

Rita Renoir, enz.

Freddy de Vree

bron

Freddy de Vree, *Rita Renoir, enz.* Paris-Manteau, Amsterdam / Brussel 1973

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/vree001rita01_01/colofon.htm

© 2007 dbnl / erven Freddy de Vree



Vooraf

Er is maar één zaak die me werkelijk interesseert: vrouwen. Louise zei me onlangs dat het haar niet schelen kon of ze later lelijk worden zou zolang ze maar over haar brein bleef beschikken. Stravinsky schreef: *‘Inspiratie, kunst, kunstenaars, allemaal op zijn zachtst genomen wollige termen die ons beletten klaar te zien in een gebied waar alles evenwicht is en berekening en waardoorheen de wind waait van de spekulatieve geest. Het is pas daarna, het is echt pas daarna dat die emotionele ontroering ontstaat waaruit de inspiratie voortkomt - een ontroering waarover men schaamteloos praat in een betekenis die ons alleen belemmert en die de term zelf vertroebelt.’* (Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Janin 1945, pagina 76.)

Domheid uit zich in de cultuur dikwijls door vrijwillige onwetendheid omtrent andere vormen van kunst. Het werk van goede auteurs, van goede komponisten, van goede schilders, heeft te maken met systemen, wetmatigheden, structuren. Waarnaar deze verwijzen laat ik in het ongewisse. De wiskundige E.T. Bell heeft terecht de vraag gesteld of een wiskundige die een nieuwe stelling ontdekt, iets ‘ontdekt’ van een ‘bestaande wiskunde’ (zoals Columbus een plaats *bereikte*) of, integendeel, slechts een wijziging aanbrengt in het vorige systeem (en dus veeleer vernietigt).

Wat mij in de cultuur boeit is de vonk van het unieke menselijke brein, een brein dat alle kanten opkan, van Bach's sonore bouwwerken naar Andy Warhol's schijnbare onpersoonlijkheid. Het brein kan zich zelfs openbaren in een naakt lichaam: Rita Renoir (enz.)...

In de afgelopen zeven jaren heb ik bijna wekelijks stukjes gepubliceerd over schrijvers, schilders en soms musici. Mijn eerste gehonoreerde stukje (1956) handelde over jazz. Net zomin als ik literatuur kan beperken tot de matte reeks van geschriften die in het Nederlandse taalgebied verschijnen blijft, wens ik enig boek los te zien van de klanken en de plastische vormen die het omringen.

Dichters willen altijd dat men hun werk zou kopen, schilders wensen hun werk te kunnen verkopen, komponisten willen hun muziek uitgevoerd zien. Terecht. In ons taalgebied zijn er weinig boeiende beeldhouwers, romanciers of musici. Ik heb opgemerkt dat veel schilders geen boeken lezen en geen muziek beluisteren, dat weinig dichters naar musea lopen, dat weinig komponisten zeg maar Joyce ernstig hebben gelezen. Ik zie tussen het een en het ander een kausaal verband.

Men kan zelfs een Samuel Beckett (de ultieme solipsist) niet lezen zonder zich bewust te zijn van de muziekwereld van Berio, de abstrakte bloemen van Wols, de eindeloze lichtgolven van Mack. Men leest Kerouac's boeken niet juist zo men niet op zijn minst een beetje houdt van Parker's muziek. Helaas, niemand is in staat alles te weten, te onthouden, te koördineren binnen zijn hersens. Niemand dus is in staat een behoorlijk oordeel te vellen omtrent de meeste verschijnselen van de hedendaagse kunst.

Oordeel ... term uit de rechtspraak, term van vijandschap en geweld. Kunst en cultuur verzachten toch de zeden? Vergeet het maar, voor mijn part. Een kritikus die zijn bewondering betuigt voor een kunstenaar gedraagt zich als een minnaar die om zijn liefde te bewijzen de andere vrou-

wen van de stad uitmoordt, alleen de zijne in leven laat, de zijne.

Maar niemand is konsekvent, niemand bezit de moed om nooit een vriendendienst te bewijzen, niemand weigert liever te publiceren in een krant dan er van tijd tot tijd gekasteerde teksten in te zien verschijnen. Wij allen zijn perfekt in staat twee meesters te dienen, ja drie, ook ik, en ook ik, wij allen, spreken tenslotte liever over *verdraagzaamheid*, *solidariteit* en *zedes verzachten* dan over de eigen korruptie. (Wie merkt er wat van en het loon blijft toch hetzelfde.)

De stukjes die volgen werden meestal geschreven tussen twee katers in of laat in de nacht met meer Black Label in de maag dan in de fles naast de schrijfmachine of, vloekend, met de hand op te kleine velletjes in een hotelkamer tijdens een reis. Hier en daar moet ik een Belgische of een Franse ambassade nog danken omdat ik bij ze ging typen op een AZERTY; ik kan niet typen op een QZERTY evenmin als ik schrijven kan met een ballpoint.

Sommige stukjes werden geschreven om gelezen te worden voor een mikrofoon, wat een paar stijlgrapjes mag verklaren.

Ze vertegenwoordigen weinig, die stukjes. Maar ook mij bekruipt, uit lafheid, ijdelheid en geldzucht wel eens de lust om nog maar eens 'een boekje' te maken, en waarom dan niet aan de hand van voorradig materiaal? Dit is zo'n boekje.

Niemand in mijn branche ontsnapt aan het herhaaldelijk teruggrijpen naar bepaalde ideeën die kenmerkend blijken voor denk- en schrijfpatronen. Men wordt zodoende trouw-

wens vroeg of laat altijd 'le réactionnaire de quelqu'un'. Het *Tractatus* van Wittgenstein, *Mythologies* van Barthes, *Mandarijnen op Zwavelzuur* van Hermans en *Marchand du Sel* van Duchamp zijn lange tijd, vooral rond mijn twintigste, mijn vaste leerboeken geweest en ik lees ze nog met onverminderde eerbied. Er zijn ook toestanden waar ik mee heb gedweept (Pauwels & Bergier, bijvoorbeeld) en waarvan ik me heb losgewerkt; er zijn rages gekomen die me niet hebben geraakt - de geschriften rond *Tel Quel*, het structurele marxisme, beatmuziek, de heropbloei van het irrationalisme. Van chansonniers heb ik nooit gehouden.

Wie door te schrijven, te komponeren, te schilderen, te akteren, zelfs door te vrijen niet meent iets te kunnen *veranderen* aan de hele wereld, begint er beter niet aan. Maar uiteindelijk refereert niets naar 'de wereld', literatuur handelt over literatuur, schilders schilderen over schilderkunst, cineasten filmen film, Casanova hield van gevoelens en niet van personen, alles komt neer op het ontdekken van methodes, systemen, en het ermee prutsen omdat men het niet laten kan.

't Blijft toch een bizar tijdverdrijf in een tijd van onstuitbaar toenemend geweld, cultuur. Antwerpen schijnt ver van Vietnam en van Ierland. Ik woon in het tegendeel van een ghetto. Maar het is niet meer geraden om het park waar mijn flat op uitgeeft 's nachts ongewapend door te slenteren. Louise traint in karate. De toekomst, schreef W.F. Hermans, is aan de schizofrenen.

maart 1973

Rita Renoir

In 1953 begon Rita Renoir te werken in het vak waarmee ze beroemdheid verwierf: de strip-tease. Meer dan vijftien jaar lang, en haar reputatie deed die verwelken van Dodo van Hamburg, Rita Cadillac en hoe ze ook nog mogen heten. Een paar van haar zelfbedachte nummers stootten op protest van directie, toeschouwers of collega's. In een interview met Patrik Lindermohr (Nederlandse vertaling in *Randstad* nr. 7) praat ze vrijuit over de noodzaak aan exhibitionisme bij de stripteaseuse, aan het noodzakelijke contact met het publiek (een golf van warmte), over de gelijkenis tussen strip en teater, over haar verlangen naar een uitgebreider, gekompliceerder soort van optreden. In 'La main', een van haar eerste experimenten, gebruikte ze muziek van Bach, maar ook van Pierre Schaeffer. Het is alsof ze toen al die mengeling scheen te vertonen van een drang naar experimenten (en daarin goede smaak: Schaeffer), en een terugvallen in de kitsch. Striptease, zegt ze in dat interview, is méér dan teater: 'het gaat op een bepaald plan verder, omdat het zich op een puur lichamelijk vlak afspeelt, en minder ver op het plan van de uitdrukking, want het is altijd hetzelfde, enfin het is altijd hetzelfde verhaal, enfin het is géén verhaal ... Het is eigenlijk bijna een beetje een heidens offer.'

Ik geloof dat ze voor het eerst 'serieus' optrad in de happenings en mise-en-scènes van Jean-Jacques Lebel (Picasso's *Le désir attrapé par la queue*), en voor het eerst een groot actrice-sukkes kende met *Les immortelles*, van Bourgeade, een afschuwelijke reeks van absurde zinnen en situaties. Daarna volgde het de lezer misschien bekende schan-

daal, toen ze samen met Michel Simon in een boulevardstuk optrad en ‘ernstige’ actrices op de eerste rijen kwamen zitten om ‘cette strip-teaseuse’ met tomaten te bekogelen en uit te lachen. Michel Simon verbrak toen zijn kontrakt, en daarover loopt, geloof ik, nog steeds een proces.

Rita Renoir leefde geruime tijd samen met een van de zwaarste jongens uit de Parijse onderwereld. Gangstermeisje, stripper uit de Crazy Horse ... nu vertolkster en schrijfster van twee éénakters, *Et moi qui dirait tout* en *Le diable*. Elke avond om half negen, in het kleine Théâtre de Plaisance, anderhalf uur spektakel, waarvan het laatste half uur integraal naakt. Zoiets wordt voortverteld en het zaaltje zit ook konstant stampvol, maar het publiek dat komt voor een kijkje stelt het spektakel niet op prijs...

Het begint als een grapje: Rita in een kleedje waar haar enorme borsten over het balkon van het décolleté vallen, gezeten op een stoeltje, haar witte slipje vertonend aan de toeschouwers-gluurders. Deze komedie duurt te lang, de tekst is te zwak, en als Rita niet zo mooi was zou iedereen na tien minuten huilend onder de stoelen liggen.

Pauze.

Dan haar tour de force: een twintigtal minuten beweegt ze zich, op haar gezicht na volledig in het zwart gehuld, over een duister podium zonder décor. Haar mond, haar fabuleuze haren, het hijgen van haar onzichtbaar lijf onder het gewaad, tussen God, onzichtbaar aan zijn kruis of in de hemel, en de Duivel, onzichtbaar op de grond, op aarde. Dan, plots, een moment van onvoorstelbare verrassing, ontploffen haar handen in de zwarte ruimte, en nu zijn het haar handen, niet de armen, zelfs niet de polsen, let wel, alleen de handen, twee witte vogeltjes nooit ver van haar gloeiende haren, het zijn haar handen die een ballet opvoeren, en in dit ballet wordt God duidelijker afgewezen,

het aardse meer en meer aanvaard - maar het is geen integrale vreugde, het is het heks-woorden van de vrouw die, volgens de begeleidende tekst van Rita Renoir, protesteert tegen 'sa sexualité et sa féminité maudites', en zij citeert Georges Bataille: 'De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusqu'à la mort.'

Om te beschrijven wat volgt, zou ik erg rauwe termen moeten gebruiken, maar die zijn in recente seksliteratuur zo afgesleten dat ze veeleer de lachlust zouden opwekken dan het mengsel van onbeschaamdheid, uitgekiende viezigheid en schaamtegevoel die Rita Renoir tracht over te brengen van het ogenblik dat ze tenslotte helemaal naakt is. Haar, mond, oksel, tiet, kut, kont. En nu begint ze, in een delirium van iets meer dan twintig minuten, rochelend, huilend, zich wentelend in krampen, zich opengooiend, proestend, terwijl kwijl, en speeksel, en een begin van braaksel over haar lijf beginnen te lopen vanuit een verwrongen mond.

Rita Renoir plaatst *Le diable* resoluut in de rij van de werken die door de idee van het teater van de wreedheid van Artaud beïnvloed zijn, en met dit soort stukken heeft het hare gemeen dat het een slecht toneelstuk is. Maar in de mislukking toch zeer boeiend, want gênant. Dit is noch opwindende seks, noch verbale communicatie, het is de explosie van een lichaam door een lichaam, maar het druist in tegen de idee van de verheerlijking van de geneugten van datzelfde corpus. Tussen de pis en de stront in worden we geboren, schreef Augustinus, een heilige; en zoals wel meer martelaren voor de erotiek tracht Rita Renoir uit te stijgen boven dat lichaam, zodat het zelfs niet helemaal duidelijk is of ze die God aan het kruis of in de hemel eigenlijk wel afwijst. Haar wroetend, zwetend, opensplijtend lijf is dat van een vrouw die boete doet om haar eigen verschijning.

Als het voorbij is (het spektakel eindigt niet; de vertoning houdt niet op; het is voorbij), als het voorbij is, zijn er maar weinig mensen die applaudisseren, en van zij die dat wel doen is het percentage entoeziasten heel klein.

Maar daaraan is Rita Renoir gewend. In het interview met Linder Mohr maakte ze al een onderscheid tussen een seksnummer en iets wat de toeschouwer irriteert omdat het verwijst naar iets onduidelijks, niet bevredigend of opwindend: ‘Dit soort toeschouwers wil op het terrein van de seksualiteit blijven. De Hand (het Bach & Schaeffer stukje) dat herinnerde ze plotseling ergens aan. Als ze zondagsmorgens naar de mis zijn geweest, dan zouden ze daar zondagsavonds niet moeten zijn, begrijpt u ... Een paar toeschouwers hebben geroepen dat het wonderbaarlijk was, anderen, burgers natuurlijk, hebben gezegd: “Dat is verschrikkelijk”.’

Ik had bij de vertoning in het klein teater in de rue du Château (Parijs) de indruk dat voor veel toeschouwers Rita Renoir's vertoning aankwam als iets verschrikkelijks, want onverwacht. Ik hoop dat ze nog altijd spijt hebben van het geld.

Yukio Mishima

Van Mishima bestaan vier Nederlandse vertalingen: *Na het banket* en *Het gouden paviljoen* (beiden bij Meulenhoff) en *Vijf Moderne Noh-spelen* en *Bekentenissen van een gemaskerde* (De Bezige Bij). Van de toneelstukken heb ik weinig of niets begrepen; ze spreken me geenszins aan, maar het zal wel aan mij liggen dat ik daar zo'n beetje als een imbeciel zit op aan te gapen, want de romans van

Yukio Mishima zijn zonder meer enorm te noemen. Ik zal me beperken tot *Bekentenissen van een gemaskerde*, omdat deze autobiografische roman niet alleen de auteur op vrij duidelijke wijze situeert, maar ook omdat het materiaal onmiddellijk parallellen oproept met André Gide en Stig Dagerman. Yukio Mishima vertelt in deze roman hoe hij zijn homo-erotische neigingen eerst (als kind) als een zege, daarna (als volwassene) als een doem beschouwde. Gekoppeld aan dit schuldgevoelen en aan de mengeling van sadisme en fatalisme is een streven naar asexuele zuiverheid, dat naar het schijnt vooral tot uiting komt in *Branding*, een roman die Jef Last wel vermeldt, maar die nog niet in vertaling is verschenen, en ook in *Het gouden paviljoen*.

Eenzelfde spanning is ook terug te vinden in het oeuvre van Gide, en minder verrassend dan de parallel met zulke polen in diens romans als *L'immoraliste* en *La symphonie pastorale* is de konstatering dat de Japanse traditie even zware schuldgevoelens naliet als de kristelijke, en dat het werk van Freud zeker even relevant is voor zulk een civilisatie als voor de onze.

Mishima vertelt hoe hij als kind sadistische dromen had, en dat dit verlangen naar macht en wreedheid dikwijls omsloeg in een masochistische identifikatie met martelaren, zoals met de Heilige Sebastiaan. Door het lezen van het werk van Magnus Hirschfeld komt hij later tot inzicht in de relatie tussen zijn homoseksualiteit en deze neigingen. Ondertussen moet hij zich door het leven slaan - hij speelt een rol, draagt een masker. Tegenover zijn schoolkameraden en zijn vriendinnetje moet hij de schijn ophouden, en door het feit dat hij onmiddellijk inziet in hoeverre zijn sociaal gedrag afhangt van en bepaald wordt door zijn 'masker', merkt hij al gauw hoezeer ook anderen zich maskeren.

Het beeld dat hij ophangt van zijn jeugd en zijn jongelingsjaren is dan ook niet altijd pessimistisch omwille van de oorlogstijd (Mishima werd in 1925 geboren); de hele gemeenschap tekent hij als een toevallige assemblage van desolate, verloren individuen. De dood lijkt hem een redelijke verlossing uit dit spel waarbij niemand wint: 'In mijn optimisme geloofde ik, dat na de voorstelling het scherm zou vallen, en dat niemand ooit de acteur zonder zijn masker zou leren kennen. Mijn veronderstelling dat ik jong zou sterven was ook een faktor in dit geloof.' Niet alleen dat verlangen naar de totaalvernietiging, maar ook de wereldvreemdheid brengt zijn oeuvre heel dicht bij dat van de Zweed Stig Dagerman (die inderdaad na een eindeloos spel met de dood stierf zonder dat men weet of de zelfmoord opzettelijk was). Zo schrijft Mishima: 'Ik las met grote aandacht een heleboel romans, om er achter te komen hoe jongens van mijn leeftijd spraken en zich gedroegen en zich voelden.'

De hulpeloosheid van de personages uit de roman (Omi in het begin, Sonoko op het einde) leidt hij af uit hun handelingen, niet uit hun woorden. Het hele verband tussen de onmacht tot communicatie en de puriteinse opvoeding legt hij vast in korte observaties, zoals op pagina 153: 'Niet dat krampachtige briefje is het bewijs van haar liefde, maar de manier waarop ze het me heeft toegestopt.' Achter de gevoelens van schuld die voortspruiten uit a zijn puriteinse opvoeding en b zijn impotentie tegenover vrouwen huist nog een groter angstgevoel, dat van de sociale impotentie: terwijl de tweede wereldoorlog raast en Tokio gebombardeerd wordt blijft hij zich bezighouden met zijn persoonlijke problemen. Hij ontmoet wel mensen die uit de vuurhel komen, maar stelt zich op dat ogenblik geen vragen: 'Als ik een klein beetje meer zelfkennis had bezeten,

of een klein beetje meer wijsheid, had ik in die ogenblikken mijn reden van bestaan als mens kunnen vinden.’ De vertaling van deze roman door Jef Last verscheen in 1966.

Bij de dood van Yukio Mishima (november 1970)

Beste Yukio Mishima, de kranten schrijven op de eerste pagina dat je dood bent en je door je vriend onthoofde lijk lag enkele seconden lang in de kleine beeldbuis van de Sony naast mijn bed, dus is het gebeurd. Toen ik over je schreef in het speciale Japanse nummer van *K & C*, wist ik van het bestaan van je privé-militie niet af. De eerste foto's daarvan zag ik in *Time*, ter gelegenheid van de tentoonstelling te Osaka. Je stond er mooi militair en krachtig, bijzonder belachelijk, maar niet belachelijker dan een aantal schrijvers die zich met dezelfde angst in hun merg vermengd met inkt als strijders van links aankondigen. Vroeger vermoordde men elkaar nog omwille van verschillen in geloof, althans dat was het voorwendsel, en nu gebeurt dat in de naam van de politiek, hoewel het gelijk tussen de theorie van links en de theorie van rechts op hetzelfde vlak ligt als het gelijk van de geniale schrijver: in woorden zonder definitie.

Je hebt, in de beste macabere traditie van de happening, je kop van je lijf laten hakken, en alleen al de mise-en-scène van je dood bevestigt de twijfel die je nooit uit je hersens hebt kunnen bannen. Je hebt gedacht dat je door je leven te geven een grein van oprechtheid kon injecteren in je komedie, je dacht dat je kon geloven in iets waarin je niet geloofde door ervoor te sterven. Je dacht dat je, door het laten afhakken van je hoofd, het verschil kon opheffen

tussen masker en gelaat. Het is je niet gelukt, maar je bent een mooie dood gestorven, als een ledepop vallend in een fontein van bloed, en het bloed dat uit je spoot, bevatte dezelfde ontzetting als die welke overkwam uit de inkt die je als schrijver uit je darmen pompte. Beste Yukio Mishima, omdat je rechts was, zullen minder auteurs je publiek willen eren dan andere idioten die zich in brand steken als protest tegen Vietnam. Je was een van de grootste schrijvers van deze eeuw, vergeef me dat ik mijn briefje opstel in dezelfde stijl als die van je finale toneelstuk.

Venice Recorded

Het probleem van de fysieke overleving van de stad Venetië is vanzelfsprekend verbonden met het probleem van de lagune. Van de veertiende tot de zeventiende eeuw hebben de Venetianen geijverd om hun lagune te beschermen tegen de gevaren van de natuurrampen. In de achttiende eeuw al begonnen gebouwen in de stad zelf het te begeven.

De toestand is vandaag radikaal ondraaglijk. In het bassin (San Marco) komt per dag 3,85 milligram cyanide per liter water terecht - meer dan driemaal de gifdosis. Gassen van motorbootjes, metaangassen, zoutwater, zwaveloxyde, pollutie van de kanalen tengevolge het gebrek aan riolen, drijvende afval, incrustatie van de stutpalen door schaaldieren, ratten, damp, condensatie van vocht, zeewind, 8 000 petroleumschepen per jaar die naar de zone van Marghera varen, dit alles plus dan het gevaar van de overstromingen en het onstuitbaar stijgen van het waterpeil over de hele wereld (anderhalve millimeter per jaar door het smelten van het ijs in de poolgebieden).

Venetië zinkt weg, wat er gebouwd is staat op instorten. 37 procent van de huizen is onbewoonbaar, 60 procent van de huizen moet dringend gerestaureerd worden, in 48 procent van de huizen is er onvoldoende licht, 50 procent van de huizen is te vochtig, 58 procent van de huizen heeft geen elektriciteit. In de armenbuurt, Canareggio, bevolkt door armen, ouden van dagen, mismaakten, gauwdieven, goedkope hoeren, moet men op de gelijkvloerse verdieping zes maanden per jaar de bezittingen voor het slapengaan of voor het buitengaan op de tafels stapelen. De bedden staan op hoge, roestige poten. Zes maanden per jaar stromend zeewater in huis. Venetië... fauna en flora in de lagune zijn vernield en deze laatste wordt geterroriseerd door een onbekend soort zeewier dat op afval teert en de vissen doodt. Als het wier zich van de bodem losmaakt en opstijgt geeft het bij contact met de lucht zwaveldampen af.

Venetië... onbewoonbaar, zonder toekomst voor de bewoners (ze kunnen alleen in de slaafse beroepen terecht: kruier, gids, gondelduwer, hulp in winkel of hotel...). In de afgelopen twintig jaar verlieten 65 000 Venetianen de stad: een stad waar alles praal is (wat geen praal is rotte weg, maar ook de praal rot nu weg). Venetië: 400 paleizen, 150 kerken en kloosters op een eiland van brokstukken verbonden door 118 bruggen, Venetië, opslagplaats voor 16 000 gekatalogeerde kunstwerken...

In een reeks uitzendingen voor het Derde Programma van de BRT heb ik in 1972 een overzicht trachten te geven van de problemen en van de voorgestelde oplossingen. Ik sta persoonlijk niet zo heel optimistisch tegenover de huidige aanpak, en het lijkt me te betreuren dat er weer eens de voorkeur wordt gegeven aan het redden van objecten veeleer dan van de mensen (de lokale en ministeriële reglementen verbieden de verplaatsing van de kunstwerken tenzij

voor restauratie, niks verbiedt het weggagen van inwoners, uiteraard).

Venetië, de kunststad, staat er niet meer voor heel lang. Dit zijn de laatste generaties, vrees ik, die er nog kunnen wandelen en kijken naar de gebouwen, en in die gebouwen naar de werken (hoewel vele meesterwerken in het pikduister worden opgehangen), in die werken naar een paar details die het Westerse kultuurverleden in a nutshell bevatten. Door die stad kom je niet heen zonder gids. Hugh Honour's *Companion Guide to Venice* (1965) en het pas verschenen *Venice Recorded* lijken mij de beste. Milton Grundy loodst ons via zeven wandelingen naar de essentiële punten en door de bekende en wel eens minder bekende steegjes. Hij zit geen uren te zeuren over bijvoorbeeld de Grote Schoonheid van het Eeuwige Venetië, nee, hij citeert uitvoerig zijn voorgangers, en uit hun proza puurt hij niet alleen de loftuitingen. Zowel Otto Demus, Wagner, Levey, Gombrich, Berenson als Henry James en weet ik nog veel meer hebben hun kritiek niet gespaard op een paar opgeblazen reputaties, op de hang naar plagiaat en op de vrekkige en/of uitbuitende mentaliteit van vele bewoners. Men begrijpe me niet verkeerd: het is geen boek tégen Venetië, maar het is eindelijk eens geen onversneden propaganda, en in die zin wekt de auteur veel sneller vertrouwen. Zo citeert hij ergens Ruskin die een beeldhouwwerk van een leeuw omschrijft als: 'Hij ziet er maar huilerig uit, en zoals hij zijn voorpoten opheft vanuit een lichaam zonder spanning, ziet hij eruit als een hond die om een beetje bedelt.' Wanneer Milton Grundy zijn collega Elisabeth David citeert, die schrijft dat je de markt (bij de Rialto) best bezoekt om vier uur 's morgens ('you must be about at four o'clock in the morning to see the market coming to life'), is Grundy zo vriendelijk om te annoteren: 'I have found this

too early.'

Een gids zou men op zijn praktische toepasbaarheid moeten kunnen afwegen, maar dat is me onmogelijk. Wel kan ik u verzekeren dat het boek vlot leest, dat het Venetië evokeert, dat het u zin geeft om er nog eens - of: eens - heen te gaan.

Het lijkt me dan ook onbegrijpelijk dat in een boek van een dergelijke kwaliteit pagina 226 ontsierd moet worden door het uniform verkeerd spellen van zowel de naam Van Eyck als Van Dijck in de vorm van het Amerikaanse baarden-snor-stel Van Dyke. De auteur staat al zijn auteursrechten af aan het Komitee ter Redding van Venetië, en dat is dan ook weer niet zo'n goede keuze, zoals ik hoger al meldde; ik vraag me af of dat auteursrecht geen rol had kunnen spelen bij de prijsbepaling. Weinig bezoekers (ik neem aan dat iedereen zoals ik zijn gidsen ter plaatse koopt) zullen gaarne meteen vier pond neertellen, wat in lires omgerekend god weet hoeveel zal wezen.

Dus: *Venice Recorded* nu maar kopen, en thuis lezen. (Angus & Robertson, Londen, 233 pagina's, £4.00.)

Georges Bataille

'Georges Bataille se rattache à cette famille de littérateurs qui ne paraissent écrire que pour mériter le silence', staat te lezen in het *Dictionnaire Illustré des auteurs français*, uitgave Seghers, 1961.

Het aantal tijdschriften, thesis-makers, linguïstische en strukturalistische kommentatoren dat zich sinds zijn dood op zijn geschriften (en het volumineuze pak onuitgegeven werk, circa 5 000 pagina's) heeft gestort, valt niet meer te

overzien.

Bataille is van een obskure pornograaf-onder-bekend-pseudoniem en essayist over masochistische mystiek, Nietzscheaanse en Hegeliaanse thema's en erotiek als levensbeschouwing, postuum gegroeid tot een held die nu zowat de opvolger van Antonin Artaud heten mag: een door paroxysmen verscheurd leven, een gefolterde denkwereld, en bovenal een taalgebruik dat meteen een denkmetode insluit, een methode die parallel loopt met enkele thema's die opduiken in zo diverse werkgroepen als die van 'Tel Quel' of 'Change', kortom een nieuw mysterie van taal als onophoudelijke bron van levensproblemen op de grens van ervaring en droom: een grensgebied dat de dubieuze term oproept van 'zoeken naar waarheid'.

In het nawoord dat ik schreef voor de vertaling van Bataille's roman *Mijn moeder* (De Bezige Bij) heb ik Bataille's streven besproken vanuit een (afkeurende) positivistische hoek. Hoe meer varianten en onuitgegeven teksten van Bataille er verschijnen, hoe duidelijker het wordt dat ik toen minder het werk van Bataille besprak dan wel aanviel, ondanks mijn bewondering voor de schrijver. Ik leef vanuit een antropologie die rationalistisch is, positief staat tegenover cybernetische en technologische vooruitgang, en die thuishoort in de Westers-Amerikaanse traditie van theorie en bewijs, met de daarbijhorende negatie van alle gegevens die zich niet tot deze apriorismen lenen.

Bepaalde primitieve culturen (en het zou te gek zijn om te veronderstellen dat die mensen dommer waren dan die uit 'mijn' kamp) hebben een totaal omgekeerde evolutie meegemaakt: hun 'filosofie' is die van het buitenlichamelijke, dat irrationele (individuele, onkontroleerbare) 'bewijzen' trekt uit de ervaringen met hallucinogenen, waarvan

de gevolgen overeenkomen met de (door de Westerse cultuur steeds genegeerde en veroordeelde) ervaringen beschreven door ‘heksen en tovenaars’: levitatie, buitenlichamelijke fysieke ervaringen, die ook nu nog worden beleefd door hen die ontvankelijk blijken (de primitieve interpretatie hanteert een andere term: het is de drug die ontvankelijk is voor de geest van de gebruiker) voor bv. peyotl, atropine, datura.

Bataille's werkwijze is gekompliceerder, ‘viezer’, tragischer; zijn methode raakt op vele punten die van de masochistische mystici uit de diverse godsdiensten. Opgegroeid in een Westers taalsysteem, ontgint Bataille daarvan de kontradikties veeleer dan de logische mogelijkheden. Zijn denkmethode is die van een metafoor die niet ontstaat als eenvoudige associatie, maar een metafoor die ontstaat tussen de positieve en de negatieve polen van zijn taalspel. ‘Ik denk zoals een meisje dat zich uitkleedt’: waarbij hij de filosofie ziet als iets waar diepe schaamte, overwinning van de schaamte, en genot dank zij deze overwinning (maar dank zij de instandhouding van het taboe, dat de schaamte injecteert) samengaan. Het is een daad die niet zomaar iets toont (een lichaam), maar waarbij de ‘aktie’ van het tonen (en het tonen gebeurt ten koste van de kleren) essentieel is. Niet de geschreven woorden van Bataille ‘tonen’ zijn ideeën, maar zijn ideeën zijn onvermijdelijk verbonden met het ‘proces’ van de uiteenzetting zelf. Geen woord, geen zin, kan worden losgemaakt uit de taalactiviteit.

‘En moi-même ce mouvement emporté qui m'oblige d'écrire est dans la trajectoire d'une chance appartenant à l'homme en général.’ Maar zijn schrift is niet als statisch te ontcijferen, het schrift van Bataille zelf is een ‘mouvement emporté’ binnenin de taal (het gecodificeerde schrift) van

Jan en alleman in de Westerse denkwereld. Een dief die vlucht, die holt door een massa wandelaars, opzij duikt, zigzagt, gedreven door ‘angst’ maar misschien in ‘extase’, zoekt zijn ‘heil’ op dezelfde wijze als Bataille die zich in de literatuur beweegt: met dezelfde woorden in eenzelfde systeem zoals de vluchteling met hetzelfde soort benen in eenzelfde straat loopt als de slenterende burger.

In de delen 3 en 4 van Bataille's *Oeuvres Complètes* staan zijn literaire fikties, zowel de reeds bekende werken als *Mme Edwarda*, *L'abbé C* en *Le bleu du ciel* als, in deel 4, de nagelaten teksten, gedichten, en *Le mort*, *Divinus Deus* waarvan *Ma Mère* deel uitmaakt, en het intrigerende *Julie*, met nog vele andere teksten, alle heel gedetailleerd geannoteerd met varianten en bijvoegsels. Kommentator en redakteur voor deze twee delen was Thadée Klossowski; het is alleen spijtig dat Gallimard, in zijn vervelend pseudo-chic systeem van typografie dat inhoudt dat het begin van een nieuwe tekst op een ongenummerde bladzijde afgedrukt wordt, het nagaan van de notities en varianten ten zeerste bemoeilijkt. Om een willekeurig voorbeeld te geven: de titel ‘Je me jette chez les morts’ zowel als de eerste pagina van deze tekst zijn niet genummerd; wel verwijst de opmerking achteraan naar pagina 209 en pagina 211. Je moet dus van pagina 212 naar voor, of van 207 naar achter tellen om de referentie te vinden.

Het tijdschrift *Change*, no. 7, gewijd aan de surrealistische groep en de mensen die met de surrealisten een liefde/haat verhouding hadden (Artaud en Bataille als bijzondersten), brengt een welkome aanvulling bij de gedichten van Bataille, nl. enkele korte teksten van ‘Laure’, tante van Jérôme Peignot en destijds de vriendin van Bataille. De familie Peignot was niet gebrand op de uitgave van haar ‘obscentiteiten’ (uitgave die verzorgd werd door

Bataille en Leiris); dat de teksten weer opduiken mag ons misschien doen hopen op een volledige uitgave van haar geschriften, die nauw aansluiten bij die van Bataille. Laure, die minder ‘talent’ had, kan misschien een vergelijkingspunt bieden tussen de graad van ‘literatuur’ die Bataille's teksten nog overlaadden met een sekundair bemoeilijkingsproces bij de ontcijfering.

Mijn moeder, De Bezige Bij.

Het blauw van de hemel, De Bezige Bij.

Ecrits de Laure, 314 pagina's, verscheen ondertussen bij Jean-Jacques Pauvert.

Oeuvres complètes, 1-4, Gallimard.

Tijdschrift *Change*, no. 7, ‘La groupe, la rupture’, 225 pagina's.

Antonin Artaud

Je leest Artaud niet oppervlakkig, en zelfs niet eens met aandacht. Je verdwijnt in zijn geschriften zoals hij er zelf in verdween, of je werpt zijn teksten beter weg. Haast alles wat Antonin Artaud op literair gebied produceerde is het resultaat van een schrijfkrimp, een konstellatie van woorden die uit het paroxysme zijn ontstaan; in het paroxysme verdwijnt namelijk het ego, zodat alleen een zuivere handeling - zij het konvulsie van een epileptikus, of zij het de onophoudelijke woordenstroom van een uitzinnige - overblijft. Antonin Artaud werd geboren te Marseille (4 september 1896) en hij overleed op 4 maart 1948 te Ivry.

Vanaf zijn jeugd was hij ernstig ziek, zowel lichamelijk als geestelijk. Vrij vroeg kwam hij in het ‘asiel’ terecht.

Zijn uitzonderlijke gaven als acteur en auteur brachten hem nooit voldoende roem of geld op; regelmatig kwam hij terug in de folterkamers van de ‘asielen’ (Le Hâvre, Sotteville, Sainte-Anne, Ville-Evrard, Rodez) terecht. Lichtpunten zijn er in zijn leven niet geweest. Hij leefde vanuit de pijn: trachtte die pijn te stillen met behulp van opium en heroïne, werd verslaafd, verloor gedurende soms vrij lange periodes alle logisch verstand. Van Artaud zijn bij Gallimard zijn brieven aan Génica Athanasiou verschenen (378 pagina's). De actrice Génica was de enige mens met wie hij in de jaren tussen '20 en '30 enig reëel contact had.

In 1923 schrijft hij: ‘Moi, je souffre, je gémis, je sens que je ne peux plus me porter, je me remets à marcher, je me couche, je me lève, je suis excité, je ne suis plus excité, je veille, je dors, je crains le repos, je crains la fatigue, je crains le bruit, je crains le silence, mes membres s'en vont, mes membres reviennent, je demeure ainsi dans une instabilité effroyable, dépouillé de moi-même, dépouillé de la vie, désespérant d'en sortir, et je continue à me soigner.’ Om de pijn te stillen neemt hij in die periode laudanum en opium. In 1923 heeft opium op hem nog een kalmerende invloed: ‘[L'opium] m'a permis de dormir et de passer une journée un peu meilleure aujourd'hui. J'ai rêvé que Ligné-Poe me rendait je ne sais plus trop quel service et me demandait de jouer la comédie [een rol te spelen in een van zijn produkties. Ligné-Poe was een der eersten die het naar het schijnt geniale akteertalent van Artaud had opgemerkt]. Ce rêve était limpide et tendu, comme si les images étaient parvenues au point extrême de leur élucidation, c'était douloureux à force de pureté et de netteté. J'avais même dans mon rêve la mémoire de ma souffrance et du cauchemar vécu pendant le jour. Je sentais que tout

cela n'était pas vrai.'

Dat is heel andere taal dan die welke hij in 1940 laat horen vanuit het gesticht van Ville-Evrard in een van zijn laatste brieven aan Génica: 'Il faut trouver de l'héroïne à tout prix et il faut se faire tuer pour me l'apporter ici. Voilà où en sont les choses. [...] Mais le grave de l'affaire est que tous mes amis se sont révoltés, et vous aussi, ont pris les armes dans Paris, se sont fait livrer de l'héroïne par la force pour me l'apporter, et qu'on vous l'a soutirée à tous par magie, et qu'on vous a fait perdre ensuite conscience de votre révolte [...].'

Tussen deze citaten in liggen de honderden verwarde, tedere, luciede, hatelijke, verliefde brieven van Artaud. Herhaaldelijk merkt hij op dat zijn geest totaal wordt overwoekerd door de ziekte, dat het niet lang meer zal duren of... en vanuit die 'of' ontstaat zijn literatuur.

