

Over het levensgevoel bij schrijvers

Ward Ruyslinck, 1971

Een collega van me maakt al ongeveer 15 jaar lang de Vlaamse voordrachtzalen onveilig met een lezing, getiteld 'Kanttekeningen bij mijn jongste roman'. Die jongste roman is telkens weer een andere en soms is het een dichtbundel, en dan worden het dus 'Kanttekeningen bij mijn jongste dichtbundel' – maar de kanttekeningen zijn, op enkele anekdotische franjes na, steeds weer dezelfde. Als ik het goed zie, hebben we hier te maken met de matrijs van een gelimiteerde verbeelding. Die collega zou er Max Havelaar (het magnum opus van Multatuli) eens moeten op naslaan : die geeft, in een opsomming van een zestal bladzijden, een vrij indrukwekkende lijst van onderwerpen voor verhandelingen en opstellen onderwerpen die, zoals u zich misschien herinnert, door Droogstoppel worden aangetroffen in een pak dat Sjaalman bij hem thuis had bezorgd. Laat ik er enkele citeren, pro memorie: 'Over de prostitutie in het huwelijk' (Dat is een schandelijk stuk, noteert Droogstoppel daarbij), 'Over de lengte op zee' (Ik denk dat op zee alles wel even lang zal wezen als op 't land, commentarieert Droogstoppel), en verder : 'Over het wonen in kelders, te Amsterdam', 'Over de onzedelijkheid van het hengelen', en nog een heleboel andere, zeer uiteenlopende onderwerpen van een verheffend, stichtelijk of geleerd karakter. Eén onderwerp heeft Sjaalman nochtans verwaarloosd, en dat wil ik nu vandaag goedmaken door het voor u te behandelen : 'Over het levensgevoel bij schrijvers'.

Als iemand, die zelf aan de letterkundige weg timmert, over het levensgevoel bij schrijvers wil spreken, houdt dit waarschijnlijk in dat dit levensgevoel apart is, anders kon hij net zo goed spreken over 'hét levensgevoel' in het algemeen. Ik weet niet of 'apart' het juiste woord is, maar ik geloof wel néé, ik weet zeker dat schrijvers (en kunstenaars in het algemeen) aan een levensgevoel lijden, dat ontsnapt aan de grote algemene rubriceringen, ontworpen door psychologen en filosofen. Men tracht al eeuwenlang begrippen als 'scheppend genie', 'scheppend talent' en 'creatieve aanleg' langs biologische, sociologische, psychologische, en bij voorkeur pathopsychologische weg te differentiëren en te verklaren, maar voor zover mij bekend is men daar nog niet in geslaagd – hoogstwaarschijnlijk omdat men er nog niet in geslaagd is het levensgevoel van de kunstenaar in een van de bekende, fenomenologische noemers onder te brengen. Wij hebben allemaal een bepaald, individueel levensgevoel dat in mindere of meerdere mate afwijkt van het levensgevoel en bijgevolg van het gedrag van onze huisgenoten, burencollega's – maar op de een of andere manier vallen levensgevoel en gedrag van het gemiddelde individu onder een van de wetenschappelijke noemers als 'introvert of extravert', 'schizothym of cyclothym', 'lebensverneinend of lebensbejahend', of desnoods onder een van de minder wetenschappelijke, populaire noemers als optimistisch of pessimistisch, romantisch of realistisch, progressief of conservatief, enzovoorts. Bij de kunstenaar is dit helaas niet zo eenvoudig, want al kan men wel zeggen zonder vrees voor tegenspraak dat de meeste artiesten introvert, schizothym of lebensverneinend zijn, toch blijkt een aantal scheppende individuen het niet zo nauw te nemen met deze regel. De eerlijkheid

gebiedt ons nu eenmaal, het bestaan te erkennen van extraverte schrijvers, cyclothyme schilders en levensbejahende musici.

Dit maakt het dan ook alleen maar moeilijker, om niet te zeggen onmogelijk, om over ‘het levensgevoel bij schrijvers in de algemene zin te spreken. Strikt genomen kan men dus, ondanks zekere onderlinge overeenkomsten, alleen maar spreken over ‘het levensgevoel bij één schrijver’, en in nog veel engere zin kan ik ook alleen maar iets vertellen over ‘de schrijver Ruyslinck’.

Maar laat ik eerst even trachten te verduidelijken wat ik onder het schrijverschap versta, hoé ik het schrijven als scheppende bezigheid zie want er bestaan, net zoals er verschillende soorten van levensgevoel bestaan, ook verschillende soorten van schrijverschap. Er bestaan met andere woorden verschillende opvattingen over literatuur, die verschillen naarmate de beschouwer – dat wil zeggen de lezer of criticus - in levensgevoel verschilt, én naarmate de schrijver als object van de beschouwing in levensgevoel verschilt. Het kan u misschien vooraf geruststellen te weten, dat het niet mijn bedoeling is de druk begane, platgelopen theoretische paden van de literatuurwetenschap of literatuurgeschiedenis te bewandelen en u om de oren te slaan met hypothesen over het therapeutisch schrijven, de directe taalschepping, de structuur van de moderne roman en dat soort dingen. Daarvoor kan men te allen tijde terecht bij gezaghebbende critici als Gomperts, Stuiveling, Dubois, Fens, Ter Braak, Westerlinck, Kemp en De Wispelaere. Wat ik onder schrijven, schrijverschap en literatuur versta zou ik eigenlijk liever illustreren met enkele anekdoten uit mijn persoonlijke ervaring. U zult trouwens zien hoe deze anekdotische benadering van het schrijverschap ons automatisch terugvoert tot een van de fundamenteën van elke scheppende persoonlijkheid : zijn levensgevoel – of, om het met een hogere term te zeggen, zijn existentieel bewustzijn.

Toen ik een jaar of vijftien was, heb ik eens het voorrecht genoten het intieme dagboek van mijn buurmeisje te mogen lezen. Alphonsine heette ze, dat meisje, maar dat kon zij niet helpen, dat was de schuld van haar peettante. Ik mocht dus dat dagboek van haar lezen, en dat voorrecht dankte ik het feit dat we met elkaar vrijden, over de heg in de achtertuin heen. Wij praatten heel zachtjes met elkaar, keken elkaar in de ogen, en als mijn vader de heg pas gesnoeid had hielden we ook elkaars hand vast boven de liguster.

