

Het Opus in Vlaanderen. Van taalkritiek tot taalcreatie

door

HUGO BOUSSET

In een interview, afgenomen door Fernand Auwera (*De Nieuwe* 620), stelt Adriaan Venema vast : „In Vlaanderen blijft men verder zoeken naar nieuwe wegen, terwijl in Nederland nu duidelijk de spuitjesliteratuur aan bod is. Het is een echte terreur aan het worden, zelfs Mulisch doet eraan mee. Ik begrijp het niet. Misschien is het een reactie op de informatiestroom, op de drukte die sinds 66 in Nederland heerst. Men is overvoerd met informatie, men werd gedwongen zich bij een aantal dingen betrokken te voelen, en dus is er een mentaliteit gegroeid van : maar dan tenminste in de literatuur geen sores meer. Het is een escape.” Het is inderdaad zo dat na het maatschappijkritische engagement – dat in Vlaanderen nooit vaste voet kreeg, tenzij in het oeuvre van Koeck, Boon, Ruyslinck en Raes – Nederland zich gaat verkneukelen in huis-en-tuin schriftuur, in fugatieve geschriften, in nieuwe romantiek. Wat ons hier meer moet interesseren is de merkwaardige come-back van het taalexperiment, het werken aan een opus, in de Zuidnederlandse letteren. Het tijdschrift „Komma” legde de grondslagen van dit nieuwe type schriftuur, dat een muzikale ontwikkeling wil zijn van vooropgestelde thema’s. Hier klinkt duidelijk Paul van Ostajens bepaling door van „poésie pure” als „de thematische ontwikkeling van een vooropgestelde zin” of nog „een in het metafysische geankerd spel met woorden”. Deze abstraheeringstendens van wat je „puur proza” zou kunnen noemen, loopt parallel met de abstraktie en non-figuratie in de plastische kunsten, maar vertoont nog meer raakpunten met de autonome, pure en abstracte muziek van b.v. Stockhausen, en voorbij Stockhausen : Webern en Henze. Als een satellietje draait het autonome kunstwerk in zijn zelfverheerlijkende zinvolheid en eigengereide vormscheppende kracht rondom de chaotische aarde, die als zin- en vormeloos wordt ervaren. Literatuur is in die zin een alternatief-op-papier voor de wereld waarin we gedoemd zijn te leven. Deze Gilliamse oefentochten in het luchtledige, het beschrijven van arabesken in de ruimte, het vluchten in de eigen wetmatigheid van de fuga, dit alles roept de metafysische wereld van de muziek op,

gedicht als een steen, maar plots een andere wereld illuminerend in een lichtflits.

Een (vertaald) citaat uit het verhaal *Ophelia* van Hermann Broch (*Barbara und andere Novellen*) typeert uitstekend wat de opus-schrijver met de taal wil bereiken: „Als iemand uit zijn innerlijk een melodie heeft ontwikkeld, dan gaat die een eigen leven leiden. Nu zijn er melodieën die om een contrathema vragen, om daarmee te zamen een sonate te vormen, maar er zijn ook individualisten die, onbuigzaam en hard, geen door de mensen gewrochte verbinding en vermenging aangaan en uitsluitend in de vorm van een fuga kunnen worden gedwongen en bedwongen. Alles wat er dan op volgt, volgt onvermijdelijk en onomstotelijk. Er groeit muziek uit een grondthema als uit een voorgekweekte kiem, groeit in haar eigen ingeboren, rechtlijnige logica en het kan niets anders zijn dan mooi en goed, mits er maar niemand de melodie komt verstoren.” Het proza van de opus-schrijver wordt gekenmerkt door een zeldzaam samenhangende concentratie en een rechtlijnig muzikale structuur. Hierbij worden de schaarse, naakte woorden thematisch herhaald in een bezwerende eentonigheid. Zo wordt de versleten taalcode doorbroken, zo worden de vaak misbruikte woorden aan zichzelf teruggeschonken. Dan openen ze zich als oesters en tonen hun glanzende parel. Muziek is voor deze auteurs meer dan vorm of stijl. Het is terzelfdertijd ook de inhoud van hun werk. Inhoud en vorm zijn bij hen één: hun boeken gaan niet *over* muziek, ze *zijn* muziek. Die taalmuziek – je moet naar een opus kunnen luisteren – is schoonheid. En schoonheid is een zinvol alternatief voor de onmenselijke chaos waarin de wereld zich beweegt. Tegenover de cultus van de doe-maatschappij, het zich verliezen in talloze futiliteiten, het zich laten ringeloren door de opdringerige kanalen van consumptie en produktie, creëren deze auteurs keihard en rechtlijnig een geheel autonome taalwereld.