Hij noteert weinig anekdoten, behalve soms omtrent zijn desillusies met de surrealistische groep (1925: 'dans leur ensemble, Breton et Aragon exceptés, la pire bande de cons que la terre ait portés'), of omtrent het milieu van toneel en film. Maar in essentie draait zijn briefwisseling, zodra hij tracht haar iets te verklaren van zichzelf, zijn gedrag, zijn lijden, rond de essentiële ervaring van de pijn: 'Comprends enfin que la chose primordiale, la chose qui est la question est l'intensité de la souffrance. Tu me parles toujours de ma vie, de guérison future, mais comprends que l'idée de la souffrance est plus forte que l'idée de la guérison, l'idée de la vie. Et la question pour moi est de soulager cette souffrance, l'intensité même de cette souffrance m'empêche de penser à autre chose. [...] Tu me parles d'attendre, de patienter comme si l'horreur de ma vie pouvait me permettre d'attendre. [...] mon corps tordu, mon corps coupé, mon cerveau scié ne me donnent pas le

temps d'attendre.' Dit citaat is van 1923, Artaud is pas zevenentwintig, hij debuteert in de letterkunde en verheugt zich nog op gunstige artikels of milde brieven van Jacques Rivière. In die tijd schrijft hij echter al in *L'ombilic des Limes*: 'Je parle de ce minimum de vie pensante et à l'état brut - non arrivée jusqu'à la parole, mais capable au besoin d'y arriver - et sans lequel l'âme ne peut plus vivre, et la vie est comme si elle n'était plus.' Hij assimileert daar het lijden van lichaam en geest met het lijden van de taal, de zogenaamde 'lichamelijke verschijning van de gedachte'. Die gedachte is bij Artaud altijd gericht tegen het leven, zoals dat courant wordt verheerlijkt - een leven dat Artaud nooit heeft gekend ('Je suis un haillon vivant, un tas d'ordures martyrisé.' - brief van 1923), ook niet in het schrijven ('Toute l'écriture est de la cochonnerie'), dat één continue agressie is, tegen de maatschappij, de godsdienst, maar in wezen tegen de mens zelf, tegen een verschijnsel dat hijzelf inkarneert: de totale, inkonditionele nooit aflatende pijn.

Een goed, chaotisch, boek over Artaud verscheen in 1959 bij Pierre Seghers (*Antonin Artaud*, door Georges Charbonnier), en in twee nummers van het tijdschrift *Tel Quel* is een zeer lang, en zeer interessant artikel opgenomen van Paule Thévenin, die Artaud niet alleen via zijn boeken heeft gekend - zij was een van de weinigen die hem in de laatste jaren bleef helpen. Paule Thévenin publiceert trouwens in *Tel Quel* negenendertig enkele merkwaardige onuitgegeven teksten van Artaud, de man die aan zijn (enige) geliefde schreef: 'Tu me juges trop muraille à muraille, et comme si au pied du mur étaient toutes mes racines, tu me juges minute à minute et il faut me voir de plus haut, et surtout de plus loin. Laisse-moi vivre.'

Oeuvres, diverse delen verschenen en te verschijnen, Gallimard.

Edmund Wilson: genees ons van de wanorde

Edmund Wilson is gestorven in de leeftijd van zevenenzeventig jaar; naar schatting een meter vijftig hoog, honderdenzoveel kilogram - een onverstoort monument van rust, intelligentie en scherpzinnigheid. Zoals de grotere tijdschriften kaartjes hebben klaarliggen met de vermelding 'Uw tekst kan niet aanvaard worden omdat *a, b, c*, enz.', zo had Edmund Wilson zijn eigen verdedigingskenteken: Mr. Wilson regrets that it is impossible for him to... write introductions... make speeches... judge literary contests... give interviews... autograph books for strangers... donate copies of his books to libraries... contribute to symposiums of any kind... supply personal information about himself.

Ik zie hem nog stappen door de duinen van Cape Cod, waar één van zijn huizen staat, pal naar de zee gebouwd, elke nacht continu verlicht achter alle ramen. Zijn burens Tom Wesselman, Dwight Mac Donald, Saarinen Jr, en zeker Jan Cremer waren minder afkerig van interviews. Wilson, een van de weinige Amerikanen die nooit het woord 'movie' gebezigd heeft (althans na uitvinding van het genre), Wilson, kontinentaler opgevoed dan het gros van Janson de Saily en Eton gekombineerd, Wilson, auteur van een dertigtal boeken (ik schat maar in het vage), schrijdt voort - hij stapt niet, hij loopt niet. In *Upstate* vertelt hij hoe hij naar een paar nozems toestapte en vroeg waarom ze nu echt niet op de weg konden rijden. In *A piece of my mind* schrijft hij dat hij wel onder de indruk

is gekomen van de mooie kathedralen in Frankrijk, maar dat een goeie badkamer de mens toch heel wat meer helpt bij het verschaffen van klaarheid, inzicht en levensmoed. Deze uitspraak is typerend voor Wilson's positivisme; nooit heeft hij een uitspraak gedaan over iets wat niet tot het onmiddelijk onder de neus liggende onderwerp behoorde: in het voortreffelijke opstel dat (uiteraard anoniem) op 19 mei, dus nog wel echt voor zijn overlijden, verscheen in het *Times Literary Supplement*, leest men terecht: 'De moeilijkste stunt van Houdini was dat hij zich losmaakte uit een nat laken, maar hij moest dit opgeven omdat hij aan de kost kwam door schijnbaar moeilijke dingen te doen en dit was te gemakkelijk in de ogen van het publiek. Wat Wilson volbracht was nooit gemakkelijk, maar hij bracht daarbij nog de gentillesse op om het er wel makkelijk te doen uitzien. Ach, had-ie maar een of andere objektieve correlatief bedacht, of een paar types van dubbelzinnigheid, en oh, had hij zich toch maar even opgehouden met het beklagen van de organische maatschappij en haar huidige ondergang, Wilson ware nu wel in de mode.' Edmund Wilson functioneerde niet binnen een systeem - daarvoor was hij te Europees; hij geloofde niet in de experimentele ontginning van formele problemen, daarvoor was hij te Amerikaans. Joyce's *Finnegans Wake*, waarbij hij als eerste een intelligent, lucied en nog steeds exemplarisch commentaar publiceerde, betekende voor hem een eindpunt. Hij beweerde geen hedendaagse auteurs van na *W.O. II* te lezen. Hij schreef er althans niet over (men zal meer dan één parallel met Willem Frederik Hermans al wel gemerkt hebben).

Wilson funktioneert als een geheugen. Een boek dat hij heeft gelezen, is een boek dat hij zich herinnert - hij zet die herinnering om in schrift, en zo ontstaan korte, preg-

nante opstellen die iets schoolmeesterachtigs hebben in de wijze waarop Wilson ons sommige zaken aantoonst (meester wijst met stok het moeilijke woord aan), maar ook iets heel rebellerends in zijn manier van, schijnbaar terloops, in een heel kort zinnetje een of andere opgeblazen reputatie te doorprikken. Hij kende zijn Samuel Johnson verdomd goed.

Dezelfde koele intelligentie als die welke hij als criticus hanteerde vindt men terug in zijn beste roman (of lange novelle), *Princess with the Golden hair*. Destijds als pornografisch gedoemd en verboden in de staat New York, soms verklaard als een voorbeeld van integratie van psychiatrische gegevens in een romantisch genre, kan *Princess* misschien eenvoudiger worden omschreven als een pijnlijke, stille, timiede, maar ook zeer afstandelijke benadering van zijn eigen hopeloos romantisme en zijn afschuw voor deze neiging. Hij huwde vier keer (o.m. met Mary Mac Carthy), maar schijnt tegenover theorie en bedrijf van de liefde eenzelfde ontgoocheling te hebben overgehouden als t.o.v. het marxisme (zie *To the Finland Station*). In zijn boeken viel hij niet alleen de belastingontvangers aan (*The Cold War and the Income Tax*, wat ik alleen van titel ken) maar ook de wijze van landinpalming door de Amerikaanse ‘ontginners’ (zie *Apologies to the Iroquois*).

Zijn belangrijkste bijdragen over Europese avant-garde literatuur en literaire problemen vindt men in *Axel's Castle* en *The Triple Thinkers*. Zijn opstellen over overwegend Amerikaanse boeken werden gebundeld in *Classics and Commercials*, *The Shores of Light*, *The Bit between my Teeth*. Zijn boek over de Dead Sea Scrolls is wellicht zijn meest bekende geworden, ik heb het niet gelezen.

Onvergetelijk is Wilson's korte opstel ‘What became of Louis Bromfield’, waarin hij het jargon van de dames-

bladen en ‘ergo’ van de koerante literaire kritiek hanteert om Bromfield's toen nieuwste roman te loven.

Amerika zowel als Engeland zitten al klaar met vishaken om Wilson's literaire lichaam in de eigen schuit te hijsen. Maar deze Sainte-Beuve van onze eeuw laat zich niet vangen; niet door enge nationalisten. Hij geloofde trouwens in één enkele taal voor de schrijvers: die van de kritiek.

De uieneters

In 1961 las ik van J.P. Donleavy het in 1955 verschenen boek *The Ginger Man*, sindsdien vertaald als *De Rosse Bietser*. *The Ginger Man* verscheen bij Olympia Press te Parijs, het was de toenmalige Angelsaksische censuur te schunnig. Donleavy zelf maakte een gekuiste versie en liet deze in Amerika en Engeland verschijnen. Dit soort automutilatie kwam me toen al verdacht voor; het lijkt me erg genoeg dat de regeringen aan censuur doen. Wie daar als auteur, al is het in eigen werk, aan meewerkt, zie ik me verplicht te wantrouwen. *The Ginger Man* was een agressief, destruktief en toch teder werk; het was een opmerkelijk, maar ietwat irriterend debuut. Donleavy's stijl is in schijn heel persoonlijk. Joyce vermengd met Rabelais, werd toen verteld en Hugo Raes die *The Ginger Man* destijds ‘het origineelste, meeslependste boek dat ik in jaren las’ noemde nam de Joyce-Rabelais vergelijking over en introduceerde ze in onze kontreien. De sfeer van Donleavy's werk is zo Rabelaisiaans als die in *One flew over the Cuckoo's Nest* van Ken Kesey: het is plezierig, grof, onbeschaamd, nietsontziend - maar het mist toch de ondertonen van eruditie en spot-om-die-eruditie die bij Rabelais,

en ook bij Jarry zo duidelijk aanwezig is. Wat de vermelding van Joyce betreft vrees ik dat er alleen van stijlplagiat kan gesproken worden. Joyce gebruikte in het Meerminnenhoofdstuk van *Ulysses*, na de lange zinnen die door Gerty MacDowell's hoofd vliegen, een reeks gehakte zinsfragmenten, zo bijvoorbeeld: 'Thought something was wrong by the cut of her jib. Jilted beauty. A defect is ten times worse in a woman. But makes them polite. Glad I didn't know it when she was on show. Hot little devil all the same. Wouldn't mind.' (*Ulysses*, pagina 479). Donleavy hanteert duizenden pagina's lang in zijn romans dezelfde techniek; zo op een willekeurige bladzijde in *The Onioneaters* (Eyre & Spottiswoode): 'Clementine turning as the door behind squeaks open. A head peering in. Of a strange female face. A lady of riper years in a thick white wool sweater over a flowered shirt of a dress. Her smooth skin and wet lips.' (pagina 99) of nog: 'Bloodmourn digging out a hole in a cock of hay. Both of us crawling in to lie there. Listening. To a cry called out again and again in the distant night' (pagina 277).

Niet alleen de lengte van de zinnen is opgevallen, hoop ik, ook dat onophoudelijke bezigen van het tegenwoordig deelwoord; daarvan merkt men niets meer in de Nederlandse vertaling (*De Uieneters*, Nederlandse vertaling M. en L. Coutinho, 338 pagina's, De Bezige Bij), waar, met welk recht? onverbiddelijk de vervoegde persoonsvorm gehanteerd wordt. Zodoende de hele vertaling fausserend. Als Donleavy's stijl mijns inziens dus maar gestolen goed is, en ons van dat goed veel te veel wordt aangeboden, dan is de lektuur van één Donleavy per tien jaar toch nog wel haalbaar - en elf jaar na de lektuur van *The Ginger Man* heb ik *The Onioneaters*, in originele en Nederlandse versie dan toch nog met plezier gelezen. De in de tussen-

periode verschenen produkten van Donleavy, *The Beastly Beatitudes of Balthazar B*, of *The Saddest Summer of Samuel S*, of *Meet My Maker the Mad Molecule* had ik telkens, geïrriteerd door het stijltje, na enige pagina's weggeworpen. Held van *The Onioneaters* is Clayton Clementine of The Three Glands - anders gezegd, C.C. met de drie ballen, want hij heeft er drie. Hij erft een kasteel en het omringende landgoed, een hond, die door vier kruiers verslept moet worden zo zwaar is-ie en, ontdekt hij, binnen dat kasteel een stelletje rare en zelfs normale bedienden, maar het kasteel wordt weldra overrompeld door gasten die zelfs met ontploffingen niet te verjagen zijn. Er wordt gevochten, heteroseksueel gesekt en uitvoerig gegeten en gedronken - wat dan ook zijn gevolgen blijkt te hebben voor de vloeibare en vastere vormen van ontlasting. De gasten (die verstokte uieneters zijn) kweken vergiftige slangen, boren in de grond midden in de gangen van het kasteel, doen metingen en proeven op en met de geslachtsdelen - de gonaden - van wie ze ook ontmoeten (en zijn erg tuk op het onderzoeken van Clementine's trio), en ze maken stimulerende middelen en ook laxativa: 'Indien ge moeilijkheden hebt met uw persoonlijke cyclus, wij beschikken over een hoogst werkzame remedie. Een aftreksel van kruiden met daarin een colloïdale suspensie van uitgelezen fijngewreven zeewier. Twee lepels van dit mengsel, goed geschud, doen het afval uit de darmen schieten als een uit volle borst geblazen trompetsolo. Wij bevelen in feite dit muzikale accompagnement erbij aan' (pagina 43).

Het is een dol en leuk verhaal, maar ik kan het niet oorspronkelijk vinden van stijl (cfr supra) of van verbeeldingssfeer. Een ontploffing van diverse lichamen tegen de muren van het kasteel wordt tot: 'Een dergelijke zinloze botsing zal slechts resulteren in het festonneren met inge-

wanden der etruskische transepten en veel overbodig gespat van verse klodders op het zeldzame roze glas der ruiten' (pagina 148).

Dit is maar een flauw afschijnsel van Vader Ubu's beschrijving van wat zijn gade te wachten staat: 'Torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oreilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière, sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré des très saintes Ecritures, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent Maître des Finances. Ça te va-t-il, andouille?' (*Ubu Roi*, V, 1). En wanneer de firbolg beschreven wordt (pagina's 200-202, Nederlandse vertaling) dan roept deze onmiskenbaar leuke scène toch onmiddellijk de onmiskenbaar meer betekenisvolle gruwelspelen op die Boris Vian in zijn romans inlaste. Kortom, *The Onion eaters* is doorlopend onderhoudend, amusant, het zit vol fantasie en het is in een duidelijk herkenbare stijl geschreven, maar al deze elementen zijn redelijk tweedehands. Van beide versies moet ongetwijfeld de originele worden aanbevolen. De Nederlandse vertalers hebben onbegrijpelijke inkonsequenties in hun versie geschoven: zo worden sommige namen (Sudden Suck) vertaald (Plots Zuig), en anders (Lead Kindly Light, Bottomless Diddle Blameworthy en Dawn) niet. Dat is vrijwel belachelijk. Van de vele details, de accentverschuivingen en de lyrische eenvoud in Donleavy's proza laten ze veel weg: een extatische kus 'Of mouth over other mouths and over anything' wordt botweg veranderd in 'Van monden op monden en op alles' (pagina 203) en, elders: waar Donleavy schrijft: 'Ah there in your eyes. I see soft things.'

dan wordt dat heel plat vertaald als ‘Zie ik heerlijke dingen’ (pagina 306). Eieren die zwemmen in ‘a sweet jelly of fat’ moeten nu zwemmen in... ‘heerlijk gestold vet’ (pagina 287), wat me nogal onmogelijk toeschijnt, dat bewegen in een gestolde vloeistof. Ook een goed deel van het charmante absurdisme van het origineel (zo bijvoorbeeld de aanspreekvorm: Good person) verdwijnt in meer normale uitdrukkingen (Goede heer).

De titel van het boek heb ik niet begrepen. Clementine voert drie ballen in zijn wapen, en die uien verwijzen ook wel naar zijn gonaden, maar de diepere zin van deze subtiliteit ontgaat me volkomen.

Van beide versies is de originele niet alleen beter, ze is ook goedkoper.

Brieven aan Lou

Guillaume Apollinaire tekende zijn brieven aan Lou met Gui of Guil, dat is ongeveer het bijzonderste wat *Lettres à Lou* (Gallimard, 528 pagina's) ons leert. Over de verhouding tussen Apollinaire en Lou (Geneviève-Marguerite-Marie-Louise de Pillot de Colligny-Châtillon, ontmoet tijdens een opiumfuij bij Borie) was tot op heden vrij weinig bekend. De meeste gedichten die Apollinaire over haar schreef werden gebundeld onder de titel *Poèmes à Lou*, en die teksten zijn nu ook in de *Lettres* herdrukt, maar omdat ze temidden van die liefdesbrieven staan, krijgen ze een vrij kurieuze isolatie. Door die afzondering temidden van proza blijkt duidelijker hoe snel Apollinaire poëzie produceerde, en hoe relatief de waarde is die men als lezer gaat hechten aan zinnen die in een bepaalde typo-

grafische vorm worden gegoten. Mijns inziens zit er veel meer ‘poëzie’ in het directe van de brieven dan in de verzen zelf. Apollinaire had in het begin weinig succes bij Lou. Daarom engageerde hij zich als vrijwilliger in het leger, en zodra Lou dit vernam, snelde ze naar hem toe en dook ze in zijn armen. Maar tussen de schaarse ontmoetingen met Lou liggen lange periodes van kazerneleven en gevechten aan het front, en die periodes liggen er als brakke verwoeste grond, waardoor Apollinaire doolt als een verloren kind, die in vertwijfeling de liefde bedrijft niet met de vrouw Lou, maar met de taal. En hierdoor krijgen de brieven iets ontzettend treurigs: ‘Voilà mon amour adoré, je te prends toute dans un grand spasme. Je t’embrasse, je baise tes chers petits seins roses et insolents qui semblent des brebis broutant des lys et des violettes et j’embrasse éperdument les douces et infiniment précieuses toisons d’or pâle qui sont celles qu’Argonaute sans vaisseau et devenu équestre je veux conquérir à jamais pour notre bonheur sans fin, ma chérie.’

De verhouding liep dood. Lou hield het niet bij Apollinaire en de dichter, ver weg, onmachtig, liet haar vrij. De laatste brief (1916) bestaat niet meer uit lange, barokke zinnen, maar uit korte, losse zinnen waartussen men de stilte en het verdriet raadt: ‘Je suis content que tu sois contente. Embrasse Toutou [haar nieuwe minnaar] de ma part. Il fait assez beau temps. Ecris-moi de tes nouvelles. [Etc.]’ Dit, nadat Apollinaire in zijn eerste brieven van Lou een totale en onvoorwaardelijke onderwerping eiste. Hij voelde zich de meester en Lou moest zijn slavin zijn. Op dat punt komen er trouwens ook nogal penibele details uit de bus over de sexuele fantasieën van Apollinaire, deze zachte dikke dromerige man, die men zich moeilijk met de zweep in de hand voorstelt. Maar ja, zo was het nu een-

maal, en het heeft weinig zin om dit detail te verbloemen, detail dat trouwens op een andere wijze zijn doorlopende échecs in de liefde belicht. Apollinaire was vierendertig toen hij Lou ontmoette, en uit de brieven blijkt hoezeer hij op het sexuele punt totdantoe geremd was geweest in zijn vroegere liaisons, kortom blijkt hoe fundamenteel eenzaam hij geweest was, en welke tragiek er schuil ging achter de speelse verzen die hij schijnbaar onachtzaam uit de mouw schudde, verzen die de hele latere poëtica zouden beïnvloeden. In meer dan één opzicht is *Lettres à Lou* dus zowel een literair, een menselijk als een historisch document.

Productie Auschwitz

Verschillende Amerikaanse universiteiten aanvaardden het schrijven van een roman, een gedichtenbundel, een essay, of het produceren of schrijven van een toneelstuk in plaats van de gewone ‘tezis’ die doorgaans geëist wordt. Aan de University of Iowa, in Iowa City, hebben Eleanor Gilroy en Louis Lager een toneelstuk geproduceerd voor het behalen van hun graad als Master of Fine Arts.

Het stuk heet: *The Inmates of Auschwitz present The Merchant of Venice*. Het is een vrij opmerkelijke onderneming. De titel meer dan de productie herinnert aan ‘Marat/Sade’; de opzet is vrij oorspronkelijk.

De exterminatoren van Auschwitz bevelen een paar gevangenen om een, uiteraard door de nazi's gecensureerde, versie op te voeren van *De koopman van Venetië*. In het stuk wordt de klemtoon gelegd op de laagheid en inferioriteit van de joden, via de gedroomde anti-held: Shylock.

De gevangene die Shylock speelt, krijgt tegen het einde

van de eerste akt een inzinking en breekt uit in een aangrijpende monoloog tegen de Duitsers. De bewakers wapenen hun geweren, en de andere gevangenen slaan 'Shylock' tot moes uit vrees voor verdere représailles.

Na de pauze komt Shylock dan opnieuw op. Bloedend, bevend, nauwelijks in staat tot spreken. Men moet zijn replieken letterlijk uit hem ranselen, en het hele vertoon voor de rechter, waarbij de jood 'slecht' zijn moet, en zijn rasgenoten het zuivere volk van Venetië voorstellen, verloopt in een werkelijk aangrijpende, beklemmende sfeer.

Het stuk op zichzelf is niet permanent 'intelligent' herschreven. Het uitgangspunt zelf is al niet helemaal politiek zuiver, de beulen van Auschwitz zochten niet zo'n geraffineerde genoegens; en in de scène met de drie kandidaten die hun kistje moeten kiezen, hebben de auteurs het zich al te gemakkelijk gemaakt door de onsympathieke kandidaten in Duitse uniformen te steken (logischerwijze de enige 'mooie' kostumes die ter beschikking stonden - maar de nazi's zouden zulke parodie zeker niet getolereerd hebben). Ook het einde is nogal gratuit: een bewaker schiet Shylock, als het stuk afgelopen is, dood. Andere details zijn echter wel schrijnend en écht. In het begin van het stuk bijvoorbeeld, trekt de actrice die Portia speelt over haar lompen een bustehouder aan, die daarna met andere lompen gevuld wordt: zelfs het lichaam dat ze vertolkt wordt haar voor de duur van het stuk toegemeten door de beulen.

The Committee

'The Committee' is een politiek-sociaal kabaret, gelegen op

Broadway, in San Francisco, waar de leden van het gezelschap vier avonden per week joyeus de grenzen van de zogenaamde ‘goede smaak’ overschrijden in geïmproviseerde satirische scènes.

Del Jack heeft in 1968 een film gerealiseerd met een keuze uit de meer ‘voor het publiek toegankelijke’ successcènes uit het verleden van de groep. Het is het bekijken meer dan overwaard, al is het natuurlijk niet wat men noemt ‘film’. De acteurs zijn stuk voor stuk sensationeel; wie ze ook moeten nadoen of vertolken, ze doen het op perfecte wijze. De scènes gaan van sociale fictie tot zuivere akteerkunst. In *Housewives' Pot* praten twee banale huisvrouwjes, die elkaar toespreken als actrices uit commercials: hoe je een hemd wit krijgt, dit of dat moet klaarmaken, wie bij wie op visite is geweest, tot de ene dame vraagt: ‘You want to turn on?’ (wil je high worden), en ja hoor, daar gaan ze, om beurten zuigend aan hun marihuanastickje, giechelend, high wordend, tot de andere plots op haar horloge kijkt: de pot staat op het vuur, en da-ag! Zo'n sketch komt niet uit de lucht vallen; het kan inderdaad niet zo lang meer duren of marihuana wordt toegelaten, en het zal weldra de bon ton zijn om een potje ‘pot’ klaar te hebben staan voor wanneer meneer de pastoor op bezoek komt.

In *Black like me* wil een blanke journalist eens weten hoe een zwarte zich gedraagt. Een echte zwarte leert het hem, en finaal speelt de neger een ‘blanke bediende’ en komt de zogenaamde ‘zwarte’ een wagen huren. De bediende scheldt hem uit, de journalist verdedigt zijn voorgewende huidskleur, tot de ‘bediende’ dreigt de politie te roepen. Op dat ogenblik haalt de blanke in paniek zijn rijbewijs tevoorschijn: I'm white! I'm white! In *How to...* spelen Peter en Jessica de jongen die het meisje afhaalt om eens

lekker uit te gaan, en beiden bezigen de uitdrukkingen (en gedragen zich uiterst deftig) die Dale Carnegie aanbeveelt in *How to make friends and influence people*. Alles gaat opperbest, tot Peter Jessica thuis afzet, en ze beiden elkaar uitvoerig en beleefd bedanken voor de fijne avond uit. Als Jessica, aan het eind van haar Carnegie-woordenschat haar deur sluit, brult Peter plots: ‘You wanna screw?’

De finale is bijzonder virtuoos. Elk lid van het gezelschap imiteert met de stem een instrument (klarinet, viool, cello, hobo, cymbaal, enz.), en dan speelt de hele groep een stukje symfonische muziek. Dan zingt iedereen de Star Spangled Banner, en als een lid van de groep weigert daarbij te staan, slaan de anderen hem, lustig verderzingend, dood.

Alice B. Toklas

Een kort artikel in een niet-literair tijdschrift roept soms veel meer op dan een serieuze studie - in *Esquire* van januari 1968 schrijft Otto Friedrich over Alice B. Toklas.

Het is moeilijk te zeggen of het artikel eigenlijk wel goed is - het zit vol met vervelende haken en ogen, en het omslachtige relaas van het bezoek aan het kerkhof doet ook al niet meer zo origineel aan - maar wat goed is, en opmerkelijk, is het *feit* van het artikel.

Gertrude Stein en Alice B. Toklas woonden te Parijs, en kenden de potins en de chronique scandaleuse van alle Amerikaanse auteurs die omstreeks de jaren dertig in Parijs verbleven; het salon van Miss Stein was een soort van tempel, waar alle avant-gardisten op pelgrimstocht kwamen.

In 1933 verscheen *The Autobiography of Alice B. Toklas*, geschreven door Gertrude Stein, een boek vol met

onder andere hatelijke opmerkingen tegen Jan en alleman: het Amerikaanse, te Parijs geredigeerde en in Holland gedrukte tijdschrift *Transition* gaf een speciaal nummer uit waarin de slachtoffers zich mochten verweren. Braque schreef: 'Miss Stein heeft niets begrepen van wat er rondom haar plaats greep.' Hemingway vond *Transition* te min en bezigde zijn volgend boek, *Green Hills of Africa*, om Stein aan te vallen.

Velen meenden dat Alice B. Toklas niet bestond, dat het een pseudoniem betrof van Gertrude Stein ('A rose is a rose is a rose') - maar Alice B. Toklas bestond wél: in 1954 publiceerde ze *Alice B. Toklas' Cook Book*, in 1958 *Aromas and Flavors of Past and Present* en in 1963 verscheen haar eigenlijke autobiografie *What is remembered*.

Otto Friedrich heeft Toklas gekend, en hij vertelt con amore wat hij zich van haar herinnert. Toch is het mooiste bon mot dat hij citeert niet van Toklas, maar van Miss Compton-Burnett: 'I cannot understand why I am not a bestseller, don't I write about the scandalous subjects people love to read - adultery, incest, embezzlement?'

Alice B. Toklas stierf in het begin van de maand maart van verleden jaar. Ze was negenentachtig. Ze is vergeten, haar boeken worden enkel nog gelezen door hen die belang stellen in de petite histoire en door aficionado's van Stein of van de Amerikaans-Parijse periode. Ze heeft een graf maar er staat geen zerk op.

Mémoires van Diane di Prima

Van Diane di Prima herinner ik me één vers uit de jaren '60: 'It hurts to be murdered', en dat stond in haar eerste

mij bekende bundel, *Thirteen Nightmares*. Wat ik sindsdien nog van haar las, kon me maar matig interesseren - het gewone middelmatige pseudo-spontane beat-proza. Nu van haar *Memoirs of a Beatnik* verschenen zijn bij Olympia Press (174 pagina's), heb ik wel zin om haar hele produktie de een of andere dag nog eens serieus te herlezen. Niet omdat Diane zo goed schrijft - maar omdat ze in haar *Memoirs of a Beatnik* blijkt geeft van zo'n verrukkelijke schaamteloze openhartigheid. Diane di Prima's ouders werden in Amerika geboren uit Italiaanse emigranten. Het boek vangt aan met haar ontmaagding en haar belevenissen in de kring van een rijke bevriende familie. Daarna gaat ze alleen wonen in Manhattan, en leeft ze van het poseren voor pornografische foto's. Op een avond belandt ze met een vriendinnetje in een kroeg die door de Mafia wordt gehouden, en het duurt niet lang of ze komt in contact met de artistieke bohème en de stimulerende- en verdovende middelen verbruikers. Van het ene bed duikelt ze in het andere, met een virtuositeit en een elegantie, die slechts even afknappt op een begin van Groot Gevoelen, in casu een periode van verliefdheid op Rudy, een aan cocaïne verslaafde muzikant. Maar Rudy moet naar New Orleans vluchten voor de Mafia, omdat hij zelf drugs verkoopt en op het punt staat gelijkwideerd te worden. De gekste 'freaks' komen binnenvallen in het appartement dat Diane met een vriendin en een steeds wisselende reeks vriendjes betreft. Samen zoeken ze onbewust naar een samenhangigheid buiten de consumptiemaatschappij, schrijft ze verzen, terwijl anderen schilderen of musiceren. Een van haar vrienden (Bradley Dumpkin, 'an exbock-thief-turned-priest') brengt op een avond *Howl*, de eerste gedichtenbundel van Allen Ginsberg, mee. Uit de lectuur daarvan begrijpt Diane dat iets veranderd is: dat haar

generatie stem heeft gevonden in deze kreet van Ginsberg, dat er nu via deze lectuur eenheid kan komen onder de totdantoe onbewustlevende beat-generation.

Ze schrijft naar Ginsberg, die haar bezoekt, tesamen met Jack Kerouac, en het boek eindigt dan ook met de beschrijving van hoe Ginsberg het er met twee jongens afbrengt terwijl Diane Kerouac als eerste grote literator op haar minnaarslijst zet. De koele authenticiteit van het relaas heeft een verkwikkende charme.

De culturele repressie

Het recente boek van Gerard Walschap (onlangs de kaap van de goede zeventig voorbij gevaren) is, vooral binnen progressieve, linkse en avant-gardistische kringen een ware bestseller. Het boek heet *De culturele repressie* en verscheen bij Heideveld te Hasselt. Walschap heeft al zijn zwier, vaart en humor in dit kort maar smaakvolle pamflet gestoken; hij beschrijft hoe Julien Weverbergh ('ogen die, naar ik opmerkte, jammer genoeg wat te dicht bij elkaar staan om hem een intelligent uitzicht te geven') directeur-generaal speelt van de Culturele Repressie, op bevel van Mao die, in deze novelle, Europa overheerst. Zoals te verwachten houden Mao en Weverbergh zich niet bezig met agrarisch-economische hervormingen, maar met cultuur. Walschap zelf wordt door Weverbergh verplicht om voor Führer van de C.R. te spelen en een aantal prominente schrijvers, schilders en andere kunstbroeders uit te schakelen of op zijn minst de schrik op het lijf te jagen. Walschap beschrijft dan hoe hij zijn ambt uitvoert. Op Europees vlak laat hij Picasso en Dali fusiljeren ('omdat zij de

kunst tot een farce en de kunstenaar tot een clown hadden verlaagd'). In Vlaanderen laat hij Hugo Claus ('een logge engel die niet meer aan zijn lijn denkt') in leven, ja, hij poesseert hem tot het creëren van nieuwe shows, wat Claus, niet zo vlug van geest zijnde, als een blijk van vriendschap interpreteert. Onverbiddelijk geëxecuteerd na het ondertekenen van een schuldbekentenis worden van Nierop, Florquin en Marc Galle, die taalimperialisten die tegen het schone Vlaams (waarin Walschap uitblinkt) ageren. Eveneens om hals gebracht wordt een trio van picturale nietsnutten, Bertrand, Luc Peire en Jef Verheyen ('die zijn doeken volsteekt met één enkele kleur en ze dan door een Italiaanse charlatan - bedoeld is Lucio Fontana - hoogartistiek met een mes liet doorsteken'). De klerus ontsnapt al evenmin aan de pen van Walschap. Pater van Bladel blijkt homofiele orgieën te willen organiseren voor Peking, en ex-Pater Callewaert wordt beschreven als 'een regulier priester, die in het klooster van de Antwerpse Ploegstraat met zijn echtgenote een driekamerflatje betrok'.

Schrijver Gerard Walschap zélf stelt zijn leven veil om Gilliams, de man die ooit verklaarde genoeg te hebben van de worstenvullerij in de romans, te redden. Hij doet dat in volgende Walschapiaanse termen gericht tot Ching Chang Chung (een Chinees): 'dat de opperijstkakker Mao Tse Toeng mijn kloten kan kussen, en daar is de deur, godverdoemese spleetog'.

Spijtig van dit zinnetje, want je kunt toch ook wel scherp en onderhoudend zijn zonder vulgair te worden, vind ik. Maar overigens een perfect, gezond Vlaams boek. Bravo, Gerard.

Vroege geschriften van Samuel Beckett

Het tijdschrift *Vlaanderen* wijdt zijn 111de nummer aan de vraag ‘Blijft Kunst Kunst?’, een enquête in negen vragen, waar een aantal kunstenaars en verwante figuren een al dan niet spitsvondig antwoord trachten op te geven. Enkele van de antwoorders geven in hun teksten blijk van sterk onbehagen in de moderne cultuur. Wie op het punt van de letterkunde vooral malcontent is, is Gaston Claes. Zo schrijft deze: ‘Terugkeer naar de grote traditie van het verleden in de literatuur? Laat ons het eenvoudiger stellen. Gewoon maar rondom zich kijken. De mensen observeren. Het leven van elke dag. En dan een verhaal schrijven, wortelend zowel in wat mogelijk en actueel is, als in de eigen fantasie. Maar om Godswil, zonder geforceerde problematiek en zonder effectjagerij [...]. Maar dan alsjeblieft niet met wonderzalfjes, die “hermetisme” of “experimentele literatuur” heten. Die zullen het niet en nooit doen.’ De arme Gaston Claes moet niet zo erg tevreden zijn met wat het jaar 1970 aan literaire prijzen oprakelde. Voorstander van het ‘verhaal’ in de trant van Walschap, ziet hij een volgeling van Walschap bekronen, met name Jef Geeraerts, maar dat noemde Claes ‘een staatsprijs voor drekliteratuur’. De Constantijn-Huygensprijs ging naar Maurice Gilliams, in mijn ogen een belangrijker schrijver dan Paul van Ostaijen, iemand die in België alleen maar provinciale prijzen kreeg (een groot dichter, essayist en romancier: nooit een staatsprijs!), maar dat zal Gaston Claes geen plezier doen, want zei Gilliams niet in een interview met De Ceulaer dat de roman als feitenverhaal ‘worstenvullerij’ was, aldus Walschap de beenhouwerij binnenschop-

pend? En de Vijverbergprijs, arme Gaston Claes, ging naar Ivo Michiels, voor *Orchis Militaris*, een boek dat door Marcel Janssens, Clara Haesaert en Lieve Scheer inferieur werd gevonden aan het proza van Geeraerts; *Orchis Militaris* waarover Samuel Beckett in een brief aan uitgeverij Suhrkamp schreef dat dit het beste boek was dat hij in 1969 gelezen had. Experiment en hermetisme die het nooit zullen doen... maar wie anders dan de hermetische experimenteel en zwartkijker, de macabere Ier Samuel Beckett, behaalde de Nobelprijs?

Dergelijke bekroningen, iedereen weet dat, betekenen weinig, omdat haast elke prijs gecontamineerd is door onverdiende toekenningen (kreeg Pearl Buck niet ooit de Nobelprijs?). Maar de bekroning van Beckett, Michiels en Gilliams, drie prijzen die zeker niet wegens extra-literaire redenen kunnen worden weggecijferd, zouden toch moeten doen nadenken bij het gebruik van termen als 'experimenteel' of 'hermetisch'. Het is waarschijnlijk aan een of andere gril van Beckett te danken dat hij toestemming heeft gegeven aan de Editions de Minuit om twee vroege werken, *Premier Amour* (novelle, 56 pagina's) en *Mercier et Camier* (roman, 212 pagina's) te laten verschijnen. In *Premier Amour* voelt men nog hoe Beckett moeite heeft om in het Frans zijn kille toon te handhaven. De novelle aarzelt voortdurend tussen de zwarte klucht en het creëren van het typische Beckett-personage voor wie humor en wanhoop onafscheidbaar zijn. In de ik-persoon geeft hij een relaas van hoe een soort clochard in zijn eenzaamheid wordt gestoord door een vrouw (Lulu, later Anne geheten), met wie hij, uit 'liefde' meegaat. Eenmaal thuis, 'elle enleva tout, avec une lenteur à agacer un éléphant, sauf les bas, destinés sans doute à porter au comble mon excitation. C'est alors que je vis qu'elle louchait'. Deze ik-per-

soon heeft nog teveel van het cynisme van *Murphy* (roman van Beckett, 1938) om al thuis te horen in die reeks van personages die ‘spreken zonder iets te zeggen te hebben, alleen maar omdat ze het niet kunnen laten’. Mercier et Camier daarentegen zijn al personages die veel meer van het wereldse en de daaraan verbonden sentimenten hebben afgelegd. Mercier en Camier is een duo dat op tocht gaat, een tocht die nergens heen leidt, die confereren en het resultaat van hun conferentie wordt dan samengevat als volgt:

- 5 Ce qu'ils cherchaient existait-il?
- 6 Que cherchaient-ils?
- 7 Rien ne pressait.
- 8 Tous leurs jugements relatifs à cette expédition étaient à revoir, à tête reposée.
- 9 Une seule chose comptait: partir.
- 10 Et puis merde.