Zodra ik dan het dagboek van Alphonsine gelezen had, hield ik haar hand veel langer en inniger vast dan gewoonlijk, want daarin had zij onthuld dat ik haar eerste en enige liefde was, en dat zij mij altijd trouw zou blijven. Een voornemen waarvan zij nog geen maand later om onbegrijpelijke redenen plots is afgeweken. Nou goed, alles bij elkaar was het toch niet veel soeps, dat dagboek van Alphonsine. Alphonsine zelf trouwens ook niet. Achteraf heb ik ervaren, dat blijkbaar iedereen vroeg of laat wel eens de behoefte gevoelt om zijn intiemste gedachten of emoties te noteren op de maagdelijke bladzijden van een oud schoolschrift. De vergelijkingen van de tweede graad, de Maagdenburgse halve bollen en de ‘Van-Nu-en-Straksers’ worden daarvoor met plezier uitgescheurd, want men heeft alleszins het gevoel dat die veel onbelangrijker zijn dan de ideeën die men zelf aan het gelijnde papier wil toevertrouwen. ‘Jeugd is de tijd van de wanhopige gevoelens’ schreef Lawrence Durrell, en het is inderdaad merkwaardig hoe gekneusd de gevoelens zijn die je op die leeftijd cultiveert en hoe doordrongen van een smartelijk besef van vergankelijkheid de ideeën waaraan je bij

voorkeur sabbelt. Zo herinner ik me dat ik eens, kort na het verraad van Alphonsine, een gedicht heb geschreven dat op zijn zachtst uitgedrukt een graflucht uitwasemde het begon aldus :

‘ach, alle bruiden worden door de nacht vertreden
want God, die iedere begeerte tot een kreet
van wanhoop en ontgoocheling doemt, kent het verleden’

en ik herinner me ook dat ik, enkele minuten nadat ik deze onsterfelijke regels had genoteerd, van mijn vader een aardse draai om de oren kreeg omdat ik inktvlekken op het tafelkleed had gemaakt. Het is dát waarschijnlijk wat jeugd tot zo’n tijd van wanhopige gevoelens maakt : dat je niet aan literatuur kunt doen zonder door het ouderlijk gezag om de oren te worden geslagen. Dergelijke ervaringen relativiseren je extase tot de prijs voor het uitstomen van een tafelkleed, tot de levensbehoeften van een clean-shop, en daarmee tot het bewustzijn van de vergankelijkheid van alle menselijke bedrijvigheid, inclusief de artistieke.

En later als je getrouwd bent, of een vriendin hebt (of een vriend, laten we nu niet bekrompen zijn) en als je dan die prille lyrische ontboezemingen gaat verbranden om dezelfde reden waarom de boer het verdorde aardappelloof verbrandt zodra de aardappels geroooid zijn, dan denk je wel even aan de pertinente vaststelling die Pierre Dubois maakt in zijn opstel ‘Een houding in de tijd’. ‘Literatuur’ zegt hij ‘is ervaring. Men geeft zich daarvan geen rekenschap als men op zijn dertiende of veertiende jaar slechte verzen begint te schrijven.’ Dat is dan dát. Literatuur zou ervaring zijn. Daar kun je niet zo makkelijk langs, het geeft op zijn minst te denken. Maar daartegenover staat dan weer een uitspraak van Harry Mulisch, die aan de ervaring als zodanig niet zo zwaar schijnt te tillen. Tijdens een congres van neerlandici in maart ‘67 in Nijmegen gaf hij weer zo’n wenk voor de laatste dag. Hij zei namelijk ‘dat er nog altijd mensen zijn, die denken dat zij kunnen schrijven omdat zij iets hebben meegemaakt.’ Dit houdt niet nadrukkelijk in, dat hij de ervaring als literaire bevruchtingsfactor afwijst, maar het is wel duidelijk dat hij er anders over denkt dan Dubois, die literatuur identificeert met ervaring. Hoe moet het nu eigenlijk daarmee? Wie heeft gelijk? Nuchter bekeken zou je kunnen zeggen, dat de een te veel gezegd heeft en de ander te weinig. Literatuur bestaat, naar mijn gevoel, uit minstens drie essentiële componenten: uit ervaring, uit verbeelding met andere woorden uit een interpenetratie van de uiterlijke en de innerlijke realiteit en tertio, uit intuïtie. Een schrijver is dus iemand die schept – die maakt of voortbrengt – vanuit zijn intuïtie, met behulp van zijn ervaring en verbeelding. Dit is natuurlijk een allesbehalve volledige bepaling van het schrijverschap – er spelen ook nog andere factoren mee zoals het taal- en vormgevoel – maar daarmee kunnen we het voorlopig wel doen. De intuïtie, de verbeelding en de ervaring (of herinnering) zijn alleszins de drie voornaamste componenten van het scheppingsproces.

Wat wij onder verbeelding en ervaring dienen te verstaan weten we allemaal, daar hoeven we niet nader op in te gaan – ook al heeft meneer A. misschien een sterkere of anders-gerichte verbeeldingskracht dan meneer B. en meneer B. een ruimere of anders-geconditioneerde ervaring dan meneer C. – maar omtrent het begrip ‘intuïtie’ kan wel enige misvatting bestaan, en dat zou ik willen voorkomen, omdat juist de intuïtie de belangrijkste van de drie genoemde factoren is. Ze is de belangrijkste niet alleen omdat (zoals Bergson zegt) de intuïtie ‘het vermogen is dat ons de kennis omtrent het wezen der dingen verschaft’

en omdat (zoals hij elders zegt) ‘het absolute slechts kan weergegeven worden door middel van een intuïtie’, maar ook omdat dit moeilijk te omschrijven, moeilijk te vatten boven- of nevenzintuiglijk instrument van het menselijk bewustzijn tot op zekere hoogte het levensgevoel bij de schrijver mede bepaalt.

Het is geen toeval dat ik de Franse filosoof Henri Bergson te hulp heb geroepen ter verduidelijking van het begrip ‘intuïtie’. Bergson is namelijk de grondlegger van een richting in de moderne wijsbegeerte, die het duistere gebied van de intuïtie voor ons ontsloten heeft, nadat men zich eeuwenlang hoofdzakelijk met het verstand als menselijk kenvermogen had beziggehouden. Ik zal u de vrij abstracte bespiegelingen van Bergson in verband met intelligentie, intuïtie en instinct besparen. Het volstaat dat wij weten dat de intuïtie tegenover het aan handelen gebonden verstand staat, dat zij ons bewust naar het wezen van de dingen terugvoert en dat zij zoveel als een hogere voortzetting is van wat bij de dieren ‘instinct’ wordt genoemd.

