

◆
Sporen
van landschap in taal
◆



Jan De Maesschalck

Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift

Literair tijdschrift met initiatief

ISSN 077-513X - Stichters van Gierik: Guy Commerman en Erik van Malder

nr 78 - 21ste jaargang - nr 1 - lente 2003

www.gierik-nvt.be

Redactiesecretaris

Guy Commerman

Redactieadres

Kruishofstraat 144/98, 2020 Antwerpen

Tel & Fax: 03 827 91 39

e-mail: guycommerman@skynet.be

Redactie Oost-Vlaanderen

Paul van Aken

Koningin Astridpark 7c/bus 2 - 9300 Aalst

Redactieleden

Suzanne Binnemans, Frans August Brocatus, Sven Cooremans, Hugo Creve, Micheline De Ridder, Jan Gloudemans, Jan Lampo, Rose Vandewalle, Erik van Malder, Emiel Willekens

Vormgeving

Pen & Pencil - Design

Dr. Laportalaan 26, 2500 Lier

Tel & Fax: 03 488 43 63

e-mail: pen-pencil-design@pi.be

Drukkerij

EPO, Lange Pastoorstraat 25-27,

B-2600 Berchem-Antwerpen

Inzendingen

Alleen niet eerder gepubliceerde teksten. Geen aangetekende zendingen. Inzendingen bij voorkeur op diskette (WP 5.1. of recent) en met uitdraai in vier exemplaren in 'platte tekst' of via e-mail (guycommerman@skynet.be). Over ongevraagde kopij wordt geen correspondentie gevoerd. Ongevraagde kopij wordt niet geretourneerd, tenzij er voldoende postzegels plus envelop worden bijgevoegd. Auteurs ontvangen een bewijsexemplaar.

Auteurs zijn verantwoordelijk voor hun tekst. Kopij uitsluitend in te zenden op het redactieadres.

Copyright

Het copyright berust bij vzw Gierik & NVT. Overname van teksten is toegelaten mits bronvermelding en voorafgaand akkoord van de uitgever.

Auteursrechten

Personen, die we niet hebben kunnen achterhalen of bereiken i.v.m. eventuele auteursrechten, kunnen de redactie contacteren.

Prijs per nummer

6 EURO / Buitenland: 8 EURO

Verzending van afzonderlijke nummers na betaling op rekening 068-2237695-29 + portokosten (België: 1,50 EURO; Nederland: 3 EURO)

Proefnummers gratis mits betaling van de portokosten.

Lidmaatschapsbijdrage

1 jaargang: 4 nrs: 20 EURO / buitenl.: 28 EURO

Te betalen op rek. 068-2237695-29, met vermelding lidmaatschapsbijdrage Gierik + jaargang.

De betaling geldt voor een volledige jaargang en wordt stilzwijgend verlengd, tenzij het lidmaatschap schriftelijk wordt opgezegd voor het volgend jaar.

Advertenties

Tarieven verkrijgbaar bij, aanvragen en documenten te richten aan:

Pen & Pencil - Design,

Dr. Laportalaan 26, 2500 Lier

Tel & Fax: 03 488 43 63

e-mail: pen-pencil-design@pi.be

Verantwoordelijk uitgever

Guy Commerman

Kruishofstraat 144/98

B-2020 Antwerpen

Met de steun van het

Vlaams Fonds voor de Letteren



1

Sporen van landschap in taal

- 4 De kustlijn - **Kenneth White**, vert: Sven Cooremans
- 5 Woord vooraf - **Sven Cooremans**
- 6 Kenneth White: een introductie tot de geopoëtica - **Francis deLlano**
- 11 Terre de diamant - **Kenneth White**, vert: Sven Cooremans.
- 17 Een landkorst van vergeten dichtersleed - **Sven Peeters**
- 29 Spoor van **Jan De Maesschalck**
- 30 Landschapsmeester - **Francis De Preter**
- 33 Landschap en terreur in Cormac McCarthy's grenstrilogie -
Birger Vanwesenbeeck
- 39 De landschappen van **John Burnside** - vertaling: **Kees klok**
- 48 Brikkaljon - **Leo Pleysier**
- 53 De Austerqueesten - **Bart Janssen**
- 65 Op lemen voeten - **Xtine Mässer**
- 69 Spoor van **Jan De Maesschalck**



Jan De Maesschalck

De kustlijn

Kenneth White

Gedichten schrijven?

liever de kust volgen
fragment na fragment

opschietend

herademend

zich ontplooiend

La ligne côtière

Écrire des poèmes?

plutôt suivre la côte
fragment après fragment

ça avance

ça respire

ça se déploie.

(uit *Terre de diamant*, 1983)
vertaling : Sven Cooremans

Woord vooraf

‘Levant les yeux, je vois l’île au loin,’ dicht Kenneth White. Met een blik wordt een landschap gesticht, krijgt een stukje aarde betekenis. In taal wordt landschap herinnerd, wordt het tot spoor. Gierik spoorde enkele herinneraars aan om een landschap in kaart te brengen.

Francis deLlano schetst de krijtlijnen binnen dewelke White’s geopoëtica telkens opnieuw op zoek gaat naar een nieuwe taal, een nieuw landschap. Birger Vanwesenbeeck verkent het land van Cormac McCarthy. “Niemand kent dit land”, stelt de Mexicaanse pooier Eduardo grijnslachend.’ Sven Peeters kent zijn Karst - het landschap in de rug van Triëst, ‘vergeten appendix aan haar Italiaanse moederland’ - en groef er naar vergeten dichtersleed.

Dichter bij huis. Leo Pleysier wil een boek over wolken lezen; hij becomecommentarieert de opzichtigheid van de voortuintjes; hij kijkt naar (de taal van) de erediens van het hooien vroeger en de eenzaamheid van de boeren tegenwoordig. ‘En nog de merkwaardigste vaststelling van allemaal: dat dit alles tegelijkertijd aan de gang is’ in een voorpublicatie van zijn nieuwe roman ‘De dieven zijn al gaan slapen’.

‘En al meteen een bijstelling. Een ‘landscape’ is meer dan eens een ‘cityscape’’. Bart Janssen volgt Paul Auster door New York en ziet hoe taal zelf de contouren van een landschap krijgt.

En de dichters, ‘Imagine they knew already’. John Burnside delft de landschappen van zijn kindertijd op en Kees Klok vertaalt. Francis de Preter meet zijn landschap en Xtine Mässer herinnert zich haar voetreis naar Santiago de Compostella .

Met tekenaar Jan De Maesschalck keert alles terug naar het begin: een blik, een landschap.

Gierik heeft dus in dit nummer gezocht naar sporen. Zo hebben we ook zelf een spoor achtergelaten waarvan wij hopen dat u het met plezier zult bewandelen. En zo ontstaat misschien een pad.

Sven Cooremans en Jan Geerts ◆

Kenneth White

een introductie tot de geopoëtica

Francis de Llano

essay

1 Oorsprong

De Schotse auteur Kenneth White schreef tientallen boeken: zowel reisimpressies, als poëziebundels en essays. Hij woont in Frankrijk aan de Atlantische kust en reisde ongeveer de hele wereld af. Van zijn werk is maar bijster weinig in het Nederlands vertaald, wat een relatieve onbekendheid in onze streken in de hand werkt.

Na vele jaren van intellectueel nomadenbestaan bedacht hij de term “geopoëtica” (géopoétique). Hij wilde hiermee een ruime(re) belevings- en denkwereld scheppen, een soort van nieuwe, mentale cartografie, die een levensopvatting voorstaat die wars is van ideologieën, mythen en religies; maar ook wilde hij een zoektocht naar een ándere taal (manier om zich te uiten) stimuleren, die er kan toe bijdragen om een andere manier om ons bestaan op deze wereld te organiseren, mogelijk te maken. Niet om de Natuur (mét hoofdletter) te bedwingen, te onderwerpen, maar wel om een ander verband/verbintenis met de wereld, zijn verschijningsvormen, zijn ritmes, zijn energieën te ontdekken. Belangrijk is niet zozeer om van die geopoëtica een exacte, sluitende definitie te geven, maar eerder om het accent te leggen op het verlangen naar leven en wereld, verwondering en beleving. De geopoëtica wil niet de zoveelste culturele variante/variantie zijn, geen literaire school, geen intimistisch-romantische opvatting over poëzie of valse nostalgie. De geopoëtica wil geen systeem zijn, maar een reisweg. Door onderzoek en nieuwsgierigheid worden gelijktijdig, gelijkwaardig en gezamenlijk poëzie, filosofie en wetenschap overschouwd. Kenneth White wil de gedurfde stelling opwerpen dat de fundamentele kennisverwerving wel eens niet uitsluitend uit filosofie of wetenschap geboren wordt. Immers, kunnen vruchtbare concepten niet ontstaan/groeien uit andere energievelden? Een soort van “Organum Cosmopoëticum”? In een van zijn talrijke reisnotities omschijft White het geopoëticaal besef als volgt: ‘L’idée qu’il faut sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie de plein vent où l’intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière. Qui vive? Voilà la question. Ou peut-être est-ce plutôt un appel ...’