Om de twee hoofdstukken volgt een hoofdstuk waarin het schema van de voorafgaande afgedrukt staat. In het vierde hoofdstuk ontmoeten ze een pathologische alleenspreker, Madden, die onder meer zegt: ‘Je survivais en parlant, tous les jours un peu plus, tous les jours un peu mieux.’

Beiden dwalen rond, zoals Mercier over zichzelf opmerkt: ‘Seul, dans le froid, dans l'humidité, vieux, à moitié fou, empêtré dans une histoire sans issue’; waarop Camier enkele pagina's verder aanhaakt met: ‘Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache, dit Camier. Nous sommes cons, mais pas à ce point.’

Mercier en Camier hebben, alles goed beschouwd, nog vrij veel plezier aan hun reis. Ze zijn nog niet, zoals Pim en Pom in *Comment c'est*, verplicht als enige communicatiemiddel foltering toe te passen en kreten te uiten. *Mer-*

cier et Camier is een roman waarin de humor van Beckett duidelijk versmelt met de uitzichtloosheid van de handelingen en van de dialogen.

Dat het aandeel van die humor groter is dan vele essayisten menen, die in Beckett boren naar Diepere Trieste Waarheden, blijkt niet zo erg uit *'Twentieth Century Interpretations of Endgame'*, samengesteld door Bell Chevigny (Spectrum Books, 120 pagina's). Hugo Claus, die *Fin de Partie* zag opvoeren in de typisch treurige Parijse stijl, vertelde me hoe hij als enige in een lach schoot bij de dialoog:

‘Que vois-tu?’

(tuurt in de zaal) ‘Une foule en délire.’

Waarbij de hele zaal hem kwaad aankeek. Met Beckett lacht men niet. (In *Mercier et Camier* sterft een zekere Patrice. Zijn laatste woorden: ‘A boire, Jésus, à boire’).

Harry Mulisch: Paralipomena Orphica

Harry Mulisch' meest recente publikaties bestonden uit reportages en ‘geëngageerde’ geschriften, grotendeels over Cuba. Het is hier niet de plaats om mijn malaise omtrent deze teksten te preciseren, maar ik acht de vermelding ervan wel nodig om de bewondering, die ik plots ben gaan voelen na de lectuur van *Paralipomena Orphica* (127 pagina's, De Bezige Bij), beter in een imaginair lijstje te plaatsen. De novellen en romans van Mulisch, zoals ook zijn geschriften over zijn ego en de vragen daarrond, vertonen in de chronologie een soms haperend gesprong van ‘fictie’ naar ‘werkelijkheid’; de geplande roman *De ontdekking van Moskou*, is niet geschreven geraakt; het leek alsof Mulisch op een dood punt was gekomen, vooral om-

dat *'Anecdotes rondom de dood'*, een in 1966 gepubliceerde reeks soms Borges-achtige opstellen, nog eens duidelijk blijkt gaven van groot talent, maar de reeks zelf stond een beetje verloren binnenin de rest van zijn oeuvre. Dat ze nu herdrukt zijn met het nieuwe korte verhaal in een separate bundel, is verheugend, want plots wordt duidelijk hoe het einde van deze anecdotes al preludeerde op dit ogenschijnlijk eenvoudige relaas met zijn latijnse titel, wordt duidelijk hoe de reeks van losse verwijzingen naar de dood in verband staat met de mythologische en anti-freudiaanse preoccupaties van hun auteur in zijn bestaan. In *Paralipomena Orphica* verhaalt Mulisch een reëel gebeuren (althans, welke details nu waar zouden zijn en andere niet, dat gaat de lezer weinig aan): zijn vriendin, Lola, verlaat hem na een verhouding die dood gelopen is. Hij spreekt niet eens meer tegen haar: 'Omdat ik de klem op de bek heb... Dat wordt gezegd van een kat als hij een vogel in zijn bek heeft. Die is er alleen met een breekijzer uit te krijgen'. Zelf klem in een verkeersopstopping, neemt Mulisch een boot om op de andere kade te raken. De oude schipper 'sprak niet met zijn stembanden; hij perste de woorden via een soort kotsgeluid uit zijn slokdarm tevoorschijn'. Mulisch is op tijd voor de afspraak met professor Suringar, die hem toelaat tot een museum ('voor publiek gesloten'). Uit het museum, althans de stoffige zolder ervan, neemt Mulisch een doodshoofd mee.

Via het naametiket in de schedel, 'Zeegers Vermeulen. Wegens moord geëxecuteerd op 2 Dec. 1834', achterhaalt Mulisch de geschiedenis van deze jonge moordenaar: hij heeft op de Groenburgwal zijn meisje vermoord omdat ze hem ontrouw was geweest, en dit op de dag dat zijn moeder eenzaam te sterven lag. Ondertussen haalt Lola haar eigen dingen uit de flat. Mulisch kijkt toe vanuit café

Américain, maar holt niet naar haar toe: dat wil zeggen kijkt niet achter zich, wat Orfeus wèl gedaan had. Hij gaat goed eten bij Dikker & Thys, drinkt er meer dan genoeg bij en loopt, de schedel van Zeegers Vermeulen nog altijd bij zich, naar de plaats waar meer dan een eeuw geleden, het drama zich voltrok. De jonge moordenaar had in een briefje verklaard dat hij zijn Fien doodde opdat dit ‘een leering zijn (zou) voor alle jongelingen en meisjes om elkander trouw te beminnen, en nimmer hun eed te breken, en nimmer vals te verkeerem’, in de straten die nu vol hoerekasten staan, waar zich uiteindelijk de identificatie tussen verteller en zedeprekende moordenaar voltrekt: ‘Zijn broek ophoudend, met één been er in, de doos onder zijn arm, strompelde hij op blote voeten door de donkere gang, keek om, struikelde over de lege broekspijp en zijn schedel rolde over de plavuizen naar de voordeur.’

Het mythologische van het gebeuren is van het begin af heel duidelijk: met de klem op de bek (Orfeus, zanger zonder stem), door een stemloze overgezet naar de gids van de onderwereld (museum, voor publiek gesloten), en ook verderop in het verhaal worden de parallellen strak gehouden; Lola bijvoorbeeld, die graag eet, wordt beschreven als: ‘Ik bén eten, zei zij...’ ‘zij had een rituele overgave tot eten, ook wanneer het spaghetti was of een boterham met kaas,’ en het doodshoofd van Zeegers Vermeulen ‘paste precies in (de doos) van een foodmixer. Ik nam de doos onder mijn arm en ging eten.’

Paralipomena Orphica, hoe kort ook, is een van de beste en boeiendste teksten die de laatste tijd in het Nederlands verschenen. Het verhaal sluit daarenboven prachtig aan bij de zestiende en zeventiende *Anecdotes rondom de dood*, waarin Mulisch een briljante parallel trekt tussen de ‘wateren des doods’ in het Gilgamesh-epos en die van de inter-

stellaire luchtvaart: teksten waarin leven, literatuur en mythe versmelten in eenzelfde patroon, dat der schepping, alsof deze teksten de reden waren geweest van de latere werkelijke verkeersopstopping en de kennismaking met de ‘veerman’, die trouwens ook weer zelf in de onderwereld van Vermeulen - de hoerenbuurt - blijkt te vertoeven.

In beide teksten is me opgevallen dat de vergelijkingen bij Mulisch steeds gebalder en frappanter zijn dan de beelden: uit eenzelfde stuk, over een stierengevecht, twee citaten, een heel preciese en toch ook zeer polyvalente vergelijking, en een op zijn zachtst gesteld eigenaardig beeld: ‘In Spanje, waar niets op tijd is, de vrijheid het minst, is nog nooit een stierengevecht een minuut te laat of te vroeg begonnen - om dezelfde reden als waarom Goede Vrijdag nog nooit op donderdag of zaterdag is gevierd.’ Door deze vergelijking wordt de oncontroleerbare algemeenheid van de bewering in het eerste lid als het ware te niet gedaan: men staat plots voor een absolute, onbetwifelbare uitspraak.

Dit is echter niet het geval in de volgende zin, waar twee contradictorische beelden (brandend braambos, zwart als de nacht) zomaar uit een hoed worden gevist en rondom het onderwerp van de zin worden geworpen: ‘Als een brandend braambos stormt [de stier] over het veld, slippend, zigzaggend, zoekend, ziet het paard en stuift er zwart als de nacht en sneller dan een kat op af.’

Het boek bevat ook nog een stuk van vijf pagina's over Hoornik, de dichter van de dood. Het is wel fijn gebracht, maar het staat toch weer te los van de vorige twee stukken om in deze bundel bewaard te moeten blijven: hij was bedoeld om op televisie te worden gelezen en, de Goncourts hebben het al in hun dagboek staan: ‘Il n'y a rien d'aussi mal écrit qu'un bon discours.’

Donner op!

De schaakspeler Jan H. Donner is een vriend en een bewonderaar van Harry Mulisch. Jan H. Donner, schaakspeler, is het werk van Harry Mulisch gaan lezen en herlezen. ‘Dit boek wil het verslag zijn van een leeservaring’ zijn dan ook de eerste woorden uit het voorwoord tot Jan H. Donner's boek *Mulisch, naar ik veronderstel* (De Bezige Bij, 192 pagina's, begeleid door een herdruk van Mulisch' *Chantage op het leven*, 68 pagina's). Harry Mulisch is een schrijver en Jan H. Donner is dat niet. Mulisch put voortdurend uit allerlei lees- en levensvoer om per associatie moeizaam verwoorde brokjes proza en beschouwing op te leveren. Hij is daarin zeer ongelijk wat betreft de kwaliteit: zijn laatste roman is ongelooflijk onleesbaar; in zijn essays is hij vrij meeslepend. Schaakspeler Donner heeft nu een boekje geproduceerd dat misschien hemzelf gelukkig maakte, maar de lezer heeft er niets aan, en Mulisch ook niets. Donners manier om de meest kromme citaten van Mulisch op te duikelen is voor deze laatste, vrees ik, bijzonder gênant.

Neem maar eens het citaat pagina 25-26. U kan het misschien niet geloven, maar dit is van de hand van Mulisch, Nederlands schrijver en essayist: hier gaan we: ‘Met open mond deed hij een stap’, en even verder: ‘luidde de onderstreepte zin, waarlangs zijn ogen streken’. Als dit de voorbeelden zijn waar Donner zich aan spiegelt, is het inderdaad geen wonder dat deze schaker tot zinnen komt van het soort: ‘Al veel eerder is de hand van de schrijver in de pop merkbaar’ (pagina 30) of ‘Het zelfbewustzijn ontdekt zichzelf als de grond van de werkelijkheid’ (pagina

31), zodat hij zelfs de eigen passen niet meer goed kan bijhouden en noteert: ‘in een 3e (of zo men precies telt, 4e) versie’ (pagina 41).

Dat Lucebert dol experimenteert, Hermans een monomaan prater is en Van het Reve weet ik veel wat, en dat Mulisch de grootste is, jaja, het staat er allemaal, maar wie trekt zich wat aan van een schaakspeler die schrijft: ‘Tot zover een kleine greep uit deze roman, wat de inhoud betreft en de poppen die erin aan het dansen zijn’?

King Kong

In dit toneel/tv.-stuk (*King Kong, gevolgd door Wat Nederland niet op de televisie mocht zien*, 125 pagina's, De Bezige Bij) over een Hollandse spion/dubbelspion/kollaborateur stelt Willem Frederik Hermans een aantal vragen omtrent de mogelijkheid naar het zoeken en vinden van de waarheid in een dergelijke zaak, naar de wil/onwil tot het zoeken en vinden daarvan en naar de omslachtigheid waarmee zij, die de zaak verduisteren willen, telkens zelf in de eigen soep uitglijden. De houding van enkele mensen uit het bestuur van de NOS (Nederlandse Omroepstichting) illustreert geroepen als door de God van de Evangelische Omroep, Hermans' stelling.

Er zijn dus twee gevallen: de zaak King Kong (onderwerp van het toneelstuk) en de zaak rond King Kong (angst voor het toneelstuk). De gegevens rondom King Kong: Engelsen beweerden dat King Kong, in werkelijkheid geheten Christiaan Lindemans, van Prins Bernhard of diens omgeving teveel te weten kwam omtrent de plannen van de Engelse aanvallen op Nederland bij de bevrijding.

King Kong zou hebben gekollaboreerd om zijn broer te redden en één van zijn vriendinnetjes. King Kong zou deze plannen hebben medegedeeld aan de Duitse majoor Kiesewetter; daardoor zouden de Engelsen de slag rond Arnhem hebben verloren. En daardoor heeft de oorlog zeven maanden langer geduurd dan nodig zou zijn geweest, en daardoor heeft de oorlog nog honderdduizenden slachtoffers méér gemaakt.

Iedereen in de zaak werd verhoord en ook Prins Bernhard legde verklaringen af. Iedereen kwam aan het woord behalve die Duitse majoor, Kiesewetter. Uit de verslagen van de Enquêtecommissie Regeringsbeleid blijkt dat de commissie omtrent King Kong bestond uit een voorzitter en acht leden. Twee van deze leden deden de mond open om vragen te stellen. Alleen de vragen van lid Stokvis zijn relevant. Noch hij noch de voorzitter stelt de vraag of majoor Kiesewetter dood is, gevangen, ondervraagd werd, enz.

Ook King Kong komt niet aan het woord. Hij stierf in een hospitaal; een verpleegstertje, op K.K. verliefd, slikte samen met hem onder meer een overdosis luminal. Zij schreef in een wanhoopsbriefje aan haar ouders dat 'WE' zelfmoord gingen plegen. Háár wordt de maag leeggepompt. Die van King Kong niet; die wordt met geweerkolven bewerkt in mistige omstandigheden. De verpleegster krijgt het woord niet tijdens de enquête. Hermans toont haar met een prop in de mond. Duidelijk wordt uit Hermans' stuk, dat de voorzitter een schijnondervraging gehouden heeft, dat de belangrijke getuigen niet werden gedagvaard of niets mochten zeggen, dat op kontradikties niet werd ingegaan, dat iedereen blij was met de dood van King Kong en dat er een flink stuk werd gelogen.

Behalve de commissie en de ondervraagden spelen on-

der meer mee een aantal demonstranten die Protest Aantekenen Tegen De Gang Van Zaken, en een Pa die aan zijn zoontje een en ander probeert duidelijk te maken. Dat kind stelt de meest pertinente vragen, maar Hermans geeft, naast de kritiek op de kommissie ook áán het emotionele karakter van de Demonstrant en het kindse, infantiele verlangen van de vragenstellers die menen dat een dergelijke episode ook met totale logika behandeld zou (had) kunnen worden: één van de knelvragen is die rond een datum, namelijk 23 september, omdat omstreeks die tijd het hoofdkwartier van de Nederlandse troepen in Brussel verhuisd is, maar op welke dag kan niemand achterhalen.

De spanning in het stuk wordt opgebouwd door een ‘waarheid’ binnen het bereik te laten komen en dan weer te weigeren de goede stap te zetten. Omtrent King Kong zelf komt de lezer/kijker nauwelijks iets te weten. Hij is geen persoon, hij is een probleem, dat men ontwijkt onder het mom dat men de waarheid zoekt. De Waarheid alweer! Waar de twee meisjes die op hem verliefd waren en over hem getuigen van hemzelf te horen krijgen: ‘Het vaderland heeft geen gezicht. Maar ik zal nooit het gezicht van mijn moeder vergeten, toen Henk weer vrij was, dankzij mij.’

Nou ja, Holland kan er nog aardig over gaan natuttelen, over hun kommissie, hun Prins, hun oorlog, hun dooien en hun Kong. Waar is-ie, die Kiesewetter? Is hij het misschien die het brein van Jack Kennedy heeft gestolen?

Er zijn slachtingen waarvoor men een schuldige duiden moet, en slachtingen waarvoor men zich niet mag permitteren een schuldige te vinden.

King Kong werd geschreven in opdracht van de gemeente Amsterdam. Hermans zond het manuscript op 22 april 1968 naar het raadhuis; op 28 november berichtte een driekoppige jury bij monde van de Heer Burgemeester dat

de dialogen niet toneelmatig waren. Ondertussen had de NOS (heette toen nog NTS) aan Hermans om een tv.-stuk verzocht. Hij zond hen *King Kong* en vernam op 18 september 1968 van de hoofdmedewerker Culturele Zaken, ene Jan Venema, dat hij erg blij was met het uitstekende stuk. Hij ging meteen uitkijken naar een programmeerdatum. Exit na een tijdje Venema, op 11 april 1969, da's al iets later, vervangen inzake korrespondentie met Hermans door ene C. Enkelaar, Hoofd NTS-Programma. Deze zendt aan Hermans een copie van kommentaar van dr. L. de Jong omtrent het stuk.

Dr. De Jong is 's lands autoriteit inzake oorlog en kollaboratie, en hij rakelt drie punten op waarover op televisie een boeiend debat zou kunnen gehouden worden aansluitend op het tv.-stuk, en in zijn repliek geeft ook Hermans nog eens wat kritiek op het officiële standpunt. Wanneer Van Tijn de zaak ter sprake brengt in *Vrij Nederland* zal Enkelaar pas goed beginnen te liegen, waarschijnlijk in de hoop dat Hermans zich boos zou maken op dr. De Jong.

Integendeel: W.F. Hermans en dr. De Jong zijn het omtrent de zaak King Kong niet altijd roerend eens, maar ze hebben wel respect voor elkaar, iets waar Enkelaar, die zowel De Jong als Hermans vuige leugens in de mond legt, blijkbaar weinig benul van heeft. Toen ik haast tien jaar geleden zocht naar literatuur over het verzet in Nederland, schreef Hermans me (16 januari 1963): 'Over het Verzet in Nederland: de Rapporten van de Parlementaire Enquêtecommissie 1940-'45 zijn de enige zonder blabla, maar wel erg dik. *De Bezetting* door J. de Jong (Salamanderpockets) is oppervlakkig, maar niet al te onjuist en voor jou bruikbaar, denk ik. Verder is er niet zo veel, bij mijn weten. Het meeste hagiografie en vaderlandslievend gesnurk.'

En De Jong schrijft aan Enkelaar: 'Ik heb [*King Kong*]

met grote belangstelling en in vele opzichten ook met grote waardering gelezen. Ik beschouw Hermans als misschien wel de belangrijkste naoorlogse auteur en ben sinds vele jaren een groot bewonderaar van zijn oeuvre. Intussen meen ik dat ik het door hem geschreven tv.-stuk niet aan artistieke, maar uitsluitend aan historische maatstaven moest toetsen. Geheel ben ik het met de heer Hermans eens dat de Enquêtecommissie de zaak King Kong onvoldoende onderzocht heeft.’

Volgen dan de drie punten, waar Hermans in zijn repliek ook weer zijn commentaar heeft. Geen reden om het stuk in de doofpot te stoppen, integendeel, alleen maar aanleiding om de creatie van het stuk te beklemtonen door een debat omtrent de duistere punten. Daar voelde de NOS niets voor.

De melktandjes van Tillemans

Het enige concrete politieke probleem dat Vlaanderen oplossen moet, is het Vlaamse probleem: hoe een autonome vorm van bevrijdingspolitiek uit de economisch-sociale overheersing bereikt kan worden zonder te vallen in de kuil van folkloristisch-fascistoïde nationalisering. De enige auteur die zich hiermee in proza (*De Verwondering*), toneel (*Tand om Tand*) en poëzie (*Vlaamse Suite*) bezig heeft gehouden, is Hugo Claus.

Tand om Tand werd in 1967 in opdracht van het Théâtre National geschreven; ik herinner me dit vrij goed, omdat ik toen de Franse vertaling maakte. Het Théâtre National raakte in paniek, en de Raad van Beheer besloot om zulk ‘affront aan de Vlamingen’ maar niet in het Frans te creëren.

Later nam een moedig lid van een Guldensporenslagcomité contact op met Claus, maar de rest van het comité vond het niets voor een opvoering. De K.N.S. (Antwerpen) zou het dan brengen, maar Van Kerkhoven deed de repetities stopzetten. Walter Tillemans, regisseur, dreigde toen met ontslag als représaille tegen dit besluit van zijn directeur. Tenslotte is *Tand om Tand* toch in première gegaan, in de K.V.S. te Brussel, op 4 maart 1970 en in regie van Tillemans.

Het stuk zou volgens het script moeten aanvangen bij de intrede van de bezoekers in de schouwburg: geüniformeerde knapen zaaien een begin van paniek door de binnenkomenden op irritante wijze te behandelen: maar wie bij de première binnenkwam, zag links al zo'n in geel uniform gestoken jongen tegen een paal aanhangen, zijn meisje lieve woordjes toefluisteren. Toen wist ik al wel hoe laat het was of worden ging, althans dat dacht ik, maar de eigenlijke opvoering was nog honderdmaal slechter dan ik had gevreesd. Ik had continu de indruk in een patronagezaal te zitten, waar een stuk vermoord werd door incapabelen, talentlozen, sufferds, enz., en dit in een regie die er geen was, met haken-en-ogen overgangen en decorroelementen.

Het stuk zelf wisselt voortdurend van taalniveau: agressief, vulgair, lyrisch, teder, eenvoudig, volks, subtiel - maar de acteurs en actrices hadden dit niet begrepen. Hubert Damen deed erg zijn best als Tijn, Erik Maes was voortreffelijk als Vlaamse groepsleider, Alex Cassiers was de geknipte figuur voor de hippe bisschop, Mark Bober was soms erg authentiek als voogd van Vlaanderen, en ook de tv.-figuren deden het. Verder was het één slachtveld van onkunde.

Er is bijvoorbeeld een troepje jongens en meisjes dat

rond de zanger Tijn hangt en verondersteld wordt een complexloze, dansende en vrijende bende voor te stellen. Op de jongens heb ik niet zo goed gelet, maar driemaal amaai voor de meisjes, die een prima voorbeeld gaven van wat Brel bedoelt met ‘Les flamandes’. Tussen hen fungeerde alleen Greta van Langendonck als iemand die niet beschaamd is dat ze een lijf heeft.

En dit alles was zo typisch Vlaams, zo typisch IJzerbedevaartgroepsgezag en gedans en gesprekstem en gebrul en gelal, dat er een curieuse discrepantie ontstond tussen de tekst van Claus en de uitvoering. Claus, die in een fictie vooropstelt dat het er over twintig jaar net uitziet zoals nu, alleen nog een tikje erger, had er zeker niet op gerekend dat de weinige figuren die in dit toneelstuk de vrijheid moeten belichamen, zo totaal in de klem zitten van de geparodieerde thematiek, dat die vrijheid helemaal niet overkomt. Het ergste was op dit terrein Janine Bischops, de Nele die het in een sexy scène beter had gevonden om onder haar panty een halve voetballersbroek aan te trekken, en de ontroerende wederwoorden (‘Als je goed luistert, kermt de grond.’) de zaal in te brullen, omdat ze tot verstaanbaar fluisteren niet in staat is.

De man die dit alles heeft toegelaten, is Tillemans, de regisseur die ons volk politiek bewustzijn bij wil brengen, en die niet in staat is een acteur te doen begrijpen wat er in een rol staat, en het is Tillemans die verantwoordelijk moet worden gesteld voor deze tragische mislukking. Dat het anders kàn, bewezen de Hollanders in de opvoering van *Reconstructie*, 'n stuk dat nà *Tand om Tand* op nagenoeg dezelfde scènische principes werd opgebouwd, en dat opgevoerd werd zonder misverstanden, aarzelingen, hoewel de tekst van Mulisch en Claus nog veel hybrider gesteld is rondom analoge politieke thema's.

Kunst van Nu

Kunst van Nu (circa 160 pagina's en 60 illustraties) is een encyclopedische pocket, een alfabetisch register van hedendaagse kunstenaars. De alfabetische indeling is zo als die van de Nederlandse telefoonboeken: Niki de Saint-Phalle staat bij de S van Saint, Jan van Munster staat bij de M van Munster, Herman de Vries staat bij de V van Vries, maar Gabriele De Vecchi, Lucio Del Pezzo en Mark di Suvero staan bij de D. Handig!

Kritisch Akkoord 1971

Circa 150 pagina's voor 195 frank, het zou wel inderdaad een mooie keuze mogen zijn uit de essayistiek van Noord en Zuid die uitgeverij Paris - Manteau ons biedt. Eilaas, driewerf hetzelfde aan de knikker! Martien J.G. de Jong, Ludo Simons, Adriaan van der Veen en Paul de Wispelaere verzamelden alleen maar vrij slordig geschreven, half uitgedachte en niet-controversiële opstellen uit de diverse Nederlandstalige tijdschriften.

Het begint weer met Kees Fens, met algemene algemeenheden over wie nog poëzie schrijft, leest, koopt. Fens is weinig entoeziast. Wij danken hem voor het diepere inzicht. En dan Ivo Michiels, met een gelegenheidstekstje, gelicht uit het huldenummer van *Heibel*, en gewijd aan de achterlijkheid van Vlaanderen. Ik neem aan dat Ivo zelf het stuk liever niet herleest; en ik moet hem toch eens vragen waarom ook hij weer moet refereren naar Herman

Teirlinck. Citaat: '[Teirlinck] zei ze in het Frans en hij heeft me nooit verboden ze te gebruiken. Nu liggen ze mij op de tong en ik weet dat Teirlinck niemand heeft willen kwetsen. Maar hij wist meer dan zijn vrienden wisten dat hij wist.' Enzomeer, hoe is 't mogelijk.

Dan een stukje van Bert Brouwers over Lenin en de literatuurwetenschap en een van Timmer over de Gorkiuitgaven. Deze artikels werden opgenomen, neem ik aan, omdat zij enige informatie bevatten die niet tot iedereens bagage behoort; hetzelfde geldt voor het commentaar van Leo Ross over de slechte Nederlandse versie van de Mauthausensongs. Nou, we zijn Ross dankbaar voor het feit dat hij Grieks kent, Timmer voor zijn Russisch, en Brouwers voor zijn Leninisme. Zeker in het geval van Ross' opstelletje vult deze dure pocket nog niet voor zowat één duizendste de leemte gelaten door de dagbladen. Ross' commentaar bij de verbastering van de Mauthausensongs had door alle kranten moeten zijn overgenomen, vertaler Lennaert Nijgh zou door het publiek moeten worden uitgefloten en op de straat nagewezen als een verprutser van Theodoraki's chansons... nietwaar? Nee, bijlange niet. Theodoraki's halfbakken politiek koffiekoekkabaret is niemands reële attentie waard en hij krijgt dan ook de vertalers en vertolkers die hij verdient. Een serieus tijdschrift - en a fortiori een selectie van opstellen - kan zich met dit soort prullen niet inlaten. Kortom: Ross' opstel wordt herdrukt omdat alleen hij Grieks kent, tegenover haast alle lezers, die van dat taaltje geen barst begrijpen. Waarom nu wel Ross in de anthologie opduikt, en niet Professor Toetemans van de Universiteit van Lokeren die zo perfect het dorps-Bantoe beheerst? Omdat Ross drie dichtbundels publiceerde, vrees ik. Het is allemaal nog niet zo erg. Wacht maar. Hier komt Jan H. Cartens, die doceert - sma-

kelijk, allemaal - 'literaire tekstinterpretaties aan het Theologisch Studiecentrum te Breda'. Hij schrijft zinnen van het soort 'Het wordt lente in zijn hart als hij ze verneemt en hij tracht de melodieën mee te zingen op de hoogste toppen van zijn stem.' Dat is bij de baard van Marnix niet voldoende voor de dappere tekstontginner; hij moet ook zo nodig een dosis theologisch racisme uit zijn denkapparaat persen en in prozavorm tegen het blanco blad smijten: 'een eeuwig, de mensheid ingeschapen heimwee: het verlangen naar die schuldeloosheid en die harmonie der schoonheid, naar de Schoonheid-zelve, dat de toppunten van onze beschaving heeft bezielend en dat wij niet kunnen ontkennen zonder ons onherstelbaar te verminken tot gladde en kleurloze Amerikanen.' Astablieft!

Op dit soort proza kon enkel een bedenksel neergeschreven door niemand minder dan Corn. Verhoeven volgen. Het enige boeiende aan dit figuur is de wijze waarop hij zijn voornaam afkort: Corn. In het in dit boekje opgenomen soortement meditatie keert hij zich tegen Rietdijk en Hermans, omdat deze laatsten de bèta-kultuur voorstaan ten nadele van de alfa-kultuur, die onze Corn. Verhoeven zo nauw aan het hart ligt. De bij de samenstellers van dit boekje zo populaire auteur van studies zoals *Rondom de leegte* en *Bijna niets* verzet zich tegen de idee dat de alfa-kultuur ten dode opgeschreven is op zulke wijze dat elke rationeel georiënteerde lezer gaat hopen dat de dolste voorspellingen van de bèta-supporters omtrent de ondergang van het hele alfadom zo spoedig mogelijk mogen uitkomen.

De parel op de essayistische kroon komt uit de oester genaamd Eugène van Itterbeek, die een vlijtige parodie levert op het bekende chanson: 'is schele Johan blind'? Is Walravens een existentialist? Is hij een existentialistische

schrijver? Ik heb het artikel niet totaal ademloos uitgelezen. Maar afgezien van het absurde van de hele onderneming: Van Itterbeek heeft niet het recht zomaar op de kosten van uitgeverij Paris-Manteau met 's publieks voeten te spelen. Op pagina 68 citeert hij een zin van Walravens die eindigt met: ‘Hier wordt voor de eerste maal in de Vlaamse literatuur voor een schrijverschap opgekomen dat stelling kiest in de problemen van de tijd.’ Wat leidt de Gène daaruit af, aldus twintig konijnen uit de lege hoed van de aflijvige toverend? Hij leidt daaruit af: ‘Met die zin maakt Walravens ook het onderscheid tussen poëzie en proza duidelijk: het proza verwijst naar de tijd, het is niet autonoom, met andere woorden het is geëngageerd.’ Jawadde.

Ach, en zo gaat dat maar verder in dit treurige boek. Waarom De Jong, Simons, Van der Veen en De Wispelaere ten slotte ook nog een zinnig opstel (van Kaleis over Hermans) moesten opnemen, is door mij niet te achterhalen.

195 frank! En dan maar klagen dat het brood in prijs stijgt!

Stig Dagerman

Het zijn twee Nederlanders, de heren Minnemaa (ofte Sybren Polet) en Henk Marsman (ofte J. Bernlef) die resp. in *Het Warme Noorden* en de vertaling van een roman en novellen van Stig Dagerman, het kleine Zweedse taalgebied in ons al even ditto geïntroduceerd hebben. Van Stig Dagerman vertaalde Bernlef achtereenvolgens *Bränt Barn (Het verschroeide kind)* en verhalen uit *Nattens lekar (Spelen van de nacht)* en *Vart behov av tröst (Onze behoefte)*

aan troost).

Het verbrande kind, zoals Bernlef de titel letterlijk overnam, is een roman van meer dan ongewone waarde. Dagerman, die in zijn eerste werken, *De Slang* en *Het eiland der verdoemden* invloed onderging van Kafka en, naar de Fransen gretig beweren, (maar ik weet niet of Dagerman Sartre las) Sartre, brak in *Kind* met de existentialistische traditie om zijn eigen thematiek, het misnoegen van te bestaan, te koppelen aan persoonlijke obsessies. In *Kind* vindt men vooral de obsessie van de hond, van de kleur rood, van de schoen terug.

Het verhaal: Bengt blijft, na de begrafenis van zijn moeder, achter met zijn vader. Bengt, die verloofd is met Brit, wordt achtervolgd door de herinnering aan zijn moeder, en geeft haar op voor Gun, de (in het begin) door hem gehate maîtresse van zijn vader. Met Gun beleeft hij de liefde, en het incest, want hij identificeert Gun met zijn moeder. Hij huwt Brit, maar verhangt zich. De tak van de boom breekt. Hij schrijft een afscheidsbrief en snijdt zijn pols door. Maar de brief wordt nooit gelezen, en Bengt geneest.

De auteur integendeel heeft zijn zelfmoord niet gemist. Geboren op 25 oktober 1923, pleegt hij zelfmoord op 3 november 1954 in de garage, al is het niet zeker, zegt Bernlef, 'of hij de dood heeft gekozen of de deur niet meer op tijd kon openkrijgen'. Dagerman speelde inderdaad met de dood, althans tijdens de laatste maanden van zijn leven: van september tot november gaat hij in de garage, zet hij de auto aan, maar kan hij niet beslissen.

Wie zijn werk leest vindt de doodsobsessie echter overal terug, niet als een fataal einde, maar in de vorm van een eindelijk verworven rust.

In het verhaal *De vreemde man* bijvoorbeeld, uit *De spelen van de nacht*, ziet men 'n gehuwd paar: de man be-

kijkt een aantal foto's. Hij herkent ze niet. Hij herkent niet eens zichzelf op de foto's. Hij is vervreemd van zichzelf en ook van zijn vrouw. Beiden gaan slapen; de vrouw ontwaakt, merkt naast zich een vreemde man in bed op, en slaat hem het hoofd in met een hamer.

Maar het verhaal is niet zo oppervlakkig als zijn gegevens; de stijl van Dagerman is uniek in de Europese letterkunde, en misschien te vergelijken met die van Willem Frederik Hermans, maar zonder haat en zonder humor: 'Als de kamer vervuld wordt door een verschrikkelijk licht van een onzichtbare lamp, ramt zij de hamer met een ontzettend gevoel van bevrijding recht in de van zweet glanzende slaap van de vreemde man.'

Dagerman mengelt een nogal surreële sfeerschepping met een uiterst minutieuze detaillering, vandaar dat zijn werk bijna steeds de dreigende stilte en traagheid bezit van de Skandinavische film (denk aan *Ordet*), de mysterieuze desolatie van Chirico en Gracq, maar ook het onmiskenbaar aksent van Dagermans melankolie en moedeloosheid.

Stig Dagerman debuteerde in 1944 als journalist in het syndikalistische dagblad *Arbetaren*. Militant en schrijver, verwierf hij op korte tijd de naam van wonderkind. Zijn onthutsende activiteit als dichter, romancier, novelist, journalist, bezorgden hem een publiciteit, die hem niet kon troosten. 'Troost' is, zoals Bernlef opmerkt, zijn uiteindelijke doel. Ongelovig, was Dagerman religieus, en zijn talent was 'niet meer dan de troost voor (zijn) eenzaamheid'. De schizofrenie haalde het op zijn luciditeit. Hij was als het ware verlamd, schreef nog slechts fragmenten, begon met de dood te 'spelen', en stierf.

Het overlijden van Stig Dagerman was één van de allerzwaarste verliezen voor de Europese literatuur. Dat klinkt vrij gek, want voor ons is de Europese literatuur zowat van

alles, maar niet Zweeds. Daarom juist zijn de vertalingen van Bernlef zo belangrijk. Zowel *Het verbrande kind* als *Natte Sneeuw* zijn pareltjes van zin voor realiteit, van verbeelding, en vooral van taalbeheersing. Zegt Bernlef: ‘Er zijn maar weinig schrijvers die de illusie weten te wekken dat ieder woord op zijn juiste plaats staat.’ Dagerman, die soms uit de realiteit vluchtte, wist het ‘irreële’ zo nauwkeurig te beschrijven, dat men dikwijls als aan zijn stoel vastgevroren zit, zonder benul van tijd of eeuw: Flaubert, Oedipus of Robbe-Grillet? Bij Dagerman is inderdaad elk woord juist, elke handeling verantwoord, elke anekdote hallucinerend.

Revelerend zijn *Mémoires van een kind*, waarin het onwettig kind Dagerman in zijn ijskoude taal de mogelijke drijfveren opsomt die hem tot zijn uitgesproken emotionele literatuur leidden. Ze parafraseren, zelfs door citaten weergegeven, roept spijtig genoeg steeds het beeld op van een onbeholpen, droevige, romantische jongen, die nooit volwassen kon worden. Toch is dat met Dagerman niet het geval, zoals Flaubert beheerst hij zijn romantisme door middel van zijn feilloze stijl, zijn ongelooflijke trefzekerheid bij het suggereren van de weerloosheid. Onwettig kind, zag hij zijn moeder zelden: ‘Iedereen in de wereld heeft ouders. Ik heb alleen grootouders.’

Schrijven is nutteloos, maar obsessieel: ‘Nu denk ik vaak dat grootvader (de boer) een dichter geweest moet zijn in die tijd, bezig onmogelijk moeilijk materiaal te bedwingen, misschien onbewust van het feit dat het er op zich eigenlijk niet zoveel toe deed maar dat het toch noodzakelijk was, ter wille van het werk, van het gedicht.’ Dagerman studeerde in Stockholm toen zijn grootvader vermoord werd; zijn grootmoeder stierf een paar weken later van de shock. Onmachtig, schreef Stig een slecht gedicht:

‘Maar uit die schaamte, uit die onmacht en dat verdriet werd iets geboren, iets dat geloof ik de wens was om schrijver te worden: dat wil zeggen in staat te zijn te vertellen hoe het is om te rouwen, geliefd te zijn geweest, alleen over te blijven.’ Hij werkte om te kunnen studeren. Zijn gedichten brachten geen geld op. Eindelijk won hij met een schoolwedstrijd een week vakantie in de bergen, maar de reis eindigde in een tragedie. ‘Ik verloor een heel goede vriend en kamergenoot in een lawine. Toen ik terugkwam wist ik onherroepelijk wat ik worden moest. Ik moest schrijver worden en ik wist wat ik moest schrijven: het boek van mijn doden.’