Met welke woorden echter moet de kunstenaar die schoonheid scheppen, nu ook de taal door de maatschappij is besmet? Hoe de taal ontsmetten, uitpuren? Dagelijks worden we namelijk bestormd met „taal”: reclame, politieke slogans, folders, krant, t.v., radio... Er is een ontheiliging van de taal aan de gang zonder einde. Wat betekent een woord als „liefde” nog, nu het dagelijks in onbenullige schlagers wordt misbruikt? Wat is „vrede”, wat „dood”, nu de massamedia die woorden om de haverklap geweld aandoen? En uiteindelijk, wat betekent het woordje „ik” nog in de mond van een gealiëneerd produkt van onze massacultuur? Over die aliënatie schreef Lucien Goldmann in *Pour une sociologie du roman* (1964) zeer boeiende dingen. Hij beschrijft er de „homo

economicus", die gebukt gaat onder wat hij – in navolging van Marx – noemt: „Le fétichisme de la marchandise”. Alles in onze tijd draagt het kenmerk van de „reïficatie”, het tot ding worden van alle waarden, het louter kwantitatief meten van de mens volgens plat-commerciële maatstaven. Op geen enkel niveau bestaat er in de kapitalistische westerse maatschappij een bewuste regeling – volgens een of andere morele of kwalitatieve norm – van produktie en consumptie. In die context ontstaat een problematisch personage, een anti-held, waarvan Michel Zérafra in *Roman et Société* (1971) zegt: „Les héros principaux sont victimes d'un écartèlement entre idéal et réalité.” Zérafra citeert ook Lukàcs, die terecht opmerkt dat de moderne romanheld weliswaar koppig een weg inslaat, maar dat de reis reeds afgelopen is, vooraleer de reis werd begonnen... De strijd van de „held”, die geen held meer is, komt over als hopeloos. De onwrikbare maatschappelijke „orde” houdt eenieder in haar greep. Zolang een „held” de strijd aanbindt met maatschappelijke modellen, is er sprake van romaneske structuren. De relatie boek-maatschappij blijft dan zeer sterk. Lucien Goldmann wijst er echter op dat de hedendaagse economische mens zo'n onbenullig radertje is geworden in dit immense commerciële rad-der-fortuin, dat het enige wat de kunstenaar nog kan doen is: de bestaande realiteit compleet destructuren en een nieuwe „realiteit” structureren. Die verplettering van de moderne mens schrijft Goldmann toe aan de evolutie van het liberale kapitalisme naar het eigenlijke imperialistische kapitalisme, met bijbehorende monopolievorming, trusts, multinationals enz. De economie duwt alle andere maatschappelijke sectoren in de vergeetheok en drijft louter en alleen op het principe van winst en meerwaarde. Iedere moraal, esthetiek, alle geloof, elke waardenschaal is hier afwezig.

Hoe bouw je dus aan een alternatief-op-papier, aan een anti-wereld, aan een zingevend en vormscheppend satellietje, als het materiaal daartoe, de taal, zelf vermaatschappelijkt is? In zijn boek *Le plaisir du texte* (1973) schrijft Roland Barthes daarover: „Pour échapper à l'aliénation de la société présente, il n'y a plus que ce moyen: *la fuite en avant*: tout langage ancien est immédiatement compromis, et tout langage devient ancien dès qu'il est répété.” In feite is de taal van de school, de publiciteit, de sport, het lied, de informatie ... een taal van herhaling, van stereotypes. Het taalspel, het ludisch-creatieve is verloren gegaan. We zijn overvoerd met taal. Niet alleen de strijd van de „held” tegen de maatschappij is een onmogelijkheid geworden, ook het creatief optreden met de versleten maatschappelijke taalcode is ten dode