In verband met de kunstenaar zegt Bergson nadrukkelijk – en dat is wel heel belangrijk – dat deze, dankzij zijn intuïtie, ‘met een oorspronkelijke natuurlijkheid de dingen in hun waarheid ziet’. ‘De kunstenaar’ zegt hij ‘heeft behouden wat bij de meeste mensen verloren gaat. Hij verplaatst ons in het individuele wezen der dingen...’

Buiten de filosofische sfeer spreekt men in het dagelijks verkeer ook wel eens van ‘de vrouwelijke intuïtie’, waarmee dan bedoeld wordt het onmiddellijke, als het ware geïnspireerde inzicht in een waarheid dat vrouwen (sommige vrouwen althans) verwerven buiten elk begripsdenken, buiten elke redenering. Een soort van inblazing dus, om het simplistisch te zeggen. Ik wil hier buiten beschouwing laten of vrouwen werkelijk een grotere intuïtieve begaafdheid hebben dan mannen naar mijn mening is het een compensatie voor het door de mannen (vaak ten onrechte) gemonopoliseerde intellect maar het voorbeeld sluit alleszins aan bij de door Bergson gegeven bepaling. Wanneer meneer Willems enkele uren later dan gewoonlijk thuiskomt en met een dodelijk verveeld gezicht tegen zijn vrouw zegt ‘nou moest ik alweer overwerken vandaag’, en wanneer de blonde mevrouw Willems hem dan strak aankijkt en zegt ‘je liegt, jij hebt niet overgewerkt’, dan betekent dat niet noodzakelijk dat zij een lang, zwart krulhaar op de kraag van meneer Willems of een verdacht vlekje rouge op zijn wang heeft ontdekt. Het betekent alleen maar dat zij, als ze meneer Willems ziet verbleken, met goed gevolg gebruik heeft gemaakt van haar zogenaamde vrouwelijke intuïtie, met andere woorden dat zij erin geslaagd is ‘met een oorspronkelijke natuurlijkheid de dingen in hun waarheid te zien’. Waaruit ook weer niet hoeft afgeleid te worden dat zij, als ze toevallig ook nog wat verbeelding en ervaring heeft, in staat zou zijn om de roman van het jaar te schrijven of de schilderkunst op nieuwe wegen te leiden. Daartoe moet aan nog een aantal andere voorwaarden voldaan worden, die te maken hebben met erfelijkheid, constitutie, milieu, sociale en historische omstandigheden.

Ik sprak zo-even van een inblazing, een inspiratie. Het is dan ook weer geen toeval dat men in verband met de artistieke schepping lange tijd hetzelfde woord heeft gebruikt. Wij weten nu dat de inspiratie te maken heeft met de werkzaamheid van de intuïtie, of liever : met een geestelijke luciditeit die de werkzaamheid van dat latent aanwezige vermogen stimuleert. Tussen die luciditeit en de seksuele spanningen schijnt eveneens een verband te bestaan, maar

het is zo allicht ingewikkeld genoeg: ik stel voor dat we het bij de intuïtie houden. De dichter, zegt men wel eens, is ‘een ziener’, en ook dát gezegde verwijst duidelijk naar de werkzaamheid van de intuïtie. De dichter (en in de ruimere zin de kunstenaar) ziet wat de meeste mensen niet zien waarbij het zien niet mag worden opgevat in de betekenis van het zintuiglijke zien, het kijken als zodanig, maar in de betekenis van het innerlijke waarnemen, het doordringen tot ‘das Sein hinter den Dingen’, tot de samenhang van de dingen achter de concrete, zichtbare voorstellingswereld. Hém de dichter, de schrijver, of de filosoof kan, zoals mevrouw Willems, opeens een onthullende blik worden vergund op een verborgen waarheid. Het hoeft echter niet per se een waarheid te zijn, toch zeker niet een waarheid met een openbaringskarakter. In sommige gevallen blijken kunstenaars ook in staat te zijn om, met een kosmische blik als het ware, buiten alle begrenzings van tijd en ruimte, een bestaande, maar hún onbekende werkelijkheid te ‘zien’ – innerlijk te aanschouwen dus – en op te roepen. Die werkelijkheid kan een situatie, een structuur of een maatschappelijke ontwikkeling zijn, maar ook een landschap of een gemeenschap. Zulke kunstenaars worden dan visionaire of zelfs profetische kunstenaars genoemd, en de sensibiliteit die het hun mogelijk maakt om deze dingen te ‘zien’ is nauw verwant, indien niet identiek met de sensibiliteit van helderzienden en telepaten. Een van de bekendste voorbeelden is dat van Jules Verne, bij wie ervaring, verbeelding en intuïtie zo intensief hebben samengewerkt dat ze hem in staat stelden om visioenen op te roepen van een toekomstige wereld. Over ’t algemeen worden deze fantastische visioenen toegeschreven aan Vernes geniale verbeeldingskracht, maar ik geloof dat we evenveel nadruk mogen leggen op het aandeel dat zijn geniale intuïtie daarin heeft gehad. Een zuiverder ‘literair’ voorbeeld is dat van Kafka, wiens werk een symbolische uitbeelding is van de angst van de gefrustreerde enkeling tegenover de onbegrepen wereldorde een angstgevoel dat ten tijde van Kafkas dood, in 1924, nog niet algemeen ervaren werd, maar dat zich met de doorbraak van de existentiële filosofie duidelijker en collectiever zou manifesteren als massaverschijnsel en dat waarschijnlijk vandaag nog veel duidelijker zichtbaar is geworden in de reacties van de revolterende jeugd tegen een chaotische, onveilige, technocratische wereld. Kafka was ongetwijfeld een ‘ziener’ : zijn werk, waarin de angst, de vervreemding, het misverstand en het gebrek aan communicatie centraal staan, is een voorafbeelding van onze tegenwoordige samenleving. In de schilderkunst zou men ook naar de werken van visionaire kunstenaars als Bosch en Breugel kunnen verwijzen als naar openbaringen van een verborgen werkelijkheid, of misschien zelfs als naar angstwekkende, nachtmerrieachtige toekomstprojecties. Ik zou nog tientallen andere voorbeelden in de literatuur en de schilderkunst kunnen aanhalen de bij uitstek visuele kunsten waaruit blijkt welke belangrijke rol de intuïtie bij het scheppende individu vervult, maar wellicht is het zowel voor u als voor mezelf interessanter als ik er, ter nadere verduidelijking van het begrip, enkele persoonlijke ervaringen aan toevoeg.