Vergilius' experiment

Er is een nieuwe vertaling van de *Eneïd* verschenen. Deze vertaling is een ergere aanklacht tegen het onderwijs in de klassieke talen dan de artikels die ik verveeld in zgn. pedagogische tijdschriften heb gelezen.

Wel werden de klassieken door de psychoanalyse ietwat geaktualiseerd en door het pocketboek meer verspreid, maar niets liet de niet-erudiet vermoeden dat Lycofroon of Vergilius (‘de hemelse zanger van zoete weiden’) experimenten uitvoerden die op Mallarmé en Joyce vooruitliepen.

De moderne kunst is verbaal vooral een verandering van het taalgebruik, en dus van de sensibiliteit van auteur en lezer. Ze heeft naast *nieuwe teksten* vooral *nieuwe lezers* gebracht, dat wil zeggen lezers die vanuit andere perspectieven andere konklusies trokken. Het was ook pas na Volta dat men kon vaststellen dat de Sassaniden al tien

eeuwen vroeger elektrische pillen hadden vervaardigd.

De blaam, dat Vergilius al eeuwen zo vervalst wordt, treft dan ook iedereen en niemand: eerst na de flexionele behandeling van het Frans door Mallarmé, Valéry en Roussel kon men Vergilius approximatief korrekt vertalen.

De dichter P. Vergilius Maro, geboren anno 70 te Andes bij Mantua werd ons dan ook overgeleverd als de bukolieker bij uitstek (en ocharme, een minus als Racan heette men zelfs *le Virgile français!*). Middelbareschoolstudenten lezen stukken uit *Bucolica*, *Georgica* en *Eneïd*. Deze teksten illustreren de lessen in woordenschat meer dan het toenmalige leven, en leren dat er typische rijmritmen bestonden.

Maar oorspronkelijk, zegt Marmontel, was 't heldendicht niet de *navertelling van de aktie*, wel de *naboetsing* ervan. Klossowski leidt zijn nieuwe en sensationele *Eneïd*vertelling dan ook in met de scherpzinnige opmerking dat de imitatie van de aktie door middel van woorden dan ook 'n botsende, tollende, bruisende taal vereist, waarin de *verhalende* funktie van weinig belang wordt: 'Het zijn de woorden die een houding aannemen, en niet de lichamen; die zich laten weven, en niet de kledingstukken; die blinken, en niet de wapens; die grommen, en niet de stormen; die bedriegen, en niet Juno; die lachen, en niet Cytherea; die bloeden, en niet de wonden.' De nieuwe vertaling van Klossowski eist dan ook een *aktieve lezer*, die de woorden van dichtbij volgt, meer dan het verhaal, die schokken ondergaat, meer dan vast te stellen dat de personages geschokt worden. Hopelijk belichten twee korte citaten dit alles beter: *Crudelis ibique / luctus, ubique pavor et plurima mortis imago* (11, 369): *Déchirant en tous lieux / le chagrin, en tous lieux l'angoisse et de la mort l'angoisse innombrable: Gruwzame overal en / rouw, en overal het*

sidderen en het veelvuldig beeld van de dood.

Pergama, tot quondam populis terrisque superbum / regnatorem Asiae. Iacet litore truncus / avulsumque umeris caput et sine nomine corpus (II, 555): Pergame, autrefois de tant de peuples, de tant de terres d'Asie le superbe / souverain. Gît, immense, sur le rivage, le tronc, / retranché des épaules la tête, un corps sans nom: Pergamus, van zovele volkeren en landen ooit de hooghartige / heerser over Azië. Ligt reusachtig op de kust de romp; / van de schouders is het hoofd af en een lichaam zonder naam.

Hier siddert en trilt de taal zelf, wat ze niet doet in schoolversies als ‘Overall heerst vreselijke smart, overall siddert de dood met de duizend gezichten’, of in ‘Pergamus, heerser over zovele Aziatische landen en volkeren, ligt neer op de kust: hij is nog slechts een romp, een onthoofd en naamloos lichaam.’

Ook Vergilius is een reisgids: leer hem lezen.

Winnetou Stradevarus

Wie van collector's items houdt, moet zich prompt aan het verzamelen zetten van zowat alle boeken die verschijnen bij R. van Hevel en bij Walter Soethoudt, haar zoon.

Soethoudt publiceerde werk van Heere Heeresma, René Gysen, Gust Gils, uw dienaar, Claude Krijgelmans, Patrick Conrad, Louis Willems, Jef Geeraerts, een stal waarop vele ‘officiële’ uitgevers prat zouden gaan. Soethoudt echter publiceert pornografie. Hij begon, in de traditie van de familie, met ‘aangebrande’ boekjes, zette zich dan aan het uitgeven (jaren vóór Bert Bakker) van de Sade in het Nederlands, en bracht de erotische geschriften uit van

Heere Heeresma (die onder pseudoniemen laboreert als Johannes de Back, Ben Bulla en dergelijke).

Omdat Soethoudt Vlaams-nationalist en behoorlijk rechts is, gaf hij ook nog de romans uit van Robert Verbelen, iets waarvoor een paar weerstanders hem uit de Antwerpse Boekenbeurs dreigden te ranselen.

Maar last but not least, Soethoudt zelf schreef voor het fonds van zijn moeder en voor het zijne een veertigtal romans, hitsige pseudo-detectives die eigenlijk meer collages zijn van bestaande hoofdstukken uit de serieuze fiction; historische bedverhalen van het genre 'Liefde tijdens de franse revolutie', of geromanceerde case-histories, cfr. *De volle maanmoordenaar* (sic). Sinds enkele tijd typt hij vlijtig aan de reeks van Winnetou Stradevarus; niet alleen aan de trilogie *Foediralaladitoe* (waarvan het eerste deel een uitstekend derde hoofdstuk bevat, van een antiklerikalisme zoals maar zelden in onze populaire literatuur melding kan worden gemaakt). Tevens opmerkelijk is de vertaling, door dezelfde auteur, van Marcus van Heller's *Nightmare - De belevissen van een neger*, waarin Soethoudt's haat voor de zwarten vrij spel krijgt in de passages tegen de 'niggers' (*Nightmare* zelf is trouwens een zogenaamd pro-zwart boek). Maar met *Sodoms Appel* van Stradevarus zijn, geloof ik, alle rekords geklopt. Het is niet alleen het eerste absurdsurrealistisch sprookje gemengd met pornografie en gebroederd rondom een western, het is bovendien, door de kurieuze stijl van de auteurs, een serieuze stijlstudie waard (ik bedoel dat men nergens zulk een mengeling van plat-Antwerps, slecht Nederlands en puur Noordnederlandse uitdrukkingen vindt).

De inzet van de roman is, binnen deze perken, haast geniaal. Heere Goddard, de held, stapte uit het Centraal Station en treft zijn lief Janine: citaat: 'Buitengekomen

knipperde hij met de ogen tegen de in stralen neervallende regen. Er was geen kat te zien buiten. Alle mensen hadden hun kattenbak opgezocht. En toch was zij er. Janine stond te wachten.'

Terwijl ze de De Keyserlei aflopen, vinden ze hier een arm, daar een been, ginds een afgesneden borst ('laat liggen, onze diepvries zit al voor de hele winter vol'). Heere stapt een huis binnen, waar een gemeubelde kamer te huur is; een oude vrouw doet open; ze verandert in een opwindend negerinnetje, dan breekt het verhaal af; Heere verandert in Johnny Walker, een jonge cowboy die zoekt naar vier vrouwen die zijn ouders vermoord hebben; hij vindt er drie en, verandert in Heere, die met zijn oude vrouw-negerinnetje naar een stoet gaat kijken, want 'er is in de stad een blijde intrede van een of andere vreemde prinsesseboon en daar moeten wij zwartjes toch heen, om "vive la princesse" te brullen. Wie zal het anders nog doen?'

Het einde van dit politiek-pornografisch-racistisch romannetje moet u dan zelf maar lezen. Als curiosum in onze saaie letteren is het beslist aan te bevelen. Voor 125 frank vindt u het werk in alle slechte boekhandels.

Een nieuwe lente

Rob Goswin, geboren in 1943, die in de periode 1968-'69 niet minder dan zes bundels publiceerde. Op de omslag van één daarvan staat te lezen dat Goswin een 'uiterst links dichter' is. Het valt van zo'n revolutionair dan ook tegen dat hij de woordspelingen van een gematigd-rechtse prozaïst als Ward Ruyslinck (*Het ledikant van Lady Cant*)

overneemt en niet minder dan De bloem van Phil Bloom uit dat bed haalt. Over Goswins laatste bundel, *Ik Teken Ritueel I*, valt weinig zinnigs te vertellen behalve dat het allemaal overhaastig maakwerk is, een soort nabootsing van Johan Daisne's verzelarij in modernistische trant. Geen van de gedichten van Goswin heeft 'kelder'. Op pagina 54 leest men: Een jonge priester schikt het kleed / Over het altaar / Van onze gespleten angst. Op pagina 55 staat er: Kale priesters weven liefde / in innig bewegen.

Maar het loont wel even de moeite om één gedicht in extenso te citeren, en daarna de structuur (!) ervan aan te geven. Het gedicht heet: Het lichaam, een teken.

Hier gaan we dan:

Het lichaam, een teken.
 In de jonge zwaluw van je ogen
 schiep ik de zon
 tot het brekend geraamte
 van een courtesane.
 Aan de kille zuil van je borst
 hing ik een stomme soldaat
 als teken van de universele vrede.
 In de nis van je lies
 borg ik de evenaar
 als teken van het groot heelal.
 Op de tong van je huid
 brak ik het kruis.
 In de palm van je magere hand
 bouwde ik traag mijn huis
 als reden van mijn eenzaamheid.
 In de open wonde van je mond
 strooide ik parels
 tot het huis van je huid

traag openschoof.

Goswin had nog zo'n jaar en veertienhonderd pagina's kunnen verdergaan, maar voor hem was het blad blijkbaar vol genoeg. Kijken we nu eens hoe zo'n gedicht in elkaar zit (opnieuw in extenso):

Het dit, een dat.
 In de dit van je dat
 schiep ik de (zon)
 tot het dit
 van een dat.
 Aan de dit van je dat
 hing ik een (stomme soldaat)
 als dit van de dat.
 In de dit van je dat
 borg ik de (evenaar)
 als dit van je dat.
 Op de dit van je dat
 brak ik het (kruis).
 In de dit van je dat
 bouwde ik traag mijn (huis)
 als dit van mijn dat.
 In de dit van je dat
 strooide ik (parels)
 tot het dit van je dat
 traag openschoof.

En dan maar lachen met de mensen die nog rijmende verzen schrijven, nietwaar.

The Beat goes on

Mijn vriend en collega Eric de Kuyper verdedigt in het tijdschrift *K & C-Agenda* op tijd en stond niet alleen de pop-muziek, maar ook de ‘revolutie’ die door de pop-generatie wordt nagestreefd. Het is zijn beste recht. Hij heeft gemerkt dat noch Herman Sabbe, noch Willy Roggeman, noch ik veel van diezelfde popkoek lusten, en prijst hen die ‘Berio alleenzalmakend’ achten, van tijd tot tijd bezinning aan. Ik heb mij nog eens een beetje bezonnen. Tijdens de lectuur bijvoorbeeld van *Zwischen Reihe und Pop*, van dr. Konrad Boehmer (componist, muziekcriticus in *Vrij Nederland*, leraar in de muzieksociologie, en radicaal links militant). Boehmer heeft in dat boek (*Jugend und Volk*, Wenen, 164 pagina's) een briljante analyse gegeven van de problematiek van de ‘geëngageerde muziek’ van tegenwoordig. De theorie van de muzikale avant-garde van de jaren vijftig omschrijft hij met: ‘Auch sie glaubten damals, dass man die musikalische Revolution nur ohne nach rechts oder links zu schauen durchführen müsse, und dass sich dann, beeindruckt durch die gewaltigen Resultate, die Welt schon anpassen werde. Auch sie glaubten dass ein bischen Krawall im Ueberbau der gesellschaftlichen Strukturen, ein wenig Unerbittlichkeit in der Sphäre der Ideologie, die Wirklichkeit schon zur Entwicklung besserer Formen und zur Entfaltung ihrer besseren Möglichkeiten provozieren werde.’ Wie is er nu bedoeld met die ‘auch sie’ waarmee ik het citaat laat aanvangen? Precies. The Mothers of Invention. Frank Zappa, de leider van die moeders, werd door Elly de Waard geïnterviewd voor *Vrij Nederland*. Hij had het onder meer over enkele leden van de Duitse

Socialistische Studentenbond, die hem vroegen of ze een politieke demonstratie aan zijn concert mochten koppelen. Zappa zei hierover dat enkele ‘young punks’ met ‘rode sjerpen’ hem dit waren komen vragen. Boehmer noteert terecht, dat ‘ausgerechnet [The Mothers of Invention] unter anderem berühmt wurden durch die aussergewöhnlich schlampigen Kleider, die sie in ihrer Show zu tragen pflegen: wo sie diesen Markttag irgendwo anders zu finden glauben, reagieren sie so allergisch wie Kleinbürger.’

De term ‘Markttag’ is hier van kapitaal belang. Géén van de bestaande in Europa bekende beatgroepen heeft zich verzet tegen of onttrokken aan het kapitalistische systeem dat zij met zoveel mislukte keelgeluiden in hun songs naar de duivel wensen. Er bestaat een enorm verschil tussen ‘van een bepaalde muziek houden’ en ‘in die bepaalde muziek zijn eigen optimistische wereldvisie projecteren’. Dit laatste echter is wat in grote mate gebeurt, en het lijkt me ook het geval bij Eric de Kuyper, die ik nu een beetje symbolisch stel voor de in mijn ogen nogal lachwekkende manier van dwepen die het grote deel van de protesterende jeugd en sympathiserende intelligentsia is gaan opbrengen. Muziek, die niet op kritische wijze werd beluisterd, wordt snel gekoppeld aan sentimentele parallel-verschijnselen. Iedereen heeft dat, maar sommigen komen daar nooit van los. Zo zijn er liederen die hun hele leven lang de waarde van de muziek die ze tijdens een periode van hun leven hoorden zullen verwarren met de sentimentele waarde die ze aan die periode hechten. Zo zijn er die blijven hangen bij Johann Strauss, bij Maurice Chevalier, bij een bepaalde periode uit de jazz, noem maar op.

Een tweede soort van analoge verwarring treedt op bij mensen, die een zekere muzikale remming verliezen. Kenschetsend is de generatie van intellectuelen, die de klas-

sieke muziek altijd hebben verafschuwde, maar plots, op iets rijpere leeftijd, de barok-periode zijn gaan appreciëren. Voor een andere generatie, die niet de nodige aandacht heeft willen of kunnen opbrengen voor de verdere ontwikkeling van de jazz, en die zich niet hebben geïnteresseerd voor de groei van de moderne muziek buiten de jazz (Cage, Stockhausen, Henry, Berio, enz.) heeft de pop-muziek, in haar wollige mengeling van hard beat uit de jazz en de rhythm and blues uit de populaire negermuziek en de goedkope effecten die uit de elektronische muziek werden overgenomen, een mooie uitkomst gebracht. (In dezelfde mate dat de minder pop-minded half-progressieven nu Penderecki hebben binnengehaald.) Voor vele intellectuelen, die plots door de studentenacties, dolleminades, communestichtingen, cheguevarapolitisering en omgeturnde bewustzijnen tot een irreëel geloof in de 'revolutie' bekeerd werden, biedt de pop-muziek niet alleen deze hogerbeschreven amuzikale charme, maar symboliseert zij daarenboven een samenzijn met een generatie die tegen de corruptie opstaat, zij het dan met een stereo-koptelefoon over de oren en een psychedelische platenhoes voor de ogen gebonden. Dat iemand met de merkwaardige film-kritische intelligentie van Eric de Kuyper in zo'n put loopt, lijkt me symptomatisch. In *K & C* nr. 18 schrijft hij dat het boek *The Story of Rock* diepere 'kernen aanraakt, frappante beelden oproept, verrassende samenhangen uit ons hedendaags bestaan tekent'. Kurieuzer is, dat de Kuyper niet de verrassende samenhang ziet tussen deze zin uit zijn artikel en een zin uit zijn eigen eerste alinea: 'Alleen moet men zich de vraag stellen in het geval van de pop-muziek of er wel nog iets bestaat buiten die stereo-platenopname, en of dat niet de enige werkelijkheid is.' En hier moet ik de Kuyper volmondig gelijk geven. Ja de pop-muziek is

louter conditionering door stereo, en de rest zijn marketgags, ja, de stereo kan alleen worden gebracht door grote platenfirma's die de jeugd wat graag tegen het kapitalisme laten roepen zolang het maar zaad in hun bakje brengt, want zoals Eric de Kuyper best weet zijn ook de 'witte platen' een commerciële onderneming. Het essentiële principe van de pop-muziek is precies, wat de revolutionair in deze maatschappij zo tegen de borst stuit: het reïficatie-principe. Pop-muziek is zuivere conditionering van de toehoorder door middel van klankvolume en ritmische pulseringen (een paar pop-musici krijgen het klaar om binnen deze agressie nog goeie solo's weg te geven, maar zelfs in dat geval is het tweedehands-jazz). Dat de popgroepen het wel degelijk menen met die reïficatie van de toehoorder kan men opmaken uit de behandeling van de 'groupies' door deze lieden. De 'groupie' is een soort vrijwillige prostituée die orkestjes nareist, voor drugs zorgt en steeds bereid staat om in de seksuele noden van dezelfde te voorzien. Het aanvaarden van een dergelijk vrouwelijk gedragspatroon is tegenstrijdig met de revolutionaire opzet die deze groepen zo mooi in interviews met fanbladen verkondigen.

Waar trouwens die revolutie naartoe wil, alleen God zal het weten, want het is tot niemand minder dan Hem dat ze zich richt. Vinkenoog wist het al jaren geleden: Liefde en Geloof, dat zijn de meest efficiënte middelen ter reïficatie van de toehoorder. In de *Haagse Post* nr. 20 staat een zeer onthullende reportage (Jesus is terug) over de Jezus-viering die plots in de psychedelische revolutie is ontstaan. Hans Verhagen schrijft daarbij een opmerkelijk stukje over de nieuwe mens die hij geworden is dankzij de pot, de pop en nu de paap. '[De mens] zal zijn ziel willen zuiveren en zijn geest ontwikkelen in de nieuwe trant.' Ha! En zo komt

hij tot een nieuwe Jezus (your psychedelic Christ): ‘Het nieuwe beeld van Jezus is de verpersoonlijking van het Christus-bewustzijn in ieder mens, te situeren tussen het alledaags bewustzijn en de Godheid in hem, en als verbinding tussen deze niveau's optredend.’

Zo sluit zich de cirkel. Dankzij een schijnbeeld van muzikale vernieuwing zich de naam van ‘muziek’ verwerven, dankzij het vijgenblad van de revolutie de jeugd onmiddellijk tot een efficiënt-commercieel-manipuleerbare groep degraderen, en alles tenslotte overgieten met de eeuwenoude saus van de vaderfiguur, na Che Guevara, die in Bolivië stierf, en God, die in de armen der theologen overleed, zijn zoon, die lang haar had. Er zit misschien zelfs nog een alternatief concilie in.

(Dit stukje werd geschreven kort voor de creatie van iets dat heet *Jesus Christ Superstar*.)

Psychische aphrodisiaca voor de bourgeoisie

Het maart-nummer 1970 van *Ramparts* bevat een lang opstel van Michael Lydon over de toernee die de Rolling Stones door de States ondernamen, van 7 november tot 6 december 1969. (De illegale plaat van het Berkeley-concert van de Stones is in Amsterdam bij de betere boekhandels te koop tegen 13, 50 gulden.) Lydon, een bewonderaar van de Stones, geeft toe hoe hij, die een maand lang met hen meereisde, zelf totaal verbijsterd blijft ten opzichte van deze ‘stars’ - hij blijft gefascineerd door deze jongens, die in wezen niet veel anders doen dan een van de negers gestolen formule dag-in dag-uit in Engelse versie op de

planken afdraaien en hij gaat volledig op in hun muziek-citaat: 'we are both insane Rolling Stones fans, and then whoop with the jolts of pleasure they give us'.

Nu is het centrale incident van de RS-toernee het concert geweest in Altamont, San Francisco, waar vier doden vielen. Drie per toeval - twee slapers doodgereden, één verdronken, maar een vierde in de letterlijke zin vermoord voor het podium, onder de ogen van de Stones, die doodgevoorn voortspeelden. En niet alleen één vermoord, maar honderden anderen gewond in zinloze gevechten. En nu eens niet door de politie.

De Rolling Stones zochten een lijfwacht, wat tegen 300 000 aanwezige fans wel nodig is. Ze contracteerden, via de beat-group The Grateful Dead, de zware jongens van Frisco, in casu de Hell's Angels. De Angels namen hun taak letterlijk op. Zodra iemand te dicht bij het podium (of bij hun motorrijwielen) kwam, sloegen ze er met biljartkeus en messen op los - althans één luisteraar, de jonge zwarte Meredith Hunter, werd publiek vermoord.

Lydon vindt dat erg treurig, en het linkse blad *Ramparts* publiceert dit verhaal zonder commentaar. En toch is commentaar niet zinloos. Het blad *Rolling Stone* wijdde een héél januarinummer aan de moord ('Let it bleed') en publiceerde deze moedige zin: het zijn de Stones die de Hell's Angels hebben aangesteld tot ordebewakers en dus zijn het de Stones die aansprakelijk zijn voor deze moord, net zoals een sheriff door ons verantwoordelijk wordt geacht als zijn ondergeschikten een neger vermoorden.

En daar ligt de knoop. Of zit hij. Dat een politiek onafhankelijk muziektijdschrift de moed heeft om de punten op de i's te zetten, terwijl een zogenaamd links en revolutionair blad, dat heel terecht telkens protesteert tegen de brutaliteit van de Amerikaanse politie, nu plots laf zijn bek

houdt over de verantwoordelijken voor deze even zinloze als weerzinwekkende moord, omdat de moordenaars en hun sympathisanten tot hun eigen lezers behoren (wat ook voor het blad *Rolling Stone* geldt trouwens). Dat weten we dus ook al weer, weg met *Ramparts*. Dat de politie ondertussen in het bezit is gekomen van een film over de moord, en dat de moordenaars zullen terechtstaan, verandert niets aan de feiten - men kan, voor eenmaal, enkel de agenten feliciteren. In dit verband valt nog de uitgave te signaleren van Lawrence Schiller's *The Killing of Sharon Tate* (Signet, 126 pagina's). Het is niet de zoveelste sensationele reportage over de heilloze invloed van drugs op de jeugd, maar een vrij rationele beschouwing over de labiliteit van een jeugd die óf door drugs óf door sex óf door religieuze wartaal tot doden kan worden gebracht. Het boek bevat de ijskoude transcriptie van het relaas van de moorden op onder meer Sharon Tate door Susan Atkins.

Ik heb hier al dikwijls genoeg gezegd dat de absurde inquisitie die door socialist Vranckx en zijn acolieten wordt gevoerd schadelijk is en de jeugd alleen maar in een mentaal ghetto kan drijven dat helemaal niet bevorderlijk is voor de groei van een 'nieuwe generatie'. Maar ook het omgekeerde geldt - de a priori sympathie voor moordenaars uit eigen niet-burgerlijk milieu, het ophemelen van harde drugs en de personencultus van middelmatig verbeterde modellen van Bobbejaan Schoepen, het is éénzelfde pot nat.

In memoriam Lenny Bruce

Drie augustus 1966 overleed Lenny Bruce. Zijn echte

naam was Louis Schneider. In België is er vrijwel niemand die hem kent; hoewel, net na het verschijnen van zijn brutale, ontroerende, autobiografie, *How to Talk Dirty and Influence People*, zond het Derde Programma van de B.R.T. een van de beste half-uur besprekingen uit die Hugo Claus toen nog regelmatig voor de radio leverde. Over Bruce.

Lenny Bruce was een humorist. Hij trad op in night-clubs, vertelde grappen die geen grappen waren, voerde sketches op die geen sketches waren, maar parels van gruwel en misère. De thema's: racisme (dat wil zeggen al wat te maken heeft met het feit dat we niets verdragen behalve onszelf), godsdienst, of de harde dollars die eraan vastzitten (in een van zijn sketches laat Bruce kardinaal Spellman en bisschop Sheen over twee glimmende figuren opmerken: het zijn Christus en Mozes:

‘Are they armed?’

‘I dunno.’

‘Poor box locked?’

‘Yeah. I'll grab the box and meet you around the back!’

Spellman belt tenslotte het Vaticaan op en beschrijft de evolutie van de twee bezoekers:

‘Hullo? ...They're standing in back, way in the back... Of course they're white!’

Thema's: al wat schokt, soms ten onrechte in een komisch perspectief gewrongen, meestal terecht met enkele woorden, in een paar gebaren, gebrandmerkt.

Bruce was een non-conformist. Hoewel, dit woord zegt sinds jaren niets meer. Het is anno 1968 gemakkelijk, soms lukratief, meestal en vogue, om de non-conformist uit te hangen, mi niets zo geïstitutioniseerd is als het non-conformisme.

Lenny Bruce, net als in zijn tijd Boris Vian, moest er de gevolgen van dragen. Er viel toen niet te lachen met de

moraal van de geldhonden, de immoraliteit van de censoren, de hypokrisie van de weldenkenden. Lenny Bruce werd opgejaagd door de politie en de goegemeente, stierf aan een overdosis van de verdovende middelen waarin hij zijn toevlucht had gezocht.

Nu *The essential Lenny Bruce* (Ballantine pocket) al aan zijn vierde druk is, en hopelijk ook in België voorhanden, krijgt men een beter inzicht in zijn kunst. De pocket herdrukt een aantal van zijn teksten en improvisaties (de platen van Bruce zijn ondertussen zo goed als onvindbaar geworden. In 1962 waren ze in Antwerpen te koop voor 99 frank per stuk), en het is duidelijk dat Bruce meer een tragische figuur was dan een intelligente tegenstander van de machine van de Weldenkenden.

Bruce was minder iemand die problemen uitkiende, dan iemand die ze 'beleefde'. Hij leefde mee met de verdrukten, en werd zelf ook verdrukt. Een paar van zijn goedbedoelde slogans zijn niet alleen naïef, maar ook gevaarlijk. Hippie avant la lettre, overal de liefde predikend, verkoos hij Jimmy Hoffa boven Bob Kennedy, omdat Hoffa oud-veroordeelden huurde. Een mooie verbale geste, als je per se niet wil weten dat gangsters altijd ex-gangsters hebben in dienst genomen. Maar dat is precies wat Bruce zo levendig maakt: zijn teksten zijn niet het zeggen van waarheden, maar het tasten en zoeken naar een uitweg.

Zijn stunts waren soms verbijsterend. Zo poseerde hij ooit voor priester. Hij had zijn advocaten gemobiliseerd om een weldadigheidsvennootschap uit de grond te stampen waarvoor hij als priester vermomd geld kon ophalen. Hij werd aangehouden, maar moest worden vrijgelaten. Hij had in drie dagen tijd \$8 000 ingezameld, waarvan hij \$2 500 aan de leprozen gaf; de 5 500 resterende dollars hield hij zelf - om de kosten te dekken.

Lenny Bruce deed het niet voor het geld - hij wilde een concreet voorbeeld geven van de exploitatie door de georganiseerde religie. Zijn aanhouding en vrijlating vestigden de aandacht op de misbruiken van de zogenaamd 'religieuze' bedelcampagnes.

Tom Wolfe miauwt met brio

Het palindromische *Ak-Ka* uit *Flak-Catchers* dat het ritme van de titel op zo unieke wijze verbreekt is typerend voor de schijnbaar waanzinnige stijl van Tom Wolfe. Tom Wolfe bevestigt met dit vierde boek niet alleen een reputatie, niet alleen de kwaliteit achter een snobistisch sukses, maar fundeert sterker dan voorheen zijn positie als een van de drie belangrijkste beschrijvers van het Amerikaanse leven; de andere twee zijn dan I.F. Stone en Paul Krassner.

Stone en Krassner halen het, in een wereld van verwrongen en gecensureerde informatie respectievelijk door onthullingen of door de eigen toon. Wolfe veegt alle konkur-renten netjes onder de mat dankzij zijn stijl. Die stijl is zeer persoonlijk, maar zeer kompleks. Wolfe is de tegenpool van Beckett, al vertrekken beiden vanuit de wereld van de klank. Waar alles bij Beckett naar versobering streeft, is voor Wolfe elk woord slechts een onderdeel uit de meest barokke copywriterkatalogoog die men zich kan voorstellen. Tom Wolfes pseudo-delirante beurtelings oneindig lange en bruusk afgebroken zinnen en zinsstructuren zijn ondenkbaar zonder de taalexperimenten van James Joyce, de logorrhoe van Gertrude Stein, de ritmische injecties die Dave Lambert en Jon Hendricks in de jazz-zangtaal aanbrachten, en de opsomming tot in het absurde van

verbruiksgoederen, alle trouwens gecodeerd met voldoende codices om de meest maniakale klassifikatiehobbyïst tot ongehoorde geneugten te voeren.

Achter de woordstromen van Tom Wolfe, achter deze waanzin, gaat een ontledingssysteem schuil dat in geen enkel opzicht onderdoet voor de droge scherpzinnigheid van een boek als *Mythologies* van Roland Barthes. Een opstel als *Mau-Mauing the Flak-Catchers* is zeer duidelijk gebaseerd op dezelfde methode als bijvoorbeeld de (slechts drie pagina's lange) artikels van Barthes getiteld *Iconographie de l'abbé Pierre*. Wolfe grijpt, zoals Barthes, naar de truuk van de geniale cabarettier: de reductie van een complex fenomeen tot één eenvoudig feit, en de *blootlegging* van dit ene feit. De cabarettier werkt met analogieën, Barthes geeft het revelerende feit als *teken* aan ('la neutra-lité finit par fonctionner comme *signe de la neutralité*'), Wolfe gaat op het feit, of teken, talloze kwasi-identieke feiten en tekens akkumulieren.

Mau-Mauing the Flak-Catchers is bedoeld als beschrijving van de manier waarop pooiers, drugverkopers, gangsters, leiders van radikale groepen, enz. zich meester maken van de gelden bestemd voor de armen in de getto's. De eindscène, een van de dolste ooit uit zijn schrijfmachine gewipt, is de weergave van het bezoek van zo een *Mau-mauer* aan burgemeester Aliotto van San Francisco om te protesteren tegen het halveren van de fondsen aan zijn zogenaamde jeugdgroep, The Youth of the Future. De situatie is dat de *Mau-mauer* (zo genoemd omwille van het intimiderend karakter van soortgelijke vertoningen) zestig gettokinderen, voorzien van drankjes en roomijs, achter zich aanzeult in de hall van het Stadhuis, een hall die rijkelijk voorzien is van marmer en goudverf.

Wolfe beschrijft de overdaad aan goud en marmer via

de dagdromen van de bedienden van het stadhuis: in een wereld van rust, verzekerd pensioen, overheersing van de wereld via bureaucratie hebben alle bedienden, van de geringste tot de belangrijkste, de zekerheid dat de wereld die van goud en marmer is, van goud en marmer, van goud en marmer, altijd zal blijven bestaan (of tenminste zolang ze leven, wat precies is wat zij met het woordje *altijd* bedoelen). Worden ze nu toch wel overvallen door een andere overdaad, een overdaad aan - nee, niet kinderen alleen, maar kinderen met drankjes en ijsjes.

Deze tweede soort overdaad beschrijft Wolfe via de reine accumulatie, faktueel zoals in de publiciteitswereld: ‘Sixty strong, sixty loud, sixty wild, they come swinging into the great plush gold-and-marble lobby of the San Francisco City Hall with their hot dogs, tacos, Whammies, Frostees, Fudgsicles, french fries, Eskimo Pies, Awful-Awfuls, Sugar-Daddies, Sugar-Mommies, Sugar-Babies, chocolate-covered frozen bananas, malted milks, Yoo-hoos, berry pies, bubble gums, cotton candy, Space Food sticks, Frescas, Baskin-Robbins, boysenberry-cheesecake, ice-cream cones, Milky-Ways, M&Ms, Tootsie-Pops, Slurpees, Drumsticks, jelly doughnuts, taffy apples, buttered Karamel Korn, Rootbeer floats, Hi-C punches, large Cokes, 7-ups, Three Musketeer Bars, frozen Kool-Aids.’

Nou, tot zover één detail uit dit opstel. Geïsoleerd, uit de kontekst gehaald, weet ik niet of het erg duidelijk is: de bedoeling van Wolfe is echter wel om de paniek van de bewakers van het Stadhuis bij de konfrontatie met zestig kinderen uit het getto weer te geven, niet via psychologische algemeenheden van ze zijn te jong om te slaan, wat moet dat tuig hier, d'er zijn geen blanken bij, en dies meer.

Wolfe reduceert twee universums: die van de blanke

bediende die droomt van de valse status gesymboliseerd door goud en marmer en bureaucratische orde, en die van de kinderen uit de armenbuurt geobsedeerd door de valse luxe van al het kalorieloze luxevreetvoer dat in advertenties, op tv, in de transistorradio's, langs de straten en in de bioskopen op ze wordt afgevuurd.

Wolfe reduceert de konfrontatie tussen Stadhuis en getto tot een schijnbaar absurd schrikbeeld: *er kon wel eens van die klevrige roomijs op de marmeren trap naar het bureau van de burgemeester druppen*. De joyeuze, ridikule, klowneske pseudo-nachtmerrie dekt echter een ander, niet uitgesproken, niet verwoord, beeld: *nog een stap, klein zwart kring, en ik sla je hersens tot moes en dan druipt er vies bloed over de mooie marmeren trap*.

Joyeuze, ridikule, klowneske toon van een opstel, waarin Wolfe (en de lezer met hem) zich vrolijk maakt over de paniek van de blanken, die gelden beheren door een of andere Stichting via Washington toegekend Ter Heropvoeding en Verbetering Der Kinderen Der Getto's, wanneer deze blanken worden gekonfronteerd met de inwoners uit die getto's. Tom Wolfes centrale argument (en hij verlaat als een gladde aal zijn klownspak om in enkele alinea's de noodlottige werking van het bureaucratisch pseudo-demokratisch systeem aan te tonen) is dat de blanken die deze gelden beheren niet weten wat een getto is, niet weten hoe het funktioneert en, ondanks alles, overleeft, parallel aan de bureaucratie en onafhankelijk van de individu's die het bevolken.

De gelden die worden uitbesteed aan de scholing van gettokinderen hebben geen enkele positieve uitwerking. Zogenaamd 'geschoolde' jongeren worden gedurende enkele maanden, terwille van de statistieken, tewerk gesteld in een bedrijf waar ze niets doen dan rond de Xeroxmachine

hangen; daarna worden ze afgedankt en terug het getto ingedreven waar een spuit heroïne of een fles harde alcohol, naast het vooruitzicht van overleving via roof, moord en kleurentelevisie hen wachten.

Terwille van de statistieken, want die statistieken rechtvaardigen de gelden, en het geld moet worden uitgegeven opdat het kapitalisme zou kunnen pronken met een onbaat-zuchtig gettoprogramma.

De Mau-mauers hebben dit het eerst begrepen. Ze overvallen dan ook de bureaus waar deze gelden worden beheerd, niet met geweld, maar met de indruk van geweld: met de macht, die de gettokoning bezit over de welgevoede blanke man, die aan 'sociaal werk' doet. Gangleiders vallen het bureau binnen, gooien een zak met vuurwapens op tafel en beweren dat ze die hebben afgenomen van jonge delinkwenten en als er nu vlug geld uit Washington te voorschijn komt, zullen deze delinkwenten niet meer delinkwenten; pushers brengen lege spuiten en halve dosissen drugs aan; anderen, de Panthers, de Young Lords, de Third World Liberators, de Chicanos, de Samoanen tonen alleen hun gezicht en strijken het geld op.

Miljoenen gaan zo weg. De blanken die de beslissingen moeten nemen - de *Flak Catchers* - werken dit in de hand. Liever worden ze gekonfronteerd en geaffronteerd in hun eigen bureau dan dat ze zélf een kijkje zouden moeten gaan nemen in de getto's: '*So the poverty program not only encouraged mau-mauing it, it practically demanded it.*' Omdat de zwarten de eersten waren die de voordelen van het mau-mauen inzagen, en de *Flak Catchers* geen benul hadden van de bevolking in de buurt waar ze gelden voor uittrokken kon het gebeuren dat er, citeert Wolfe, haast honderdduizend dollar werd uitgeschreven voor een imaginaire jeugdbeweging, de Ethnic Catering Service, alhoewel:

'There wasn't one of them that looked much under thirty, and nobody had ever heard of any black youth in that area before, but they could mau-mau as if trained by the great Chaser himself.'

Het andere titelstuk, *Radical Chic*, is de beschrijving van een soirée, gegeven door toondichter-dirigent Leonard Bernstein ten voordele van het fonds van de Black Panther Party. Radical Chic is een spotterm voor de miljonairs die sympathizeren met revolutionaire bewegingen. In het *Sunday Times Magazine* van 7 november 1972 geeft John Kenneth Galbraith, die niet als leugenaar bekend staat, volgende cijfers voor korrekt op: Amerika zou meer dan 100 000 miljonairs in dollars tellen; in New York telt de financiële en artistieke elite met sympathieën voor avant-garde kunst, liberale en linkse politiek ongeveer 3 000 zielen (of porte-feuilles). Galbraith schrijft letterlijk: *'These number perhaps 3 000, and achieve their distinction by their patronage of the arts, liberal politicians and the currently fashionable panaceas. Of late some caution has developed over association with anything that might be considered too radical. There has been criticism of what is called Radical Chic.'*

Tom Wolfe, altijd aanwezig waar de bizarre voetnota's bij de geschiedschrijving van het kapitalisme tijdens de opkomst van de subkulturen kunnen worden gedetekteerd, Wolfe was aanwezig op het hoogtepunt van het seizoen van *Radical Chic* - een hoogtepunt dat meteen het einde inluidde: een verbatim verslag van de verrukte ooh's en aah's van de Jet Set bij het gezicht van échte Black Panthers, in echt leer, met echte ondoorzichtige zonnebrillen, vers uit de gevangenis, in een duplex-penthouse waarvan de decoratie alleen een slordige honderdduizend dollar heeft gekost - een verbatim verslag van deze bijeenkomst lag geen vierentwintig uur later op het bureau van Richard Nixon.