Dergelijke visie gaat lijnrecht in tegen het individualisme en de particularistische tendensen van deze tijd. De ‘nieuwe intellectuele terroristen’ liggen op

de loer om deze pogingen om alles vanuit een ruimer standpunt, een meer solidaire benadering (solidaire met de mens en/in de wereld), die afwijkt van hetgeen Kerken, sekten en monomaniakale regimes tot vandaag hebben geboden, onderuit te halen. Deze samenhang/samenhorigheid is voor White géén 'orde', géén 'orthodoxie', maar een ruimte, een terrein, een beweging. Wie deze wereldse tocht wil ondernemen, zal de geometrie van deze beweging voor zichzelf moeten uittekenen.

Fernando Pessoa verklaarde op een dag enigszins badinerend dat gezien de échte, waarachtige literatuur niet meer bestond, men slechts een zaak kon doen: er een nieuwe scheppen enkel en alleen voor zichzelf.

2 Overweging

Welke culturele uitdaging(en) rest(en) de hedendaagse mens? Vroeger richtte de Athener zijn blik naar de agora waar de stadszaken werden uitgeklaard; in de Middeleeuwen bepaalden Christus en de Maagd Maria de levensstijl; bij de paleolithische stam orakelde de sjamaan eenheid tussen mens en natuur. En nu? Welk verenigend motief zou nog kunnen aanslaan? White denkt de 'wereld' zélf. De wereld waarop we leven en zonder dewelke we niet kunnen leven. Aan de basis van de woorden 'wereld' en 'kosmos' ligt de opvatting over schoonheid en vruchtbaarheid. 'Kosmos' vinden we nu nog enkel in het begrip 'cosmetisch' (verfraaien, opsmukken) ... en hij vervolgt: 'Pour qu'il ait un monde au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent ... On voit plus clairement maintenant le sens de 'géo' dans la notion de géopoétique. Le travail géopoétique viserait à explorer les chemins de ce rapport sensible et intelligent à la terre, amenant à la longue, peut-être, une culture au sens fort du mot.'

Blijf trouw aan de aarde, raadde Nietzsche aan. Ook Alexander von Humboldt verklaarde dat poëzie, wetenschap, filosofie en geschiedenis fundamenteel niet van elkaar te scheiden zijn. Zij vormen een eenheid in de geest. Einstein ging in zijn 'eenheidsgedachte' nog verder: 'Ik voel me zo solidaire met alles wat leeft dat het me geen zier kan schelen waar en wanneer het individu begint en waar het ophoudt.' Een wonderlijke verbondenheid tussen zoeken en dromen. De religiositeit van de denker en het realisme van de zoeker vullen elkaar aan, schuiven in elkaar, worden één.

3 Terug naar af

In het *Eerste Manifest* van het surrealisme verklaarde Breton: '... Ce monde (...) ce monde moderne, enfin, diable! que voulez-vous que j'y fasse?' Hij wil duidelijk een ander concept van de wereld; een ander gebruik van het beeld

en de verbeeldingskracht. Het is geen vlucht uit de realiteit (zoals surrealisme al eens gezien wordt), maar een verlangen naar een nieuwe invulling, het zoeken naar een nieuw wereldbeeld. Maar dan moet men eerst afzweren wat voorafging, opnieuw vertrekken vanaf nul. Een mentaal Tibet in de geest creëren. In hetzelfde *Manifest* is Breton al flink op weg in de geopoëtische richting: ‘Un jour viendra que les sciences, à leur tour, seront abordées dans cet esprit poétique qui semble à première vue leur être si contraire ... Sommes-nous un peu libres, irons-nous seulement jusqu’au bout de ce chemin?’

Als men die weg wil volgen, moet men van ergens vertrekken. Volgens Gaston Bachelard bestaat de eerste voorwaarde om de reis aan te vatten in het volledige besef van het genot, het kosmische genot: ‘... l’essence de l’être, c’est le bien-être enraciné dans l’être archaïque.’ Volgens hem stelt de gebruikelijke filosofie ons voor té ‘stellige’ ideeën, zij kristalliseert ons denken, de droom wordt verbannen: ‘Un rêve qui n’agrandit pas les dimensions du monde est-il vraiment un rêve?’ Een dromerij is zowel illusie als overpeinzen, is zowel het onmogelijke als het werkelijke overschouwen. Vertrekken van de aarde om een wereld te maken. Wil men het doel niet uit het oog verliezen, dan mag men nooit vergeten wat het vertrekpunt is en waar het ligt. De verbondenheid tussen aarde (het geografische) en de wereld (het menselijke) moet in stand worden gehouden. Zo niet beginnen ontsporing, vernieling, verdwijnen. De wereld ondermijnt de aarde, de aarde zal de wereld versmachten, verdorren, overspoelen. Heidegger voorzag het reeds in een gedicht: ‘Erd’ / hüte den Anfang // Welt-/wach sei dem Einklang//Welt-/dank der Erd’// Erd’/grüsse die Welt’.

4 Vragen. Vragen?

In vele ‘primitieve’ literaire epen en teksten vinden we een oerkracht, een wereldse werkelijkheid die getuigt van een soms grotere universaliteit dan men in de huidige (vaak nationalistisch getinte) (heimat)literatuur tevergeefs zoekt. Hoe herbronnen we om iets gelijkaardigs terug te vinden? Uiteraard niet door na te bootsen. Niet door een valse sacraliteit op te voeren. ‘Aux origines autant qu’on en puisse juger, la poésie plutôt qu’un langage sacré était un langage général’, schrijft Roger Caillois in de inleiding op zijn *Trésor de la poésie universelle*. De vraag dient dus als volgt geformuleerd te worden: waar vindt men vandaag de bases voor dit nieuwe, algemene taalgebruik, dat psychologisch diepgaand genoeg is, esthetisch verrassend en indien het nog even kan, ook sociologisch doelmatig is?

In een artikel uit 1965 in het tijdschrift *Arts* poneert Claude Levi-Strauss in een vraag over de toekomst van de hedendaagse kunst ... ‘les oeuvres que

nous consommons aujourd'hui témoignent d'une crise, dont il serait impossible de prévoir le dénouement.' Sindsdien is de toestand niet veel gewijzigd. Kunst wordt meer en meer gelijkgeschakeld met om het even welk (vulgair) consumptieartikel. Kunst verbaast nog enkel door de waanzinnige geldsommen die als investering worden 'afgeschilderd'. Koopt men een kunstwerk omdat het aanspreekt of koopt men een handtekening met hoge beurswaarde? Toch vervolgt Levi-Strauss dat men evengoed getuige zou kunnen zijn van de geboorte ... 'd'un autre type d'art, dont nous ne voyons pas encore s'esquisser les contours' en wat verder ... 'que pourra devenir l'art dans une civilisation qui, coupant l'individu de la nature en le contraignant à vivre dans un milieu fabriqué, dissocie la consommation de la production et vide celle-ci du sentiment créateur?'

Kunst verliest voeling met de aarde, kunst gemaakt uit/met materialen van diezelfde aarde. De Engelse kunstenaar Hamish Fulton, verliet in 1968 de Academie en trok de wereld in, de wereld tegemoet: 'Mijn uitbeelding van kunst is de reis, de voetreis in het landschap.' Het duurde niet lang of deze onderneming werd betiteld als *Land Art*, want als iets geen etiket draagt, heeft het geen (financiële) waarde. 'Voor mij,' verklaart Fulton, 'betekent aanwezig zijn in de natuur een vorm van onmiddellijke religie.' De tellurische religie zoals bij de Australische aboriginal die op een vraag omtrent zijn inspiratiebronnen van zijn werk antwoordt: 'Wij maken deel uit van de aarde, we moeten haar trouw blijven, zoniet spelen we ze kwijt.' Maken we kunstwerken voor anderen (kopers) of maken we onszelf via het kunstwerk en stellen we onszelf niet te koop? Plunderen we de materialen van de aarde voor onze kunst of verklaren we de aarde als het ultieme kunstwerk? Onverkoopbaar!

5 Sporen

Richard Long, die dezelfde weg volgt als zijn collega-kunstenaar Fulton, begint met al stappende door het landschap, de aard ervan op te schrijven: 'Weg, prairie, zand, modder'. Het zou een bezweringsformule kunnen zijn: 'Woud, wind, steen' of een voortdurende volgehouden meditatie, zoals bijvoorbeeld de mars van zestig minuten in de Hoggar, waarbij elke minuut zijn woord krijgt, zijn eigen concept, zijn verschijningsvorm:

Wit been	schaduw	gehijg
vergezicht	wervels	bergkam
rots	barsten	droge mond
ja	piste	korst
denken	hoefgetrappel	silhouet
verbrand	zand	zacht
vliegen	zwart	witte bloem

laarzen	gefladder	middag
horizon	gegons	warme rots
gebrul	vogelpluim	zijdelingse wind
roodachtig	vlinder	in de rij staan
ontspannen	ademen	verspreide beenderen
mier	struikelen	spinnenweb
keitjes	ritme	sperwer
dennenappel	stoten	stofferig
symmetrie	geronk	wolkenloos
vogelpoep	schitterend	hagedis
sporen	gekraak	geitensporen
ooggeknipper	krabben	gezucht
geluid van stappen ☞☞	golvingen ☞☞	glinstering

Naargelang de mars complexer wordt, wint de tekst aan belang. Maar ondanks alles blijven we misschien toch in de wereld van het beeldhouwen: beeldhouwen met woorden in de lucht? Geen belang, het gaat in de eerste plaats over verdieping en uitbreiding, het gaat over experimenteren, stap voor stap, doortocht na doortocht, de ervaring van het leven op de aarde, het uitdrukken van een opvatting over de wereld, en het aanstippen van een intens verband, de meest subtiel mogelijke link tussen de menselijke geest en de ‘chaosmos’.