Ik ben me waarschijnlijk voor het eerst min of meer bewust geworden van het bestaan van zoiets als een scheppende intuïtie, toen ik een jaar of 16 was. Ik had als schooltaak een opstel gemaakt, waarin ik één van mijn eerste liefdesontgoochelingen in lyrisch proza trachtte te verwoorden. Alphonsine behoorde op dat moment al tot de voltooid verleden tijd; het blonde juffertje, dat deze nieuwe chaos in mijn hormonen veroorzaakte, heette – Jacques Perk moge

het me vergeven – Mathilde. Onder een stralend blauwe hemel begaf ik me in mijn opstel althans op weg naar mijn eerste afspraakje met haar. Mijn hart sloeg als een kalverstaart, maar het aangebeden loeder kwam niet opdagen en terwijl ik op haar stond te wachten, onder een treurwilg de symboliek van het decor kan u niet ontgaan sloeg niet alleen mijn stemming om, maar ook het weer : de lucht betrok en het begon te regenen. Getekend voor het leven slofte ik onder een plassende, zomerse bui naar huis. Mijn leraar Nederlands, die jong was en pas afgestudeerd, kwam onder de indruk van mijn verliteratuurde lotgeval. Hij las het opstel voor ten aanhoren van mijn medeleerlingen en zei toen: ‘kijk, dat is schrijven wat prachtig, dat parallellisme tussen de wisselende stemmingen van de verliefde jongeman en de wisselende weersomstandigheden...’ Ik hoorde het in Keulen donderen, want daar had ik het nu echt niet op toegelegd. Het zag er naar uit dat ik een bijzonder handig technisch kneepje had gebruikt, waarvan alleen grote gevestigde auteurs het geheim kenden. In feite had ik alleen maar intuïtief de regel van ‘de correlatie tussen het uiterlijke en het innerlijke landschap’ toegepast, waarvan ik pas 17 jaar later kennis zou nemen in een geschrift Van de Franse psycholoog Gusdorf. Ik had blijkbaar langs intuïtieve weg, ‘met een natuurlijke oorspronkelijkheid’, een beginsel ontdekt en toegepast dat 3 jaar later (namelijk in 1948) door Gusdorf zou worden geformuleerd in zijn verhandeling ‘La découverte de soi’.

Ik stel me voor dat iemand, die roet in mijn eten zou willen gooien, hierbij de opmerking zou. kunnen maken : jawel, dat kan best zo wezen, maar aan de andere kant is het toch niet uitgesloten dat je een toepassing van dat beginsel al eerder gevonden had bij ‘de grote gevestigde auteurs’. Die mogelijkheid acht ik inderdaad niet uitgesloten, zoiets gebeurt wel vaker, en ik zal ze dan ook niet a priori verwerpen. Persoonlijk ben ik echter van het tegendeel overtuigd en het volgende, ondubbelzinniger voorbeeld kan mijn stelling alleen maar ondersteunen.

Het is een vrij lang verhaal, maar het is zo merkwaardig dat ik het u niet wil onthouden. In oktober 1965 voltooidde ik de roman *Golden Ophelia*. De titel slaat op een bloem, een roos, gekweekt door een jonge bloemiste, Emma Tychel, die in de fictieve landelijke gemeente Zevenholen woont. Dat zij verliefd wordt op een Poolse emigrant doet hier verder weinig toe, maar belangrijk is wel het feit dat de grootmoeder van het meisje werd ondergebracht in een tehuis voor ouden van dagen en dat het mens er telkens weer de kans toe ziet dat huis te ontvluchten.

Welnu, dames en heren, in het voorjaar ’66, enkele maanden vóór het verschijnen van het boek, reed ik per auto van Antwerpen naar Gent op uitnodiging van de Gentse Kring van Bibliothecarissen die mij wilden horen spreken. Ik was wat vroeger thuis weggegaan, omdat ik het vreselijk vind als ik me moet haasten en omdat ik meestal graag de gelegenheid heb om onderweg mijn spreekbeurt in gedachten nog eens te doorlopen. Ik houd dan achter het stuur een soort van algemene repetitie, voor zover de verkeersdrukke dat toelaat. Die dag was ik wel ongewoon vroeg en omdat ik er niets voor voelde om in Gent nog meer dan een uur rond te hangen, besloot ik onderweg, in Zeveneken, even uit te stappen en me te vertreden. Ik was al

...

----- pagina 10 van het manuscript ontbreekt -----

... een kopie vol detailfouten en verstrooide verschrijvingen: van Emmy had de plagiator Nelly gemaakt, Zevenholen was verhaspeld tot Zeveneken, en de laddermaker had hij niet in een woonwagen gehuisvest, maar in een dorps bakstenen woning met een pannendak.

Hiermee is het verhaal echter nog niet uit. Ik wist de laddermaker het adres van Nelly te ontfutselen en enkele maanden, zodra het boek verschenen was, stuurde ik haar een exemplaar van *Golden Ophelia*. Haar antwoord was al even onthutsend als deze vreemde ontmoeting. Ze schreef me dat ze in Emmy Tichel zichzelf in heel wat opzichten had herkend, dat ze er altijd van gedroomd had in een oude watermolen te wonen – want dát was het decor waarin ik haar in het boek geplaatst had – en ten slotte dat haar grootmoeder, die ondertussen was, de laatste vier jaar van haar leven eveneens in een tehuis voor ouden van dagen had doorgebracht, zich daar heel ongelukkig had gevoeld en er meer dan eens was weggelopen.

Natuurlijk kan men ook een geval als dit verklaren vanuit ‘een toevallige samenloop van omstandigheden’ en het voorts afdoen met een superieure glimlach, die dan zoveel betekent als : je hoort wel vaker van die vreemde geschiedenissen. Daarop zou ik dan kunnen antwoorden met een uitspraak van Julien Green, de Franse romancier : ‘Er bestaat geen toeval; er zijn alleen kwaadwilligen van het lot, en trouweloosheden, die lang van tevoren zijn voorbereid, maken enkel zo’n toevallige indruk, omdat de ondergrond ervan ons ontgaat’.