Wolfe beschrijft op zijn heel eigen manier, barok, droog, exuberant, didactisch, in ellenlange, in korte onaffe zinnen, de mengeling van marxistisch en zwart-nationalistisch revolutionair getto-Amerika en snob, dom, sympathiek, welwillend, geïrriteerd, maar schatrijk Jet Set-Amerika. Giften aan de *Flak Catchers* kun je van je belastbaar inkomen aftrekken, maar giften aan de Black Panther Party niet. Hoe delicious! De duizenden dollars stromen in de handen van de Molotov cocktail-mengers.

De avond bij Bernstein was het hoogtepunt van het grote seizoen van *Radical Chic*. Helaas, de jood Bernstein kwam daarna onder alle vuren te staan - hij bleef een schatrijk man, hij werd plots voor de kapitalisten een kapitalist die de revolutie betaalde, hij werd voor de joden een jood die de Amerikaanse vertegenwoordigers van de Arabische Staten van fondsen voorzag, hij werd: de ultieme tragische kapitalistische clown, *Radical Chic*: revolutionair, noch chic: een vulgaire sukkel.

Van *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) verscheen bij Bert Bakker onder de titel *De Trip* een Nederlandse vertaling. Artikels van Tom Wolfe verschijnen regelmatig in de tijdschriften *New York* en *Esquire*.

Tom Wolfe, *Radical Chic & Mau-mauing the Flak Catchers*. Michael Joseph, Londen. 153 blz. 1.80 pond.

Magiër Crowley

Oktober 1970 scheef ik in *K & C*, het weekblad van het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten: 'het lijkt me dat het niet lang meer zal duren of er komt een Crowley-renou-

veau en/of rage.’ Mei 1971 ligt in de ‘betere boekhandel’ de Bantam-herdruk van *The Confessions of Aleister Crowley* (oorspronkelijke editie Jonathan Cape 1969, 960 pagina's). De Beatles hadden Crowley al op de cover van hun Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band gecolleerd, en in zijn roman *Scherven van God* haalt Fug-dichter en zanger Ed Sanders Abbie Hoffman aan die Crowley's 'wet' citeert: 'Do what thou wilt shall be the whole of the Law, Love is the Law, Love under Will.'

De New English Library herdrukte *A.C., The Black Magician* van C.R. Cammell, Llewellynn Publications gaf een herziene herdruk uit van *The Legend of A.C.* van P.R. Stephensen, ingeleid door Israel Regardie, die bij dezelfde uitgever *The Eye in the Triangle* bracht, nog een werk over Crowley. Geen van deze boeken haalt het peil van *The Great Beast, The Life of A.C.* door John Symonds (Rider & Co, 1951, Panther pocketuitgave 1956). De nuchtere Symonds werd, onbegrijpelijk genoeg, door Crowley aangesteld als testamentair uitvoerder van zijn memoires en *The Confessions* werden dan ook door hem en Kenneth Grant uitgegeven en geannoteerd.

The Confessions of Aleister Crowley is de autohagiografie van de magiër Crowley, 1875 te Leamington geboren als Edward Alexander Crowley, zoon van Edward Crowley, gefortuneerd en fanatiek prediker van de *Plymouth Brethren*, een sekte voor wie alles in de bijbel letterlijk moest worden genomen.

De zoon nam de naam van Aleister Crowley aan nadat hij in een boek las dat een naam die bestaat uit een dactiel gevolgd door een spondee de meeste kans heeft om beroemd te worden. Aleister is de Keltische vorm van Alexander, maar de correcte schrijfwijze is Alaisdair. Zijn bijnaam, het Beest, The Great Beast, met als magisch getal

666, kreeg hij van zijn moeder, die in de jonge Crowley al het beest van de apocalypse vermoedde.

Aleister Crowley overleed in 1947, op tweeënzeventigjarige leeftijd, minder beroemd dan berucht, aangevreten door verdovende middelen, visionaire waanzin, lichamelijke uitputting. Als hij in de mode komt, zal hij dit minder te danken hebben aan zijn 'Boek der Wet', het *Liber Legis* dat een nieuw Aeon (letterlijk: eeuwigheid) inluidde dan wel aan de meer oppervlakkige uitstraling: hij was een uitstekend bergbeklimmer (vestigde talloze records), hij was een van de betere erotische dichters uit het begin van deze eeuw, hij experimenteerde (eerst als astmaticus, daarna als mysticus) met hallucinerende en verdovende middelen, hij voedde zijn Westers-magische systemen met de wijsheid van het Oosten (dat hij bezocht), hij gebruikte de *I Ching* een halve eeuw voor de stokjes modieus werden, en tijdens de Eerste Wereldoorlog koos hij, uit woede tegen Engeland dat zijn talenten niet aanvaardde, in de Verenigde Staten partij voor Duitsland op een wijze die de Ariërs weinig genoeg zal hebben geschonken. Op 3 juli 1915 wierp hij aan de voet van het Vrijheidsbeeld zijn Britse paspoort in het water en riep hij de onafhankelijkheid van de Ierse Republiek uit. (Het was niet zijn paspoort - het was een lege envelop.)

Bij de Beats, hippies en yippies zag men dezelfde tendensen, van de berglyriek van Kerouac tot de psychedelicatesen van Vinkenoog en Leary. Zoals Vinkenoogs vriendje Ewald Vanvugt zou Crowley's compagnon Bennett zijn schedel kaal scheren en zijn bewustzijn ontvankelijk maken voor de Oosterse wijsheid, waarvan getuigenis werd afgelegd door het aannemen van een moeilijke naam en het afdreunen van Mantra's.

Crowley zelf was belezen in zowel Westerse als Oosterse

literatuur. Poëzie maar ook wetenschappen (behalve geschiedenis) vonden in hem een geboeide student, maar ze bevredigden hem niet. Hij zocht naar 'een materie die niet voor de krachten van de verandering zwicht', dook hals over kop in het occultisme, werd lid van de door S.L. Mathers (echtgenoot van Moina, zuster van de Franse filosoof Henri Bergson) opgerichte Orde van de Gouden Dageraad waarvan Crowley, na onder meer te hebben gekibbeld met collega-Rozenkruiser William Butler Yeats, de leiding overnam.

Crowley was biseksueel. In zijn dagdromen en in zijn jeugdig enthousiasme vereenzelvigde hij zich met martelaren; hoewel hij niet akkoord ging met Freud, die volgens hem maar een fragment van de Waarheid ontdekt had, mijmerde hij in zijn geschriften openhartig over deze masochistische kant van zijn psyche. De lijst van zijn liaisons en huwelijken kan wel worden opgesteld, maar het is plaatsverspilling. Zijn geliefden noemde hij 'Scarlet Women' of 'Apes of Thoth'. De eerste benaming komt al voor in zijn vroege erotische gedichten:

The World for a whore!
 The Sky for a harlot!
 All life - at your door -
 I'll give it and more
 In this planet of boredom
 For a girl that's a whore
 And is proud of her whoredom!

De 'Ape of Thoth' heeft te maken met Crowley's overtuiging dat 'Crowleyanism' een nieuw Aeon, een nieuwe periode van religieuze eeuwigheid, inluidde. Het eerste Aeon is dat van Isis: matriarchaat, geloof in de Magna

Mater, in de Witte Godin, enz. Het tweede Aeon, ca. 500 voor Christus, is het Aeon van Osiris: de paternalistische religies van lijden en van dood: judaïsme, boeddhisme, christendom, islam.

In 1904 maakt Crowley aan dit alles een einde door dictaat te krijgen, in Caïro, van het *Liber Legis*, Boek der Wet, waarmee het Aeon van het kind Horus werd ingeluid. Het *Liber Legis* is zo belangrijk dat Crowley schreef: ‘The study of this Book is forbidden... Those who discuss the contents of this Book are to be shunned by all as centres of pestilence.’

Aanvankelijk was Crowley niet bijster overtuigd van de waarde van dit geschrift, maar aan zichzelf twijfelde hij nog altijd niet. Hij schreef een prijs van honderd pond uit voor het beste essay over hemzelf. Winnaar werd een jong officier, John Frederick Charles Fuller, die *The Star in the West* afleverde, 327 pagina's, waaruit een kort citaat: ‘It has taken 100 000 000 years to produce Aleister Crowley. The world has indeed laboured, and has at last brought forth a man [...] Thus has the great lion of Crowleyanity set the little crab of Königsberg [Kant-FdV] and his lunar hut in their appointed niche in the great solar mansion of eternity!’

Het schijnt dat Crowley Fuller nooit heeft betaald. Deze laatste bracht het tot majoor-generaal en hij was één van de twee Britten die door Adolf Hitler op zijn vijftigste verjaardag werden uitgenodigd.

De biografie van Crowley is een aaneenschakeling van merkwaardige verwezenlijkingen op alle mogelijke zijterreinen - eruditie, bergsport, drugs, practical jokes, seksuele geneugten - en ook het relaas van het echec op het terrein van de magie. Men merkt dit laatste als buitenstaander al meteen aan het lage niveau van zijn aanbidders en disci-

pelen. Haast alle biografen geven blijk van een infantilisme dat bijna het peil haalt van dat van Fuller.

Crowley zelf, al was hij een megalomaan, stond toch nuchterder tegenover eigen werk. Hij hechtte veel meer belang aan zijn studies over traditionele magie (Tarot, magie, kabbala) dan aan zijn eigen *Liber Legis*, waarvan hij pas vrij laat de waarde is gaan inzien en prijzen. Op dat ogenblik had hij door diverse schandalen reeds alle sociale prestige verloren, en het is enigszins typerend dat hij allerlei geheime ritens op het podium enceneerde tegen een honorarium van vijf pond.

Het belangrijkste schandaal dateert van 1923. Crowley dreef in Cefalù op Sicilië een 'abdij' (*Thelema*, genaamd naar de *Wet* van de abdij van Rabelais, *Fay ce que voudras* - doe wat je wil). Een jongeman, Raoul Loveday, stierf na het drinken van besmet water. Zijn vrouw, Betty May, kwam naar Londen waar ze *Thelema* beschreef als één groot bordeel en Crowley als een verkrachter en een moordenaar: hij zou haar echtgenoot de dood hebben ingejaagd.

De *Sunday Express* maakte er een behoorlijke zaak van. Later zou Betty May toegeven dat Crowley al het mogelijke had gedaan om haar echtgenoot te genezen. De reden van haar overige beschuldigingen is waarschijnlijk te vinden in Crowley's biseksualiteit - de jonge bruid zal Aleister's verhouding met Raoul niet gemakkelijk verwerkt hebben.

Het *Liber Legis* draait rond de centrale zin *Love is the Law, Love under Will*. Naargelang van de interpretaties van de woorden *Love*, *Law* en *Will* kan men met deze zin (Crowley's enige bijdrage tot het nieuwe Aeon) vele kanten op. Doorsnee-interpretatie is dat elk mens ('Ieder Mens is een Ster') zijn eigen persoonlijkheid moet leren kennen (yoga wordt daartoe aanbevolen) en dat hij in volle conse-

quentie moet leven zoals zijn dieper ik, het Ware zelf, hem voorschrijft.

Daarbij moet iedereen de menselijke en sociale conventies aan zijn laars lappen. Voor de dood hoeft niemand te vrezen, reïncarnatie is gegarandeerd: was Crowley zelf niet de reïncarnatie van Paus Alexander VI, Edward Kelly, Cagliostro, de graaf van St. Germain (deze laatste twee waren tijdgenoten) en Eliphas Lévi? De ontmoeting van de geest, het Ware Zelf, met het lichaam is zuiver toevallig en daarenboven meer symbolisch dan reëel - het fysieke in de wereld is enkel symbool voor het spirituele. 'My name is Crowley, but I'm not holy', rijmde de Magiër toen Armand Coppins hem voor het eerst ontmoette.

In vergelijking met de theorieën en ritens van andere religies is Crowley's leer niet interessanter, maar ook niet belachelijker. Waarom zou Crowley's cocktail van leringen, tradities en ontcijferingen überhaupt ridiculer zijn dan het dagelijks bijbellezen van zovele Europeanen, waarom zou zijn claim op een nieuwe religie of visie minder ernstig moeten worden genomen dan die van Jacob Boehme? Ik weet het niet; een verschil in conventies: de aard van de onzin blijft dezelfde.

Aleister Crowley ('He lived through the night, not the day'; schrijft John Symonds) liep het risico om alleen te staan als een god tegen alle andere goden. Ook voor wie zich daarvoor maar zeer matig interesseert, laat hij een amusante, boeiende, intelligente, soms aangrijpende autobiografie achter.

Bibliografie: *The Confessions of A.C.* (Cape, Bantam). Verder herdrukken van *The Diary of a Drug Friend*, *Moonchild*, *The Book of Lies*, *777*, *Magick*, *The Book of Thoth*, en een dertigtal andere titels, waaronder *The Equinox of the gods*, Crowley's tijdschrift (voor Nederland: N.

Schors, Reguliersgracht 52, Amsterdam.) Over A.C. John Symonds, *The Great Beast* (Panther Books) en Freddy de Vrees, *Een sneeuwvlok in hel* (De Bezige Bij).

Element x

In het septembernummer 1971 van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* staan twee opstellen over a-rationele onderwerpen. Het eerste is van Hubert Lampo; een opstel over Gustav Meyrink, uit het boek *De Zwanen van Stonehenge* dat bij het verschijnen van dit nummer op de markt zou moeten zijn. Ik ben het tegendeel van een bewonderaar van Lampo's geschriften, maar dit essay is rustig geschreven en ondanks de gezwollen stijl vrij interessant. Met 'rustig' bedoel ik dat Lampo uitgaat van de evidentie dat er vreemde dingen gebeuren in en om de mens; dat over deze vreemde zaken en toestanden bepaalde theorieën bestaan, zoals uiteengezet door magiërs, kabbalisten enz., en ook door auteurs. De realiteit bestaat voor Lampo niet zonder een dosis magie. Dat is zijn geloof. Ik erger me aan zulk geloof wanneer het verkondigd wordt als de enige waarheid, niet wanneer het gewoon als uitgangspunt wordt genomen voor een opstel als dat over Meyrink.

Ik erger me wel enorm aan het tweede artikel: 'Jacques Monod versus het geestelijke', door Erik van Ruysbeek. Monod is een fysioloog die in *Le hasard et la nécessité* beschrijft hoe de ontdekkingen in de biologie aantonen dat 'leven', en dus ook het leven van de mens, zoals Van Ruysbeek schrijft 'louter materieel mechanisch toeval is en niets meer'. Van Ruysbeek is het niet eens met Monod en hij haalt een aantal schijnargumenten aan waar ik hier niet wil op ingaan; Van Ruysbeek zou het gros van zijn

opwerpingen waarschijnlijk niet op papier hebben gezet, had hij de drie debatten beluisterd die de R.T.B. uitzond; zowel specialisten als leken mochten Monod, zowel per telefoon als in de studio in de val trachten te lokken. Het feit dat Monod in 1965 de Nobelprijs voor fysiologie in ontvangst mocht nemen ontnemt zijn tegenstanders vanzelfsprekend de mogelijkheid om de ‘kwaliteit’ van de informatie van Monod te ridiculiseren, en daarom valt men hem aan in zijn ‘aard’: in het feit dat hij wetenschap bedrijft.

Van Ruysbeek valt Monod dan ook aan op valse gronden. Hij zet zijn stuk in met een leugen en laat die leugen op de achtergrond doorspelen opdat zijn aanval tenminste op de sympathie van de lezer moge rekenen. De leugen is de volgende. Ik citeer: “*Le hasard et la nécessité*” [...] door Jacques Monod [...] is een boek dat vandaag ontegensprekelijk de toon aangeeft in onze beschaving.’ Het grondbezwaar van Van Ruysbeek tegen Monod is diens rationalisme, m.a.w. het hanteren van het postulaat van de objectiviteit van de natuur. Als we nu de leugenachtige eerste zin van Van Ruysbeek eens ‘vertalen’, dan lezen we: ‘het rationalisme geeft vandaag ontegensprekelijk de toon aan in onze beschaving’. Grotesker kan het niet, maar het groteske is waarschijnlijk alleen duidelijk voor een rationalist; Van Ruysbeek is zich er misschien niet eens van bewust dat hij liegt wanneer hij vooropstelt dat wij in een door het rationele geregeerde (en oordeelt hij, bedreigde) wereld leven. De wetenschap (i.e. de logica) bestrijkt een beperkt terrein; uit geduldige observatie vloeit een reeks voort van ‘wetten’ die niet méér zijn dan beschrijvingen van een proces. De vooruitgang van de wetenschap bestaat uit het veranderen en detailleren van deze beschrijvingen.

De rationalist tracht zich op de hoogte te houden van deze beschrijvingen omdat zulke kennis hem in staat stelt zich schrap te zetten tegenover oncontroleerbare uitspraken en stelsels. Het is niet het rationalisme, maar wel de totale som van al de niet-rationele stelsels die ‘vandaag ontegensprekelijk de toon aangeven in onze beschaving’. Dat was vroeger ook altijd zo.

Ook al leven de meeste rationalisten niet volgens de gegevens van de rede (zelfs een behaviorist wordt oprecht verliefd), zij worden altijd en overal vervolgd zoals Monod door Van Ruysbeek, onder het motto dat zij de wereld beheersen.

De volgende typering is misschien niet de beste, maar ze is wel duidelijk: de rationalist is als iemand die in staat is een motor uit elkaar te halen en in elkaar te steken en hem desgevallend te herstellen of de fout te ontdekken; de irrationalist meent dat een motor door een okkulte kracht (element x) wordt aangedreven. De rationalist-mecanicien is alleen in staat om technische details te geven (maar hij doet ook uitspraken zoals: het is in strijd met de logica om te beweren dat men andere dan technische details kan geven); de irrationalist vindt dat technische uitspraken onvoldoende recht doen aan de motor in zijn motor-zijn.

Wat Van Ruysbeek van Monod eist, is dat hij de wetenschap zou opgeven, en dit onder het motto dat wetenschap nog wetenschap zou kunnen blijven indien ze een ‘breder’ terrein bestreek: ‘Alle interiorisatiefenomenen, alle fenomenen van communicatie met kosmische krachten... zouden object van wetenschap moeten worden.’ (Van Ruysbeek, pagina 705). Een stapje verder glijdt Van Ruysbeek uit in eigen obscurantisme als hij schrijft: ‘Van een wetenschap, die misschien andere methodes zou moeten gebrui-

ken dan de traditionele van Galileï en Descartes, “de enige die onze wetenschapsmensen aanvaarden”.’

Van Ruysbeek zal waarschijnlijk genoeg beleven aan de lektuur van *The Occult* van Colin Wilson, een lijvig, erudiet en tegelijkertijd stupied boek (Hodder & Stoughton, 601 pagina's). *The Occult* komt goed in mijn kraam te pas omdat het, zoals alle anti-wetenschappelijke werken zonder uitzondering beweert het éérste te zijn dat ‘werkelijk wetenschappelijk’ is. Het rationalisme is te eng, de mens moet niet alleen denken, maar ook gebruik maken van ‘faculteit x’. Colin Wilson heeft een wetenschappelijk bewijs gevonden van een diepere zin van ons bestaan: hij citeert uit een lezing, gedateerd 1969, van dr. David Forster, die de DNA-structuur vergelijkt met een ponskaart. Terwijl Monod uitgaat van de vaststelling dat de DNA-structuur zich heeft voorgedaan en zichzelf heeft voortgeplant, beweert Colin Wilson dat ‘als de DNA-structuur kan worden vergeleken met een computerprogramma, er ook iets ‘moet’ bestaan dat dit programma heeft opgesteld: kosmische stralen hebben de DNA-molekules geprogrammeerd. Wilson is zo geëxciteerd dat hij in die zin niet ‘probably’ maar ‘propably’ laat staan in een boek dat verder weinig zetfouten telt. En waartoe leidt dit alles? Juist. Tot de overbekende slogan: ‘And all this means that *for the first time* in Western history a book on the occult can be something more than a collection of marvels and absurdities.’

Drie pagina's later poneert hij zijn eerste absurditeit: duizend jaar geleden waren de mensen kleurenblind (Die gegevens ontleent hij aan Max Müller, die dit in 1887 afleidde uit het aantal kleurentermen die voorkomen bij de klassieke Griekse auteurs. Het gaat me niet om deze stelling, die mogelijk te adstrueren is, maar om de konklusie van Wilson.), nu zien de meeste mensen het verschil tussen

groen en blauw, ‘dus’, aldus Wilson, ‘no doubt, in another thousand years, human beings will see a dazzling universe with a dozen colours that do not exist for us.’ Zulke uitspraken, druipend van de anti-wetenschappelijkheid, willen de irrationalisten dus ingelijfd zien in de rationalistische logica! Rationalisme is voor Wilson niets anders dan ‘dogmatic nineteenth-century science’ (pagina 161); hijzelf, meer dan een jaar na de maanlanding, laat nog drukken: ‘Het zal interessant zijn om te zien hoe de Hoerbiger-cultus na de maanlandingen zal overleven; Hoerbiger verklaarde dat de maan bedekt is met een ijslaag van verschillende kilometers dikte’ (pagina 159). Rationele argumenten worden door Wilson verworpen met de opmerking ‘type van argument’ en hier spreekt hij hand in hand met Van Ruysbeek: de wetenschap zou haar domein moeten uitbreiden, dat wil zeggen zichzelf opheffen. Het is alsof men aan een atheïst verwijt dat hij pas werkelijk atheïst kan zijn als hij in God gelooft.

Het soort verklaringen dat Wilson geeft, als hij er geeft, roepen bij mij akelige associaties op. ‘I cannot explain why Mr. Martin's charms work, or why those of dozens, perhaps hundreds, of other Cornish wart-charmers work, “except by saying that” the Cornish are Celts, and Celts seem to possess a higher degree of natural “powers” than Anglo-Saxons.’ Mooie rassentheorie. Kosmischer geprogrammeerd, zeker.

Maar nu even terug naar Van Ruysbeek, die pleit voor integratie van het ‘geestelijke’ in de wetenschap. Van Ruysbeek illustreert perfect de blindheid van de doorsnee-mens waar hij aanneemt dat de rede ons bestaan overheerst.

Toch bestaat er geen enkel land op de hele wereld waar de mogelijkheid bestaat om een rationele opvoeding te verkrijgen; er bestaat geen enkele wetgeving die steunt op de

gegevens door de wetenschap verstrekt. Om een concreet voorbeeld te geven: het is in België niet mogelijk om je kind rationeel op te voeden. Zo het geen lessen in een of andere godsdienst volgt, wordt het verplicht onderwezen te worden in ‘zedeleer’, terwijl niets de ouders waarborgt dat deze ‘zedeleer’ het kind niet een of andere metafysica of op zijn minst een aantal onbewijsbare stellingen opdringt. Maar niet de religie of het geloof in het okkulte zijn de grootste dreigingen tegen het rationalisme. De ergste gevaren zijn de gemaskeerde irrationalismen zoals de regels van het seksuele, het communautaire en het politieke leven, de manipulatie door reclame en massamedia, de leugens van de diverse vormen van bijgeloof die het hebben klaargespeeld om zich met een aura van ‘wetenschappelijkheid’ te omgeven. Daardoor komt het, geloof ik, dat de zeldzame rationalisten die uiting geven aan hun mening daarbij zeer agressief te werk gaan: de Sade, Hume, Wittgenstein, Skinner, of dat, wanneer ze zich nog heel beleefd (en zoals Monod ‘humanistisch’) uitdrukken, ze toch nog voor agressief worden versleten.

Onze maatschappijen in al hun diverse stelsels laten het rationalisme enkel toe in zoverre het zich bezighoudt met ‘voorwerpen’; zodra het gaat om ‘diepere dingen’ worden de rationalisten verzocht hun bek te houden of metterdaad van kant gemaakt. We leven in een wereld van schijnrationalisme: zijn niet de universiteiten de torens der wijsheid van de Westerse beschaving? En toch zijn het gros van de professoren die er doceren gelovigen: katolieken, protestanten, marxisten, noem maar op. Het geloof teert even welig in de toren der wijsheid als de horoscoop in de zogenaamde niet-confessionele dagbladen.

Waarover maakt Van Ruysbeek zich dan druk? Hij heeft, helaas, de hele mensheid achter zich.

Haute science en lage wetenschap

Springer die door de Duitse radikale studenten wordt aangevallen als een reaktionair zoals ze niet meer gefabriceerd worden, heeft in zijn concern een sensationele reeks binnengehaald: de volledige uitgave van de 'Library of Exact Philosophy'. Als eerste delen zijn hierin verschenen drie werken van Rudolf Carnap, twee herdrukken: *Einführung in die symbolische Logik* en *Logische Syntax der Sprache*. Voor *Induktive Logik und Wahrscheinlichkeit* heeft Wolfgang Stegmüller de eindredactie op zich genomen.

Carnap, die verleden jaar overleed, is met Wittgenstein en Quine op één lijn te stellen in het zoeken naar de afbakening tussen zegbaarheid en onzegbare. Wittgenstein zocht vooral naar het elimineren van verkeerde verbale patronen; Carnap en Quine trachtten de taal om te zetten in diverse exacte wetenschappelijke analoge modellen, die aan de wetenschap zelf getest moeten worden. In zijn prachtige autobiografie (afgedrukt in: *The Philosophy of Rudolf Carnap*, redactie P.A. Schilpp, Cambridge University Press - een tekst die wel eens apart mocht worden herdrukt, het boek van Schilpp kost 1 280 fr.), beschrijft Carnap met een totaal gebrek aan egoïsme en een onvoorstelbare openheid zijn evolutie, zijn vergissingen en gissingen. In: *Carnap and Goodman, two formalists*, onderzoekt Fred Wilson *The Notion of Logical Necessity in the Later Philosophy of Carnap* (Iowa Publications in Philosophy; uitg. Martinus Nijhoff), en bij het Springer Verlag verscheen een meer algemene inleiding: *Die Philosophie Carnaps*, door Lothar Krauth. Het is een, in het genre, vrij eenvoudig werk dat heel precies de gedachtengang van

Carnap zelf tracht te volgen en van buitenaf weer te geven. In het boek van Schilpp werden een heleboel (vrij moeilijk leesbare) opstellen met kritiek op Carnap opgenomen, en in het derde deel van dit lijvige boek gaat Carnap zelf uitvoerig op al deze kritieken in. Krauth heeft van deze discussies een goed gebruik gemaakt om aan te tonen, hoe in 1962, bij de publikatie van *The Aim of Inductive Logic*, Carnap nieuwe axioma's bezigde binnen zijn streven naar een empiristisch filosofisch systeem: 'The reasons for our choice of the axioms are not purely logical' beklemtoont Carnap zelf, en hij grijpt terug naar a priori's en naar intuïtieve oordelen: in feite staan we hier tot op grote hoogte voor een zelfde breuk in zijn oeuvre als bij Wittgenstein nadat deze de door de *Tractatus* ingeslagen weg verliet.

Van heel andere aard is de reeks hermetische boeken die in de Bibliotheca Hermetica (redactie René Alleau van wie bij de Editions de Minuit het boek over Alchemie herdrukt werd - voorzien van een weinig terzake doende voorwoord van Canseliet) nu wordt herdrukt. De reeks wordt uitgegeven door Denoël, en het succes is, geloof ik, gegarandeerd. De teksten zijn stuk voor stuk meesterwerken uit het genre: tegen een billijke prijs van circa 350 fr. per deel krijgt u de volledige werken van Nicolas Flamel, het klassieke boek van Louis Figuier over de alchemie en de alchemisten, een dito klassieker van Alfred Maury over astrologie en magie, de heruitgave van het *Astronomicum* van Manilius, het lyrische *L'entrée ouverte au palais fermé du roi* van Philathelos en een facsimile van het manuscript dat aan de graaf van Saint-Germain wordt toegeschreven.

Pierre Belfond heeft in een andere reeks van soortgelijke prijs ook een reeks van Sciences Secrètes op de markt geworpen. Elie Charles-Flamand, auteur van een trilogie (uitgave Rencontre; er schijnt ook een Nederlandse uitgave

te bestaan) over de schilders van de Renaissance, is erin vertegenwoordigd met een kurieus en slecht boek getiteld *Erotique de l'Alchimie*, minder een boek dan een anthologie van korte geschriften, extra ontsierd door een belachelijk voorwoord van, nog eens, Canseliet, die een zoveelste verschil tussen de termen erotiek en pornografie wil aangeven.

Het boek ontgoochelt meer naarmate men weet wat Elie Charles-Flamand als auteur, erudiet en kritikus eigenlijk in zijn mars heeft. Zijn studies over de Renaissance behoren tot de duidelijkste in hun soort; hij beperkt zich niet tot interpretatie van de schilderijen, maar schetst ook de evolutie van de sociale integratie van de schilders in de toenmalige maatschappij. Helaas worden driekwart van de doeken die hij bespreekt niet gereproduceerd, en hebben de uitgevers het zelfs zover gedreven om bepaalde doeken die wel afgebeeld staan te voorzien van andere titels dan die welke de auteur bezigt.

Wel het kopen waard in de reeks van Belfond is de heruitgave van de *Grand et Petit Albert*, met een voortreffelijk voorwoord van Bernard Husson. De Alberts zijn grimoires, in het algemeen populaire recepten van soms medische, soms magische aard. Gerben Hellinga, de auteur van de toneelversie van Kees de Jongen, heeft eens een dergelijke formule voor het doven van vuur, naar hij beweert met succes, toegepast. In *Mémoires van een erotische boekverkoper*, Nederlandse uitgave pagina 22, vertelt Armand Coppens een zelfde verhaal; misschien was de held van Coppens, die ooit te Amsterdam een boekwinkel had, wel dezelfde Hellinga.

Wat de eerste reeks, die van Denoël, betreft, moet ik opmerken dat zowel Alleau als Canseliet zich keurig van hun redactionele taak hebben gekweten. Deze heren wor-

den pas vervelend wanneer zij gaan moraliseren, of wanneer zij, steevast op de vage wijze van kermiskwakzalvers, elke inmenging van rationele benadering in de zalige alchemie veroordelen. De alchemie is de irrationele wetenschap om goud te produceren: precieze chemische manipulaties, hoewel om niet nader aangegeven redenen meestal irrationeel dikwijls in de diverse stadia onderbroken en vanaf het bittere begin herhaald, leiden bij de alchemist - zeggen zij - tot de fabricatie van reëel goud. Alleau, die tenminste niet beweert dat hij het ooit zelf deed, geeft als argument op dat er teveel verhalen over geslaagde transmutaties bestaan opdat niet één ooit werkelijk zou hebben plaatsgevonden. Het is uiteraard een belachelijke uitspraak. In ruimere zin is de alchemie een vorm van ascetisme, en in haar literaire verschijning is de alchemistische literatuur een waar labyrint van soms prachtige symboliek. De surrealisten hebben uit deze symboliek geput om analogieën aan te geven tussen hun lyriek en de idealen van de alchemisten; Jung voelde er zich al evenzeer toe aangetrokken, en het is opvallend dat zijn commentaren en die van de hedendaagse literatoren over de alchemie in de regel meer boeien dan recente werken over het onderwerp zelf. Het is thans moeilijk om de alchemie nog anders te benaderen dan als een bijzonder merkwaardige vorm van Westers bijgeloof dat wel enkele ingrediënten bezit van de mystiek maar door een te grote liefde voor kwakzalverij nooit helemaal de intensieve kwaliteit van de mystieke geschriften behaalt: ondanks alles kan de alchemistische literatuur niet bogen op iets dat het peil haalt van de teksten van Ruusbroec, bijvoorbeeld.

De graaf van Saint-Germain leeft nog

In mijn stukje over de argumenten die Erik van Ruysbeek opwerpt tegen het boek van Monod heb ik Colin Wilsons boek *The Occult* beschreven als erudiet en stupide. Erudiet, en in die zin onmisbaar waar Wilson korte, maar zeer akkurate biografieën geeft van magiërs. Zijn hoofdstuk over Crowley is het beste wat ooit over deze figuur verscheen: in vier pagina's werkt Wilson de mythe weg rondom de graaf van Saint-Germain. Deze figuur zou op zijn minst driehonderdvijftig jaar oud geworden zijn, en van tijd tot tijd liet hij horen dat hij in Kana was toen Jezus water veranderde in wijn. Als men zijn knecht uithoorde over zijn ware ouderdom beweerde deze laatste er weinig vanaf te weten omdat hij nog maar sinds anderhalve eeuw in dienst van zijn meester was...

In de Bibliotheca Hermetica is *La très sainte Trinosophie* herdrukt; het is een kurieus, nogal verward geschrift, een weinig boeiend alchimistische tekst, soms doorflitst met mooie beelden. René Alleau geeft in een schitterend voorwoord uiting aan zijn twijfel omtrent de toeschrijving van het manuscript aan de graaf van Saint-Germain. Het curiosum is verschenen bij Denoël. Naast dit boekje kocht ik ook *L'énigmatique Comte de Saint-Germain* van Pierre Ceria en François Ethuin, een stel gekken zoals je er weinig tegenkomt. Pauwels en Bergier lijken naast hen wel godloochenaars te zijn. Ceria en Ethuin zijn vast overtuigd van 's mans mogelijkheid tot overleven, herverschijsning enzomeer: 'Le problème de l'immortalité reste inexplicable quand il n'est pas rattaché à la Grande Tradition ésotérique. C'est ce que nous avons fait et Saint-Germain a pris

dès lors une toute autre dimension.’

Zoals de meeste leugenaars hebben Ceria en Ethuin het voortdurend over ‘feiten’. Neem pagina 23. Zij citeren Annie Besant die in *The Masters* schreef dat Christian Rosencreutz terugkwam op deze wereld als, achtereenvolgens, Hunyadi Janor, Monnik Robert, Francis Bacon en Graaf van Saint-Germain. ‘Faut-il parler d'hérésie’? vragen onze dapperen. Nee hoor, want Frater Syntheticus - iedereen kent hem - schreef in 1925 in het Hollandse tijdschrift *Licht en Waarheid*, en nog wel in het Frans blijkbaar: ‘L'esprit du fondateur Christian Rosencreutz s'est réincarné dans plusieurs pays d'Europe [...]. En ces jours, il a pris corps et quoique inconnu du monde, il est une force active dans les affaires de l'Occident.’ En wat konkluderen Ceria en Ethuin? Precies: ‘Les Faits’ sont donc troublants et le comte de Saint-Germain paraît atteindre une dimension qui nous échappe.’

Deze leuke jongens maken dan in de loop van de meer dan tweehonderdvijftig pagina's die ze hebben volgekregen ook een boel mooie opmerkingen zoals ‘Rationaliste, V.E. Michelet ignore le hasard.’ Daar hadden de komentatoren van Monod nog niet aan gedacht! De mooiste bladzijden vond ik op de pagina's 110-115. Dat begint zo: we weten niets over de vriendinnetjes van Saint-Germain. Het is onmogelijk dat de vriend van de koning geen maîtresses heeft gehad. De stilte die hangt over zijn intieme leven is het gevolg van de diskretie die hij in acht nam. We kunnen dit slechts verklaren door te verwijzen naar de theorieën van de Grands Initiés. (Echt, het staat er allemaal zo.) Die Grands Initiés, die hebben periodes waarin ze aan geslachtsverkeer doen, en andere periodes waarin ze dat niet doen. Het Tantrisme zegt..., artikel 43 van de Rozekruizers zegt..., de Hathayogapradipika zegt..., nou wat zegt dat?

Dat je aan coïtus interruptus moet doen, en dat zal Saint-Germain wel hebben gedaan, volgens Ceria en Ethuin, want: on ne connaît du reste aucun descendant au comte de Saint-Germain!

Zijn vriendinnetjes waren zelf geïnitieerden, maar ‘Saint-Germain s'est bien gardé d'aimer ses maîtresses pour ne pas transgresser le règlement des Rose-Croix qui proscrit le mariage’! Nog niet gek genoeg: wat zocht de graaf eigenlijk in deze avonturen, die hij misschien wel kende bij prostituées? (Geïnitieerde hoeren, blijkbaar.) Hij zocht zijn psychisch equilibrium. ‘La vie sexuelle de Saint-Germain correspondait donc à des buts bien précis: puiser les forces qui lui manquaient dans les réserves vitales des femmes (sexueel vampirisme van positief allure noemen ze dat); trouver un équilibre physique favorable à ses expériences et enfin, dans ce XVIIIe siècle qu'il traversa, ne pas surprendre les gens par une chasteté exceptionnelle.’

Deze laatste zin is een van de mooiste die ik ooit las op het einde van een dergelijke anti-redenering: men vertrekt vanuit de vaststelling dat Saint-Germain geen liaisons had waarover iets geweten is en besluit met te zeggen dat hij er had om het te doen geweten zijn dat hij er wel had. De rest van het boek is navenant. De ‘auteurs’ eindigen met de suggestie dat Saint-Germain nog altijd leeft en ‘toujours agissant’ is. Zijn naam kennen ze helaas niet. Ik wel. Het is Heintje.