opgeschreven. Getuige de vaak talentloze pogingen om in onze tijd de „roman” als vorm te doen herleven, zoals retro- en neobewegingen dat voorschrijven. Taal moet opnieuw uitgepuurd, gezuiverd worden, en aan zichzelf teruggeschonken. De diepestructuur van de taal, waarin de semantische waarde schuilt, moet in ere hersteld. Taal is vormgeving, zinzoeking. Tegen de chaos van de hedendaagse maatschappij in, moet de schrijver een anti-chaos, een „opus” scheppen uit het niets. Tot het „opus” behoren de Komma-mensen als Paul de Wispelaere, René Gysen en Willy Roggeman, maar ook Ivo Michiels, Sybren Polet en jongeren als Mark Insingel, Daniël Robberechts, Jacques Hamelink en Claude van de Berge. Op Hamelink en Polet na, allemaal Vlamingen. Het ervaren van kunst als het scheppen met taal van een nieuwe werkelijkheid tegen de bestaande werkelijkheid, vindt al veel vroeger geestelijke bronnen.

In zijn essay *Ander proza* (Raster 2/77) onderzoekt Sybren Polet de evolutielijn van het „kontraproza”. Als adagium van het totaalproza, dat in kontramine leeft met de traditionele, burgerlijke roman, citeert Polet J. H. Herder, die in 1876 schrijft: „Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfange, als der Roman; unter allen ist er auch der verschiedensten Bearbeitung fähig; denn er enthält oder kann enthalten nicht etwa nur Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten – in Prose. Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz interessiert, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegend, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche selbst kann und darf in einem Roman gebracht werden, sobald es unsern Verstand oder Herz interessiert. Die grössten Disparaten lässt diese Dichtungsart zu: denn sie ist Poesie in Prose.” Polet voegt daar nog enige uitspraken aan toe van Schlegel en Novalis, van de romantische poëtica dus, hierbij opmerkend dat de literaire theorie blijkbaar vooroploopt. Schlegel stelt: „Die innerste Form des Romans ist Mathematik, Rhetorik, Musik. Das Potenzieren, Progressive, Irrationale”. Literatuur als absoluutheid en als utopie vinden we ook bij Novalis: „Alle Figuren etc sollen Wort oder Sprachfiguren werden – so wie die Figurenworte – die innern Bilder etc... (...) Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte – Figurenworte – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen seyn werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisiren, und Musiciren lernt.” In haar boek *Sèmiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969) gaat Julia Kristeva tot in de Griekse oudheid terug om carnavalesk,

ambivalent, polyfonisch proza te ontdekken. Hierbij inspireert ze zich duidelijk op Mikhaïl Bakhtine en diens werken over Dostoevski (1963) en Rabelais (1965). Het totaalproza noemt ze „la ménippée”, waarbij ze verwijst naar een Grieks filosoof van de derde eeuw voor Christus. Later gebruikten de Romeinen de term om satires mee aan te duiden. Kristeva wijst erop dat de Menipeïsche literatuur een voortdurende onderstroom blijft, tot op onze dagen. Hierbij citeert ze Joyce, Kafka en Bataille. Ze noemt dit soort schriftuur „ce genre carnavalesque ; souple et variable comme Protée, capable de pénétrer les autres genres”. We zitten dicht in de buurt van Polet en Herder, als we Kristeva’s bepaling van de Menipeïsche schriftuur lezen : „Genre englobant, la ménippée se construit comme un pavage de citations. Elle comprend tous les genres : nouvelles, lettres, discours, mélanges de vers et de prose dont la signification structurale est de dénoter les distances de l’écrivain à l’égard de son texte et des textes. Le pluristylisme et la pluritonalité de la ménippée, le statut dialogique du mot ménippéen expliquent l’impossibilité qu’ont eue le classicisme et toute société autoritaire de s’exprimer dans un roman qui hérite de la ménippée.” Dit soort proza is altijd marginaal geweest en bovendien sterk hinderend voor de politieke en sociale conventies en voor de gevestigde orde. Het totaalproza bevrijdt de taal van zijn historische dwang en brengt de inventie, de verbeelding, de intuïtie door de kracht van het hernieuwde woord opnieuw aan het bewind. – „La ménippée oriente le langage libéré vers un universalisme philosophique”. Hier valt de mens niet meer met zichzelf en de omgevende wereld samen, maar stelt hij, als een echte homo viator, steeds alles in vraag.