Dit alles staat op het spel in de geopoëtische benadering van de plastische kunsten in het bijzonder en van alle kunsten in het algemeen. ◆

Literatuur Kenneth White:

Reisimpressies

- *Le visage du vent d'est*, Les Presses d'aujourd'hui, Parijs, 1980.
- *La route bleue*, Grasset, Parijs, 1983.
- *Les cygnes sauvages*, Grasset, Parijs, 1990.
- *Le rocher du diamant, Lettres de la Martinique*, Actes Sud/Dexia, Parijs/Arles, 2002.

Poëzie

- *Terre de diamant*, Grasset, Parijs, 1983.
- *Atlantica*, Grasset, Parijs, 1986 - Prix Alfred de Vigny.

Essays

- *Le poète cosmographe*, Presses Universitaires, Bordeaux, 1987.
- *L'esprit nomade*, Grasset, Parijs, 1987.
- *Le monde d'Antonin Artaud*, Editions Complexe, Brussel/Parijs, 1989.
- *Le plateau de l'Albatros*, introduction à la géopoétique, Grasset, Parijs, 1994.

Terre de diamant

Kenneth White

vertaling: Sven Cooremans

poëzie

MATIN DE NEIGE À MONTRÉAL

Certains poèmes n'ont pas de titre
ce titre n'a pas de poème

tout est là dehors.

FIN DÉCEMBRE AU DÉTROIT DE JURA

Fougères rouges sur les collines
pluie neige et grêle et pluie encore
les cerfs descendent des hauteurs
les lacs sont saisis par la glace
au ciel, les étoiles bleues

essayé d'écrire aux amis
mais mieux vaut y renoncer -
levant les yeux, je vois l'île au loin
qui miroite sous un soleil glacé.

SNEEUWWITTE OCHTEND IN MONTREAL

Sommige gedichten hebben geen titel
bovenstaande titel heeft geen gedicht

alles ligt ginds buiten.

EIND DECEMBER

AAN DE STRAAT VAN JURA (1)

Rode varens op de heuvels
regen sneeuw hagel en regen
de herten verlaten de hoogten
de meren liggen gevat in ijs
de sterren schijnen blauw

Geprobeerd mijn vrienden te schrijven
maar het heeft geen zin
starend zie ik hoe het eiland
ligt te glanzen onder een ijzige zon.

Aantekening:

(1) Jura is één van de Schotse Binnen-Hebriden

LA PORTE DE L'OUEST

L'échappée, ah - cette lueur bleu sombre
le long du fleuve puis
l'éclair d'ambre doré puis encore
la lueur bleu sombre tout le long du fleuve
(vieux rafiot noir là-bas traînant
près d'un gros paquebot blanc)
et les nuages filant bas
au-dessus des vagues grises aux crêtes
écumantes (ah cette courbe qui se brise) et en haut
le vol noir des goélands

Puis les collines, fougères rousses entre-
mêlées et les ronces et les roses sauvages et
le houx rouge-sacré dans la neige
et les arbres très noirs dégoulinant de pluie -
marchant sur des chemins de glace bleue les
ruisseaux impétueux l'air mordant
et cette lumière abrupte angélique démentielle
qui fait surgir le monde dans sa nudité
réel toujours changeant clair-obscur perpétuel.

DE POORT NAAR HET WESTEN

De uitweg, ha – dat blauwzwarte schijnsel
langs de rivier vervolgens
de ambergouden glinstering vervolgens weer
het blauwzwarte schijnsel een rivier lang
(oude zwarte vrachtzoeker ginds en grote
vadsige witte pakketboot)
en de neergelaten wolken
boven de grijze golven met schuimende
koppen (oh de krommende val) en erboven
het gieren van de zeemeeuwen

vervolgens de heuvels, versperringen van rode
varens en braamstruiken en wilde rozen en
heiligrode hulst in de sneeuw
en de zwarte naregenende bomen –
wandelen over de ijsblauwe paden de
woeste stromen de bijtende kou
en dat krankzinnig klare licht dat
woest-waanzinnige engelenlicht
dat de wereld toont in haar naaktheid
immervloeiende clair-obscur echtheid.

PAYS DE NEIGE ET DE GLACE

“Ce lieu... cette région antérieure que nous ne pouvons désigner que nous le voile du “non”, comme néant, mais néant qui serait aussi voile de l’être.”
(Blanchot)

Parvenu en ce lieu
où la blancheur est évidente
ici dans les montagnes
où le froid mon élément
me ceint d’éternité

parvenu en ce lieu
haut fâte du néant
où “je” n’a pas de sens
où le moi extatique
est seul avec la solitude

se brûler le cerveau?

LAND VAN SNEEUW EN IJS

“Ce lieu... cette région antérieure que nous ne pouvons désigner que sous le voile du “non”, comme néant, mais néant qui serait aussi le voile de l’être.”
(Blanchot)

Aangekomen op dit punt
waar de witheid onmiskenbaar is
hier in de bergen
waar de koude mijn element
me omringt met eeuwigheid

aangekomen op dit punt
toppunt van het niets
waar “ik” niets betekent
waar het extatische zelf
alleen is met zijn eenzaamheid

zal ik me een kogel door mijn hersens jagen?

Een landkorst van vergeten dichtersleed

Sven Peeters

essay

*“Es dämmern im Bücherständer
die Bände in Gold und Braun;
und du denkst an durchfahrende Länder,
an Bilder, an die Gewänder
wiederverlorener Fraun.”*

(Rainer Maria Rilke)

Situering

Boven op het terras van de kerk van Monte Grisa zie je diep beneden en zo ver als het oog reikt de kalme plas van de Adriatische Zee. In de rug, achter deze vreemde kerk die in de lokale volksmond wel Formaggio of stuk kaas wordt genoemd, ligt het groene Slovenië. Voor ons, tussen Karstgebergte en zee, ligt op een smalle Italiaanse kuststrook de havenstad Triëst. De eerste landtongen die in de verte de golven likken, zijn opnieuw Sloveens; de verste rotsen behoren tot het Kroatische schiereiland van Istrië. De kerk vormt een landmerk: als je beneden in de stad naar de omringende heuvels kijkt, valt haar stolpachtige vorm onmiddellijk op. 's Nachts vormt zij een eenzaam lichtbaken hoog op de heuveltop.

De Karstheuvels vormen met hun 200m hoge, bijna loodrechte wand een radicale natuurlijke grens die het zoute water bruusk een halt toeroept. De Karst vormt een nationale grens die de Italiaanse zeestad scheidt van het Sloveense achterland. Het gebergte gold tot voor kort ook als een ideologische grens. Nadat eerst de fascist en vervolgens de communisten dit stuk land binnen hun invloedssfeer trachtten te halen, trok het Westen hier de 'koude' lijn tussen vrijheid en communisme. *“Wanneer ik met mijn vriendjes op de Karst ging spelen, zag ik heel concreet het IJzeren Gordijn, de grens die toen de hele wereld in tweeën sneed en die zich maar een paar meter van mijn huis bevond”*, schrijft cultuurfilosoof en inwoner van Triëst, Claudio Magris. In de video die bij het boekje *Fra il Danubio e il mare* (Tussen Donau en zee, 2001) hoort, zien we Magris wandelen op de oude paden in de Karstheuvels en hem wijzen op de onzichtbare grenzen in het landschap. De wandelaar is een landschapslezer.