De ondergrond van het eerder geheimzinnig lotgeval te Zeveneken is ook mij lange tijd ontgaan, maar ik ben nu wel geleidelijk tot de overtuiging gekomen dat ik er, niet noodzakelijk langs paranormale weg en ook niet langs magisch-realistische weg, maar langs zuiver intuïtieve weg in geslaagd ben een concreet, reëel menselijk situatiebeeld te reconstrueren vanuit een persoonlijke, innerlijke werkelijkheidsbeleving. De enige toevalligheid, die hierin een rol zou kunnen spelen, is de samenloop van omstandigheden die mij het laddermakersbedrijf in Zeveneken heeft doen ontdekken op een moment dat Nelly, die eigenlijk in Loochristi thuishoorde, er ‘toevallig’ op bezoek was. De stelling van de casualisten, van degenen die...

----- pagina 12 van het manuscript ontbreekt -----

... bovendien door een van de aanwezige journalisten in de kolommen van een Antwerpse krant terecht. Op zichzelf zou dit niet zó verbazingwekkend zijn, als ik niet achteraf ook van een insider had vernomen dat zich een vijftal jaren tevoren op de zolder van hetzelfde museum een personeelslid had opgehangen. Dat personeelslid was, volgens mijn zegsman, een invalide en de reden voor zijn wanhoopsdaad zou, naar mij ook door anderen werd verzekerd, een uitzichtloze, onbeantwoorde liefde geweest zijn.

Een gelijkaardig ‘visioen’ van een mij onbekende werkelijkheid had ik toen ik het zeer recente verhaal ‘Twaalf miljoen gaatjes’ schreef.¹ De handeling van dit verhaal is gesitueerd in een asbestfabriek, ontsproten aan mijn verbeelding. Ik had nog nooit een voet in een asbestbedrijf gezet en alle technische gegevens met betrekking tot de bedrijfsorganisatie en het productieproces had ik gewoon ontleend aan een algemene encyclopedie. Een verwante

¹ Het verhaal ‘Twaalf miljoen gaatjes’ verscheen in 1971 in *Dietsche Warande en Belfort*, de bundel *De verliefde akela* werd in 1973 uitgegeven.

van mijn vrouw, die kantoorbediende is in een fabriek voor asbestkleding, las het verhaal in *Dietsche Warande en Belfort* en stond versteld van de nauwkeurigheid waarmee ik ‘háár werkring’, tot in de atmosferische bijzonderheden, beschreven had. ‘Ik zou haast geloven dat je er gewéést bent’ zei ze, ‘het klopt allemaal zo goed : de ijzeren wenteltrap bij de ingang, de geasfalteerde binnenplaats met de hoge afdaken, tot zelfs de zedige blijheid van de productiechef en de vuilbekkerij van die kerel aan de lopende band.’ Ik stond er zelf ook versteld van toen ik het hoorde, want dit soort van descriptieve en anekdotische bijzonderheden had ik nu eenmaal niet uit de encyclopedie kunnen vernemen, zelfs niet uit om het even welke vakliteratuur.

In zekere zin had de verwante van mijn vrouw gelijk : ik ben er inderdaad geweest, in dat bedrijf niet lijfelijk, maar zintuiglijk, sensorisch, in een toestand die ik zou durven omschrijven als een bewustzijnsverruimende, scheppende roes en die vergelijkbaar is met een droomtoestand. Met dit verschil allicht, dat dromen over ‘t algemeen reproducties zijn van herinneringen, van vergeten of vervaagde voorstellingen, en dus deel uitmaken van onze subjectieve ervaringswereld. Hoe dan ook het zijn de beste momenten van de schrijver, deze momenten van luciditeit, van bewustzijnsverruiming, die hem toelaten uit zichzelf te treden en bezit te nemen van een andere wereld. ‘Soms dringt de drang de droom tot een gestalte en wordt het lichaam droom’ dichtte Paul van Ostaïen en omschreef daarmee een van zulke momenten.¹ Het verklaart ondertussen wel waarom zovele dichters, schrijvers, kunstenaars, niet alleen vandaag, maar ook in het verleden, hun toevlucht nemen tot het gebruik van hallucinogenen, die deze visionaire momenten kunstmatig opbouwen, langs chemische weg. Door deze vergelijkende vaststelling komen we waarschijnlijk meteen een stap dichtter bij de fysiologische verklaring van het begrip ‘intuïtie’. Het is immers bekend dat de bewustzijnsverruiming onder de invloed van hallucinogenen of psychedelica als LSD en mescaline veroorzaakt wordt door stoornissen in de stofwisseling, ademhaling en bloedsomloop, met andere woorden door een tijdelijke verandering in het fysiologisch proces. Welnu, een tijdgenoot van Bergson, de medicus Tissié, heeft proefondervindelijk aangetoond dat bepaalde soorten dromen zich eveneens manifesteren als gevolg van stoornissen in de stofwisseling, ademhaling en bloedsomloop. We maken nu echt niet zo’n grote sprong als we de scheppende roes tot hetzelfde fysiologisch verschijnsel herleiden. Het zit trouwens al in het woord ‘roes’ besloten : elke roes – zowel de liefdesroes al de roes van de dronkenschap of de creatieve roes wordt gekenmerkt door een tijdelijke verandering in het fysiologisch proces, in het bijzonder door het optreden van de genoemde stoornissen. Het is overigens wel typisch dat schrijvers die niet zoals Baudelaire opium schuiven, die niet zoals Vinkenoog marihuana roken, die niet zoals Ginsberg heroïne snuiven, toch altijd wel een behoefte hebben aan onschuldiger vormen van roesverwekkende of bewustzijn verhelderende middelen, aan stimulantia zoals alcohol of koffie, die tot de softdrugs gerekend worden. Voltaire en Balzac waren onmatige koffiedrinkers, verslaafden aan coffeïne, en ik geloof dat ik zelf ook bij deze categorie mag ingelijfd worden. En wat de alcoholisten betreft : het staat vrijwel vast dat één op drie kunstenaars hun heil zoeken in deze vorm van ontsnapping aan de begrensde werkelijkheid.