Alchemie

Met het oog op de enorme vloed van okkulte, okkulerende, pseudo-mystieke, revelerende, magische en alchemis-

tische publikaties, heeft het veertiendaagse blad *La Quinzaine Littéraire* aan Claude Mettra (die voor Rencontre de prachtige Michelet-editie verzorgde) gevraagd om een verhelderend dossier over de ‘geheime wetenschappen’ samen te stellen. Het is een kort dossier, waarin weinig terzake doende ophelderingen staan. Dit is wat kon worden verwacht vanwege de protagonisten: zij houden inderdaad allen staande dat de taal van het okkulte, het alchemistische, enz. niet vertaald kon worden in de taal van het logische, het controleerbare, het empirische - maar trachten toch door analogieën met het empirisch verifieerbare of met voorbeelden uit de geschiedenis de lezer te overtuigen van de gegrondheid van hun in onlogische taal gestelde ‘initiaties’.

Van Fulcanelli's leerling, Eugène Canseliet, weet ik nooit of die parallellen, die exkursies in de ‘realiteit’ bewijzen zijn van totale waanzin, ongenadige spot van een supercharlatan of blijken van een waar geloof.

In het geciteerde nummer van de *Quinzaine* schrijft Canseliet over zijn boek *Alchimie* (L'alchimie expliquée sur ses textes classiques. 312 pagina's, waarvan 28 illustraties, Pauvert) dat het mooi uitgegeven is, ‘avec cinquante hors-texte, dont quatre sont en couleurs’. Kan het naïever of kan het meer geakteerd-als-naïef? Of heeft de man werkelijk sinds vijftig jaar zijn kamer haast niet meer verlaten tenzij om naar de Bibliothèque Nationale te lopen op zoek naar manuscripten, zeldzame uitgaven, labyrinthische commentaren, details over destijdse wereldreizigers zoals de ‘Kosmopoliet’ (Alexander Sethon)...

De Kosmopoliet meldde in de zeventiende eeuw dat de student in de alchemie - de scrutator Naturae - moet zijn als de natuur zelve: ‘veraces, simplices, patientes, constantes &c, &, quod maximum, pii, Deum timentes, proximo

non nocendes.’ Oprecht, eenvoudig, geduldig, volhardend enz. en, bovenal, vroom en Godvrezend, en onschadelijk voor hun naasten. Is Canseliet wel zo ‘non nocens proximo’ waar hij Bachelard, Freud, Jung aanvalt zonder hun argumenten te weerleggen behalve in vage vijandige en pretentieuze beweringen als dat de kommentatoren wat minder egoïsme aan de dag zouden moeten leggen, en verder krijgen ze epitheta mede als ‘le folâtre auteur’, ‘mené par le parti pris et la suffisance’ enz. Nou, het zijn termen die eerder van toepassing zijn op het archaïstische proza van Canseliet zelf, op zijn zelfgenoegzaamheid en zijn tegenstrijdigheden: pagina 86 beveelt hij de ‘scrutatores’ aan om teksten met de hand over te schrijven: de fotokopie is uit den boze maar op pagina 263 klaagt hij over het feit dat er in de jaren dertig nog geen ‘photographie polychrome’ bestond zodat hij alles met de hand moest nakleuren... Op pagina 287 vertelt Canseliet ons dat Fulcanelli bevriend was met Pierre Curie, die zocht naar de Steen van de Filosofen, en vernemen we dat Marie Sklodowska, mevrouw Curie dus, hem in deze weg slecht gevolgd heeft - ja, de uitvinding van de radium moeten we haar nog kwalijk nemen ook! Als dat geen ‘schade toebrengen aan de evennaaste’ is...

Behalve het irritante, het gelogene, het nodeloos onmodieuze, het desolaat onbegrijpelijke en het onuitstaanbare poseren van meneer Canseliet die alles beter weet, die de moralist, de biechtvader en het Licht des Eeuws uithangt... behalve dat, en ondanks dat, bevat Canseliet's recente boek een paar van die vreemd-lyrische bladzijden die buiten de kwaliteiten liggen van het essay, het proza en zelfs de poëzie, als kreeg een heel persoonlijk soort waanzin een ontroerde en ontroerende stem: ik denk bijvoorbeeld aan pagina 225, waar Canseliet in zijn kronkelend taaltje meldt

hoe de Rue des Ecrivains destijds een andere naam had, de straat van de Melk-Steen, en van die straat brengt hij ons naar de symbolische bedevaart van Nicolas Flamel naar Compostella (Compos Stellae), via de ‘afschaduwing op aarde van de Melkweg’.

Zulke bladzijden zijn zeldzamer in dit nieuwe werk dan in het vroegere *Alchimie*; in beide werken boeien de afbeeldingen, waar de grillen van verbeelding wedijveren met het stereotiepe van de symbolen. Zo pagina 285 een voorstelling van de alchemie en van de chemie (spagyrie): de alchemie is een lichtstraal die uitgaande van de duif (H. Geest) door het hart van Maria weerkaatst wordt in het kind Jezus - de chemie, de manipulatie van de materie, wordt voorgesteld door een zonnestraal die door twee brandglazen trekt (‘twee lagen kwik’) alvorens hout, in de vorm van een kruis neergelegd, in brand te steken.

De boeken van Canseliet zijn van weinig nut voor wie niet al eerder het omstreden werk las van Canseliet's meester Fulcanelli, waarvan beide delen bij dezelfde uitgever verschenen.

Ieder zijn eigen paus

Colin Wilson: *The Occult*, Hodder & Stoughton, Londen, 601 pagina's.

Zolar: *The Encyclopedia of Ancient and Forbidden Knowledge*, Souvenir Press, Londen, 472 pagina's.

Simon Vinkenoog: *Het hek van de dam*, De Bezige Bij, 240 pagina's.

Wat deze drie boeken verbindt, is: de vooropstelling van

de onbewijsbare stelling, dat er in de mens latente krachten aanwezig zijn die hij mits het nodige geloof, wilskracht en/of uitschakeling van eigen wil, kan bundelen tot een soort energie die hem toegang verschaft tot het buitenrationele, het okkulte, het magische, het psychedelische. Deze en andere terreinen worden beschreven als zovele kamers met elk een eigen deur waarop een andere sleutel past: de alchemie, de meest gekompliceerde combinatie van theoretische studie (symboliek) en praktijk (laboratorium) verschilt dan niet zoveel van het nastreven van bewustzijnsverruimende toestanden via LSD of peyotl (naast het boek van Vinkenoog moet hier nog vermeld worden *De lessen van Don Juan* van Carlos Castaneda, in Nederlandse vertaling bij dezelfde uitgever verschenen).

Alchemie, magie, astrologie, kaartleggen, kristalkijken, kabbalah, ziedaar zowat de onderwerpen die Zolar behandelt in zijn boek, dat zich abusievelijk siert met de titel *Encyclopedie*. Het is geen naslagwerk, het is het zoveelste ratjetoe van algemeenheden over sterren, wijze mannen, grote wonderen zonder getuigen, enzovoorts. Zolar is gespecialiseerd in de idiote algemeenheden waarmee horoscopen worden opgesteld door de zovele bezoedelaars van de welbekende kwartpagina's in onze dagelijkse pers. Uiteraard brengt Zolar zijn boodschap onder het motto van de opheldering 'voor wie lezen kan' van het grote geheim. In termen als deze (ik citeer zijn opus willekeurig, eens kijken, pagina 22): 'Kennen. Durven. Willen! Zwijgen!... De mens wordt slechts koning van de dieren door deze te onderwerpen of te temmen, zoniet wordt hij hun prooi. De wereld is een slagveld.'

Geweldig, nietwaar. En nu pagina 208: 'Het Astrale Lichaam is de precieze tegenhanger van de fysieke verschijning van een persoon. Het bestaat uit fijne etherische

stof en zit gewoonlijk besloten binnen het fysieke lichaam. Het is in normale omstandigheden ontzettend moeilijk om het Astrale Lichaam van het fysieke los te maken. Maar tijdens het dromen, in periodes van ongewone geestelijke spanning, en in omstandigheden van (onvertaalbaar) “occult development”, kan het Astrale Lichaam loskomen en op verre reizen worden gestuurd. Zo kan het zich dan verplaatsen tegen een snelheid, hoger zelfs dan die van het licht. Het Astrale Lichaam leeft verder na de dood van het fysieke, maar het gaat mettertijd eveneens in het niets op.’

Dat is natuurlijk allemaal heel boeiend. Zolar verschaft ons, vanzelfsprekend, ook heel wat uitleg over de zes belangrijkste permutaties van de kabbalistische term ‘MCHN’ (‘binnen deze permutaties zit een leer van het allerhoogste belang verborgen’), over de kosmische wetten van controle door Wil, over het Derde Huis van de Balans, onder controle van de Boogschutter en beheerd door Jupiter...

Men kan opwerpen dat het tijdverlies is om zulk boek zelfs maar te lezen. Toch is het nuttig om van tijd tot tijd dit soort geschrijf ter hand te nemen en dan even een katolieke katechismus open te slaan, een protestantse radiopreek te beluisteren, hoewel er een heel kleine gradatie bestaat: een strikt magische, okkulte ‘kerk’ bestaat niet.

De termen van het ene spel kunnen gemakkelijk in die van het andere kamp worden omgezet: er is kwasi geen verschil tussen de notie van Astrale Lichaam en dat van de Engelbewaarder in het katholicisme, geen verschil tussen de kurieuze ‘konkrete poëzie’ van het kabbalisme en grapjes als dat het geheim van God bevat zit in zijn verschijning als Vader, Zoon en Geest. In een land als Vlaanderen is dat niet zo evident, wij zitten stuk voor stuk nog voor een goed deel binnen de taalspelen of zelfs denkstructuren van het katolieke geloof, en het lijkt nog altijd een beetje onge-

leefd om zovele landgenoten te wijzen op het feit dat zij hun bestaan op aarde inrichten naar de spelregels van een vereniging die haar autoriteit ontleent aan theorieën van een uit een maagd geboren kind, gelijkheid tussen brood en een goddelijk wezen of wijn en zijn bloed, reële mogelijkheid van niet-verrotting van een lichaam (ter hemel opneming), wederopstanding van lichamen zelfs wanneer die door andere lichamen werden geassimileerd, en, ergst van al nog in een tijd van zogenaamde sociale kritiek, uitbuiting van de naïeve volgelingen door mirakels en bedevaartcentra. Het is zeker niet minder absurd dan de schijnsystemen van de sterrekijkers, de handenlezers, de kristalstaarders en de transmuteurs van onschuldige medeklinkers uit een verzonnen taal. Alleen is de gelovige katholiek, protestant of boeddhist misschien een beetje eerlijker in zijn intenties: van het begin af geeft hij zich gewonnen, onderwerpt hij zich als een slaaf aan een systeem dat hem tijdens dit enige leven een behoorlijk aantal ongemakken oplegt, kortom, geeft hij zich gewonnen. Wie zich uitgeeft voor gelovig, in welke zin ook, verschilt niet veel van de zelfmoordenaar of van de hypochondrische nihilist.

Het systeem van de katholieke kerk is misschien het best funktionerende paternalistische geloofssysteem, omdat het een overgroot aantal vaderfiguren bevat: buiten een paternalistische maatschappij zou zo iets als de kerk van Rome ondenkbaar zijn. Van de paus naar de gewone priesters over de hele gamma van heiligen is er een rijke keuze aan vaderfiguren. De vrouwen hebben zich te onderwerpen of ten hoogste te identificeren met prototypes van dienstbetoon, sexloosheid en berusting. Alle magische systemen en okkulte ondernemingen sinds het kristendom zijn kopieën van de kerkelijke hiërarchie, en ze zijn alle bedacht door mannen. Dat is een zeer belangrijk punt: weinig vrouwen

dromen ervan om zelf God te worden, paus, heilige, wonderdoener... zelfs voor de gelovigen zijn dit geen 'vrouwelijke carrières'. Vrouwen functioneren binnen deze systemen hoogstens als onderworpen wezens: een medium dat murmelt wat 'in haar gesproken wordt', opschrijft wat 'gedikteerd is', enz.

Alle magiërs - en hun beschrijvers - zijn halve gerevolteerden die de kerk waarbinnen ze opgroeiden wel afzweren, maar die zich niet verlost weten van hun afhankelijkheid van dat vage dat de mens in zijn angst voor de dood God noemt of het Hogere.

Fanatieke aanhangers van het geloof dat het beter is eerste te zijn in een onbevolkt dorp dan tweede in Rome, worden zij paus of heilige van hun eigen systeem: want hoewel alle magiërs, van de middeleeuwen tot heden, verwijzen naar dezelfde tradities en systemen, naar dezelfde voorouders (Hermes, de Kabbalah, de Egyptische godsdiensten, enz.), stichten zij allen hun eigen kerk, met zelden meer dan twintig gelovigen. In deze categorie van would-be-pausen moet men ook mensen als Gurdieff en Ouspensky onderbrengen.

Simon Vinkenoog brengt in zijn boek een parafrase van deze diverse systemen, alleen opgeluisterd met citaten uit meer hippe literatuur. Jazz, beatmuziek, drugs, computers, vrije sex, een zeldzame mengelmoes van intelligentie, eruditie, reële ervaring van wat hij aanhaalt, onstuitbare zucht naar verdere kennis en oprecht nonkonformisme, dat alles maakt voor velen het latere, naar de magie en mystiek georiënteerde, literatuur van Vinkenoog meer aantrekkelijk - en dat is begrijpelijk, want tegenover al de systemen van verbodsbepalingen stelt Simon een leer van ongeremde vreugde, sexuele blijdschap naast geestelijke openheid voor het onbewijsbare. Alleen is dit nu precies het zwakke punt

van Vinkenoogs geschrijf: de jongen *heeft geen boodschap*. Simon beschikt over een grote oratorische virtuositeit; van zijn eerste geschriften tot nu hanteert hij een vrij beperkt vocabularium maar daarbinnen een typisch spel met spreken schrijffritmen. Van het bezwerende gehijg omtrent de angst van zijn debuut naar de incantatie van de vreugde van vandaag is het wel een radicale ommekeer, maar nergens is een argumentatie aanwezig: Simon is een taalspel binnen zichzelf, waarin zich tijdsfenomenen zoals wanhoop of psychedelische vreugde als het ware buiten hemzelf manifesteren. Niet voor niets staat in zijn hele oeuvre (van het nihilistische naar het huidige optimistische) de vraag naar het eigen ego centraal: wie is Simon Vinkenoog, wie is hier aan het woord, wat spreekt, wat ziet, wat hoort, wat valt te zeggen, wie ben ik, ik is wie, en wie zou Simon anders zijn dan zijn eigen vaderfiguur, wiens rol akteert hij dan die van Simon Vinkenoog? ‘Nieuwe woorden voor oude, de zijne, de mijne, de uwe, de onze’ (pagina 64). Dit citaat is zeer kenmerkend: het is de waarheid (Simons woorden in dit boek herhalen de vroegere heilsboodschappen), maar in zijn waarheid is het ook leugen, want de vorm van de zin is een Vinkenoogstijlgreepje. En überhaupt is het een zin die niets meedeelt: het is een opsomming met een schijnvorm van bevestiging. Hij zegt niks, maar hij kan leuk praten. Nou, liever Simon en zijn praat-solo's dan Colin Wilson - hoewel beide figuren duidelijke verwantschappen vertonen. Wilson is in dezelfde mate als Simon intelligent, belezen (met enorme lacunes, bijvoorbeeld op het gebied van het Frans), goed gedokumenteerd. Terwijl Simon in zijn enorme liefde en glimlachende goedheid alle kerken van welke denominatie ook onder zijn psychedelische mantel stopt, vertoont Wilson duidelijk het anti-klerikale symptoom. Hij identificeert zich liever met de

half-gerevolteerden, de tweedehandspausen en de heiligen van eigen makelij en volgt duidelijk het patroon van de Abbé Constant, Gurdieff, Ouspensky, Crowley. Hij valt het kristendom aan (hij noemt het ‘veeleer een epidemie dan een godsdienst’), maar samen met Butler gelooft hij dat het de Abbé Constant gelukt is om de geest op te roepen van Apollonius van Tyana. Deze laatste, een toenmalige science-fiction-figuur gegroeid uit het brein van ene Philostratus, heeft zelfs niet bestaan. Zijn naam is een verbastering van de conjunctie Apollo en Diana; hem worden diverse mirakels toegeschreven, en het kristendom heeft hem een tijd lang als een antikrist beschouwd.

Net zoals Crowley God haatte omdat hijzelf aanbeden wenste te worden (maar in zijn luciede momenten ironisch stond tegenover zichzelf omdat hij niet in de God binnen hemzelf geloven kon) valt Colin Wilson de bestaande kerken aan ten einde zijn zogenaamde eigen leer te kunnen verkondigen. Dat is dan de leer van Faculteit X (hij heeft er nog een apart stukje over geschreven voor *Penthouse*, vol. 6, no. 12, waar in België acht pagina's uitgescheurd werden door de verdeler). Iedere mens bezit Faculteit X, maar de meesten weten het niet of geven zich niet de moeite haar te ontwikkelen. Faculteit X is de verzamel-benaming voor het okkulte, latente, magische. In zijn dik boek geeft Wilson een voortreffelijk geïnformeerd overzicht van de levens van de heiligen van de pseudo-kerken (‘A History of Magic’) om ten slotte, op het voorbeeld van Gurdieff en Ouspensky, zijn theorie omtrent Faculteit X uiteen te zetten. Van Ouspensky heeft Wilson vooral het pseudo-wetenschappelijke overgenomen. Wie Ouspensky's *Tertium Organum* of *Een nieuw model van het heelal* niet gelezen heeft, is als iemand die niets van Jules Verne gelezen heeft - met dit verschil dat Verne het doorgaans over

wetenschappelijke gegevens had, die hij inderdaad onder de knie had gekregen door reële interesse. Ouspensky en Wilson hanteren stukjes van een wetenschappelijk jargon - Ouspensky's gepruts met een vierde dimensie (en waarom stoppen bij vier, nietwaar?) illustreert weinig meer dan zijn gebrek aan kennis van de meetkunde. Wilson gaat uit van een vergelijking tussen DNA-structuur en een voor computer geprogrammeerde kaart. Die vergelijking gaat inderdaad op. Wilson deduceert hieruit dat, vermits de computerkaart door de mens werd geprogrammeerd, de DNA-structuur door een 'super-iets' geprogrammeerd werd: kosmische stralingen of zo, waarmee de mens in contact kan treden dankzij Faculteit X. Dit is hetzelfde als zeggen: kijk, die bergtop lijkt op de toren van de St.-Romboutskerk van Mechelen. De kerk werd door mensen gebouwd, dus die berg werd gebouwd door... nou kies maar uit, de geest van Zolar, het Astrale Lichaam van Simon Vinkenoog, of het kleinkind van Raspoetin.

De katolieke kerk is - met tegenzin - afgestapt van de bijbelinterpretatie om via theologen als de Chardin, Schille-beeckx, enz. parallellen te hanteren tussen een zogenaamde progressieve theologie en de zogenaamde stand van de wetenschappen. Beide terreinen zijn uiteraard onverenigbaar, maar het tijdperk dat de wetenschap nog last zou hebben van de godsdienst is wat het kristendom betreft ongeveer voorbij, al zijn er nog wel taboes die rusten op het experimenteren met het oog op artificieel leven. (En uiteraard nemen de nieuwe kerken de censurerende taak over: zo Rusland met de biologie, bijvoorbeeld.) Teilhard de Chardin heeft eigenlijk alleen maar het spoor gevolgd van Ouspensky - en Vinkenoog en Wilson doen vandaag hetzelfde: de nieuwe golem groeit niet uit het zaad van de gehangene, bij volle maan, op de duistere hei, maar hij

komt uit de astrale computer tevoorschijn.

Er is meer, Horatio... is een mooie zin. Minder bekend, maar niet minder relevant, is de opmerking van de dadaïsten: *il y a beaucoup moins de choses sur terre que ne nous le fait croire notre philosophie.*

Jerzy Kosinski

Jerzy Kosinski werd geboren in 1933 in Polen. Hij overleefde de oorlog op wonderlijke wijze, als kind uitbesteed aan boeren. Hij studeerde sociale wetenschappen in Polen en van 1955 tot 1957 was hij lektor aan de Poolse Akademie voor Wetenschappen. Dit liet hem toe als socioloog, en voorzien van de beste introducties, doorheen de Sovjetunie te reizen. Hij kalmeerde op dat ogenblik zijn artistieke aspiraties niet door te schrijven, maar als fotograaf - omdat de fotografie in zijn ambivalentie tenminste enige vorm van subjektieve vrijheid toestond.

Door de psychologie te bestuderen van Homo Sovieticus werd het Kosinski met de dag duidelijker dat hij niet voor dit soort bestaan geschikt was. Kosinski ontvluchtte Polen in 1957 en arriveerde in Amerika waar hij werkte als chauffeur en als schilder en elke vrije minuut doorbracht in de bioskopen om Engels te leren. In 1959 kon hij, met steun van de Ford Foundation, verder studeren aan Columbia University in New York. In 1960 publiceerde hij zijn eerste boek, *The future is ours, comrade*, onder het pseudoniem van Joseph Novak. Het is net zoals zijn tweede boek, *No third path*, dat in 1962 verscheen, een objectief verslag van zijn sociologische studie van het dagelijks leven in de Sovjetunie.

In 1960 ontmoette Kosinski Mary Hayward Weir met wie hij in 1962 huwde. Ze overleed in 1968. Mary Hayward Weir was voorheen gehuwd geweest met Ernest T. Weir, een van de machtigste zakenmannen van Amerika, de stichter van een waar imperium gesteund op de staal-business. Weir overleed in 1956. Kosinski herdacht hem in een kort opstel, *The lone wolf*. Weir's wereld bleek nuttig voor het schrijven van *Duivelsboom*. Kosinski's eerste roman, *De geverfde vogel*, verwijst ongetwijfeld naar zijn ervaringen als kind. *Stappen* bevat elementen uit de periode van losmaking uit de kontrasterende omgevingen van het kollektivisme en het kapitalisme. *Aanwezig* maakt gebruik van de observatie van een generatie studenten, opgevoed in een wereld van televisie, zoals Kosinski ze zag in zijn klassen te Yale, Princeton en Wesleyan University waar hij doceerde.

Toch is het absurd om in Kosinski's werk rechtstreeks te zoeken naar parallellen met de historische realiteit. De grootste dosis autobiografie is te vinden in zijn wetenschappelijk werk, dat hij dan ook met de flair van de romancier onder pseudoniem publiceerde.

Die paradox is trouwens een mooi uitgangspunt ter kennismaking van de auteur.

Kosinski is wereldberoemd geworden via zijn eerste roman; het kind uit *De geverfde vogel* is een symbool geworden niet alleen meer in de literatuur maar ook in de realiteit. Ik ken geen joods meisje dat niet met de ogen knippert bij de naam van Jerzy. Maar ik zou niet willen beginnen in die prille kinderjaren, wel bij de student in de sociologie die door de Sovjetunie trekt. Kosinski namelijk is geen voorstander van het kommunisme, en dat heeft hem in zogenaamd linkse kringen een reputatie van aartsreak-tionair bezorgd. Ik moet zeggen dat ik mij persoonlijk

nooit serieus heb bezig gehouden met de Sovjetunie anders te benaderen dan via de historische clichés. Historische clichés draaien altijd om personages: Stalin, Trotsky, Krushev en zogenaamd grote gebeurtenissen: de onderdrukking van Kronstadt, de massale executies in de jaren dertig, en de klassieke grapjes rond Lysenko of het feit dat de Russen alles uitgevonden hebben. Dit alles gedoseerd met een saus van geheime politie, moeilijkheden van uitdrukking door schrijvers als recent Medvedev en Solshenitsyn, enz. Maar in feite, en mogelijk ligt dat aan mijn eigen gebrek aan interesse, wist ik vrijwel niets over de poging die in de Sovjetunie ondernomen werd om niet een ander soort maatschappij te ontwerpen voor een bepaald aantal miljoen individuen, maar wel degelijk een nieuw soort individu te scheppen, een mens voor wie die term trouwens helemaal geen betekenis meer heeft. Precies dit laatste is zeer moeilijk te begrijpen - zowel de Westerse als de Oosterse propaganda spreken hierover in extreme termen, die niets verduidelijken. *The future is ours, comrade* van Joseph Novak, een klinische beschrijving van hoe het kollektivisme funktioneert op de zeer essentiële niveaus van hoe men vierentwintig uur op vierentwintig tijdens eten, slapen, vrijen, praten, kinderen opvoeden, werken, gekonfronteerd wordt met zijn eigen gedrag niet in een spiegel maar doorheen de ogen van alle andere die konstant toekijken, konstant kommentaar leveren - deze sociologische studie leest men met meer verwondering dan de romans van Kosinski.

In *The future is ours, comrade*, verklaart een ingenieur van een camerafabriek dat de Sovjetunie twee soorten van technische vooruitgang onderscheidt. Ten eerste, vooruitgang op het gebied van de revolutionaire technieken zoals kernenergie, scheikunde, toegepaste wiskunde. Op dit ge-

bied wordt het individueel genie gewaardeerd. Daarbuiten stelt men zich tevreden niet met uitvindingen maar met adaptaties. De Russen vinden geen nieuwe camera uit, ze kopiëren bestaande oplossingen zoals ze koelkasten, auto's, radio's, televisietoestellen enz. uit het buitenland overnemen.

Vermits de industrie, van zwaar tot licht, zich bezig houdt met de produktie van toepassingen uit deze tweede sektor, verleent dit enige logika aan het op het eerste gezicht onbegrijpelijke feit dat in het paradijs van de arbeider het eigenlijke werk, de behaalde resultaten, de geleverde inspanning, het niveau van inventie enz. haast geen rol spelen in het beklimmen van de sociale sovjetladder. Deze vaststelling moet erg hebben bijgedragen tot Kosinski's beslissing dat hij in die maatschappij niet paste, als ik mag afgaan op de grote rol die hij toekent aan allerlei soorten van stielen die door zijn personages met handigheid worden uitgeoefend. Kosinski als romancier lijkt me gefascineerd door uitingen van virtuositeit. Virtuositeit staat buiten elke wet, buiten het sovjetsysteem en ook buiten het kapitalisme. Een virtuoos is per definitie een kunstenaar. De virtuozen van Kosinski's boeken spelen stuk voor stuk met de dood. Dit is vooral opvallend in een aantal fragmenten uit het boek *Stappen*, onder meer in het relaas van autoraces langsheen geparkeerde wagens of de beschrijving van een scherpschutter die een vriend paartje doodschiet, uiteraard enkel en alleen omdat hij scherpschutter is: hij is gedwongen om te schieten zoals een schrijver zich gedwongen voelt tot schrijven.

De geverfde vogel is het verhaal over een zesjarig jongetje dat bij het uitbreken van de tweede wereldoorlog door zijn ouders aan Poolse boeren wordt uitbesteed. Het kind is noch jood, noch zigeuner, maar het heeft de fysieke

kenmerken van beide groepen. De boeren beschouwen het kind dan ook als een ongewenste, een vreemde, een indringer, een prooi. Omdat het kind blijkbaar behoort tot de klasse van mensen waar de Duitsers op jagen en tot de klasse van mensen die het Kwade Oog hebben, weigeren de boeren het te helpen of lief te hebben uit angst. Kosinski beschrijft hoe het kind opgroeit als getuige van moord, doodslag, verkrachting, vergiftiging, sabotage, marteling. Elk tafereel maakt hij los uit de autobiografische kontekst door het veeleer als symbool dan als realiteit te hanteren. Het wordt het verhaal van hoe elke maatschappij elke vreemde haat en vervolgt en doodt. De dierenwereld dient tot vergelijking van de totaalsom: wanneer men een vogel vangt en zijn veren verft en het dier dan loslaat wil het zich bij zijn soortgenoten vervoegen, maar deze zien in hem alleen een vreemde: een geverfde vogel, die niet van hun ras kan wezen. Zij overvallen hem in groep en pikken hem dood. Het kind leert dit van een vogelvanger, Lekh, die bevriend is met een ander slachtoffer, het meisje Ludmilla, bijgenaamd Domme Ludmilla.

Zo'n geverfde vogel weet natuurlijk niet wat hem overkomt - maar het kind uit de roman weet het wel. In een wereld van totale oorlog is het kind een totaal slachtoffer. Tegen het einde van de oorlog, en van het boek, is het kind bereid alle andere mensen te gaan vervolgen en te doden. Van angst, ontzetting, ontbering en pijn heeft het kind zijn stem verloren, maar zodra het de macht tot spreken terugvindt, verandert zijn lot ook totaal: hij hervindt zijn ouders, de onafhankelijkheid, hij is bereid om de rol te gaan uitoefenen van totale beul.

De geverfde vogel is, als allegorie, de ontwikkeling in literaire vorm van het proces waarin een persoonlijke ervaring - de tragiek van de oorlog - omgezet wordt in een

levensfilosofie. De diverse taferelen verschuiven gradueel van het kind in de meest oppressieve situatie, de grootste psychologische afhankelijkheid naar het stadium van de wraak en de ontwikkeling binnen de psychologie van het kind is de ontwikkeling van de analytische stadia van de theorie van de wraak. Het kind is zo overtuigd van zijn rol als slachtoffer dat het met bewondering opkijkt naar de Duitsers in hun mooie moordenaarsuniformen. Die bewondering geeft hem soms nog een injectie van extramoed in zijn verzet tegen de boeren, want hij is niet van plan om te worden verbrand in een kampvuur terwijl er anderen worden verast in speciale en ingewikkelde ovens, gebouwd door de Duitsers en van machines voorzien die sterker waren dan die van de grootste lokomotieven.

Het kind verschilt van de geveerde vogel door het feit dat het begrijpt wat er gebeurt. Het kind zal later treinen doen ontsporen, omdat haat - zoals Kosinski opmerkt in een kommentaar bij zijn roman - omdat haat een machine kan zijn even functioneel en regelmatig als een lokomotief; haat, zoals een lokomotief, zal altijd voorbijkomen. De passagiers van de trein mogen dan veranderen. Altijd zullen er mensen staan wuiven langsheen het spoor.

De jongen in *De geveerde vogel*, schrijft Kosinski, belichaamt het drama van onze cultuur: de tragedie van de misdaad blijft altijd achter bij de levenden. Dit drama kan niet aan de fronten worden doodgeschoten of in steden weggebombardeerd of in concentratiekampen opgesloten. Dit drama wordt gedragen door allen die de misdaad hebben overleefd, zowel de overwinnaars als de overwonnenen. De essentie ervan is haat.

Maar het is geen blinde haat, het is tragischer dan dat, het is luciede haat. Want waarom ontsnapt het kind altijd aan zijn vervolgers? Soms, dat is waar, dankzij wat wij

noemen ‘geluk’ - maar bijna kontinu door zijn intelligentie, een intelligentie die hem toelaat zijn omgeving onmiddellijk te doorzien en razendsnel te reageren. De reactie van een skiër.

‘Waar komt die titel vandaan, realiteit of symbolisme?’

‘Ik geloof dat die titel vrij spontaan opkwam. Ik zoek in mijn schrijven niet naar symbolen. Ik geloof dat we omgeven zijn door voorwerpen die tegelijkertijd concreet en totaal symbolisch zijn. Als je de doorsnee auto neemt in het Amerika van vandaag zie je dat het terzelfdertijd een middel tot verplaatsing is en ook een kleine huiskamer. Je vindt er airconditioning, stereo en het is het American Way of Life in een notedop. Het schilderen van vogels was een traditioneel tijdverdrijf voor de boeren van de streek waarin ik het boek situeer en ik vernam later dat er nog boerengemeenschappen zijn buiten Oost-Europa die vogels beschilderen. Je kan het haast een functie noemen van wat errond gebeurde: de beschildering bevat de definitie van het soort cultuur dat ze hebben. De titel is dus recht uit het leven gegrepen.’

‘Veel mensen vinden het boek overdreven wreed.’

‘Veel mensen die ik ken vinden dat de Tweede Wereldoorlog overdreven wreed was. Ik geloof niet dat er een kunstwerk bestaat - van welke soort dan ook, sober of geladen, - dat kan weergeven wat er is voorgevallen tijdens de Tweede Wereldoorlog in Midden- en Oost-Europa. Veel mensen die het boek lazen beschouwen het als het relaas van een gelukkige kindsheid. Mijn eigen moeder zei tegen me, toen ze het boek uitgelezen had: nou, da's natuurlijk een uitzonderlijk geval, het is een geval van een heel gelukkige overleving. Denk aan al je vriendjes waarvan geen enkele de oorlog overleefde omdat ze omkwamen

in het concentratiekamp en denk aan al je vrienden op de universiteit die hetzij psychologisch hetzij fysiek verminkt zijn geworden door de oorlog... *De geverfde vogel* vertelt het overleven van een kind in een gemeenschap van boeren die in wezen niet wreder zijn tegen hem dan tegen elkaar, of ook niet wreder dan de wereld tegenover de boeren zelf. Trouwens, was de wereld in Brussel, in Amsterdam, in Parijs, in Berlijn dan zo zacht en vredevol? Waarmee worden die boeren eigenlijk vergeleken?’

‘Het kind heeft een zekere bewondering voor de Duitsers, hun uniformen, hun superioriteit.’

‘Bewondering niet. Het kind is trouwens niet in staat tot zo iets specifiek. Het kind is onder de indruk van de macht waarmee het plots gekonfronteerd wordt. Dieren gedragen zich net zo, trouwens. Het is het gevoel dat we allemaal delen als we komen te staan tegenover iemand die de Macht belichaamt. Als we ons vandaag bezighouden met Nixon en Watergate dan is dat niet omdat hij advocaat is in een klein Amerikaans stadje maar omdat hij de macht typificeert die ons allemaal beïnvloedt.’

‘Je spreekt van totaal slachtoffer en totale wraak. Haal je dat uit Hitlers uitdrukking van TOTALE OORLOG ?’

‘Nee, het kind ziet zichzelf enkel als een wreker wanneer het de oorlog overleefd heeft, iemand die de pijn die het ondergaan heeft nu aandoen zal aan hen van wie het het ondervonden heeft. Het lijkt me de normale evolutie van elke kindsheid, een middel om een evenwicht te verkrijgen tussen die kinderjaren en het plotse ontwaken daaruit.’

‘Het kind is rationeler dan de boeren.’

‘Het komt uit een grootstad en is dus tegelijkertijd naïefer en kwetsbaarder dan de boeren en de kinderen van de boeren. Maar precies daardoor en door het feit dat het

verwend is merkt het niet dat de pijn die hem aangedaan wordt *welbewust aangedaan wordt*. Het kind ziet zichzelf tenslotte als redelijk charmant en mooi en zodoende merkt het niet dat hij werkelijk vervolgd wordt, en zijn handicap speelt dus, psychologisch gezien, in zijn kaart.’

‘*Het kind is rationeler tegenover de magie waarvoor de boeren terugschrikken.*’
 ‘Maar het is toch altijd zo in het leven dat wie in een traditie gevat is deze voor natuurlijk aanvaardt zoals de boeren magie voor vanzelfsprekend nemen. Niet alleen de boeren. In New York City, een dorp dat toch wat groter is dan de dorpjes die ik leerde kennen tijdens de Tweede Wereldoorlog, zou er geen Amerikaan willen wonen in een appartement nummer dertien. Ik ken geen enkele wolkenkrabber in New York met een dertiende étage. En dat is dan het land van waaruit men raketten naar de maan afvuurt. Maar het kind - als buitenstaander is hij in staat om deze magie te hanteren, uit te werken, bij wijze van verdediging.’

Het kind is geen vreemde bij de boeren omdat het zwart haar heeft - het is een vreemde omdat het een brein bezit, een brein zoals de scherpschutter een geweer heeft en kogels. De filosofie van de haat die Kosinski toeschrijft aan de gebeurtenissen is echter evenzeer de enig mogelijke filosofie van de lezer, de toeschouwer vanop afstand, en hier valt het standpunt van *De geverfde vogel* in ultimo samen met bijvoorbeeld de stelling van de Sade, dat de mens niet belangrijker dan een molecuul is. Hij bestaat een tijdje en hij verdwijnt en dat is alles. Liefde en haat zijn grillen. Het is een spel van de geest - van een burgerlijke geest wel te verstaan, een Westerse geest van het soort dat in Rusland tegengewerkt wordt. We leven in illusies van gevoelens -

en daarom is het tenslotte van geen enkel belang of we iets beleefd hebben in de historische realiteit of in de literatuur door te schrijven of door te lezen. Het besef van die ultieme schizofrenie is in onze maatschappij even onafwendbaar als voor Antonin Artaud de ervaring van de pijn, van de nooit ophoudende en alles verterende pijn die de uitspraak waar maakt dat alle menselijke verhoudingen steunen op wreedheid, op pijn en leniging van die pijn. In die wereld bestaat geen genot; plezier en genot zijn enkel vormen van opluchting, van leniging van een of andere dorst, zoals William Burroughs opmerkte.

Bestaat er in zo'n wereld dan eigenlijk wel zoiets als een individu? Is dat ook niet zomaar een verzinsel? Het is vrij logisch dat iemand, die uit de Sovjetstaat wegvlocht, uit drang naar een individueel bestaan, zich vragen gaat stellen naar de aard van een mogelijk Ik. Kosinski stelt die vraag via de lezer. *Stappen* is, zoals *Duivelsboom*, een boek waarvan de realiteit moet worden bepaald door de lezer. Op stylistisch gebied onderscheidt *Stappen* zich van *De geverfde vogel* door een wegwerken van couleur locale, het maximale schrappen van bepalende adjektieven en het maximale uitbuiten van de rol van het werkwoord binnen de zin. *Stappen* heeft als leitmotiv de metamorfose; de hoofdpersoon onderwerpt zich bewust aan een aantal metamorfoses omdat hij gewend is, door zijn kollektivistische opvoeding zich bewust te worden van zijn Ik doorheen de aanduidingen, toespelingen en reacties van anderen.