De Italiaanse grensstad Triëst ligt op het snijpunt van drie werelden: de West-Europese mediterrane wereld, het Habsburgse Mittel-Europa en de Zuid-Oost-Europese Balkan. De stad zelf lijkt zich ergens in een niemandsland te bevinden: *“hier is alles nog vlakbij en lijkt het toch heel ver weg”*, aldus Stefan Hertmans. Triëst hangt als een vergeten appendix aan haar Italiaanse moederland. Haar territorium blijft voor velen nog steeds een vergissing van de geschiedenis. De stad stond al in de veertiende eeuw onder Oostenrijkse heerschappij, groeide onder de Habsburgers uit tot een wereldhaven, kwam tot grote vreugde van de Italiaanse nationalist (de irredentisten) na de Eerste Wereldoorlog aan Italië toe, genoot vervolgens als grensstad de bijzondere aandacht van Il Duce, werd in 1943 na de val van Mussolini opgenomen in het Derde Rijk, kwam in 1945 bijna in Joegoslavische handen toen de partizanen van Tito de stad veertig dagen lang bezetten, maar werd door de geallieerden ‘bevrijd’ en in zones opgesplitst. Ze werd vervolgens omdat men niet wist waar ermee te blijven van 1947 tot 1954 tot Internationale Vrijzone (met eigen munt en postzegel) uitgeroepen, om ten slotte sinds dat jaar (opnieuw) als Italiaanse grensstad langzaam in te slapen in de linkeroksel van het nu Kroatisch geworden schiereiland Istrië. *“Triëst is een anachronisme en een ‘nebeneinander’, een strand bezaaid met afval van de Geschiedenis, waarin alles en het tegendeel van alles nauw samengaan (...) In dat doodlopende deel van de Adriatische Zee is de Geschiedenis een kluwen waarin draden zich verstrikken.”* (Magris). Of zoals Stefan Hertmans in de bundel *Het narrenschip* (1990) schrijft over het ongrijpbare Triëst: *“Een stad die op de lijnen / in de handpalm van Europa ligt, / waarop de tijd een fuik uitzet”*.

‘Karst’ is de internationale wetenschappelijke benaming voor de kalkbodems die onder de oppervlakte allerlei gangen en grotformaties vertonen die ontstaan zijn door duizenden jaren van wind- en watererosie. Het karstlandschap dankt zijn naam aan het Sloveense ‘Kras’, sinds de 19de eeuw de benaming voor het 500 meter hoog gelegen, onherbergzame stuk land dat zich uitstrekt tussen Triëst, Nova Gorica en Postojna in Slovenië. De Italiaanse benaming voor de heuvels rondom Triëst luidt ‘Carso’, en het Servo-Kroatische ‘Krst’ lijkt wel een onomatopée voor het ruwe, rotsachtige landschap.

Al sinds onheugelijke tijden wordt de Italo-Sloveense Karst gegegeld door de beruchte Bora, een machtige ijzige wind die zich jaarlijks in het winterseizoen vanuit de Siberische steppen over het continent richting Triëst stuwt met snelheden tot 180km per uur (*“de sirocco breekt, de bora veegt en verplaatst”* (Magris)). In januari jongstleden haalde de stad nog het nieuws toen de wind twee doden maakte. Neem daarbij de eeuwenlange erosie door de

regen en het zout van de Adriatische golven en je krijgt een spectaculair landschap. Zo vind je in Slovenië het beroemde Cerknica Meer, dat jaarlijks tijdens de zomer verdwijnt en in de winter opnieuw volloopt wanneer de natuurlijk ontstane kanalen en ‘zinkholen’ in de bodem het vele water niet meer kunnen slikken en overlopen. Tweeduizend jaar geleden schreven reizigers al over het bizarre fenomeen. De Griekse reiziger Strabo (60v.C.-20n.C.) heeft het over het Lacus Lugeus, het Meer der Smarten. Het prachtige, witte Predjama Kasteel werd in een rotsholte in de heuvelwand gebouwd en als bezoeker kan je vandaag de dag nog altijd wandelen in de kilometerslange natuurlijke gangen achter het kasteel in het Karstmassief, waarlangs de bewoners eertijds ontsnapten toen het kasteel werd ingenomen. Italië en Slovenië wedijveren al jaren met elkaar over wie de grootst toegankelijke grot ter wereld bezit: de Italiaanse Grotte Gigante of de Postanja-grot in Slovenië, beide reusachtige holen in de Karst.

De Karst heeft verder het wereldberoemde paardenras der lippizaners voortgebracht, genoemd naar het kleine Sloveense Karstdorp Lipica (“kleine linde”). In 1580 werd het dorpje door de Habsburgers gekocht om er pracht-exemplaren te kweken voor de Spaanse Ruitery in Wenen. De lippizaners stammen af van de veel oudere Karstpaarden, die door de Romeinen al geliefd waren vanwege hun oerkracht. Zo werden ze gebruikt in de vierspannen bij de paardenrennen in Rome. In de roman *Het verschil* (2000) van Monika van Paemel is de mythische lippizaner Siglavy de mysterieuze medereiziger van de auteur op haar tocht door het door de oorlog gekwetste Balkangebied.

De Wortels van de Karst

De allervroegste verwijzingen in de literatuur naar de Karst dateren van de oudheid. Centraal in die verhalen staat de mythische Timavo-rivier, die ontspringt nabij de Sloveense Sneznik of Monte Nevoso (‘Sneeuwberg’, 1796m) en nog op Sloveens grondgebied de Karst induikt om na een mysterieuze onderaardse tocht van 38km opnieuw aan de oppervlakte te verschijnen in de Karstrotsen nabij Duino (zo’n 15km van Triëst), waar het water de zee instroomt. Volgens de overlevering kwamen de Argonauten, op de vlucht voor de Kolchiden met het Gulden Vlies, via deze stroom in de Adriatische Zee terecht. De 19de-eeuwse Triëstijnse historicus Pietro Kandler beweerde dat Jason en zijn mannen op die manier de eerste handelsweg tussen de Zwarte en de Adriatische Zee creëerden. In andere antieke verhalen wordt de Timavo beschouwd als een mythische zijrivier van de machtige Donau.

Niemand minder dan Vergilius (70-19v.C.) verwees in zijn *Aeneis* (boek I,

244-247) naar de rivier: “*Timavi, unde per ora novem vasto cum murmure montis it mare proruptum*”, de rivier die toen via negen mondingen (nu: drie) de zee instroomde, op het gefluister van het gebergte. Ook de Griek Strabo verwijst naar de onderaardse rivier en vermeldt bovendien dat zich op de oevers het Heilige Bos van Diomedes (een Griek die na de Trojaanse oorlog in deze streken belandde) bevond, alsook een paardenfokkerij. De onvermijdelijke Plinius de Oudere (23-79n.C.), encyclopedist en wereldreiziger, situeert de herkomst van de toen beroemde en unieke Pucino-wijn “*non procul Timavo fonte saxoso colle*”, niet ver van de berg die de stenen bron van de Timavo vormt (*Historia Naturalis*, XIV, 62). De Pucino was de lievelingswijn van Livia Drusilla, echtgenote van keizer Augustus. De Karst brengt overigens nog steeds de rode Terano-wijn voort, met haar typische grondsmak. Deze wijn kan worden geconsumeerd in de talrijke maar goed verstopte osmizze boven in de Karst. Dat zijn private woningen die naar Habsburgs gebruik (eertijds) acht dagen per jaar (Sloveens osem, “acht”) zelfbereide dranken en maaltijden mochten aanbieden.

Dat de monding van de Timavo een oeroude heilige plek is, bewijzen de voor Italië unieke restanten van een Mithrastempel. Bovendien maakt ook de Peutingerkaart, de middeleeuwse kopie van een Romeinse map uit vermoedelijk de 1ste eeuw, melding van de Mansio Timavi, een rustplaats voor vermoeide reizigers.

Als de wandelaar vandaag de dag de Karst in trekt, leest hij een leugen in de groene bossen die op de hoogten groeien. Eeuwenlang is de Karst een bar en kaal landschap geweest. De Oostenrijkse toneelschrijver Franz Grillparzer (1791-1872) schreef in zijn dagboek: “*Voor ons lag een kaal, verlaten landschap, vrijwel zonder enige bebouwing (...) De velden waren bezaaid met rotsblokken en gaven het geheel het aanzien van een stenen zee. Het was alsof God hier op deze plek had gestaan toen hij na de zondeval van de mensen zijn vloek over de aarde uitsprak*” (vert. Jan Paul Hinrichs). Een populaire ontstaansmythe vertelt ook hoe God bij de schepping alle land en water over de aarde had verdeeld, maar op het einde van de dag nog wat kiezels en steentjes vond onderaan in zijn grote zak en die dan maar heeft uitgeschud boven deze omgeving.

Maar ooit was het anders. Ooit groeiden hier machtige heilige wouden. Toen in de 5de eeuw Attila met zijn monsterlijke Hunnentroepen het nabijgelegen Aquileia, een belangrijk centrum van de toenmalige vroeg-christelijke wereld, verwoestte, vluchtten velen naar een meer westelijk gelegen lagune om er de fundamenten te leggen van wat het machtige Venetië zou worden. De stad werd gebouwd op duizenden boomstammen die werden gerooid op

de heuvels van de Karst. De hele streek werd toen kaalgeplukt. Pas in de 19de eeuw werd een groot herbebossingproject gelanceerd om de dan belangrijk geworden havenstad Triëst beter te beschermen tegen de beukende Bora-wind.