De notie van Kristeva en Polet over „totaalproza”, „onzuiver proza”, „menipeïsch proza”, „polyfonisch proza” vindt in onze letteren treffende toepassingen in *Aankomen in Avignon* (1970) en *Praag schrijven* (1975) van Daniël Robberechts en verder in *De reis naar Kithira* (1976) van Andreas Burnier en *De geboorte van een geest* (1974) van Sybren Polet. Voor Robberechts was Avignon de grote baarmoeder, het „mystiek kasteel der ziel” dat moet veroverd worden. Zijn Praag-project wordt echter doorkruist door de Praagse lente en krijgt zo als thema het spanningsveld tussen taalexperiment en engagement. Kithira is voor Burnier het symbool van de pre-Helleense, feministische wereld; het is de plaats waar een vrouwelijke, Minoïsche cultuur bestond en Aphrodite werd geboren. In het Lokien-opus van Polet krijgt Lokiens ontwakend historisch bewustzijn – hij moet de feestelijkheden rond

het 700-jarig bestaan van Amsterdam voorbereiden – gestalte in het „psychoon” Kilo.

Uiteraard betekenen de Franse prosateurs die tot de „nouveau roman” behoren, ook een belangrijke stapsteen naar het „opus”. In een bijdrage *Nouveau roman et réalité* (*Revue de l'Institut de Sociologie*, 1963/2) nemen Nathalie Sarraute en Alain Robbe-Grillet een standpunt in. Robbe-Grillet gaat dieper in op het verschil tussen de burgerlijke roman en zijn eigen schriftuur: „Le monde des objets balzaciens c'est celui de la bourgeoisie triomphante, monde rassurant où les choses étaient avant tout la propriété de l'homme. Tandis que ces objets qu'on rencontre dans nos romans, ils ont toujours l'air de n'appartenir à personne et même d'être là pour rien. (...) Nous vivons dans un monde qu'on peut appeler un monde d'objets, mais d'objets étrangers, un monde qui a cessé d'être constamment notre propre image. Il y a cent ans régnait ce mythe d'un accord heureux entre le monde et l'homme : les choses n'étaient que nous-mêmes encore une fois, nous étions la clef de l'univers, nous étions sa justification, nous étions sa signification suprême.” De kunstenaar moet nu volkomen creatief optreden, een wereld scheppen uit het niets: „plus rien n'existe avant l'œuvre, qui n'est justement la recherche de quelque chose qui avant elle n'existe pas”. Nathalie Sarraute sluit daarbij aan: „Et cette recherche tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue.” Een nieuwe realiteit creëren, betekent: werken met een nieuwe, onbesmette, zuivere taal.

Ook Paul Valéry stelde in zijn *L'Idée fixe* over de taalcreatie vast: „C'est l'Ignorance Créatrice. C'est la Création par le Vide.” Niet toevallig begint Willy Roggemans *Made of words* (1972) met dit citaat. Dezelfde Willy Roggeman bepaalde in zijn *Homoïostase* (1971) de kunst als „het bevechten van de nihilistische drek van het bestaan in een moment van vormtranscendentie.” Hier staat hij heel dicht bij Michel Zérafra, die in *Roman et société* Nietzsche citeert: „L'art représente la dernière métaphysique possible au sien du nihilisme européen.” Erg typerend zijn ook de citaten van Paul de Wispelaere in *Paul-tegenpaul* (1970). Uit Kafka's *Tagebücher* kiest hij: „Alles, was sich nicht auf Literatur bezieht, hasse ich.” Van Flaubert uit diens *Correspondance* vermeldt hij: „Le seul moyen de n'être pas malheureux c'est de s'enfermer dans l'art et de compter pour rien sur le reste. Je suis un homme-plume...” Hierbij kunnen we dan weer Roland Barthes vermelden, die in *Le plaisir du texte* de schrijver als volgt bepaalt: „Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion

ou son imagination par des phrases, mais *celui que pense par des phrases* : un *Pense-Phrase*".