Omdat de lezer redelijk veel zelf te verbeelden heeft in *Stappen*, wordt hij dichterbetrokken bij de episodes en hij raakt dus bijwijlen vlugger geïrriteerd. *Stappen* is een niet-aristotelische roman. De essentie van de aristotelische logika ligt in de equatie, $A = B$, $B = C$, dus $A = C$. *De geverfde vogel* was, zoals alle verhalen, aristotelisch, het

totale slachtoffer verandert in totale wreker na een lineair proces, de overleving van de oorlog, *A* wordt *C* via *B*. In *De geverfde vogel* werd verondersteld dat er een konstant Ik aanwezig is in het kind. In *Stappen* is de opzet veel lossier, het is meer een open vorm zoals een kompositie als *Zyklus* van Stockhausen.

‘Ja, *Stappen* bevat een structuur die opgebouwd is rondom voorvallen. De hoofdpersoon is een man die zich erg goed bewust is van zijn verleden en van zijn heden en, op grote hoogte, van het overhevelen van het belangrijkste van zijn verleden in zijn heden. Hij beschouwt zichzelf in die opwellingen, uitbarstingen, van gememoriseerde ervaring, waarin het voorval (of de dialoog) op zichzelf komen te staan. De lezer moet het personage volgen. Wat niet onthouden werd, heeft geen belang. Maar de lezer kan evenzeer ophouden in de helft van deze bizarre trap.

Zij die van *De geverfde vogel* hielden houden doorgaans niet van *Stappen*, en andersom. En sommigen houden van geen van beiden. Beide boeken beklemtonen erg het dramatische in het leven, de mislukking, het negatieve, soms het sadistische. Ik heb in *Stappen* meer de klemtoon gelegd, bij het schrijven, op het *werkwoord* dan op het bijwoord of het bijvoeglijk naamwoord.

Ik vind het patetisch dat vele mensen de beschrijving van het gedrag van een kind tijdens de Tweede Wereldoorlog wreedaardiger vinden dan de gebeurtenissen zelf die beschreven werden. Toch is dat zo. Vele lezers zetten zich schrap tegen mijn boeken niet omwille van de inhoud maar omwille van de aard van de beschrijving. In mijn laatste boek, *Duivelsboom*, sympatizeren ze met Whalen, de jonge hoofdpersoon, de jonge rijke Amerikaan, maar ze zitten ermee in hun maag dat Jonathan Whalen met al zijn cen-

ten, zijn goed voorkomen en zijn jeugd geen *gebruik maakt* van dat geld, dat goede voorkomen en de faciliteiten waarover hij beschikt op de wijze dat zij dat doen zouden.

Stappen is een keerpunt geweest in mijn methode van schrijven.’

‘Het personage schommelt ook tussen kollektivisme en kapitalisme.’

‘Dat komt ook altijd voor in mijn boeken. Niet zozeer het politieke systeem zelf. Persoonlijk denk ik dat ze er niets mee te maken hebben. Het gaat me om de verhouding tussen individu en groep. Ik geloof dat de wezenlijke dimensie van ons leven zich op dat niveau manifesteert, nu. In hoeverre kunnen we individueel blijven met een eigen smaak en voorkeur, afkeur... met onze koppigheid... in hoeverre wordt het ons belet onze eigen persoonlijke, lichamelijke, vrijheid uit te oefenen.

Kapitalisme en kommunisten zijn gemakkelijke namen die we aan maatschappelijke patronen meegeven. Ik houd me meer bezig met de dagelijkse verhouding tussen de mens en de omgeving zoals hij die ziet.

De mens en de groep. Niet de ideologie, maar wel de groep.’

‘En de mens en zijn kunde, zijn specialiteiten, zijn virtuositeit.’

‘Ja, dat zijn ook weer geen spelletjes, ik vind daar niets van uit, het zijn rollen die het individu toegewezen krijgt. Hij die zich ziet als expert ziet zichzelf doorheen de ogen van de groep. Tenslotte zou niemand zichzelf laten oproepen voor de militaire dienst. Hij *wordt* opgeroepen. Geen zinnig wezen zou het in zijn hoofd halen met plezier acht uur per dag achter een kantoorbureau te zitten of in een assemblageketen te staan werken. Geen enkel dier zou zoiets op zijn nek laten neerkomen.

Iedereen klaagt op tijd en stond over het feit dat de lemmings naar zee trekken om er om te komen. Je kan het omdraaien en zeggen dat ze tenslotte niet sterven zonder eens lekker gezwommen te hebben. Wat moet je nu met mannen en vrouwen die elke dag slaperig opstaan om zes uur 's morgens en nog altijd slaperig rijden (of gereden worden) gedurende twee uur naar een plaats waar ze acht uur doorbrengen met te werken voor iemand die ze niet eens kennen en die ze nooit ontmoeten zullen om, alweer slaperig, op te houden, moe, uitgesloofd en versleten, om weer twee uur lang te spenderen in de richting van hun huis waarin ze vastgeklemd blijven zitten tegenover diverse apparaten die hun de rest van hun leven ontfutselen.

Is dat dan een soort van bestaan soms?

Is het mogelijk dat welke fictie dan ook, via boek of verf of film, is het mogelijk dat welke kunst dan ook iets zou voortbrengen dat dodelijker is of wreedaardiger of afstotelijker dan de doorsnee-dag van een persoon van dat slag die zich trouwens nog *gelukkig* noemt?

Een van die apparaten om ons ons leven te ontfutselen heet televisie. In *Aanwezig* voert Kosinski een moderne *Candide* ten tonele, opgevoed via het beeld van het tv.-kastje. Het was een verwijzing naar de generatie van studenten die minder op woorden dan op beelden afgericht waren; het bleek achteraf (waar de hoofdpersoon omwille van zijn totale onpersoonlijkheid zo'n geschikte politieke kandidaat blijkt te zijn) een premonitie van de Eagleton-affaire, waarbij senator Eagleton gedwongen werd zijn kandidatuur als vice-president in een mogelijk MacGovern-kabinet in te trekken omwille van zijn psychiatrisch verleden.

‘Ja, toen ik de hoofdpersoon bedacht, dacht ik aan de afhankelijkheid van het Amerikaanse politieke systeem van het bedenken van images meer dan van het scheppen van een inhoud. In die zin is mijn Chancey Gardiner even echt als de Kennedy- of Nixon-tv.-verklaringen of zelfs zo echt als de evenementen die aan de Nixonperiode vooraf gingen, de vroege Eisenhowerperiode enzomeer.

Na het Eagleton-geval begonnen vele journalisten naar *Aanwezig* te verwijzen als betrof het een documentaire over het onderwerp, en de American Medical Association pree *Aanwezig* aan als literatuur omtrent zin en waanzin in de huidige maatschappij. In die zin ben ik blij dat mijn fictie waarheid is geworden.

Nu met de Watergate-affaire is het nog duidelijker gebleken want alles is precies zo verlopen als ik beschreven had; de diverse diensten van het Witte Huis die het privéleven van de president zijn vrienden nagaan, dat kun je al lezen in *Aanwezig*.’

‘Ondertussen is men bezig in de ruimte een laboratorium in te richten.’

‘Ja, de kranten zitten vol spionageverhalen en sekschandalen in Washington en Londen en ondertussen werkt men aan een laboratorium in de ruimte. Dat was in mijn jeugd totaal ongelooflijk, dat was zuivere Jules Verne. Nu worden we afgeleid. We letten er al niet meer op. We letten niet meer op de details in ons eigen leven en ook niet op de technologische vooruitgang, hoe die ons helpt of hoe die ons verkracht in ons privéleven. Ondertussen worden we gevoerd met verhaaltjes die zelfs Joseph Fouché, de kommissaris van Napoleons geheime politie, niet geïnteresseerd zouden hebben. Wat nu gebeurt in Washington en Londen is eerder sekundair. Een machthebber die zijn macht misbruikt, nou, Caligula is er al geweest. Een eerste

minister die neukt en zo dom is zich te laten fotograferen, zelfs Balzac zou zo'n intrige hebben onthaald op schouderophalen.

Het is treurig dat miljoenen mensen zich hun leven laten ontfoetselen door de vooruitgang terwijl onze media zoveel aandacht - *onze aandacht* - besteden aan onderwerpen van zesde rang.'

'In een opstel over populaire magazines konstateerde je in die tijdschriften eenzelfde tendens tot het aanscherpen van de fantasie in de richting van conservatieve moraliteit.'

'Wel, ik ontdekte dat de populaire fictie van *True Romance* en dat soort lektuur op een ander niveau hetzelfde doet als onze media: de aandacht afleiden van de ware levensproblemen en het scheppen van mythes onder het voorwendsel dat die het echte leven uitmaken. We zitten niet alleen gevangen op autobanen, in kantoren enzo, maar zelfs de literatuur van de populaire fantasie sleurt ons weg uit de realiteit. De jeugd die opgroeit is werkelijk totaal afhankelijk van de visuele media vermits de taal van het geschrevene en het gesprokene niet meer tracht om de realiteit weer te geven.

Dat is misschien de reden waarom men zo sterk tegen mijn boeken reageert, omdat ik echt ernstig probeer de aandacht te vestigen op aspecten uit het reële privéleven, omdat ik aangeef in welke mate onze levens stilaan aan betekenis verliezen, in welke mate zovelen onder ons geen zin meer kunnen geven aan hun bestaan. Voor mij betekent literatuur, zowel populair als minder populair toch altijd *de lezer in staat stellen orde aan te brengen in zijn leven*; door de fictie, door de leesdaad heen te zien en te zeggen: als ik zo ben, misschien kan ik dan mezelf nog op deze of gene manier begrijpen, misschien zijn er zaken en toestanden die ik anders kan structureren, misschien is de wijze

waarop ik leef niet het soort leven waaraan ik mezelf zou mogen vergooien.’

In *Duivelsboom*, Kosinski's beste boek, geeft hij het woord aan de willoosheid, de hopeloosheid, van een man aan wie de buitenwereld alle macht toeschrijft. Jonathan Whalen, jong, mooi, rijk, staat even ver af van de American Dream als Meursault, de *vreemdeling* van Camus, van de idealen van de bourgeoisie van dertig jaar geleden. Hij is het eindprodukt van de verlangens van zijn ouders, hij is het kind zonder verzuchtingen, zonder frustraties, hij is opgegroeid temidden van psychologische manipulatie zoals Gardiner dat was onder invloed van een tv.-toestel.

‘Ja, je kan het zo zien, als *Aanwezig* zich bezighield met de vraag hoe de visuele media een schijn van logika hebben opgebouwd, dan houdt *Duivelsboom* zich bezig met de vraag hoe een hele generatie een betekenis kan vinden in zichzelf. Deze generatie wordt belichaamd door James Jonathan Whalen; het is een generatie die grootgebracht is binnen de protestantse traditie maar zonder het basis-principe van die protestantse ethica, de ethica van het werk. Whalen is onafhankelijk en rijk en dat betekent dat hij zich niet moet inlaten met de ethica van het werk. Deze ethica was de centrale ethica in het leven van zijn ouders. Hij staat daarbuiten, zoals elk jaar negen miljoen Amerikaanse jongeren (het aantal studenten in universiteiten) daarbuiten staan. Gesteld dat Whalen zesentwintig of zevenentwintig jaar oud is - ik laat zijn leeftijd open in het boek - dan behoort hij tot de gemiddelde leeftijdsgroep in Amerika: vijftig miljoen Amerikanen, één vierde van de bevolking dus, zijn tussen vijftien en negentwintig jaar oud.

De rol van de psychische structuren voor het ordenen van zijn persoonlijk bestaan is groot geweest in de afgelopen vijftig jaar in Amerika. Een groot deel van de middenstand is echt bezig geweest met de Freudiaanse ideeën.

Je gaat in de psychoanalyse zoals je een auto koopt, in Amerika. De psychoanalyse bepaalt zelfs welk soort auto je koopt. Maar voor de jongeren zoals Whalen gaat het niet om de traditionele psychoanalyse - die tenslotte een zeer nuttige communicatie oplevert tussen dokter en patiënt - want het gaat jongelui als Whalen niet zozeer om communicatie als wel om het vinden van een betekenis voor hun solitair bestaan. Een groot deel van de Amerikaanse jongeren die ik ken lijden aan een *Woodstockkompleks*. Ze willen niet gezien worden, ze willen niet op zichzelf staan, ze willen zichzelf geen rekenschap geven over hun gedrag als individu's en daarom wenden ze zich naar alle afdelingen van hoe zullen we dat noemen, *sociëtales psychoanalyse*: psychodrama, encounter-groepjes, enz.'

'Esalen.'

'Precies. Hij zoekt via *happenings* naar een soort orde in de chaos van zijn eigen leven.'

'In Stappen was de scherpschutter niet bezorgd om het resultaat van zijn schot voor het doelwit dat hij zich gekozen had. Whalen is ook niet erg bezorgd over het feit dat zijn rijkdom voor anderen armoede betekent.'

'Juist, de scherpschutter was geïnteresseerd in zijn daad *als gebeuren*, niet in de gevolgen ervan. Whalen zoekt ook zo naar zichzelf in zijn eigen gebeurtenissen. Hij zoekt *wie* hij is om te weten te komen *hoe* hij in de maatschappij terecht kan. Geld is er, het heeft voor hem geen zin om er nog te verdienen. Hij is zelf een eindpunt; hij is het resultaat van het leven van zijn vader. Zijn leven heeft geen

doel. Zijn bestaan vervult het doel van zijn vader. Whalen kan niets met het geld doen, niet alleen voor zichzelf, ook niet voor anderen. Hollywood zei altijd dat rijken ofwel gelukkig waren omdat ze veel geld uitgaven ofwel ongelukkig waren omdat ze veel geld uitgaven.

Wat ik in *Duivelsboom* naar voor schuif is dat de kinderen van de rijken, die rijker zijn dan hun ouders, niet gelukkig zijn en niet ongelukkig. Ze staan in een bizar soort schemer tussenin.

Whalen probeert wel iets te doen voor de armen, maar via anderen om want hij is niet in staat om uit eigen beweging te schenken.

Whalen behoort tot de groep van rijke kinderen die niet van plan zijn om te werken maar die evenmin behoren tot het genre van de playboys. Whalen behoort niet tot de *jeunesse dorée*. Whalen is in Amsterdam, in Brussel, in Parijs, in New York, in Los Angeles, in Buenos Ayres. Al die Whalen's hangen wat rond tot groot verdriet van hun ouders die versted staan over de onmacht van hun kinderen om wat dan ook te doen. Whalen lijkt een triviale figuur maar in wezen is hij onderdrukt, vervolgd, naïef en ik vind hem even fascinerend als ik me inbeeld dat “arme mensen” dat waren voor Zola toen hij besloot *Germinal* te schrijven. De Whalens zijn onze zonen en onze dochters.’

Roger Vailland bundelde eens een aantal van zijn opstellen onder de mooie titel *Le regard froid* - de koude blik. Dat is ook de blik van Kosinski, de blik van de skiër, die nooit kijkt naar waar hij zijn lichaam richt, maar al vanuit die plek verder kijkt, een dubbel zicht dat Kosinski aanwendde om zich in het kommunistisch systeem als een cybernetische machine bij te regelen. Het is ook een beetje zo,

geloof ik, dat hij schrijft, alsof hij niet bezig is aan een roman maar tegelijkertijd aan het verklarend essay over deze roman. Net zoals Kosinski het wel zal laten in zijn boeken te tonen dat hij over een groot gevoel aan humor beschikt, zo zal hij door zijn grapjes wel verhullen dat hij precies die uitspraken oprecht meent. ‘Miljoenen komen elk jaar om omwille van de misvatting dat de wereld verbeterd kan worden,’ zei Kosinski eens, ik veronderstel met de grijns van de Kretenzer die zei dat alle Kretenzers leugenaars waren. Andy Warhol heeft eens een aantal lezingen doorheen Amerika laten geven door een acteur die zijn masker droeg; Kosinski doet net hetzelfde, op dit verschil na: de acteur is hijzelf.

Een paar jaar geleden zat ik met Kosinski Pernod te drinken in de ‘Flore’. Roland Topor, ook Pool van geboorte, kwam bij ons zitten. De konversatie kwam moeilijk op gang. Plots stonden naast ons tafeltje twee razende jonge mannen van rond de dertig die Kosinski hevig en uitvoerig uitscholden. Wij allen zaten de woedende jongens als versteend te bekijken. Hoewel het de regel is dat geen bezoeker van de ‘Flore’ belangstelling vertoont voor iets wat zich aan een andere tafel afspeelt, waren we het mikpunt van een gegêneerde belangstelling. In een moment van ademloosheid van de twee belagers stelde Kosinski een vraag, in het Engels. Na wat heen en weer gepraat bleek dat de twee jonge mannen Kosinski hadden aangezien voor Jean Cau, de vroegere sekretaris van Sartre en nu een van de meest reaktionaire schrijvers van Frankrijk.

Andere misverstanden waren Kosinski gunstig. In augustus 1969, kort na het incident in de ‘Flore’, vloog Kosinski naar Amerika. Frokowsky had hem opgebeld in de Rue de la Bûcherie en Kosinski zou meteen naar Los Angeles

vliegen maar omdat zijn bagage zoek raakte in New York was hij gedwongen een nacht door te brengen in zijn flat in New York City. Tijdens die nacht kreeg Frokowsky, in de villa van Roman Polanski en Sharon Tate, een aantal andere bezoekers.

De geverfde vogel (vertaald door Mischa de Vreede), *Tijd van leven - tijd van kunst* (vertaling Laurens Vancrevel), *Stappen*, *Aanwezig* en *Duivelsboom* (alle drie vertaald door Oscar Timmers) verschenen bij De Bezige Bij.

William Seward Burroughs

De roman *Naked Lunch* van William Seward Burroughs verscheen in 1959 bij Olympia Press, de Engelstalige Parijse uitgeverij van Maurice Girodias die zich, zoals voor hem zijn vader, bezighield met het uitgeven van pornografie naast strikt literaire auteurs zoals Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, J.P. Donleavy, Paul Ableman, die geen Engelse of Amerikaanse uitgevers konden vinden voor hun werk, hetzij om redenen van vormelijke aard hetzij om redenen van morele angst.

De naam van William S. Burroughs hing toen al een tijd in de lucht; auteurs als Allen Ginsberg en Jack Kerouac citeerden hem, beschreven zijn persoon in hun geschriften, huldigden hem als de ondergrondse geestelijke (en totaal onvindbare, onzichtbare) leider van de beweging die in de schoolboeken de *beat generation* werd genoemd. William Burroughs treedt inderdaad op onder de naam Bull Lee in Kerouac's *On the road*, nadat Kerouac hem als model had gebruikt voor Bull Balloon in *Dr Sax* en voor de Dennison

in zijn eerste roman *The town and the city*.

De beschrijving die Kerouac van Burroughs geeft in *On the road* heeft veel weg van het soort proza dat gebezigd wordt door de auteurs van heiligenlevens en deze beschrijving is waarschijnlijk bepalend geweest voor de mythologie die rondom Burroughs werd opgebouwd.

William Seward Burroughs werd geboren in 1914 in St Louis, Missouri. Hij voelde zichzelf gedomineerd door de matriarchale maatschappij, vergroot beeld van zijn moeder. Zijn grootvader was de uitvinder van de bekende Burroughs-optelmachine. Zijn vader was een succesvol zakenman.

In het voorwoord van zijn eerste roman, *Junkie*, schrijft hij dat hij zijn kinderjaren op twee manieren zou kunnen herdenken. Een eerste scenario zou bestaan uit nostalgische beelden: de straatverlichting met gaslantarens, de enorme Lincoln waarin hij 's zondags door het park gereden werd, de oude Duitse dokter die hun buurman was, zijn geliefde schildpad naast de visvijver.

Een andere versie bestaat uit de herinnering aan de angst: angst voor nachtmerries, angst om alleen te worden gelaten, angst voor het duister, angst voor de slaap omdat er griezel in de dromen groeit.

Als kind onthield Burroughs een zinnetje uitgesproken door een meid, omtrent opium: *opium brengt zoete dromen* - en als kind nam hij zich voor later opium te zullen roken. Burroughs als kind was timide, teruggetrokken en hij had een heilige afkeer voor fysiek geweld. Hij bezocht de beste scholen en groeide op naast hen die nu advocaten, geneesheren en geëerbiedigde zakenlui zijn in de staat Missouri. Toen zijn ouders zich buiten de stad hadden gevestigd verloor hij zijn interesse voor de schoolse vakken.

Hij gaf de voorkeur aan vissen, jagen en uitstapjes maken. Hij las voor de periode en streek ongewone lectuur: Oscar Wilde, Anatole France, Baudelaire en André Gide. Hij kwam erg onder de indruk van het boek *You can't win*, de autobiografie van een dief die het overgrote deel van zijn leven in de gevangenis had doorgebracht. Burroughs schrijft: 'de gevangenis, dat leek een fijne plek in vergelijking met de verveling van een voorstadje in de Midwest waar geen contact was te krijgen met het volle leven.' Met een vriendje breekt Bill Burroughs in in een verlaten fabriek. Ze breken er een paar ramen en ontvreemden een beitel. Het misdadig kinderduo wordt betrapt, hun papa's betalen de schade en het vriendje zegt Bill vaarwel. Deze begint op zijn eentje in te breken. Hij doolt dan rond in de huizen zonder iets te ontvreemden. Geld noch bezittingen lokten hem aan, wel het gevaar - de exhilaratie, de opwinding of, in drugterminologie, de *kick*.

In Harvard, waar hij Engelse literatuur studeert, verveelt hij zich dood en ergert hij zich aan het grijze, flepse en pompeuze van het stadje en zijn bewoners. 'The University was a fake English set-up taken over by the graduates of fake English public schools.'

In Harvard maakt hij kennis met de internationale jetset van homoseksuelen, konstant op reis van travestietenbars in New York naar die van Caïro. In den beginne gefascineerd door hun bravoure, hun vocabularium, hun symbolen, doorziet Burroughs ze weldra als een ander soort van onoprechte pompeuze lullen, waarvan men de afspiegeling weervindt in zijn roman *The wild boys*.

In het midden van de jaren dertig behaalt hij zijn diploma met voldoening ('without honors') en trekt de wereld in. Hij heeft geen zin om te werken, daarenboven biedt de Depressie geen jobs en grootvaders patent op de optel-

machine zorgt toch voor een vast maandinkomen van honderdvijftig dollars, geld genoeg om in de naweeën van de Weimarrepubliek een behoorlijk percentage te kopen van de Oostenrijkse bevolking (mannen zowel als vrouwen, pas een vijftiental jaren later wordt de oriëntatie van Burroughs zo uitgesproken homoseksueel).

Burroughs ziet de opkomst van het nazisme met treurnis aan en keert terug naar Amerika waar hij psychologie studeert, Jiu Jitsu leert en in psychoanalyse gaat. Zijn psychiater omschreef hem als een *doortrapte huichelaar* - een uitdrukking die Burroughs met veel plezier aanhoorde en kwoteerde.

Fysiek niet geschikt gevonden om officier te worden in het leger is Burroughs toch ook niet van plan in het leger op het laagste échelon te beginnen en hij roept ten behoeve van de selekterende dokter waanzin in, zich beroepend op het feit dat hij voorheen een mootje van zijn vinger had afgehakt om iemand te imponeren in pure Van Gogh-stijl. De dokter bleek nooit te hebben gehoord van Van Gogh.

Toch raakt Burroughs ontslagen en hij begint te werken als o.m. detektieve, insektenverdelger, barman, fabrieksarbeider, kantoorbediende en hij gaat verder met misdadigers te frekwenteren omwille van de misdaad. Na de tweede Wereldoorlog ontdekt hij dat hij verslaafd is aan drugs.

Onder de benaming drugs of verdovende middelen vallen twee soorten: die, waarvan het verslavende karakter nooit bewezen is en die bij de gebruiker gevoelens van zachte euforie, of bij gebruik in redelijk optimistische konditie, visioenen en flatterende hallucinaties teweegbrengen - gaande van natuurprodukten als marihuana tot LSD 25. Toen ik in 1963 voor het eerst op zoek ging naar Bur-

roughs en Gysin die elk vaste kamers betrokken in het sindsdien verbouwde 'beathotel' van de Rue Monsieur-le-Prince te Parijs (maar ook in Tangiers vaste kwartieren hadden), logeerden de minst gefortuneerde beats in de commune boven het Mistral-boekhandeltje op de kaai. In elke kamer stond een soort soepterrine vol tabak waarin marihuana was gemengd; er was toen nog geen sprake van de paranoia die latere rokers zou bevangen. De politie was wel lastig met mensen als Chet Baker, Miles Davis en Bud Powell die in de 'Chat-qui-pêche' en de (ondertussen van naam veranderde) 'Blue Note' van de Rue St. Benoît wel eens met morfine werden betrap. Maar dat literatoren zich met zulke zaken inlieten vermoedde de politie toen niet.

De tweede soort drugs, morfine, cocaïne, heroïne maken zich na langdurig gebruik meester van een aantal cellen in het lichaam, cellen die ziekteverschijnselen opleveren wanneer de toevoer stopt, zodat de enige oplossing om pijnloos verder te leven bestaat in verdere opname van het verdovend produkt. Stopzetting van drugs aan een verslaafde brengt zogenoemde *onthoudingssymptomen* als afwisselende hitte en koude in het lichaam teweeg, naast hallucinaties en meer koerante ziekteverschijnselen. Een verslaafde is pas genezen wanneer de door drugs besmette cellen afgestorven zijn - wanneer Kerouac Burroughs beschrijft in *On the road* is Burroughs (tegen het eind van de jaren veertig) aan de rand van een leefbaar stadium van druggebruik. Hij is op dat ogenblik nog met zijn vrouw, die een overmatig gebruik maakt van benzedrine (een stimulant), destijds nog vrij te koop. (Wij waren allen gekant tegen het regime van Franco, in het begin van de jaren zestig, maar de potten van vijfhonderd pillen benzedrine die in Spanje voor een prikje te koop waren bleken sterker dan politieke overtuigingen.)

Jack Kerouac beschrijft Burroughs - Bull Lee - als een leraar, een guru: 'Let's just say now, he was a teacher, and it may be said that he had every right to teach because he spent all his time learning' - wat een afschuwelijk taaltje schreef Kerouac toch - en dan volgt de aanbeddende litanie van Bull Lee op tocht door Europa, Amerika, zwervend door Noord-Afrika - zijn huwelijk met een uitgeweken Russische gravin in Joegoslavië om haar uit de klauwen te redden van de Nazi's - Lee temidden van homo's en snobs met lange haren, Lee in de droge hete straten van Algiers - insektenverdelger in Chicago, barman in New York, dagvaarder in Newark, onbewogen observant aan een café-tafeltje in Parijs, *ouzodrinker* in Athene starend naar wat hij noemde de lelijkste mensen op aarde - Lee in Istanboel, zijn weg banend door een massa tapijt- en opiumsjacheraars, Lee in een Engels hotel verzonken in de lektuur van Oswald Spengler en van de markies de Sade, Lee studierend in boeken over de codex van de Maya's.

Over Burroughs' huwelijk schrijft Kerouac dat hij het bizar vond - het bestond vooral uit gepraat - Bull sprak almaardoor verder in zijn vervelende effen stem, Jane trachtte er een woord tussen te krijgen maar het lukte haar nooit - tegen de ochtend werd Lee moe en dan begon Jane te praten en Lee luisterde, snuivend en *thumpf* blazend doorheen zijn neus. 'Jane was krankzinnig verliefd op deze man, maar in een soort van uitzinnigheid dan - je zag ze nooit vrijen of grabbelen, je zag alleen maar dat gepraat en de evidentie van een heel intens samenzijn, van een diepte die geen van ons in staat was om te peilen. Iets eigenaardigs, onsympathiek en ijskoud tussen hen beide was in feite een soort van eigengereide humor door middel waarvan ze hun eigen kommunikatiesysteem overbrachten. Liefde is alles. Jane was nooit meer dan drie meter afstand

verwijderd van Bull en haar ontging geen woord van wat hij vertelde, al sprak hij altijd erg zacht.’

Ook wat betreft de beschrijving van Bull Lee's druggebruik blijft Kerouac aan de optimistische kant en hij meldt wel dat de sukkel zoveel drugs opschoot dat hij het overgrote deel van de dag in zijn stoel moest doorbrengen en alleen in de ochtend tekenen van energie vertoonde.

Bull Lee had diverse katten. Zoals Raymond Chandler was hij dol op deze dieren en zoals Chandler had hij een afkeer voor honden omdat die altijd om attentie schooien. Een van zijn katten heette Kafka. In zijn tuin stond een orgone-akkumulator.

De wijze waarop dit soort gegevens omtrent Burroughs werden verspreid, de idealisering van zijn experimenten met drugs, met misdaad, zijn voorkeur voor paraweten-schappelijke theorieën hebben waarschijnlijk de latere interpretaties in de hand gewerkt volgens welke Burroughs het gebruik van drugs aanpreeft, openstond voor alle krank-joreme theorieën en de misdaad ophemelde. Het tegendeel is waar. Maar vooraleer zijn eerste boek verschijnt schept Burroughs weer een misverstand. In Mexico demonstreert hij zijn vaardigheid als scherpschutter door in zijn tuin te mikken naar een champagneglas dat op het hoofd van zijn vrouw staat. De kogel treft haar midden in het voorhoofd.

Kort daarna begint William Burroughs te schrijven.

‘Wanneer besefte je dat je wou schrijven?’

‘Al toen ik nog heel jong was, acht of negen jaar.’

‘Maar eerst experimenteerde je met te leven?’

‘Ja. Daarover heb ik geschreven in mijn essay over Kerouac, ik oefende eerst een aantal jobs uit, nooit goed hoor, nooit serieus, maar later bleek dat die me bij het schrijven goed van pas kwamen. Ik stond daar echt niet als

een barman of een detektieve of een insektenverdelger maar wel als een schrijver, alhoewel ik dat op het moment zelf misschien niet eens besepte. Jack Kerouac die wist het wel; hij beschouwde zichzelf nooit als iets anders dan een schrijver. Ik wel, ik had me voor literatuur geïnteresseerd als kind maar was die interesse later verloren. Het was op zekere hoogte Kerouac's invloed die me opnieuw belangstelling deed krijgen voor het schrijven als beroep.'

'Wanneer ontmoette je Kerouac?'

'In 1945.'

'Wat deed je toen?'

'Ik was in New York, ik deed van alles, allerlei klusjes, verdelger, nee, niet als verdelger, dat was in Chicago, ik was barman, en privédetektieve, ik werkte op kantoortjes, je kon de jobs krijgen die je wou tijdens de oorlog, er waren overal handen tekort. En al die ervaring, hoe kort ook, twee weken achter de bar, een week als detektieve, dat kwam allemaal mooi van pas, later, toen ik schreef.'

'Je bekeek de andere mensen vanuit je jobs.'

'Reken maar.'

'En welk verschil is er zoal, word je als detektieve meer paranoiede dan als barman?'

'Wel, nee. Nee! Het meest paranoiede dat was precies barman spelen. Daar was ik nou echt niet voor in de wieg gelegd.'

'Wou men dat je lachte en naar hun zorgen luisterde?'

'Ja, de mensen kwamen binnen en klaagden dan dat de barman eruitzag als een opgewarmd lijk, altijd met zijn kop bij zijn eigen dingen, terwijl, in die andere jobs, als verdelger werkte ik een paar uur per dag, ik vond dat een redelijk aangename job, ik heb dat ook 't langst volgehouden.'

'Na New York, Mexico? En daar begon je met je expe-

rimenten waarover je schrijft in The yage Letters?’

‘Dat was niet in Mexico. Wel, ik ging naar Mexico, ja, daar leefde ik twee jaar, daarna ging ik naar Zuid-Amerika. Yage nam ik in Zuid-Amerika. In Mexico had ik peyote genomen.’

Het eerste boek van William Burroughs heet *Junkie*. Het verscheen in 1953 bij Ace Books onder het pseudoniem William Lee. De publikatie ging onopgemerkt voorbij. Zoals James Joyce's *Dubliners* en Beckett's *Mercier et Camier* bevat *Junkie* de kern van een universum dat pas later de dimensies en allures van een nieuw prototype zou aannemen.

Junkie is niet geschreven met literaire bedoelingen, het is dokumentatie geformuleerd door een luciede reporter met een verwonderlijk talent. Ik citeer een fragment dat kenschetsend is voor Burroughs' later werk maar dat in *Junkie* alleen maar wordt medegedeeld, niet als typerend of symbolisch gehanteerd.

‘Terwijl ze sprak bewoog ze rond in de kamer, wierp zich neer op deze stoel dan op gene, kruiste en herkruiste haar benen, snokte aan haar onderjurk, zodat ze me een duidelijk uitzicht kon verschaffen op haar anatomie; in afleveringen.

Ze ging verder om me te vertellen hoe een zeldzame ziekte ervoor zorgde dat haar dagen geteld waren.

“Nauwelijks zesentwintig gevallen bekend. Binnen een paar jaar zal ik niet meer kunnen bewegen. Zie je, mijn systeem is niet in staat om kalk op te nemen en de beenderen lossen langzaamaan op. Mijn benen zullen ze moeten afzetten, en later mijn armen.”

D'r was inderdaad iets beenderloos aan haar, zoals aan

een diepzeekreatuur. Haar ogen waren koude ogen als van een vis en ze keek naar je door een soort viskeus medium dat zich met haar mee verplaatste. Ik kon me dit soort ogen voor de geest halen gezet in een vormeloze proto-plasmische massa die op de duistere zeebodem wemelt.’

Uitzonderlijk in *Junkie* is deze Mary nog wel, uitzonderlijk als figuur in een boek waarin de auteur als volgt een van zijn dromen beschrijft.

‘Ik raakte dronken op de vijftig pesos. Rond negen uur 's avonds was ik door mijn centen heen en trok ik naar mijn flat. Ik ging liggen en trachtte te slapen.

Als ik de ogen sloot zag ik het gelaat voor me van een oosterling, lippen en neus weggevreten door een kwaal. De kwaal spreidde zich uit, deed het gelaat smelten tot een amoëboïde massa waarin de ogen rondzwalpten, expressieloze ogen van schaaldieren. Traag vormde zich een nieuw gelaat rond de ogen. Een hele reeks van gezichten, hiërogliefen, vervormd, ze leidden je naar de finale plaats waar de menselijke weg ophoudt, waar de menselijke vorm niet langer in staat is om de schaaldierachtige gruwel te bevatten die binnen haar gegroeid is.’

In *Naked Lunch* zullen figuren als de beenderloze Mary en de gedroomde oosterling versmelten om in een kaleidoskopische opeenvolging van prozagedichten het niet meer *dokumentaire*, maar wel *litteraire* universum van William S. Burroughs te bevolken.

In *Junkie* legt Burroughs nog een andere konstante vast die determinerend zal blijken voor zijn later werk, en voor de burgerij aanleiding tot beschuldiging van immoraliteit, zedenbederf, corruptie en mensenhaterij. De onderliggende

stellingen van *Junkie* kunnen worden vastgelegd in twee étappes.

1 Verslavende drugs worden doorgaans gebruikt door mensen die moeilijkheden ervaren met het gewone leven - het bestaan, het werk, de familie, het verleden, de toekomst. Zo bijvoorbeeld een paranoïed individu - in zijn paranoia zal hij misschien iemand doden...

...raakt deze paranoïede figuur verslaafd aan drugs, dan zal hij misschien iemand doden om aan drugs te komen maar zeker niet meer uit paranoia - dat wil zeggen *de psychologische motivering wordt een bijverschijnsel, een randnota, een fiorituur, een kanten kraag in een staatsieportret.*

Burroughs zal, ook in zijn later werk, altijd schrijven over de relatie tussen verslaafde en verslaving - *Buyer & Junk, de algebra van de behoefte* - zonder enig ander dan anekdotisch belang te hechten aan de psychologische motieven waarnaar burgerlijke moralisten (en psychiaters) zozeer snakken. Dit verklaart het gevoel van kilte, amoraliteit, wetenschappelijkheid, klinische observatie en gebrek aan *menselijke warmte* dat uitgaat van Burroughs' werk.

2 Onafhankelijk van vorige opmerking omtrent de klassieke beschrijving van psychopathologische motiveringen aan de hand van vaste, vastgelegde patronen volgens de bestaande psychoanalytische normen (denk aan patronen van paranoia, van schizofrenie, seksuele gedragskonstanten via opvoedings- en/of familie-invloeden, enzovoort) kan men expliciet de uitspraak beamen van Rudolf Carnap, in 1956, dat '*psychologische uitspraken, zowel in de wetenschap als in het leven van alledag op de lichamelijke toestand van de betrokken persoon betrekking hebben*'.

Men kan hieruit afleiden dat overmatig druggebruik - terminale verslaving, zoals Burroughs het noemt - een be-

paalde uniforme psychologische konditionering met zich meebrengt, en zodoende een aanleiding wordt tot de observatie van een antropologie die, afgezien van interferenties met theorieën over reëel sociaal gedrag, voor een romancier tot uitgangspunt worden voor een heel persoonlijk universum waarin de fungerende marionetten gedreven worden door de noodzaak van voorziening in de behoefte aan cocaïne, morfine en heroïne - of in het slechtste geval een downer ter remming van de onthoudingsverschijnselen. Het is in die zin dat *Naked lunch* een uitgangspunt wordt om alle geschriften van Burroughs te lezen niet zozeer als een documentaire omtrent junk dan wel als een visie op de mensheid - net zoals we dat gedaan hebben met de onthutsende teksten van Dante, Donne, Swift, de Sade, Lautréamont, Rimbaud of Genêt.