Het vissersdorp Triëst werd in de 19de eeuw door de Habsburgers uitgebouwd tot een rijke en multiculturele metropool-aan-zee. Boven in de Karst ligt Opicina, waar zich vandaag de laatste Italiaanse huizen bevinden vóór de Sloveense grens. Er staat een hoge zuil, de Obelisk, die voor de Oostenrijkers die vanuit Wenen een barre tocht door de Karst achter de rug hadden, opnieuw de beschaving moest aankondigen. Aan de overkant van de Obelisk staat een oud hotel te verkommeren. De consul-literator Sir Richard Burton (1821-1890) voleindigde hier zijn Engelse vertaling (tevens de eerste in een West-Europese taal) van de Verhalen van Duizend-en-Een-Nacht. In 1872 was hij als consul door Queen Victoria aangesteld om het Britse Rijk te vertegenwoordigen in Triëst. De Arabisch sprekende avonturier had echter liever in een of ander exotisch land gezeten. Hij verveelde zich in deze stad en vulde zijn dagen met dineren, lezen en het voltooien van zijn vertalingen en zijn beruchte commentaren van pornografische verhalen uit het Verre Oosten. Om af en toe te kunnen ontsnappen aan de eentonigheid huurde hij een aantal kamers in het hotel tegenover de Obelisk. In die dagen was Opicina (Sloveens 'Obcina') een primitief Karstdorp, een andere wereld vergeleken met de cultuur en verfijning in de benedenstad. Misschien, aldus Jan Morris, vond de schrijver hier iets van de exotiek en het avontuur waar het hem in Triëst aan ontbrak. Wellicht was de Karst een meer inspirerende plek voor Burtons woedend krassende pen.

Vandaag staat het hotel er verlaten en verwaarloosd bij. Aan de ingang, onderaan een trapje, waar allerlei afval zich heeft opgehoopt, hangt een gedenkplaat met de beeltenis van Burton. Op de bovenste verdieping biedt het balkon een adembenemend zicht op de baai. Voor het hotel razen de auto's voorbij en niemand lijkt oog te hebben voor de landschapslezer die aan Burton denkt. En aan Burtons echtgenote Isabel, die hier na de dood van haar man al zijn scabreuze dagboektekeningen en het manuscript van *The Scented Garden* in het vuur gooide. Het is allemaal verbrand en verdwenen. Een andere collega-consul-literator haatte Triëst even hard als Burton. Stendhal (1783-1842) kwam hier als nieuwbakken consul in november 1830 om in april al weer weg te gaan omdat de Oostenrijkers niks moesten hebben van zijn revolutionaire gedachtegoed en zijn expliciete kritiek op het Habsburgse rijk. Net als Burton was hij niet te spreken over de Bora-wind en als hij de stad en haar troosteloze omgeving aanschouwde, schreef hij in een van zijn vele brieven: "*Je touche ici à la barbarie*".

De Andere Wereld van de Karst

Triëst is altijd een gespleten stad geweest. De Italo-Sloveense grens die altijd onzichtbaar de stad en haar inwoners heeft verdeeld (en samengebracht), is sinds de toewijzing van Triëst aan Italië in 1954 een reële grens geworden: de zeestad werd de facto afgesneden van haar Sloveense hinterland. Magris: *“het leek zelf een grens die bestond uit zo veel kleine grenzen dat ze elkaar binnen in de stad doorsneden en zelfs elkaar kruisten in de karakters en leefwijzen van de inwoners. Grenslijnen zijn ook lijnen die door een lichaam lopen, het doorsnijden, het tekenen als littekens of rimpels, en die sommigen niet alleen scheiden van hun burens maar ook van zichzelf.”* Schrijvers uit Triëst zoals Scipio Slataper of Italo Svevo (Ettore Schmitz) droegen de Italo-Sloveense gespletenheid in hun namen. Het is ook niet toevallig dat Eduardo Weiss, een student van Sigmund Freud, precies in Triëst de leer van de psycho-analyse introduceerde en daarmee Italo Svevo (1861-1928) zou inspireren tot de eerste Freudiaanse roman uit de geschiedenis, *Bekentenissen van Zeno* (1923).

De Triëstijnse dichter Umberto (Poli) Saba (1883-1957) heeft gedichten geschreven vanuit de heuvels, gezeten op een hoge plek, met een prachtig zicht op zijn stad, die andere wereld. *“De hele stad ben ik doorgegaan. / Toen heb ik een helling beklommen: / beneden huizen, maar boven geen / teken van leven, enkel een muurtje. / Ik zit er volkomen alleen, / en ik weet dat de stad / hier ophoudt te bestaan.”* (vert. Benno Barnard). Saba, die op latere leeftijd een patiënt van Weiss zou worden, heeft zijn pseudoniem waarschijnlijk ontleend aan Peppa Sabaz of Saber, de Sloveense min die hem in zijn vroegste levensjaren verzorgde, en bij wie hij tot zijn vijfde levensjaar “op het land” inwoonde, aldus zijn alter ego Ernesto in de gelijknamige postuum gepubliceerde roman (1975). Het land, dat is de Karst, het territorium van het Slavische volk. Er zit heel wat melancholie in de verzen van Saba als hij het heeft over zijn Sloveense min, *“Ik kijk naar je met spierwit haar bekroonde / gelaat, vrouw, naar je harde trekken, harder / dan het gesteente van je Karst, doorgroefd met / je rimpels, als de aarde door haar voren”* (vert. Ike Cialona). Nu zie je nog steeds de Sloveense oudjes in het straatbeeld van Triëst, maar ze zijn in deze moeilijke rechtse tijden veelal veroordeeld tot de bedelstaf. Voor Hertmans zijn ze symbolisch aanwezig om de stad te blijven herinneren aan haar tegenwoordig sterk genegeerde oeroude band met de Karst. De Istriaanse schrijver Fulvio Tomizza (1935-1999) brengt in *Franziska* (1996) de twee werelden samen in het verhaal van de niet vanzelfsprekende liefde tussen het Sloveense Karstmeisje Franziska en de Italiaan Nino uit Triëst. Het verdriet om het Italiaanse verlies van Istrië (dat overigens gepaard ging met een gigantische volksverhuizing) is een thema

dat door het hele oeuvre van Tomizza zindert.

Mijn broer, zo noemde Scipio Slataper (1888-1915) de Karst in *Il mio Carso*, “Mijn Karst” (1912). “*Ik ben zoals jou, broer, koud en naakt. Ik ben eenzaam en onvruchtbaar*”, schreef de hyperbewuste literaire jongeling, worstelend met zichzelf en zijn ideeën tegenover de wereld aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Magris geeft de idealistische en piepjonge schrijver een grote symboolwaarde voor de cultuur van Triëst en noemt hem de eerste auteur die het concept van de Triestinità formuleerde. Heel symptomatisch bij deze zijn de beginregels van *Mijn Karst* waarin Slataper telkens opnieuw probeert te zeggen wie hij eigenlijk is, en hij vervolgens zijn identiteit moet ‘uitvinden’ en ontdekken in een botsing tussen de Slavische en de Italiaanse cultuur die in Triëst tegelijkertijd een samensmelting ervan is, aldus Magris. De grilligheid van het Karstlandschap met haar gebarsten kalkplateaus, ingestorte grotten, dorre struiken en de geselende Bora vormt voor Slataper een dankbaar beeld voor de onzekere situatie van Triëst.

De Doden van de Karst

In haar laatste boek *Trieste and The Meaning of Nowhere* (2000) noemt de afscheidsnemende Welshe auteur Jan Morris de Karst “*the zone of disorder*”. Staat de stad beneden aan de heldere zee voor de beschaving, dan is de Karst haar duistere en irrationale tegenhanger. De heuvels met hun ontelbare holen waren in de 18de en 19de eeuw de laatste toevluchtsoorden voor de in heel Europa opgejaagde vermeende heksen. De nachten daarboven zijn anno 2003 nog altijd pikdonker en dat voedt de sporadische doch hardnekkige geruchten over satanische praktijken. Op 11 september 1994 berichtte de plaatselijke krant *Il Piccolo* met een paginagroot artikel over Satanriten in de buurt van Monte Grisa. Het gebeurt, zoals twee zomers geleden, dat de kerk ’s nachts niet oplicht (door een stroompanne?) en de Karst een omineus donkere plek wordt die allerlei duistere machten lijkt uit te nodigen om de oude rituelen te hervatten. Zo nu en dan verschijnen daar berichten over in de krant.

De duizenden aardspleten bevatten de bloedkorsten van de vele slachtoffers die hier voor hun land of ideaal vielen in de twee wereldoorlogen. In vele Karstdorpen staat op het plein een oorlogsmonument om de doden te herdenken. Bij het grafmonument van Redipuglia, het grootste in heel Italië, liggen honderdduizend slachtoffers van de Grote Oorlog begraven. In de jaren zeventig werden bij archeologische opgravingen nabij Bassovizza tientallen vastgebonden lijken gevonden. Men neemt aan dat deze Italiaansgezinde soldaten én burgers werden gedood door de partizanen. Het is helaas niet het enige massagraf uit de Tweede Wereldoorlog dat in deze streek werd ontdekt in de zogenaamde ‘foibe’. In die natuurlijke holen verdwenen dode of leven-

de lichamen bij afrekeningen tussen fascist en communisten. Zoë Brân schrijft in *After Yugoslavia* (2001): “*It’s strange to think that the landscape may hold secrets half a century old. Some investigators believe there as many as one hundred and ten mass grave sites all across Slovenia.*”

Het fenomeen van de foibe bleek een bron van inspiratie te zijn voor de Duitse journalist Veit Heinichen die een paar jaar geleden in Triëst kwam wonen en daar thrillers begon te schrijven. In zijn tweede roman *Die Toten vom Karst* (2002) onderzoekt commissaris Proteo Laurenti een zaak waarbij een aantal lijken werden gevonden in een kloof in de Karst.