Jean Ricardou wijdde in zijn boek *Pour une théorie du nouveau roman* (1971) een speciaal hoofdstuk aan „Valéry contre le roman". Nooit heeft Valéry een boek willen beginnen met een zin als „La marquise sortit a cinq heures". Een boek dat met dergelijke zin begint, zal te realistisch en terzelfdertijd niet realistisch genoeg zijn. Te realistisch : de burgerlijke wereld wordt in de roman weerspiegeld ; de wereld wordt dus ervaren als zinvol genoeg om te echoën in een helder opgezet, met de rede geconcipeerd werk. Niet realistisch genoeg : de benadering van de mens blijft aan de oppervlakte, wordt nooit verdiept tot de archetypische onderlagen van de mens, het onderbewuste, de intuïtie. Ook tegen de oppervlakkige stemmings- en beschrijvingskunst zet hij zich af : „L'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une œuvre". Niet de dingen zijn belangrijk in een roman, maar de relaties tussen de dingen, *niet de mimesis, maar de creatio* : „Je voyais ou voulais voir les figures de relations entre les choses, et non les choses". Valéry droomt van een boek als zuiver taalgebeuren, als lineaire constructie, als oefentocht in het luchtledige : „J'ai songé à un roman qui irait délibérément 'contre la vérité' – au sens des romanciers. Mais fait de personnages et de situations construits".

Het scheppen van een opus is het in een baan om de chaotische aarde gooien van een eigengereid, zinvol en gestructureerd satellietje. Alles is absurd behalve de taalwereld die ik vorm geef. Kunst is in die zin een anti-gebaar tegen de wereld, de weerbarstige stof, de kleffe klei. Het artistieke moment is het keiharde planten van de speer van het woord in de vormeloze materie. Hier is duidelijk de invloed van Benn merkbaar. Door muzikale structuren en bevrijdende taallitanieën reveleren de schrijvers van een opus aan de lezer een nieuwe zinvolheid, die zij in de verloederde zintuiglijke werkelijkheid niet meer kunnen aantreffen. Zij creëren eilandjes van schoonheid in een lelijk gemaakte wereld, zo geven belangloos genot in een tijd waarin alles becijferd wordt, zij scheppen met taal in een eeuw van taalzwendel. Over de muzikalisering van het proza, zegt Claude van de Berge : „In de muziek heeft het kosmische een uitdrukking gevonden die ontstijgt aan het niveau van begrensd en logisch denken, en is het geluid uitgegroeid tot een buitenaardse boodschap, een innerlijke stem, tot oneindigheid." (*Dietsche Warande en Belfort*, 121/8). Langs de abstracte, metafysische muziek van tijdeloze componisten om

(Josquin des Prés, Bach, Webern, Henze: *Being beautiful/Whispers from heavenly death*, maar ook Slavische en oosterse religieuze muziek) bereikt de mens zeldzame momenten van innerlijke illuminatie, helderheid op de eindeloze, kosmische weg naar zichzelf. Houdt Maurice Gilliams het bij de sonate en Willy Roggeman bij jazz-structuren, dan is het oeuvre van Claude van de Belge veeleer te vergelijken met een fuga, inderdaad een vlucht naar voren. Alles wat uit het grondthema groeit, groeit onvermijdelijk en onomstootbaar. De fuga ontwikkelt een eigen, rechtlijnige logica, waarvan niet wordt afgeweken. Het thema wordt ingezet door een bepaalde stem, die door andere stemmen wordt geïmiteerd volgens vastgestelde principes. Naar het oeuvre van Claude van de Berge moet je luisteren, innerlijk proevend of luidop resonerend in de trillende stilte van de avond. Roland Barthes heeft het in zijn boek *Le degré zéro de l'écriture* (1953) over het zoeken naar „un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture”. De hedendaagse authentieke schrijvers schrijven zich van de maatschappij weg naar een nulpunt toe, een punt waar een nieuwe ruimte kan ontstaan om opnieuw te denken-intaal. Ik moge eraan herinneren dat de zerogroep van Fontana Ivo Michiels sterk heeft beïnvloed en dat diens *Exit* (1971) reeds op een bevrijdend o-punt eindigde. Het ontsnappen aan de administratieve, bureaucratische geschreven code kan gebeuren door de taal te muzikaliseren, ze als een a-modale, „blanke” schriftuur te beluisteren te geven aan de naar bevrijding en schoonheid snakende, gealiënerde mens. Niet toevallig zijn recente boeken van Ivo Michiels (*Samuel o Samuel*, 1973) en van Mark Insingel (*Wanneer een dame een heer de hand drukt*, 1975) hoofdzakelijk hoorspelen. De geschreven taal lijkt wel zo gecompromitteerd dat de literatuur wel eens van boekvorm naar audio-visuele vorm zou kunnen evolueren... De taal wordt door muzikalisering of poëtisering uitgepuurd en aan zijn diepe betekenislaag teruggeschonken, de versleten romancode is opgeruimd. De vertelling-als-fictie wordt verlaten: de schrijver is een demiurg geworden, d.i. een kunstenaar, een bewerker, een veroorzaker, een schepper. Ik moge hier even verwijzen naar Plato's *Timaeus*, waar een Demiurg of goddelijke vakman wordt ten tonele gevoerd, die het zichtbare heeft geschapen, de blik echter steeds gericht op het eeuwige model, de Ideeën; zijn opzet stuit echter op de weerstand van het ordeloze en toevallige in de materie: het stoffelijke kan nooit absoluut worden. Terloops kan hier ook het laatste werk van Jacques Hamelink, *Een reis door het Demiurgenvrijk* (1976) vermeld worden.