Ontsnappen aan de werkelijkheid. Evasie. Ja waarom wil de schrijver ontsnappen aan de werkelijkheid? Omdat ze hem niet bevredigt, omdat ze hem beangstigt. En waarom bevredigt ze hem niet? Waarom vervult ze hem met angst? Omdat hij ziet wat de anderen niet zien, omdat hij door datgene wat Marshall McLuhan noemt zijn ‘extra sensorial perception’ (zijn buitenzintuiglijke waarneming) telkens weer tot de verschrikkelijke vaststelling komt, dat er een voortdurende, vaak ondraaglijke spanning bestaat tussen de dingen zoals ze zich uiterlijk voordoen en de dingen zoals ze in essentie zijn – een spanning die hij als een persoonlijke tragedie ervaart. Deze vaststelling, en de continuele bewustzijns crisis die eruit voortvloeit, is de grondslag van zijn dramatisch levensgevoel. Elke kunstenaar is vanuit zijn dispositie, vanuit zijn anders-zijn, en vanuit het besef van dit anders-zijn gedoemd tot dit dramatisch levensgevoel. Het is vrijwel onmogelijk voor hem om in gevoelscommunicatie te treden met de medemens die in de zichtbare, tastbare werkelijkheid leeft, met de maatschappelijk aangepaste, extraverte, amuzische enkeling die niet naar ontsnapping verlangt of streeft, maar integendeel naar integratie in de burgerlijke samenleving. ‘De dichter bereikt het onbekende’ schrijft Rimbaud in zijn *Lettre du Voyant*. ‘Onuitsprekelijke kwelling waarbij hij alle geloof nodig heeft, alle bovenmenselijke kracht en die hem, te midden van alle anderen, tekent tot de grote zieke, de grote misdadiger, de grote vervloekte en de opperste geleerde!’

De grote zieke, de grote misdadiger, de grote vervloekte. Wat is dit anders dan een omschrijving van de onaangepaste, de geïsoleerde enkeling, die zijn waarheden niet direct kan mededelen – wél indirect in zijn kunst – omdat ze op intuïtieve inzichten berusten en dus niet uit te spreken zijn in de dagelijkse taal, het gereguleerde instrument van de bakker, de loodgieter en de korporaal? En zelfs als hij in staat zou blijken te zijn z’n waarheden direct mede te delen, zou hij daardoor in een geïsoleerde positie worden gedrongen, want de waarheid is (zoals Schopenhauer zegt) ‘altijd en overal een gevaarlijk metgezel, een onwelkome gast geweest’.

Onuitsprekelijke kwelling inderdaad, wanneer men zoals Marsman, die in juni ’40 aan boord van een getorpedeerd schip is omgekomen, zijn eigen levenseinde in een poëtisch visioen voorspelt – wanneer men, zoals Antonin Artaud, vooruitziende in de tijd, de toekomstige verschrikkingen van W.O. II oproept en daarna krankzinnig wordt – wanneer men, zoals de Zweedse schrijver Stig Dagerman, het onontkoombare gevoel heeft ‘vanaf zijn geboorte een ter dood veroordeelde’ te zijn en op 31-jarige leeftijd een eind aan zijn leven maakt ... Onuitsprekelijke kwelling wanneer men, geobsedeerd door ‘das Sein hinter den Dingen’, het onbekende bereikt en erdoor vernietigd wordt! De waarheden, waar toe men langs deze weg doordringt, zijn ofwel verschrikkingen ofwel middelen tot zelfbevrijding.

Ik kan me geen belangrijk schrijver voorstellen wiens levensgevoel niet dramatisch en geobsedeerd zou zijn, bij wie de spanning tussen existentie en essentie niet tot dramatische conflicten zou leiden. Zelfs zogenaamde optimisten, wier werk een levensbejahend, vitalistisch of humoristisch karakter heeft, scheppen in wezen vanuit een levensgevoel dat niet anders dan dramatisch kan genoemd worden. Zelfs een zo bruisend vitalist als Felix Timmermans, wiens proza bij oppervlakkige beschouwing alleen maar een blijde levensboodschap schijnt te brengen, heb ik ooit tijdens een televisiedebat door Westerlinck horen karakteriseren als ‘een kunstenaar met een dramatisch levensgevoel’ een opvatting die

ik beslist met hem deel. Men heeft Timmermans blijkbaar al te lang en te uitsluitend geïdentificeerd met ‘Pallierter’, dat literaire symbool van de Vlaamse levensdrift, en daarbij even authentieke, maar veel dramatischer scheppingen als ‘De harp van Sint-Franciscus’ uit het oog verloren. Ik hoef ook niemand te herinneren aan het recenter geval Bomans, een schrijver die een kwart eeuw lang versleten werd als een lolbroek en een soort van letterkundige homo ludens, en die pas in zijn laatste levensjaren zichzelf heeft kunnen zichtbaar maken als de man die hij in werkelijkheid was : de eenzame, door angsten en twijfels aangevreten, denkende, zoekende, geobsedeerde enkeling. Men vergeet wel eens dat de humor zijn oorsprong vindt in tragische tegenstrijdigheden, in de spanningen tussen de mechanisering en het leven, tussen de werkelijkheid en de werkelijkheidsbeleving met andere woorden dat het een van de verdedigingssystemen is van het kwetsbare individu. Als ik een schuchtere poging tot introspectie waag, kom ik al meteen tot de vaststelling dat mijn leven van jongs af beheerst werd door een dramatisch gevoel, en vanaf een bepaalde leeftijd ook door de obsessie. Toen ik daarstraks over de jeugd sprak als over een tijd van wanhopige gevoelens, heb ik daarvan op een tamelijk ironische manier afstand genomen u herinnert zich waarschijnlijk het grapje dat ik heb gemaakt over het naargeestige gedicht, waartoe het verraad van Alphonsine me inspireerde – maar in feite heb ik dat om dezelfde reden gedaan waarom Bomans zichzelf, zijn gekneusde gevoelens en zijn smartelijk besef van vergankelijkheid, onzichtbaar probeerde te maken achter ironie : uit een soort van verdedigingsreflex of verbergings tactiek. In werkelijkheid kan ik niet zo gemakkelijk afstand nemen van die wanhopige gevoelens, die me zoals het noodlotsmotief in Beethovens Vijfde Symfonie heel mijn leven door hebben begeleid, als een vage zelfmoordgedachte in de momenten van angst, twijfel en moedeloosheid, als een scheppende kracht in de momenten van vervoering en bevrijding. De ellendigste periode in mijn leven is waarschijnlijk die geweest waarin ik rondliep met wat ik achteraf ben gaan noemen ‘een gezwel in mijn ziel ; dat moet tussen mijn zestiende en vierentwintigste jaar geweest zijn. Het is moeilijk om deze ‘kwaal’ in een paar woorden te beschrijven, maar zij hield ontegensprekelijk verband met ‘Weltfremdheit’, met angst voor het leven én voor de dood, met het onvermogen om te zijn zoals de anderen. Het bewustzijn van dit onvermogen verhinderde mij telkens weer een blijvende, menselijke relatie met de buitenwereld op te bouwen; toen sprak men, geloof ik, nog niet zo algemeen van communicatiestoornissen, maar de term is met terugwerkende kracht alleszins toepasselijk op die duistere jaren van mijn jeugd, jaren vol vergiftigde dromen en snel opbrandende illusies. Het dramatische gevoel, dat mijn leven in die jaren en tot op zekere hoogte ook in de volwassenheid beheerste, heb ik wellicht nergens zo duidelijk tot uitdrukking kunnen brengen als in de beginregels van een parapoëtische montage, die ik 20 jaar later zou schrijven:

In mijn gedichten zijn geen vensters
ik verberg een aangeboren kwaal
binnen de blauwe lippen van mijn taal
in mijn verborgenheid
maak ik een witter landschap
van de wereld

Ik ben er zeker van dat ‘het gezwel’, waaraan ik leed, niet uitsluitend voortkwam uit die romantische, voor een deel bewust gecultiveerde wanhoop, die door de Duitsers ‘Weltschmerz’ en door de Engelsen ‘spleen’ wordt genoemd. Het begin van de twintiger jaren is voor vele kunstenaars een van de moeilijkste perioden: het zijn de jaren van de zelfverkenning en zelfbewustwording. Er sluimerden in mij een (bijna ziekelijke) sensibiliteit en een vaag, als zodanig nog niet herkenbaar verlangen naar zelfbevestiging en omdat ik toen die sensibiliteit op geen enkele manier tot uitdrukking wist te brengen (of om te zetten in creatieve energie, zoals ik later onbewust zou gaan doen), en omdat ik er ook niet in slaagde dat onbestemde verlangen te richten en te sublimeren, bleef ik weerloos overgeleverd aan mijn kwetsbaarheid en mijn gevoel van onveiligheid in een wereld die, zoals Ortega y Gasset zegt, ‘alles onder zich dooddrukt dat verschillend is, alles dat voortreffelijk, persoonlijk, bekwaam en apart is’.

Men zou eigenlijk de werken en het leven van enkele tientallen, bij voorkeur uiteenlopende schrijverstypen grondig en analytisch moeten bestuderen om tot een duidelijker beeld en een nauwkeuriger bepaling te komen van het vrij nevelige begrip ‘dramatisch levensgevoel’ en dat kunnen we hier natuurlijk niet doen. Maar één feit staat vast : men zal bijna telkens op de bodem van dat moeilijk te definiëren levensgevoel de angst aantreffen de angst voor het leven, de angst voor de dood, de angst voor het geweld, de angst voor de creatieve onmacht, de angst voor het ego (het bewuste ik), de angst voor ‘de ander’ (men denke aan Sartre : ‘l’enfer, c’est l’autre’), en de angst ten slotte ook voor het oneindige, de leegte, de afgrond, het dreigende niets. Heel dikwijls is het een onbestemde angst, waarin al deze verschillende angstgevoelens samengeklonterd, opgesteven zijn tot wat Kafka noemt ‘das tief gefrorene Meer in uns’. Ook Marsman heeft deze onbestemde angst tot zijn dood toe hijgend en huiverend doorstaan. Ik ken geen aangrijpendere literaire expressie van dit complex van angstgevoelens dan deze twee versregels van hem: ‘het paradijs is verbrand : ik proef roet, dood, angst en bloed’. Men zou per slot van rekening een indrukwekkende bloemlezing kunnen samenstellen van dergelijke voorbeelden van onbestemde of subjectief gerichte angstaffecten in de poëzie en de prozaliteratuur, maar ook dát zou ons veel te ver voeren. Ik wil alleen heel even blijven stilstaan bij die angst, die ongetwijfeld samenhangt met de eschatologische vraagstukken, met het menselijke bestaansmysterie, met de crisis van het religieuze bewustzijn – ja, met het ‘verbrande paradijs’ van Marsman : de afgrondelijke angst voor het oneindige, de leegte, het niets, die bij heel wat schrijvers en filosofen voorkomt en medebepalend is voor hun dramatisch levensgevoel. In een geschrift over Blaise Pascal spreekt Prof. Flam van diens ‘abyssaal bewustzijn’ – letterlijk dus : afgrondbewustzijn – en verwijst hij naar een getuigenis van abbé Jacques Boileau, volgens wie Pascal in de waan leefde dat links van hem een afgrond gaapte; om zich tegen deze afgrond te beveiligen zou de Franse filosoof de gewoonte hebben gehad aan zijn linkerzijde een stoel neer te zetten. Dit is allicht een extreem voorbeeld van de angst voor het oneindige, maar wie geneigd zou zijn hieruit af te leiden dat Pascal waarschijnlijk aan de een of andere vreemde, zelden voorkomende afwijking leed, zal er wel heel anders over denken wanneer hij kennisneemt van het selecte gezelschap van denkers, dichters en schrijvers, bij wie Flam een soortgelijk bewustzijn heeft geconstateerd. Ik citeer : Kierkegaard, de Sade, Nietzsche, Baudelaire,

Kafka, Malcolm Lowry, Hans Henry Jahn, Jens Rehn – en ik meen dat men ook Sartre aan deze lijst zou mogen toevoegen. Waarschijnlijk waren zij niet zoals Pascal in die mate door de afgrond geobsedeerd, dat zij zich van een stoel als borstwering bedienden, maar ook zonder die stoel is de uitlating van iemand als Kierkegaard ondubbelzinnig genoeg. ‘Ik zie niets voor mij dan een gapende leegte’ zegt de grondlegger van het existentialisme, ‘alleen van haar leef ik, alleen in haar beweeg ik mij ...’