Ernest Hemingway (1899-1961) kwam in 1918 in de streek als ambulancier werken voor de Italianen, net zoals een jaar later die andere heroïsche avonturier-schrijver Gabriele D’Annunzio (1863-1938) hier oorlog kwam voeren om Istrië veilig te stellen voor de Italianen. Hemingway schreef zijn ervaringen neer in het deels fictieve *A Farewell to Arms* (1929). Hij was gelegerd nabij Gorizia (Gorica), de stad die met het Vredesverdrag van Parijs in 1947 werd opgesplitst, met Gorizia aan Italiaanse zijde en Nova Gorica aan Joegoslavische zijde.

De Karst is het schouwtoneel geweest van grote beslissende gebeurtenissen in de geschiedenis, zoals de val van de Habsburgse Dubbelmonarchie, de expansiedrift van de nazi’s, de strijd tussen fascisme en communisme. Sommige lokale historici beweren ook dat een plotse Bora tijdens een Romeinse veldslag hier de rechtstreekse aanleiding gaf tot de val van het Imperium. Om de Maagd Maria te bedanken dat de wereldbranden eindelijk waren uitgewoed (en omdat de stad gespaard gebleven was van bombardementen), werd in 1966 op een 350m-hoge Karsttop de Monte Grisa-kerk gebouwd. Jan Morris vergelijkt de nogal ongelukkige vorm van het gebouw met “*one of those bathroom devices that disinfect the atmosphere*”. We kunnen alleen maar hopen dat de kerk de streek zal vrijwaren voor nieuwe lijkengeuren. De Balkan is echter veel te dichtbij en de jaren negentig geven zij die hopen al ongelijk. Maar dat is een ander verhaal.

De Spookkastelen van de Karst

De kustweg naar Triëst op de flanken van de Karst loopt onderweg voorbij twee kastelen: het kasteel van Duino en dat van Miramare. Het Castello Miramare werd gebouwd door Maximiliaan van Oostenrijk (1832-1867) als liefdesnestje voor zijn gemalin, prinses Charlotte van België (1840-1927). Het huwelijksgeluk duurde echter niet lang want de tot keizer van Mexico gekroonde Habsburger werd al gauw neergeschoten door Mexicaanse revolutionairen. Charlotte leefde nog enkele maanden teruggetrokken in Miramare en keerde toen definitief terug naar België om er langzaam krank-

zinnig te worden. Jan Morris geeft in haar boek een merkwaardig lijstje van hoogwaardigheidsbekleders die later een of meerdere nachten doorbrachten in dit slot en achteraf allen in vreemde omstandigheden om het leven kwamen. De vloek van Miramare, heet het.

In het kasteel van Duino spookten andere fantomen, als we de Praagse dichter Rainer Maria Rilke (1875-1926) mogen geloven. En ze zijn er nog steeds, volgens de lokale bijgelovige volksmond. Het kasteel van Duino werd gebouwd op het einde van de 14de eeuw en de nabijgelegen Dante-rots wordt zo genoemd naar het hardnekkige gerucht dat de beroemde Italiaanse dichter Dante Alighieri (1265-1321) er een poos heeft zitten mediteren, ver weg van het kabaal van de rivaliserende Italiaanse steden in die dagen. Is het toeval dat Rilke tijdens zijn verblijf in Duino van oktober 1911 tot april 1912 op de gedachte kwam om Dante's *Vita Nuova* te gaan vertalen?

Rilke bevond zich in een crisisperiode toen hij door de vorstin van Thurn und Taxis werd uitgenodigd om enige tijd door te brengen in haar kasteel, boven op de Karstrotsen. Hij kreeg er een kamer met zicht op zee en de dichter vulde zijn dagen met lange wandelingen in de heuvels en avondlijke gesprekken met de vorstin. In december kwam de winter en bleef Rilke alleen achter op het kasteel van Duino, "*helemaal alleen tussen de oude muren, buiten de zee, buiten de kale rosten, buiten de regen*" (in een brief van 14 december 1911). Hij had een klein boekje gevonden en verdiepte zich in de trieste aantekeningen van ene Theresa R. die vertelden over een slecht afgelopen liefdesgeschiedenis. Twee andere vrouwen hielden Rilke nog in de ban, Raymondine en Polyxène, de vroeg gestorven zussen van de gastvrouw. Hun beider portretten hingen in het kasteel.

In januari maakte Rilke een wandeling hoog in de Karst met de zee in de onmiddellijke diepte. Op dat moment, zo vertelt Rilke, bracht de Bora flarden van woorden mee die het eerste vers zouden vormen van de beroemde *Duineser Elegieën* (1923): "*Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?*". De dichter nam snel notities, luisterde nog eens en hoorde niets meer, maar later terug op het kasteel begon hij te schrijven; de muze was terug. Uiteindelijk schreef hij in Duino twee elegieën. Vandaag de dag kan de literaire toerist nog steeds het zogenaamde Rilke-pad afleggen, "*een van de mooiste wandelingen die je in de hele Adriatische riviera kunt maken*" volgens Stefan Hertmans die in zijn boek *Steden* (1998) in de voetsporen van de dichter treedt.

Ook de fantomen van Duino zochten de dichter op. Op een zonnige dag daalde Rilke af naar de zee en kwam in een groen begroeide baai uit. Bij een oude olijfboom ging het hem plots duizelen, aldus Rilke, en de tijd kantelde en om hem heen zweefden en fluisterden de schimmen van Theresia, Raymondine

en Polyxène, de ongelukkige vrouwen van Duino. In die dagen hield hij samen met de vorstin ook séances en beoefenden ze de populaire écriture automatique om de doden van Duino te laten spreken. De herinnering aan deze doden heeft Rilke later nog gebruikt toen hij zijn *Sonnetten aan Orpheus* schreef. Het is goed mogelijk, zo suggereert Hertmans, dat de druipsteengrotten van de Karst hem hebben geïnspireerd bij zijn beschrijvingen van Orpheus' tocht door de Onderwereld ("*Felsen waren da / und wesenlose Wälder*"), zoals ook de nationale dichter van Slovenië France Preseren (1800-1849) in een sonnet op de tonen van Orpheus' lier de Sloveense bergen betovert.

Is er een meer geschikte locatie dan Duino om een horrorverhaal te situeren? "*Tout ici plein de fantômes*" schreef de trendsetter van de Franse romantiek Charles Nodier (1780-1844) over het kasteel van Duino, in zijn gothic novelachtige verhaal *Jean Sbogar* (1818). Daarin wordt Duino door oude lokale inwoners het paleis van Attila genoemd. Dante zou er een tijdje asiel hebben gezocht en in de holen van de Karst inspiratie hebben gevonden voor de beschrijvingen van zijn Inferno. Duino is bij Nodier een plek des onheils, een roversnest op de klippen van de Karst van waaruit Sbogar, een nakomeling van de Albanese held Skanderbeg, met zijn manschappen de streek onveilig maakt. De Karstheuvels heten "*de Korinthische bekroning*" van de kust te zijn, een verwijzing naar het grillig krullende Griekse kapiteel. De slotscène waarbij de protagoniste Antonia zit opgesloten in het kasteel herinnert aan de demonen en de waanzin van de Belgische prinses in dat andere vervloekte kasteel.

In de witte Karstformatie ergens onder het kasteel van Duino steekt een rotspunt uit die door zijn vorm La Dama Bianca, de Witte Dame, wordt genoemd. De legende gaat dat een boosaardige kasteelheer zijn vrouw ooit van de muren in de diepte wierp, maar dat de ongelukkige tijdens haar val zo wanhopig schreeuwde dat ze onderweg in een rots veranderde. Elke nacht wordt zij opnieuw van vlees en bloed om te gaan dwalen in de gangen van het kasteel. In *Il Mio carso* noemt Scipio Slataper het barre Karstlandschap "*een verschrikkelijke schreeuw die versteend is*". *Mijn Karst* is opgedragen aan Gioietta, Slatapers mooie geliefde die vroegtijdig zelfmoord pleegde.

"*Je hebt er ooit een vrouw gehad*", luidt het laatste vers van Hertmans' gedicht 'Trieste'.