Wat onderscheidt bovengenoemde auteurs van hun tijdgenoten? Dat ze met de *taal* bezig zijn, en niet in de eerste plaats met zichzelf of de maatschappij. Hoewel ze m.i. in de limiet meer met zichzelf bezig zijn dan de therapeutische schrijvers en meer met de maatschappij dan de geëngageerden. Zij doen in de eerste plaats aan taalkritiek. De fascistoïde trekjes van onze taalcode worden ontmaskerd, geparodieerd en belachelijk gemaakt. Hol geworden woorden worden in een nieuw verband geplaatst en kwantitatief geconcentreerd tot een litanie, die uiteindelijk bevrijdend doorbroken wordt. Zij stellen het zich tot doel de zin van de taal opnieuw te ontdekken. Speciaal op het oeuvre van Ivo Michiels – de stamvader – wil ik hier nog nader ingaan. Zijn boek *Samuel, o Samuel* (1973) is een boek tussen het derde (*Exit*, 1971) en het vierde deel (*Dixi(t)*, nog te verschijnen) van zijn alfa-cyclus. *Samuel, o Samuel* is inderdaad een SOS tegen het taalmisbruik, speciaal in het jargon van de politiek, de economie, de reclame, de media. Ivo Michiels stelt het probleem van de communicatiestoornissen voorop, die in de limiet de wereldvrede zouden kunnen bedreigen, aanleiding zijn tot een derde, fascistische golf... Hierbij knipoogt hij duidelijk naar Samuel Beckett, in wiens toneeloeuvre ook de moeilijke communicatie tussen mensen duidelijk gesteld wordt. Uit het voorafgaande blijkt al dat voor Ivo Michiels taalkritiek maatschappijkritiek bij uitstek is, dat het probleem schrijven of schieten dus een vals dilemma inhoudt. Volgens hem kan alleen diepgaand ingegrepen worden op het fascistoïde maatschappijbeeld door de taalstructuren, en daardoor ook de denkstructuren van de mensen te veranderen. Dat heeft hij zich tot taak gesteld. Het herbronnen en het ontsmetten van de taal, het bevechten van het naast-elkaar-praten, het praten-in-clichés, het praten-om-niets-te-zeggen.

Inzonder de *slogan*, het sloganmatige taalgebruik, wordt grondig ontleed en ontmaskerd. Over het Hitler-fenomeen werd een bibliotheek volgeschreven, terwijl ook enige films op de opkomst van het nazisme inspeelden. Hitler was in de eerste plaats iemand die met slogans als inauthentisch taalgebruik hele massa's kon opzweepen. Olivier Reboul zegt in zijn boek *Le slogan* het volgende: „Le vrai danger du slogan est son autodissimulation, le fait qu'il pense pour nous, en quelque sorte dans notre dos. S'en délivrer n'est pas le réfuter, encore moins l'ignorer, mais prendre conscience de sa réalité”. In een recensie over dit boek besluit L. vander Kerken zeer gevat: „Nadenken over de slogans, maar nooit denken in slogans, want dat is een pure contradictie”. De slogan dreigt

ons leven te gaan beheersen, langs reclame, massamedia en „officiële communiqués” om.

Dietrich Bonhoeffer drukt het in zijn *Verzet en overgave* als volgt uit: „De nukkigheid van de domme mens mag ons niet doen geloven dat hij zelfstandig is. Als je met hem praat, merk je direct dat je niet te doen hebt met hem zelf, maar met leuzen en slogans die macht over hem hebben. Hij leeft in een ban en is verblind, aangetast in zijn wezen en misbruikt. Zo wordt de domme een willoos instrument in staat tot alle kwaad en hij is niet in staat dit kwaad te onderkennen. Hier ligt het gevaar voor een duivels misbruik”.