Waarin bestaat nu eigenlijk dat ‘abyssale bewustzijn’? In welke psychologische of filosofische context dient het geplaatst te worden? ‘Het abyssale bewustzijn’ zegt Flam ‘kan niet bepaald worden, het dient beschreven te worden vanuit een verhouding tot de natuur’. Voor al de eerdergenoemde denkers, dichters en schrijvers is, nog steeds volgens Flam, ‘de natuur dé verschrikking, de wreedheid, hetgeen aan gene zijde van goed en kwaad staat’. Het lijkt geen twijfel dat de natuur hier niet in de beperkte zin dient te worden opgevat, niet als het landschap dat ons omringt, niet als de biosfeer, maar als de wereld van de kosmische verschijnselen, als het universum, en zo gezien kunnen we dan misschien ook iets begrijpen van de angst, die voortvloeit uit het abyssale bewustzijn, als we denken aan de haast redeloze angst voor een onweer waardoor zo vele mensen bevangen worden, terwijl zij, bij de veel grotere kansen die zij lopen om in een verkeersongeval om te komen, toch elke dag zonder angst en zonder enige gedachte aan gevaar achter het stuur van hun auto zitten. Het is blijkbaar de oerangst van het primitieve wezen die in deze mensen voortleeft : de angst voor het vuur, de demonische krachten, het onbekende geweld van buitenaf, het onheil en de verschrikkingen van een wereld vol diepe ravijnen, vulkanen en verscheurende roofdieren. Als ik dan zeg dat deze mensen iets behouden hebben dat bij anderen verloren is gegaan, doet ons dat automatisch terugdenken aan Bergsons analoge vaststelling met betrekking tot de intuïtie van de kunstenaar. Ik geloof dat we hieruit wel de gevolgtrekking mogen maken, dat het abyssale bewustzijn én de intuïtie een gemeenschappelijke oorsprong vinden in de natuur van de oermens met zijn sterker ontwikkelde instincten.

De obsessie ten slotte, de bezetenheid, zou men in zichzelf moeilijk kunnen beschouwen als een levensgevoel, maar ze geeft wel uitdrukking aan een levensgevoel : aan het menselijk tekort namelijk het tekort aan liefde, het tekort aan tederheid, het tekort aan begrip, het tekort aan vrijheid of aan mogelijkheden om zichzelf artistiek zichtbaar te maken, om zich maatschappelijk aanvaardbaar te maken. De voortdurende pogingen om dit tekort te compenseren of op te heffen, en vooral de voortdurende mislukkingen daarvan, maken van de kunstenaar een geobsedeerde, iemand bij wie het wilsstreven versmald wordt tot een fanatieke, dweperige hartstocht. ‘Alle willen’ zegt Schopenhauer ‘vindt zijn oorsprong in behoeften, dus in een tekort, dus in lijden’. Dit lijden, dit tekort houdt zeer vaak, voornamelijk in de moderne literatuur, verband met seksuele frustraties. De romans van iemand als Henry Miller – om een voor de hand liggend voorbeeld te noemen – zijn zeer duidelijk de manifestaties van een seksueel geobsedeerde. De bezetenheid van Miller wijst op een ernstig menselijk tekort en op het rusteloze streven om dit tekort te compenseren in erotische wensdromen. Hoe groter overigens het tekort, hoe sterker de obsessie, en hoe intensiever, authentieker ook de zeggingskracht. Ik denk daarbij aan het gezegde van Jean Rostand: ‘un chef-d’oeuvre, c’est un abcès de fixation’. Het ontstaan van een meesterwerk is inderdaad te

vergelijken met het uitbreken van een etterbuil na een lang, pijnlijk rijpingsproces of met wat Karel Jonckheere waarschijnlijk zou noemen ‘het purulleren van verziekte hartstochten’.

Ik geef er me rekenschap van, dames en heren, dat het levensgevoel van de schrijver er na deze analyse in uw verbeelding wel ongeveer uit moet zien als het Inferno van Dante, of, dichter bij ons, als de gruwelkamer van W.F. Hermans in de optiek van Adriaan Morriën want welk gezicht heeft dit levensgevoel nu gekregen? Het is dramatisch, het impliceert angsten en tekorten en obsessies, en het berust op lijden. Dit is inderdaad geen verheffende balans – maar ik ben hier ook niet gekomen om u zedelijk te verheffen; ik heb nu eenmaal geen pastorale aspiraties. Ik ben hier alleen gekomen om u mijn persoonlijke, al dan niet aanvechtbare inzichten in het levensgevoel van de schrijver mede te delen – een complex en gecompliceerd psychisch gebied van spanningen, conflicten en trauma’s waartoe de lezer over ’t algemeen moeilijk toegang verkrijgt. Dat dit levensgevoel – om het nu eens heel algemeen te zeggen – in het leed vertelt, hoeft ons ondertussen niet meewarig te stemmen. Het leed is nu eenmaal een van ‘de noodtrappen naar het morgenlicht’ waarvan Gerrit Achterberg spreekt. Het is het smalle, bochtige, hobbelige ezelspad langs het ravijn dat opwaarts leidt naar het literaire pantheon, naar de onsterfelijkheid. In de epiloog van oud-Indische toneelspelen wordt dikwijls de wens geformuleerd ‘mogen alle levende wezens vrij blijven van leed’, en dat is heel mooi, dat is een zeer humane. en verheven gedachte, maar ik meen daartegen toch te moeten protesteren in naam van de kunst en van al mijn letterkundige soortgenoten, want de vervulling van zo’n wens zou het scheppende individu beroven van een van zijn voornaamste inspiratiebronnen.

i **Facture Baroque**

Uit *Verzamelde gedichten*

Soms
– wanneer de boten van hun zinnen sloegen
aan de immer deinende rotswand
van een reuk die openstaat
op wonderlike dieren
 en planten die
 koortsdoorschoten
 tussen de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht
 slechts zijn een vergelijken -
soms slaat het verlangen der mensen zo hoog uit
dat zij takelen de nederige boot
en ter zee gaan
in de zeilen speelt de wind een waan
 een oude waan
 die over de kim gekelderd lag
 tot de wind de hulzen stuk woei
 en uit de scherven walmt de wijn van deze waan
 van deze oude waan
Geen kent het S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim
en dat aan de boôm van onze ziel er sprieten steken
die alleen het trillen vatten
van gene zijde
Soms dringt de drang de droom tot een gestalte
en wordt het lichaam droom

Paul Van Ostaijen