De Herinnering aan de Karst

Er wordt flink wat afgewandeld in de boeken van de schrijvers van Triëst. De jonge Ernesto (Saba), de observerende Slataper, Svevo's protagonist en zakenman Zeno Cosini, allemaal schouwen ze al wandelend de Triestini en hun

activiteiten. In hun voetsporen trad jaren later Claudio Magris die in *Microcosmi* bijvoorbeeld door de straten van de stad wandelt, van het ene in het andere verhaal. Net zoals Stefan Hertmans dat in *Steden* doet. Benno Barnard “ontvlucht zichzelf” in *Het gat in de wereld* (1993) om “met rust gelaten te worden door zijn beschaving”. Is het toeval dat Barnard, de Magris van de Lage Landen (wat nogmaals mag blijken uit zijn recente Huizinga-lezing: “we zijn wat we kwijt zijn”), zijn persoonlijk fin-de-siècle gaat beleven in Triëst, in het gezelschap van andere melancholische schrijvers als Svevo, Saba en Joyce? De tristesse van de stad echoot als het ware in de s-klanken van hun namen.

De Ierse schrijver James Joyce (1882-1941) woonde in Triëst van 1904 tot 1915. Bestaat er in de wereldliteratuur een bekendere wandelaar dan Leopold Bloom, wiens omzwervingen in de stad Dublin worden verteld in *Ulysses*? De wandelingen van Bloom en Stephen Dedalus herinneren aan die van de Engelse leraar Joyce en zijn beroemde leerling Svevo, altijd op stap in de stad, druk hun beider schrijfsels becommentariërend. Joyce schreef in een van zijn brieven hoe heet de zomers wel waren in de benedenstad en hij zocht daarom graag de frisse heuvels op van de Karst. Was het de verre blik op de wijde zee die de Ulysses in hem wakker maakte en besloot hij daarom in Triëst om een nieuwe Homerus te worden?

In haar boek *Laatste berichten uit Hav* (1986) brengt Jan Morris verslag uit van haar verblijf op het fictieve schiereiland Hav. Het is een plek die niet met rust wordt gelaten door de geschiedenis en voortdurend bedreigd wordt door het machtsspel van vreemde mogendheden (achter de horizon wachten de oorlogsschepen). Er is slechts één volk dat de eeuwen van strijd en machtswisseling nagenoeg ongeschonden is doorgekomen en dat is het volk uit de heuvels die Hav afschermen van de buitenwereld, “gebogen oude gestalten met kenmerkend verkalkte vingers (...) Ze waren van geboorte Italiaan (...) maar nu beschouwden ze zichzelf als statenloos. ‘Wij zijn mensen van nergens’”.

Daarboven staat een oeroude Monoliet. Het is een landmerk zoals de Monte Grisa of de Obelisk er een is. Het is het symbool voor een wereld die tijdloos is en onwrikbaar. Morris knipoogt hier naar de Karst van haar geliefde havenstad Triëst. De Karst is een plek die boven tijd en ruimte uitstijgt. Het is een offeraltaar en een stortplaats voor de Geschiedenis, een gigantisch Memento Mori, zo u wil. Maar haar rotsen zijn ook slijpschijven voor de pennen en haar stenen plateaus het schrijfblad waarop de Schrijver zijn woorden neergeschreven heeft.

Soms zijn dat woorden van afscheid. Jan Morris en Claudio Magris zijn twee auteurs die duidelijk hun hart hebben verloren aan deze stad van grenzeloze

melancholie. Ze zijn beiden bij hun fin-de-carrière aanbeland. Morris heeft met haar laatste boek een onvergetelijke ode aan de wereld van Triëst geschreven en zal zich nu terugtrekken op haar eiland in Wales. Magris schreef met het bescheiden maar zeer essentiële *Fra il Danubio e il mare* een terugblik op zijn leven en zijn werk, met daarbij als ondertitel: “de plaatsen, de dingen en de personen waaruit boeken ontstaan”. Is het ook een vaarwel?

De streek blijft vol vraagtekens achter “als een landkorst van vergeten dichtersleed” (Stefan Hertmans). ♦

Bibliografie:

- APOLLONIOS van Rhodos, *De tocht van de Argonauten. Vertaald en toegelicht door Wolther Kassies*. Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1996, 422p.
- *Ah Triëst...* [met bijdragen van Benno Barnard, Annegret Böttner, Ike Cialona, Jan Paul Hinrichs, Onno Kusters, Evert van Kuijk, Jan Louter, Leo van Maris en Ruth Wolf] Bas Lubberhuizen, 1993, 127p. (= Stedenreeks Het Oog in't Zeil)
- BRÂN, Zoë, *After Yugoslavia*. Lonely Planet, 2001, 272p.
- BARNARD, Benno, *De Kakaanse seismograaf* [over Umberto Saba], in: *Nieuw Wereldtijdschrift* (1991)
- BARNARD, Benno, *Het gat in de wereld*. Atlas, 1993, 278p.
- DE ROSA, Diana, *Rilke e Teresa. Storia di un' abbandonata*. Lint, 1999, 91p.
- FONDA, Cesare, *Trieste Millenium*, Fenice, 2000, 195p.
- HEINICHEN, Veit, *Die Toten vom Karst. Roman*. Zsolnay, 2002, 365p.
- HEMINGWAY, Ernest, *A farewell to arms*. Penguin, 1972, 256p.
- HERTMANS, Stefan, *Het narrenschip*. Poëziecentrum, 1990, 63p.
- HERTMANS, Stefan, *Annunciaties. Gedichten*. Meulenhoff, 1997, 70p.
- HERTMANS, Stefan, *Steden. Verhalen onderweg*. Meulenhoff/Kritak, 1998, 256p.
- MAGRIS, Claudio, *Microcosmi*. Bert Bakker, 1998, 269p.
- MAGRIS, Claudio, *Langs grenzen. Essays, fragmenten en verhalen*. Bert Bakker, 2001, 366p.
- MAGRIS, Claudio, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*. Garzanti Libri, 2001, 42p. [+ video]
- McCOURT, John, *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste 1904-1915*. Lilliput Press, 2000, 306p.
- MORRIS, Jan, *Laatste berichten uit Hav*. Veen, 1986, 221p.
- MORRIS, Jan, *Trieste and The meaning of nowhere*. New York, Simon & Schuster, 2001, 205p.
- MORRIS, Jan, *Triëst. De melancholie van een plek*. Atlas, 2002, 223p.
- NODIER, Charles, *Jean Sogar*, Editions France-Empire, 1980, 190p.
- RILKE, Rainer Maria, *De elegieën van Duino. Een Duits-Nederlandse uitgave*. Ambo, 1978, 150p.
- ROOSEBOOM, Christiane, *Rainer Maria Rilke. De levensgang van een dichter*. Meulenhoff, s.d., 326p.
- SABA, Umberto, *Ernesto*, De Arbeiderspers, 1985, 140p.
- SABA, Umberto, *Serene wanhoop. Gedichten van Umberto Saba. Keuze, vertaling en na-woord van Ike Cialona*. Bas Lubberhuizen, 1995, 64p.
- SABA, Umberto, *Voor de vogels en een vriend. Poëzie, proza en brieven*. Atlas, verschijnt in mei 2003, ca. 400p.
- *Scrittori triestini del Novecento* [Antologia] Lint, 1991, 1702p.
- SLATAPER, Scipio, *Il mio Carso*. Edizione Bur La Scala, 1989, 2000, 179p.
- STENDHAL, *Correspondance II, 1821-1834*. Gallimard, 1967, 1180p.
- SVEVO, Italo, *Bekentenissen van Zeno*. Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2000, 468p.
- TOMIZZA, Fulvio, *Franziska. Romanzo*. Oscar Mondadori, 1999, 223p.
- *Trieste. Le guide autrement*. Editions Autrement, 1998, 221p.
- VAN PAEMEL, Monika, *Het verschil. Een geschiedenis*. Meulenhoff, 2000, 287p.




Jan De Maesschalck

Landschapsmeester

Francis De Preter

poëzie



In twintig hemelen de stilte bewonen,
geluidsarm leven, boeken lezend,
twintig grenzen overschrijden:
aardemeter, landschapsmeester zijn.

Niet op de dool, maar aanwezig zijn
in alle windstreken, alle wilde kanten
zien. Van houtwallen tot alle
's werelds uiterwaarden en gezichten.

En daar de grondvesten stichten
van een onverwoestbaar rijk.

BOOM IN HERFSTKLEED

Omdat die boom zo mooi
aanleunt bij de blauwe gevel
van de hemel
zo geel en landerig
uitgebladerd
wil ik de engelbewaarder zijn
tegen alle aasgieren
die vanuit het menselijk teveel
de wereld grijs spuiten
met steengruis
en ons, dromers van bomen,
tekort doen

GERRIT KOUWENAAR

lezend

Een vleesetende plant
van boven tot onder
gedompeld in dauw,
de diepste rimpels
van zijn pennenvruchten
zo taai en ontzettend simpel
in de tijdsbalk gegraveerd.

Alles is aanwezig
in de afwezigheid van zinnen, voldaan
onder de haag die het lege huis verbergt,
in de vogel voor de kat, in
het voedsel dat hij nooit verspilde
en met de tijd vergat.