Angstvallig schrijven de taalkritische auteurs tegen de nieuwe Hitlers, die verscholen in hun holen wachten om nieuwe webben te weven.

Er gaat volgens Ivo Michiels geen onrust uit van *wat* je zegt, wel van *hoe* je het zegt. Die kritische houding kan leiden tot een creatieve houding, het opnieuw zinvol kunnen spreken. Het wachten is nu op *Dixi(t)*. In zekere zin bezweert Ivo Michiels zijn oorlogstrauma (hij was brancardier aan het oostfront) door het te abstraheren tot het absolute nulpunt. Het leegschrijven van de met holle waarden opgevulde taalcode is echter niet het einddoel van zijn schrijversroeping: de volmaakte abstrakte dialoog is volgens hem even gevaarlijk als het naast elkaar praten met uitgeholde slogans. Nadat zijn werk pyramidevormig is ontwikkeld tot het o-punt door de ludische afbraak van versleten taalvelden (15 in *Exit* – de vijftiende letter van het alfabet is de ‘o’!), verwachten we nu dat zijn operaal oeuvre opnieuw zal openbreken: na de afbraak de opbouw, na de taalkritiek, de taalcreativiteit. De rituele ritmes – als weerspiegeling van de dwangmatigheid van de maatschappij – zullen dan openbarsten tot bevrijdende taalmuziek.

Dat wonder is al geschied in het oeuvre van Jacques Hamelink en Claude van de Berge. In *Bulkboek 37* zet Hamelink zich af tegen het engagement in enge zin: „De creatieve impuls heeft niks te maken met die van de wereldverbeteraars. Ik geloof geen pest van wat die kerels beweren, bijvoorbeeld dat het maatschappelijk bewustzijn het bewustzijn zou bepalen. Weg met de determinismen! (...) Mijn engagement geldt mijzelf, mijn mogelijkheden. Hoe kan ik nou met iets anders geëngageerd zijn? (...) Pas als je werkelijk met jezelf geëngageerd bent, heb je een enigszins zinnige basis om aan het engagement met iets anders te gaan denken. Hoe kun je in een ander geloven zonder dat je in jezelf gelooft?” Hamelinks werk heeft dan ook met de huidige trends in Noord-

Nederland geen uitstaans : „Niks sappigs, niks geen realisme, helemaal geen psychologie of een allerwalgelijkst verdraaide, enzovoorts. Ook het jeugdsentiment en de neoromantiek-zacht-als-zij en vooral het engagement ontbreken helemaal.” Wat wil hij dan wel met de taal doen? Hamelink zegt daarover : „Deze planeet sterft op een dag af, dat staat vast, de fout in de machine is dat het eeuwige eraan ontbreekt. Er is geen werkelijke zin. En daarom moeten we aan de dingen een zin geven, er een draai aan geven, zodat ze zinvol lijken. En die zin is misschien niks anders dan de droom van het eeuwige, het konstante.” Ook Claude van de Berge zet zich in *De Vlaamse Gids* (60/2) af tegen de trends van zijn tijd : „Het heeft geen enkele zin in de literatuur een strijd te blijven voeren met de afstompende audio-visuele massamedia, en te trachten deze in wreedheid, en sensatie te overtreffen. Kranten en televisie kunnen heel goed deze taak van ons overnemen. Ze kunnen ook voor gemakkelijkheden zorgen. Ik geloof niet dat het de taak van een schrijver is onderhoudende verhalen te bedenken, en aan de sensatiezucht, dus aan de innerlijke armoede van een massapubliek tegemoet te komen.” Zowel Hamelink als Van de Berge willen een taal creëren om het onzegbare uit te drukken. Deze laatste zegt over zijn boek *Het gelaat* (1970) : „Het is een eindeloos eentonige opsomming van ik-zinnen. Alle zinnen zijn zeer strak, kaal en koud. Dit alles wat bedoeld als een slijpen, als een zuiveren, een poging een nieuwe, onbezoedelde taal te spreken, het ontdoen van het geslotene in woorden, het vanzelfsprekende van woorden, het diafaan maken van de taal, zodat er licht kon gaan stralen in het woord zelf.”