In die zin verschilt Burroughs heel erg van de koerante beatnik die hem tot guru uitriep. De beatnik bezigt weliswaar lichte drugs, zoals Norman Mailer schrijft, *om zijn geest op te jagen naar een hogere staat van beschouwing van het universum en zijn geheimen, een lijdzame, onanistische daad; men houdt meer van de roes dan van het verlangen deze later in een kunstwerk om te zetten.*

Nou, dat krijg je bij de echte junkie al lang niet meer. Junkies gebruiken junk enkel en alleen om te kunnen opstaan, in de spiegel kijken, om te leven - een vegetaal soort leven dat kan uitlopen in het staren, zestien uren per dag, naar het paar schoenen voor de voeten op de grond, vier voet lager dan de expressieloze ogen. Dit vegetale bestaan los van alle emotionele bindingen, deze zekerheid dat elke verslaafde in volslagen eenzaamheid zijn agonie doormaakt kwamen overeen met het gedragspatroon van een ander soort modieuze figuur uit de beatnik-wereld, namelijk de *hipster*, maar dan een in standbeeld veranderde, immobiele,

hipster.

In het voorwoord tot *Junkie* schrijft Burroughs iets wat als motto mag gelden voor de achtergronden van de gruwel, de griezel, het hanteren van sex en drugs als zuiver fysiologische behoeften zonder enige emotionele of morele motieven.

‘Junk is een cellulaire equatie waaruit de gebruiker feiten van meer algemene geldigheid leren kan. Ik heb veel geleerd uit het gebruik van junk. Ik heb leven zien uitdelen in de vorm van druppels morfineoplossing. Ik heb aan de dodelijke ziekte geleden van verstoken te zijn van junk, en het genot ervaren van de leniging toen de naar junk hunkerende cellen van de naald dronken. Wellicht komt alle genot wel neer op leniging.

Ik heb het cellulaire stoïcisme geleerd dat junk aan de verbruiker oplegt. Ik heb een gevangenis gezien gevuld met zieke junkies, alle zwijgzaam en onbeweeglijk gevat in eigen separate miserie. Ze wisten hoe onzinnig het was om te klagen of te bewegen. Ze wisten dat in de grond niemand in staat is om iemand anders te helpen. Er bestaat geen sleutel, er is geen geheim dat iemand anders bezit en dat hij jou zou kunnen meedelen.’

Naked lunch is een ontstellend boek. Het wekt bij velen een grote weerstand op, de haat tegen het boek sloeg bij sommigen zelfs om in een campagne tegen de persoon van de auteur; bepaalde essayisten vonden er niets in behalve banaliteiten gehuld in quasi-wartaal, en Henk Romijn Meijer valt Burroughs' boek hevig aan in het titelopstel van zijn bundel *Naakt twaalfuurtje*. Meijer vindt het boek banaal, pompeus en het irriteert hem, door ‘de suggestie dat het de Waarheid vertegenwoordigt’.

‘Burroughs' werkelijkheid’, zo vervolgt Meijer, ‘is er een van angst en opgejaagdheid. De beste stukken zijn die waarin niets dan de persoonlijke angst wordt verbeeld. Maar verder gaat dit niet [...] Het boek is verontrustend omdat Burroughs naar absoluut niets zoekt, en dat lijkt me voor Burroughs kwalijker dan voor de lezer die uitgenodigd wordt om geschokt te zijn door zijn werkelijkheid.’

Anthony Burgess daarentegen huldigde William Burroughs als de grootste levende auteur en de eerste volkomen originele schrijver sinds Joyce; Norman Mailer sprak van ‘de enige levende Amerikaanse romancier die mogelijkerwijze behept is met genialiteit’. De kritiek van Romijn Meijer is op sommige punten irrelevant omdat ze alleen op het peilen naar intenties berust, maar ze is tenminste in leesbare en gematigde taal gesteld - de overtreffende trappen van Burgess en Mailer daarentegen vormen mooie slogans voor de uitgever maar situeren geenszins de auteur anders dan op publicitaire wijze.

Ik vind het een groot boek. Wie *Naked lunch* net gelezen heeft kijkt met andere ogen om zich heen dan voordien. Het is mogelijk dat hij zijn vrienden niet meer herkent of twijfelt aan het belang van de wanden van zijn kamer. *Naked lunch* is een verzameling van prozagedichten vol gruwel die herinnert aan de kelders van het arsenaal van Mario Praz' *Romantic agony*, afgewisseld met harde, brutale, absurde sketches waarin de maatschappelijke structuren en in het bijzonder de afdelingen *narcotica* van de politionele recherche en *ontwenning* van de psychiatrische en andere geneeskundige instituten over de kling gaan.

We denken aan Mary terug uit *Junkie* als Burroughs de *Volledige van angst ontdane man* voorstelt en zien hoe hij verandert in een van Burrough's vaste monsters, een beenderloze, kwalachtige mens met vluchtige huid en vlees die

een monsterlijk grote duizendpoot blijkt te bevatten. Stinkend, verdampend vlees dat in klodden groene mist opwaait van de duizendpoot is ook het vlees van de terminaal verslaafde, wiens lichaam zijn eigen drug begint af te geven zodat hij in zijn hunker naar verdere verslaving niet meer junk opspuit maar mensenlichamen begint te assimileren - de symboliek is niet moeilijk te doorgronden.

‘De Koper verspreidt paniek overal in de handel. Junkies en agenten verdwijnen. Als een vampier scheidt hij een verdovende wasem uit, een vochtige groene mist die zijn slachtoffers narcotiseert en ze hulpeloos maakt in zijn omhullende aanwezigheid. En als hij eenmaal zijn slag geslagen heeft, verbergt hij zich verscheidene dagen als een volgepropte boa constrictor. Tenslotte wordt hij op heterdaad betrapt bij het verteren van de Narcotica-Commissaris en vernietigd met een vlammenwerper - op grond van een uitspraak van het behandelend gerechtshof dat zulke middelen waren gerechtvaardigd omdat de Koper zijn menselijk burgerschap had verloren en bijgevolg een soortloos schepsel was en een bedreiging voor de narcoticahandel op alle niveaus.’

Uitvoerig citeren is nodeloos, en ik verwijs de lezer naar de vertaling die Joyce & Co maakte van *Naakte lunch*, naar bijvoorbeeld de beschrijving van de Matroos, een personage met dode onderwaterogen, met een aureool van ongekende ervaringen, verzonken in doods geprevel, geassocieerd met versteende goden, vergeelde en chaotisch gestolde was, met rauwe afgepelde zenuwtics - de Matroos loopt niet, hij zweeft, hij verplaatst zich in een zwarte mist die hem tot voedsel dient. Dit is dezelfde wereld als die van de *waaninnige maagd* van Rimbaud, die haar laat verklaren:

*Je suis esclave de l'Espoux infernal,
Celui qui a perdu les vierges folles.*

*C'est bien ce démon-là. Ce n'est pas un spectre,
Ce n'est pas un fantôme.*

Als een wandelende jood evolueert de Matroos in een wereld van grijze gaas, van verschimmeld verband om het afbrokkelend standbeeld van de wanhoop. In de schaduw ervan zitten de 'drinkers van het Zwaar Water verzegeld in het doorschijnend barnsteen van hun dromen'.

De fictie van William Burroughs, gesteld in ruwe, humoristische en allesuitdagende zogenaamde obscene termen, valt hevig de myten en de ritussen aan van deze maatschappij. In het vijfde nummer van het tijdschrift *KAF T*, begin 1959, vertelde Geert Hofman een anti-parabel na die zeer typerend is voor Burroughs en de wijze waarop hij zich, toen al, distantieerde van de voorliefde voor Oosterse vaagheden en meditatieve toestanden die de hippies en andere hoogleraren in hallucinatoire onzin à la Timothy Leary later zouden huldigen en nastreven. Het bewuste nummer van dit gestencilde tijdschrift is nagenoeg onvindbaar. Laurens Vancrevel typte het verhaal en Hofmans inleiding destijds voor me over. Hofman trok later naar Noord- en Centraal-Afrika, waar hij in 1970 stierf. (Tot de medewerkers van *KAF T* behoorden Ben d'Armagnac, Peter Berger, Alex van Caspel, Rob Cassuto, Rudi Fuchs, Wim Hazeu, John Leefmans, Tromp Meesters, Laurens Vancrevel, Stanley Brouwn e.a.) Burroughs beschrijft de toespraak van een Oosterse heilige, een Mahatma, die na minstens zeven jaren stilzwijgen eindelijk het woord richt tot zijn discipels en hen lachend medeelt dat dieper inzicht in de eigen navel hem uiteindelijk gebracht heeft tot de wijsheid die erin bestaat iemand anders te huren om in zijn plaats te mediteren. Het verhaal eindigt met de schampere opmerking dat de discipelen in paniek wegrekken en dat *alleen de twee neofie-*

ten de Mahatma volgden naar het schamele bordeel aan de andere zijde van het dorp.

De volgende romans van Burroughs, *The soft machine*, *The ticket that exploded*, *Nova Express* maar in mindere mate *The wild boys*, zijn ontginningen van hetzelfde universum van mensen met week vlees rond het beendergestel van spoken, allen gevangen in een wedloop naar de verzadiging (leniging) van sexuele behoeften, geweldimpulsen en een of ander verdovend middel - een verdoving die bij de auteur inmiddels is gaan fungeren als de hunker naar een, ook geestelijk, houvast. Het was niet Burroughs, maar Willem Frederik Hermans, die schreef: 'De mens is een wezen dat verdoofd moet worden en verblind. Als zijn ogen werkelijk open gaan, ziet hij geen reden meer te leven. Voor wie niet aan een hiernamaals gelooft en alleen leeft wegens de ingeschapen doodsangst die op zichzelf evenmin naar iets verwijst als de blinde darm, maar bestaat, is alles wat erop aankomt: zich er zo goed mogelijk doorheenslaan.' Maar zich heenslaan ook door de verslaving zelf, zich verlossen van de behoefte aan vrouwen in een universum dat vanaf de tweede roman exclusief mannelijk wordt, zich verlossen van de behoefte aan woorden door te zwijgen, *Silence to say goodbye*. Behalve zwijgen: zich losmaken van bijvoorbeeld morfine dankzij het middel apomorfine, waaraan Burroughs zijn definitieve genezing beweert te danken te hebben; een middel dat volgens hem door de officiële geneeskunde, op last van de narcotica-agenten, in de donkere hoek wordt gedreven:

'Apomorfine is niet woord en niet beeld - Het is vanzelfsprekend misleidend te spreken van een stilte-virus of een apomorfinevirus vermits apomorfine anti-virus is - De, euh,

apomorfinepreparaten moeten worden gekultiveerd in een milieu dat net niet dodelijke cyclotronconcentraten bevat voor pijn en plezier - De sub-virus stimuleert de speciale groep van de anti-virus - [...] - Woord krijgt beeld en beeld *is* virus...' (*Nova Express*).

Zoals de apomorfine als geneesmiddel misprezen of verdrongen wordt, zo zijn er nog vele gebieden van filosofie en wetenschap die niet worden aanvaard door de officiële beoefenaars. Het treurige gevolg is uiteraard, dat de niet onverdienstelijke neventheorieën in de zogenaamde ondergrond van de cultuur daarentegen een totaal kritiekloze en vrij hysterische bijval gaan genieten. Zoiets was in recente jaren het geval met de theorieën en stellingen van lieden als Pauwels & Bergier, L. Ron Hubbard, Timothy Leary, Gurdieff, Marshall MacLuhan.

'Zie je duidelijke voorbeelden van wetenschappelijke systemen die worden genegeerd?'

'Er bestaan redelijk veel van die gevallen. Korzybski omdat hij het woord zelf aanviel, het woord dat de basis is van alle academische machtsstructuren. Hij maakte zich hierdoor erg onpopulair in academische middens. Een ander voorbeeld is dat van Wilhelm Reich, die een boel belangrijke ontdekkingen gedaan heeft en wiens orgonetheorie mijns inziens een ernstig onderzoek waard is.'

Graaf Alfred Korzybski publiceerde in 1933, op eigen kosten en in opdracht van het door hem gestichte Non-Aristotelian Library een kanjer getiteld *Science and sanity*, een moeilijk leesbaar, ongeloofwaardig boek waarin Korzybski poneert dat Aristoteles uitging van een logika die in overeenstemming was met de hele wetenschap van zijn tijd - een wetenschap die (twintig eeuwen later) redelijk gemakkelijk

te bevatten valt. Onze eigen logika, stelt Korzybski voorop, is blijven vasthangen aan de taal van twintig eeuwen geleden, terwijl de wetenschap zelf verder is geëvolueerd.

Het is de taak van de filosoof van nu om een taalsysteem te ontwerpen dat in overeenstemming is met alle gegevens uit de diverse wetenschappen van de tijd van nu. Het is eigenlijk het programma van de Wiener Kreis en Korzybski mag zo'n beetje worden gezien als de ontdekker en promotor van de geschriften van de Weense school en zijn filosofie loopt parallel aan die van Tarski, Carnap, Popper en later Quine.

Waarom moet de filosoof zijn taalsysteem richten naar processen die op wetenschappelijke wijze kunnen worden nagegaan? Omdat een verkeerd taalgebruik leidt tot gissingen, vergissingen, verkeerde interpretaties, tot frustratie, tot neurose, tot waanzin en aliënatie. Op de zogenaamde Frans-Duitse filiatie van denkers na is iedereen het eens over dit uitgangspunt, maar Korzybski's geniale inval, dat alles om één werkwoordsvorm draait, wordt wel erg skeptisch bekeken. Korzybski zag in de Griekse basiswetenschappen een stelsel waarin het *identiteitsteken* een hoofdrol speelde. Ook de Aristoteliaanse logika (denk aan het syllogisme) draait rond de identiteit: $A = B, B = C, \text{ dus } A = C$.

In de moderne wetenschap is A niet B, A is zelfs niet eens meer A en het woord stoel daar kun je niet op gaan zitten. *De kaart is het grondgebied niet* was een van de slogans van Korzybski (die daardoor zijn militair verleden aangeeft). Valéry zei dat je niet dronken werd van de etiketten op de flessen.

Men treft soortgelijke ideeën aan bij Benjamin Lee Whorf en bij Stéphane Lupasco. Gaston Bachelard stond er, zoals Hans Hörmann, positief tegenover maar hij bekleemtoonde

dat ook Korzybski's attitude aan verouderen onderhevig was. *'Mais tout vieillit vite en notre temps. Il faut s'instruire dans la science d'aujourd'hui, dans la logique d'aujourd'hui'*, schreef hij me in een brief van 23 januari van 1962, het jaar waarin hij stierf, achtenzeventig jaar oud.

Korzybski's diagnose, dat wie de structuur van de taal verwacht met de structuur van de buitenwereld, gek wordt, veronderstelt vanzelfsprekend dat spraak uiteindelijk alleen handelt over spraak, oordelen over oordelen zoals waarden over waarden, en literatuur over literatuur.

Wilhelm Reich was ook de man van één oplossing. Hij reduceerde veel van 's werlds ellende tot één algemene faktor, de beschadiging namelijk van de bio-energie bij kinderen en adolescenten zodat een emotionele stoornis optreedt die hen op emotioneel gebied tot slaven reduceert. Terwijl Korzybski's diagnose van alle-onheil-in-het-woord Burroughs aansprak als schrijver, voelde hij zich in zijn pijnlijke herinneringen aan zijn jeugd en de figuur van zijn moeder aangetrokken door de stelling van Reich dat het leven een kooi is, een val, een gevangenis - een kooi die, orgasmische energie akkumulerend, toch nog haar goede kanten kan hebben. *'A theory that is well worth an investigation and experimentation by the medical profession.'*

Een korps dat zich ook richt tegen het gebruik van apomorfine.

Orgoneteorie en orgonepraktijk zouden moeten worde uitgetest. Dat gebeurt niet, zoals er meer dingen niet gebeuren op dit terrein. Maar deze gebieden waarvan de ontginning niet, zeg maar toegestaan wordt door de konventionele ortodokse wetenschap, dit soort ontginning, deze ontdekkingen die gebeuren toch opnieuw onder andere vormen. Iemand heeft net (februari '73) omtrent kanker een theorie

ontworpen die haast identiek is als die van Reich, zonder dat de goede man, een orthodoxe dokter, in zijn thesis naar Reich verwijst. En apomorfine, het medisch korps staat daar heel afkerig tegenover. Dr. Dent die mij ermee behandelde en die helemaal geen aanleg heeft tot paranoia voelde dat zelf duidelijk aan. Hij konstateerde een welbewuste verwaarlozing ten opzichte van dit middel. Het lijkt trouwens alsof de (vooral Amerikaanse) narkotika-agenten ook niets willen weten over een *reële* ontwenningmethode of een andere oplossing voor druggebruik, want zij hebben er alle voordeel bij dat het probleem blijft bestaan.

Burroughs is van mening dat het onzinnig is om alleen de verkopers van drugs te vervolgen. Ontwenning van verslaafden en afschaffing van de drugkopen klasse is de enige aanvaardbare oplossing. Maar er zijn teveel economische belangen verbonden met de verkoop en haar halfzachte vervolging, stelt hij. Het gaat alweer, net zoals in het geval van het verbod van teorieën, als die van Reich, om macht:

‘Altijd, denk ik, altijd is de aard van de ontdekking zelf een soort van aanval tegen een of andere belangrijke belangengroep. We hebben voorbeelden gezien op kleinere schaal zoals dat van de Tuckerauto. Hij probeerde een wagen op de markt te brengen met een turbinemotor. En wat is er nu net op de markt gekomen? Maar in zijn tijd betekende dit dat de grote autofabrieken met hun verbrandingsmotoren alle gietvormen hadden moeten vervangen en dat kost uiteraard een boel centen en vermits ze er toch in gelukten om het soort wagens te verkopen die ze op de markt brachten hebben ze samengespannd en Tucker tot faillissement gedreven.’

'De reden is nog altijd macht?'

'Juist. Juist. Het is enkel een kwestie van machtstructuren en belangengroepen.'

'Maar in je verzet tegen de gevestigde macht deel jij toch niet het optimisme van de anarchisten? Je hebt eens gezegd geloof ik dat zoals filosofen met Korzybski niet tot de kern van het probleem (het woord) komen, de anarchisten niet tot de kern van het probleem komen, de grenzen, de nationalisme?'

'Ja dat, dat is nu precies de kern van het probleem, de kern van het probleem is voortgekomen uit die totaal artificiële eenheden die samengeworpen zijn, die men naties heeft genoemd en die dan hun eigen politie moeten hebben, hun eigen leger, enzovoort.'

'Beschouw jij jezelf als een linkse?'

'Wel ik zie toch niets komen, op artistiek gebied, nu, van rechts. Het is niet noodzakelijk dat artiesten een politieke belangstelling tonen maar ik vind dat het duidelijk is dat de belangen die zij nastreven in het linkse of desnoods liberale kamp liggen. Artiesten zijn grosso modo gekant tegen de oorlogsvoering in Vietnam, zij komen op voor sexuele vrijheid en voor het afschaffen van de censuur - dit alles druist natuurlijk in tegen al wat we hebben gezien wat reaktionaire regeringen of bewegingen gepresteerd hebben. Ik zie in het rechtse kamp op dit ogenblik absoluut geen tekens van vitaliteit. Ik kan de naam niet bedenken van een rechtse schrijver of theoretikus die op intellectueel niveau iets waard is.'

'Beschouw jij sexuele onderdrukking als een dekmantel voor een ander soort onderdrukking?'

'Ik ben van mening dat elke censuur in wezen altijd een politieke censuur is. Sexuele censuur hoort daar zeker bij. We weten dat de sexuele censuur in Rusland veel strikter

is dan in de Westerse landen. In Amerika, zeker in New York, in Skandinavië en in West-Duitsland is de censuurinstelling bijna totaal verbrokkeld. Er bestaat weliswaar de kans van een ommezwaai en van een reaktionaire heropbloei. Voor 't ogenblik gaat het wel.'

'Die vervolging van Reich gebeurde om dezelfde redenen door de federale agenten...'

'Nee, dat was de Care, Food & Drug Administration.'

'Maar dat was een dekmantel.'

'Oh natuurlijk zij kregen hun bevelen toch van Washington. Dat spreekt vanzelf. Kijk eens, ken je dit boek, het verslag van de presidentiële kommissie over pornografie... alles staat erin... het is een goeie bestseller en je kan het kopen in tabakswinkels die vier-vijf jaar geleden weigerden om ondergrond-bladen op te slaan of zelfs zoiets als Rolling Stone. Alles staat erin, en dit is een staatsuitgave. En hoewel president Nixon zich ervan heeft gedistantieerd heeft het toch zijn uitwerking. De censuur in New York werd haast totaal afgeschaft. Je kan nu alles tonen op het scherm, in kleuren en in close-up. Elke sexuele handeling denkbaar.'

Burroughs' boeken zitten vol met, naast sex, geweld. Oorlog is niet zozeer een economische als wel psychologische noodzaak, zegt hij. En de revolutie moet al evenmin zoet en zacht zijn. Het is toegelaten bloemen te schenken aan een politieagent, maar dan bloemen in een pot en met precisie tegen zijn hoofd gekeild.

'Ja ik zie het toch zo dat de vrijheden die we hebben bekomen werden door protest. Ook nu, het homoseksuele bevrijdingsfront (Gay Liberation) en het losser worden van de censuur dat is het gevolg van mensen die de straat op-

gestapt zijn om te protesteren. De autoriteiten zullen nooit toegevingen doen tenzij ze daartoe gedwongen worden.’

‘Mentale aberraties, die komen voort uit het misbruiken van woorden?’

‘Ja, ik ben van mening dat zo goed als alle mentale aberraties voortkomen uit het verkeerde gebruik of begrip van woorden, dat wil zeggen woorden die men letterlijk opvatten gaat in de onbewuste geest en die zodoende onoplosbare conflicten creëert die in feite zuiver verbale conflicten zijn omtrent abstracte verbale concepten als juist en verkeerd, enzovoort, allemaal zinloze vragen omdat het, zoals Korzybski opmerkte, zuiver verbale problemen zijn.

‘Carnap en Wittgenstein hebben ook wel soortgelijke dingen beweerd.’

‘Ja natuurlijk. Ik heb me altijd in een soort van onmogelijkheid bevonden tegenover het lezen van filosofen. Veel te veel geeft me de indruk dat er over absoluut niets gepraat wordt. Ze zouden allemaal Korzybski moeten lezen om het onderscheid te leren tussen feitelijke en verbale problemen.’

‘Carnap stelt dat een waardebepaling niets anders is dan een bevel in een misleidende grammaticale vorm...’

‘Ja daar heeft hij perfect gelijk mee. Een woord zoals *juist* of *verkeerd* heeft betrekking op een bepaalde situatie maar leidt meestal naar een soort krachtproef. Een agent met een knuppel is *juist*. Hij is zo *juist* als zijn knuppel.’

L. Ron Hubbard heeft na de ontwikkeling van de engramtheorie (de nefaste invloed van woorden gehoord tijdens periodes van onbewustzijn zoals tijdens de groei van de foetus, onder narcose, enzovoort) een ontwenningsskuur bedacht voor negatieve engrams. Burroughs, eertijds sterk

geïnteresseerd in Hubbard's *Scientology*, toont zich in zijn boek *Electronic revolution* uitermate skeptisch tegenover Hubbard's recente gedragingen en geschriften.

‘Ja ik sta heel skeptisch tegenover de heleboel. Ia feite geloof ik dat hij toch wel iets belangrijks ontdekt heeft met zijn engram-theorie en wat nu door ortodoks medisch onderzoek gekorroboereerd wordt. Dokters geven toe dat de patiënten inderdaad onthouden wat er tijdens een operatie gezegd wordt en het is dan ook belangrijk dat dokters en verpleegsters zoveel mogelijk vermijden te spreken omdat deze woorden door het onbewuste opgeslagen worden als letterlijk in de zin van Korzybski. Iemand opensnijden en uitroepen: God wat een smeerbeel! dat kan heel slechte gevolgen hebben voor de patiënt. Men heeft via hypnose kunnen nagaan dat de patiënt tijdens de narcose wel degelijk hoort wat er gezegd wordt. Maar ja, zo groot is die ontdekking van Hubbard nu ook weer niet, Freud zei grosso modo hetzelfde in zijn traumateorie alleen vernoemde hij de situatie van de operatietafel niet op zichzelf.’

‘Schrijf je daarom steeds in je boeken bevelen als “Silence. Go back to silence. Silence to say goodbye”?’

‘Jazeker. Als je die woorden uitwissen kon... pak maar de woorden die we hoorden tijdens een operatie... men heeft het trouwens geprobeerd nu door encefalogrammen te nemen tijdens operaties. Telkens als er een negatief woord viel, soms werd de patiënt fysiek onwel, maar altijd kwam er een sterke reactie van de hersenen. Met herhaling verminderde die reactie. Mischien krijgt men ze helemaal weg.’

Woorden uitwissen-maar ook zinsverbanden verstoren, zoals Burroughs deed met zijn boeken waarin hij wille-

keurige brokken hakte in zijn romans en de fragmenten naast elkaar legde om zo tot nieuwe beelden, nieuwe standpunten te komen. Deze methode, de cut-up (in die periode, naar mij werd verteld, ook gebezigd door Claude Simon die op verschillend gekleurde papieren tikte en de teksten later naar de kleuren ordende) leerde Burroughs van Brion Gysin, schilder en dichter. In twee theoretische geschriften, *The invisible generation* en *Electronic revolution*, beveelt Burroughs het gebruik aan van opnameapparatuur, band en ook video.

Ja, ik vind dat je door het bezigen van bandopnamen en videokamera iets kunt leren omtrent woord en beeld in operatie: het hele associatieve proces bekijken en je kan door manipulatie de ortodokse associatieve systemen doorbreken. Het eenvoudigste wat ik deed was de klankband van één tv.-programma afdraaien bij het beeld van een ander programma en veel mensen geloven niet dat de tapes geswitcht zijn omdat dat wat zij horen ook bepaalt wat zij zien. Neem het beeld van mensen die achter een autobus lopen en je zegt dat is Petrograd 1917 en wees gerust dat een paar toeschouwers mitrailletten op het scherm zullen zien. Filmexperimenten hebben dat uitgewezen, dat de mensen op het scherm toch slechts waarnemen wat zij wensen te zien.

‘Je kan zo Hamlet's monoloog uitzenden, de akteur veranderen, en niemand zal het merken.’

‘Absoluut.’

‘Vertel eens wat over die scramble-technieken.’

‘Wel een spraakscrambler die verdeelt spraak over kleine intervallen-ik geloof zowat één-vierentwintigste seconde -en geeft dit weer in een andere volgorde. Je kan het makkelijk zelf doen door tape te snijden en weer aan elkaar te kleven. Nu is mijn vraag hoe kan het menselijk oor zo-

iets ont-scramblen? Experimenten op dit gebied ontbreken. Wat ik wil weten is: Maak een opname van een scrambled bericht. Laat het aan iemand horen. Heeft hij het gehoord?

Normaal gesproken wordt het bericht ont-scrambled door een machine; maar is het menselijk zenuwstelsel tot hetzelfde in staat? Kan het het onthouden? Dit zou men kunnen nagaan door een scrambled bericht te laten horen en het door hypnose terug op te vissen.'

'Je cut-up methode was in feite ook zoiets?'

'Ja ik sneed in de bladzijden en mengde de fragmenten tekst op zoek naar nieuwe beelden maar uiteraard was het ene bruikbaar en het andere niet. Het is zoals schilders doen met het mengen van kleuren.'

'Het was trouwens een schilder, Brion Gysin, die jou die cut-up techniek suggereerde, nietwaar?'

'Ja, Brion Gysin, die zelf permutatieve poëzie schrijft.'

Er hangen een groot en twee kleine doekjes van Gysin aan de wanden in de werk- en slaapkamer van Burroughs in de kleine flat in een exclusieve buurt in het hartje van Londen.

'Van welke schrijvers hou je 't meest?'

'Baudelaire, Rimbaud, Conrad, Genêt, Beckett, Joyce, Ginsberg, Corso, Kerouac.'

'In The wild boys geef je de cut-up op voor meer vlakke schriftuur.'

'Ja, heel duidelijk. Het is heel konventioneel geschreven.'

Een voorbeeld van dit konventionele: 'Ik herinner het me niet. Misschien liep het niet zo. Eens zijn we aan het zwemmen naakt in de vijver en later zitten we op de dijk. Achter de dijk is een holle plaats waar je je bal verliest en ik

leun achterover en zie er een doorheen de takken. Ik toon hem met de hand en we gaan naar beneden. Hij is eerst en raapt de bal op. Veya otra pelota. Hij had een tweede gevonden. Glimlachend neerhurkend daar naar mij gekeerd met in elke hand een golfbal. Het ballenvinden heeft hem opgehitst en zijn ogen schitteren als bij een beest. We zijn verborgen in een bokaal van blaren en takken. Er hangt een geur van modder en mos en brak water. We hurken daar in de zachte modder onze knieën raken elkaar. Hij kijkt omlaag tussen zijn benen hoe hij stijf wordt. Hij kijkt op en glimlacht. Buen lugar para follar, Johnny. De hemel strekte zich tussen mijn benen vallen slap als hij hem binnenschoof binnen een namiddag ik bevond me in de schuur jongen had geen hemd aan benen tegen elkaar gekneld zat op de bank hij wreef hij raakte mijn kaak aan en boerde een stank van sinaasappels recht tussen zijn benen wreef zijn gezicht tegen het mijne in de vijver naakt zwemmend en rechtop wadend door water omhelst hij me met een arm en drukt me tegen zich aan “Bailar Johnny?” en ik voel hem stijf worden tegen mij aan.’ (*The wild boys*, pp. 107-108.)

The wild boys is een boek waarin iedereen dood is en waarin iedereen jong is, waarin iedereen in de tijd reist. Het jaar van dit dodenfeest is 1920.

‘Bevat het veel autobiografische elementen?’

‘Jazeker. Het gaat over de tijd toen ik een kind was in een voorstad in St Louis, in Missouri. Zoals alle schrijvers gebruik ik de bronnen uit mijn vroegste ervaringen.’

‘Hoe was jouw jeugd?’

‘Nou dat lees je wel in *The wild boys*. Het was de typische jeugd van een schrijver of iemand althans die weet dat

hij een schrijver worden zal en die opgroeit in een provinciestedje en die ervan droomt naar New York te trekken, naar Parijs.'

'En Tangiers. Daar ontmoette je Brion Gysin?'

'Ik ontmoette Brion Gysin eerst in Tangiers in 1953, ja, maar we werden pas vrienden in 1958 toen ik hem weerzag in Parijs.'

'Tangiers in 1953, dat was nog Internationale Zone?'

'Juist. Ja, dat was fantastisch, dat was zoiets, een stad met evenveel mensen op straat om drie uur 's morgens als om vijf uur in de namiddag. Er waren zestig verschillende banken, iedereen was betrokken in intriges, in smokkel. Het was een levendige en boeiende plek.'

'Had jij dan veel actief contact of zat je in de morfine?'

'Wel het was niet avontuurlijk in de zin van zelf echt smokkelen en dit soort dingen maar ik onderhield contacten, ik sprak met al die lui.'

'Je schreef hoe je zestien uur naar je schoenen zat te staren.'

'Da's waar. Ik was zwaar verslaafd van 1953 tot 1958 en zodoende merkte ik toch minder dingen en zag ik minder mensen dan nodig had geweest.'

'Je zat meer in jezelf te zoeken.'

'Ik heb het daar redelijk ernstig over gehad in mijn boeken. De hele ervaring van verslaafdheid is heel essentieel zoals in het gevang zitten, of een oorlog meemaken. Het is een essentiële fysiologische ervaring en ik heb er veel uit geleerd. Maar ik zou *Naked lunch* of de volgende boeken niet geschreven hebben als ik niet van de morfine af was geraakt.'

'Wat denk je van de boeken van Castaneda?'

'Ik vond vooral het derde boek interessant. Vooral waar hij het heeft over iets heel essentieels, heel dieps, die idee

van de separate realiteit.’

‘Zie jij een verband tussen drugs en religieuze ervaringen?’

‘Oh ja. Jazeker. Ik denk niet dat iemand die LSD of zoiets neemt plots bovennatuurlijke krachten of inzichten verkrijgt hoor, maar drugs verschaffen zeker en vast bepaalde inzichten, ze leveren een beter begrip van vele dingen op.’

‘Wat, waar, zit voor jou het ego van de mens? Vind je 't denkbaar dat we voortleven als bewuste machines?’

‘Ik geloof niet dat iemand er al in geslaagd is om het ego te lokaliseren, het Ik, waar zit het, zit het in de hersens, waar zit het, waar zit het met het oog op ons zenuwstelsel? Zijn er raakpunten? Ja, waarschijnlijk zelfs meer dan één, in het middenste brein misschien. Men heeft dat probleem nog niet voldoende bestudeerd.’

‘Maar mutaties zijn mogelijk?’

‘Ja, ze zijn mogelijk, nu, op dit ogenblik, althans in termen van technieken ontwikkeld binnen de biochemie. Ik weet niet of men reële experimenten aan het uitvoeren is. Rattray Taylor in *The biological time bomb* stelt dat de uitvindingen die voor de deur staan niet kunnen geassimileerd worden door onze vermolmde sociale structuren. Kijk, als we nu het leven kunnen verlengen, wat niet zo moeilijk is: we verlengen het leven tot honderdvijfendertig jaar en dan? Er zijn nu al te veel mensen op aarde. Als die allemaal honderdvijfendertig moeten worden zal 't een mooi gezicht zijn, sardienen in blikjes. Wat moet je dus nu met zo'n uitvinding?’

Interessanter is dat genetische planning menselijke wezens kan voortbrengen die intelligenter zijn en efficiënter, mutanten - maar wie moeten we dan het eerst gaan behandelen?’

Genezing, genezing. Genezing ook van de vrouw. In *The wild boys* stelt Burroughs een generatie voor die nooit het gelaat van een vrouw heeft gezien, in andere romans worden jongens opgevoed door mannen, meisjes door vrouwen.

‘Ja, da's waar, ik meen dat dit heel interessant kon worden. We hebben behoefte aan meer afwisseling. Ik wil het niet naar voor schuiven als een norm, enkel als een mogelijkheid voor mensen die erin geïnteresseerd zijn. Co-educatie is geen educatie, vind ik.’

‘Je bezigt wel eens uitdrukkingen als “The drug of female illusion”.’

‘Ja, ik ben tegen de vrouw als geprivilegieerd wezen. Women's Lib zegt nu dat ook zij dit hele idee uit de wereld willen helpen en dat vind ik natuurlijk geweldig.’

‘Heeft het te maken met je jeugd?’

‘t Zal wel, voor een goed deel. De vrouw die stond op een sokkel.’

‘The Southern Belle?’

‘Het Zuiders concept van Southern Belle, ja. De mysterieuze White Goddess, de Blanke Prinses. Alhoewel St. Louis maar aan de rand lag van de Civil War toch voelde ik dat allemaal heel sterk aan in mijn kinderjaren. Dat gevoelen dat de vrouwen, die St. Louis in feite op hun eentje bestuurden, ook de hele sociale sfeer bepaalden.’

‘Rimbaud en Baudelaire wisten ook van hun moeders.’

‘Ja maar die waren katholiek.’

‘Is dat zo'n verschil?’

‘Reken maar. Het Zuiden zat vol met in hoofdzaak Blanke Protestantse Angelsaksers. Herinner je je dan niet dat de Ku Klux Klan gericht was tegen negers, katholieken en joden? Maar het protestantisme als godsdienst sterft gelukkig uit.’

A dying religion; maar Burroughs, altijd bezig in zijn boeken met doden en junkies, met geweld en stervenden, heeft een goed deel van zijn literatuur gericht op berichten rondom de dood. In zijn filmscenario over Dutch Schultz gaat Burroughs uit van de zowat twaalfhonderd woorden die deze gangster sprak op zijn doodsbed.

‘De laatste woorden van Dutch Schultz vormen een opmerkelijk dokument, geïnspireerd delirium dat de *Dutchman* kentekent als een potentiële kunstenaar. Zelden werd het aanvoelen van de dood zo levendig gekommuniceerd. De geheimen van leven en dood zweven boven deze woorden.’

Zoals in het filmscenario en in *The Dead star* gebruikt Burroughs onderbrekingen (scramblings) in het relaas van het doodschietsen van Dutch Schultz. In *Valentine Day reading* wordt de tekst verstoord door pistoolschoten, zinswisselingen, vrijwillige dubbelzinnigheden - de waanzin van het geweld, verwijzend naar de moordpartij in Chicago op 14 februari 1929 toen al Capone zeven leden van de Bugs Morangang liet neerschieten door doders in politie-uniformen. Zes van de zeven stierven ter plaatse. De zevende, Frank Gusenberg, had veertien kogels uit een machinegeweer in zijn lijf. Hij kon nog worden ondervraagd.

Sergeant Clarence vroeg: Who shot you?

En Frank Gusenberg antwoordde: Nobody shot me.

‘William Burroughs, je hebt jezelf wel eens een moralist genoemd.’

‘Wel, ik weet niet precies wat dat woord betekent hoor.’

In afwachting van het verschijnen van een bibliografie van Burroughs vernoem ik enkel zijn belangrijkste werken: *Naked lunch*, *The soft machine*, *The ticket that exploded*,

Nova Express en *The wild boys*, alle in diverse Engelse uitgaven: Olympia Press, Calder & Boyars, Grove Press.

Electronic revolution en *Valentine Day reading*, beide bij Henri Chopin, Ingatestone, Essex.

In het Nederlands: *Naakte lunch* (vertaling Keith Snell & Edwin Gaden) en *Junkie* (vertaling Riekus Waskowsky), beide bij Meulenhoff Nederland, Amsterdam. Alle citaten behalve die uit *Naakte lunch* heb ik zelf vertaald.

Naakt twaalfuurtje van Henk Romijn Meijer verscheen bij de Arbeiderspers.

Kritische behandeling van de theorieën van Reich, Korzybski en Ron Hubbard vindt men in *Fads, fakes & fallacies (In the name of science)* van Martin Gardner (Dover Publications).