontstaan' (blz. 187). Alle spreekwoordelijke kwaliteiten van deze schrijver 'nemen niet weg dat *Terugkeer naar Atlantis* ons evenals *De komst van Joachim Stiller* enigszins teleurstelt' (blz. 192). Best zo, maar waarom dan slechts een tipje van de magisch-realistische sluier opgelicht?

Voor al het positieve werk dat professor Weisgerber met zijn studie heeft geleverd, zijn wij hem dankbaar. Maar de kans die hij had om een werkelijk gezaghebbend boek over onze moderne romanliteratuur te schrijven, heeft hij toch niet benut. Het is jammer.

1965