In een essay *De literatuur van het bovenbewustzijn* (*Dietsche Warande & Belfort*, 121/8) bepaalt Van de Berge de bestemming van de huidige literatuur : „Er is behoefte aan innerlijkheid, droom, geestelijke ruimte om te zijn, en vooral dit verlangt een literaire uitdrukking te krijgen”. Hij legt er de nadruk op dat dergelijk werk niet langer „roman” kan genoemd worden : „Misschien zal een roman niet langer een roman genoemd worden, zal het literaire werk zich van de begrensde, actuele wereld verwijderen, en zal de roman nog nauwelijks de vorm hebben van een roman, want het proza dat de verbrokkeling van de werkelijkheid en de desacralisering van waarden en kunst kan overwinnen, zal een droom moeten uitdrukken”. Schrijven wordt dan „een transpersoonlijk denken”, waarin de mens zichzelf ontmoet. De taal zal op haar beurt moeten „op zoek gaan naar de muziek, naar de golfslag, de zuiverheid van stilte en geluid”. Want zonder schoonheid, geen bevrijding.

Het „opus” moet dan beantwoorden aan de droom van het oneindige, die de mens in leven houdt. Literatuur is „innerlijke illuminatie”.

De sleutel tot een vruchtbare lectuur van het opus, ligt in de volgende passage uit Van de Berges boek *Ergens zijn* (1977) : „Ik luisterde naar een cantate, en begreep de woorden niet die gezongen werden, en trachtte ze niet te begrijpen, en geloofde dat je woorden slechts hoefde te horen en ze niet altijd hoefde te begrijpen, en geloofde ook dat je woorden misschien pas in jezelf voelde als je ophield ze te begrijpen.” Een opus genieten, is dus : intuïtief luisteren, je laten meesleuren door een stroom van schoonheid, nadenken over jezelf, je bestemming. Zoals uit het citaat duidelijk blijkt, ligt hier de betekenis in de betekenaar zelf. De vorm is de inhoud van het boek. Die uiterste abstrahering tot wat je „puur proza” kan noemen, roept beelden op uit de abstracte schilderkunst : Munch en Mondriaan (naar wie Van de Berge verwijst), maar ook van de hedendaagse Vlaamse „geometrische abstracten” die de opus-schrijvers sterk hebben beïnvloed : Gilbert Decocq, Dan van Severen, Marc Verstockt en Guy Vandenbrande. Schilders die aansluiten bij de oerbronnen van de Vlaamse mystiek en die een woordvoerder vonden bij Jaak Fontier.

In een wereld van chaotische overconsumptie en -productie, van lawaai en vulgariteit, van competitie en stress, van materialisme en platvloersheid, van massificatie en robotisering, zal het uitpuren van een nieuwe zin vaak oosters aandoen, contemplatief en innerlijk. De korte vorm van het prozagedicht, het „petit poème en prose”, wordt gekozen door Jacques Hamelink in *Afdalingen in de ingewanden* (1974) en *Een reis door het Demiurgenrijk* (1976), Michel Dhondt in zijn briefromans *Sindbad de zeerover* (1973), *De brieven van de troubadour* (1975) en *De vruchten van het veld* (1977) en Jaak Fontier in *Zen, maan en sterren* (1975) en *In de zon van zen* (1977). Tot besluit een passage (met name nr. 4) uit *Zen, maan en sterren*, een reeks uitgezuiverde, taal-creatieve meditatie, een oosters brevier voor de westerling :

4

Een wit vierkant op wit.

Vol-ledig

Dat is een vierkant vol wit tegen een vlak dat even een ander wit is. Adem van wit in ruimte van wit. Zuivere long in zuivere lucht. Vlak op vlak en vorm in vorm en evenwicht in evenwicht. Volheid in leegte. Vol-ledig geledigde volheid.

Ik vind het een heerlijke en onloochenbare trend dat het „opus” zich – vooral in Vlaanderen – opnieuw doorzet. In het opus *schrijft* de schrijver, d.w.z. dat hij ordenend en scheppend optreedt in en door de taal. De lezer van zijn kant *leest*, d.w.z. dat hij mede creatief bezig is en het taalkunstwerk in zijn innerlijkheid waar maakt. De schrijvers aan een opus zijn het die de literatuurgeschiedenis van onze tijd schrijven. De nu zoveel geruchtmakende neo- en retro-bewegingen zullen zich m.i. moeten tevreden stellen met een voetnoot.