Landschap en terreur in Cormac McCarthy's grenstrilogie

proza

Birger Vanwesenbeeck



Cormac McCarthy

*That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
- Those dying generations - at their song.*

(W.B. Yeats)

De Texaans-Amerikaanse schrijver Cormac McCarthy behoort samen met Thomas Pynchon en Don DeLillo tot één van de snelst gecanoniseerde na-oorlogse Amerikaanse auteurs.¹ Deze canonisering mag terecht verbazing wekken want in tegenstelling tot de moderne urbane setting van Pynchons en DeLillo's boeken schrijft McCarthy veeleer rurale romans in de traditie van Faulkner en Hemingway. McCarthy's personages zijn geen laat-twintigste eeuwse stadsbewoners die vervreemding en paranoia ervaren in de hoogtechnologische en overgeïnformateerde metropolis van vandaag, maar integendeel onvervalste cowboys en bereden avonturiers die in Mexico en de zuidelijke staten van de VS op zoek gaan naar een soort authentieke symbiose met de natuur. Net als in Faulkners romans kan je dan ook zeggen dat

McCarthy's oeuvre de zogenaamde "mythe van het oude zuiden" thematiseert, een soort nostalgisch verlangen naar de tijd voor de industrialisatie en technologie beslag legden op het Amerikaanse vasteland. Anderen verbinden McCarthy's succes dan weer met het romantische escapisme dat ook Fenimore Cooper zoveel enthousiaste lezers opleverde in de negentiende eeuw, voor hij door realisten zoals Mark Twain in de vernieling werd geschreven. Toch kunnen nostalgie of escapisme niet de enige verklaring zijn voor McCarthy's succes noch voor zijn ongebruikelijk snelle canonisering. Hoewel McCarthy inderdaad in zekere zin de western "parasiteert" als een genre dat vooral bij Amerikanen gegarandeerd een gevoelige snaar raakt, schuilt zijn voornaamste waarde toch vooral hierin dat hij als geen ander de menselijke relatie tot het gegeven landschap weet te analyseren en complexifiëren.

Dat landschap als thema een erg centrale plaats inneemt in McCarthy's oeuvre blijkt niet alleen uit zijn romans maar ook uit de literatuurkritiek. Net zoals men Picasso's artistieke creaties traditioneel opdeelt in een blauwe en roze periode, zo is landschap de parameter waarmee de literatuurcritici McCarthy's boeken doorgaans opdelen. Er zijn de vroege zogenaamde "Appalachiaanse" romans die zich afspelen in de omgeving rond het Appalachegebergte, de streek waar McCarthy zelf opgroeide, en er zijn de latere zogenaamde "westernromans" die zich situeren op het terrein van het oude wilde westen en de Noord-Mexicaanse. McCarthy's "grenstrilogie", waarover dit essay handelt, behoort tot de laatste categorie en bestaat uit de romans *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) en *Cities of the Plain* (1998). De drie romans vertellen het verhaal van een aantal jonge cowboys uit het Amerikaanse zuiden die de grens met Mexico oversteken en daar geconfronteerd worden met een totaal verschillende wereld. Voor John Grady, Lacey Rawlins en Jimmy Parham valt die Mexicaanse odyssee samen met hun ontwikkeling van jongen tot man, en we kunnen McCarthy's trilogie dan ook in zekere zin opvatten als een erg lang uitgesponnen Bildungsroman. De trilogie vormt echter een onklassieke Bildungsroman omdat de volwassenwording van de personages niet zozeer bepaald wordt door een toenemende bewustwording van maatschappelijke structuren maar wel door een louterende confrontatie met het Mexicaanse landschap.

Het landschap dat de achtergrond vormt in de grenstrilogie is er één van uitgestrekte prairiesteppe en afgelegen woestijnvlaktes in het onbestemde grensgebied tussen Mexico en de zuidelijke Amerikaanse staten Arizona, Nieuw Mexico en Texas. De kloeke Rio Grande-rivier kronkelt zich als een warse slang doorheen dit mythische grenslandschap en scheidt de grootste delen van het Noord-Amerikaanse continent van de landsdelen onder

Mexicaanse hegemonie. Landschapsgrenzen zoals de Rio Grande of een bergkam zijn per definitie relatief en belichamen zelden de fundamentele onverenigbaarheid die kenmerkend is voor de weerszijden van culturele of nationale grenzen. Hoewel de Fransen en Zwitsers als volk en in politiek opzicht bijvoorbeeld fundamenteel van elkaar verschillen, zien de Franse alpen er niet wezenlijk anders uit dan de Zwitserse. Van alle mogelijke landschapsgrenzen is enkel de land-zeegrens er één die moet worden opgevat in absolute termen; in alle andere gevallen vormt landschap een continuüm waarin iedere vorm van verandering veeleer geleidelijk gebeurt: een berglandschap transformeert langzaam naar een heuvellandschap, dat op zijn beurt overgaat in vlaktes en polders. Toch moet de Mexicaans-Amerikaanse landschapsgrens in Cormac McCarthy's oeuvre worden opgevat in absolute termen. De jonge Amerikanen die de grenstrilogie bevolken en die vanuit de VS de Rio Grande oversteken, treden daarmee niet alleen binnen in een cultureel en taalkundig verschillend universum maar ook in een landschap dat abrupt en radicaal verandert. Eén van de voornaamste aspecten die het Mexicaanse landschap in McCarthy's grenstrilogie onderscheidt van het Amerikaanse is dat het zich verzet tegen iedere vorm van cartografische voorstelling. Wanneer de broers Billy en Boyd Parham, de hoofdpersonages van *The Crossing*, tijdens hun reis door Mexico een landkaart raadplegen, krijgen ze van een plaatselijke inwoner spottend te horen dat zoiets vergeefse moeite is in zijn land: "Billy keek naar de landkaart. No es correcto? zei hij. De man hief zijn armen omhoog. Hij zei dat wat ze vasthielden enkel een decoratie was. Hij zei dat het niet zozeer een kwestie was van de juiste kaart maar of er wel zo'n kaart bestond. Hij zei dat er branden, aardbevingen en vloedgolven waren in dat land en dat men het land zelf moest kennen en niet enkel haar grenspalen." Tevens waarschuwt de Mexicaan de broers dat "een slechte kaart in alle geval gevaarlijker was dan helemaal geen kaart, want ze gaf de reiziger een vals gevoel van vertrouwen."²² Het Mexicaanse landschap heeft wat dit betreft erg veel gemeen met het landschap uit de beroemde cartografenfabriek van de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges. Hierin draagt een keizer aan zijn cartografen op hem een zo gedetailleerd mogelijke kaart van zijn land te bezorgen, maar de kaart die zij vervolgens vervaardigen is zo groot dat ze heel het keizerrijk overdekt. Op dezelfde paradoxale manier maakt iedere cartografische voorstelling van Mexico de reiziger eerder blind voor het landschap rondom hem dan dat zo'n kaart hem er inzicht in verschaft. "Niemand kent dit land"²³, stelt de Mexicaanse pooier Eduardo grijns-lachend en hij heeft merkkelijk plezier in het onbegrip dat die uitspraak tweewegbrengt bij Jimmy Parham. In tegenstelling tot het getemde en geïndustrialiseerde Amerikaanse zuiden (de grenstrilogie speelt zich af in de eerste helft van de

twintigste eeuw) heeft McCarthy's Mexicaanse landschap nog een rauwheid en wildheid waarin iedere cartograaf onherroepelijk zijn meerdere moet erkennen. Zelfs wie op de uitgestippelde paden blijft, loopt de kans verloren te lopen en zijn medereiziger kwijt te raken want "de weg heeft zijn eigen redenen"⁴ ten zuiden van de Rio Grande. Precies door die radicale ongeijktheid en onbeheersbaarheid staat het Mexicaanse landschap iedere vorm van duurzame harmonie met het individu in de weg. Wanneer John Grady aan het einde van zijn Mexicaanse reis verzucht, "dit is niet mijn land"⁵, moet die wanhoopsklacht niet enkel worden opgevat als een indicatie van nationale of culturele vervreemding, maar ook als een frustratie over een landschap dat zich niet of niet zo eenvoudig laat claimen zoals de paarden die hij zadelmak maakt op de hacienda-ranch van Don Hector. Het is echter niet enkel disharmonie die het individu isoleert van de Mexicaanse natuur, maar tevens het epistemologische onvermogen van de (Amerikaanse) westerling om met het rauwe Mexicaanse landschap in het reine te komen. "Ik begrijp dit land niet (...) zelfs niet het minste beetje" jere mieert een Amerikaanse vliegenier tegen Jimmy Parham aan het einde van *The Crossing*. Een Mexicaanse Yaqui-Indiaan vertrouwt Jimmy dan weer toe dat "de wereld geen naam heeft. De namen van de cerro's en sierra's en woestijnen bestaan enkel op kaarten. We benoemen ze zodat we onze weg niet kwijt zouden raken. Het was echter omdat we die weg al kwijtgeraakt waren dat we die namen hebben ontworpen."⁶ Filosofen zoals Jacques Derrida wijzen erop dat we door de daad van benoemen steeds een zekere macht verkrijgen over het door ons benoemde onderwerp, maar in McCarthy's grenstrilogie zien we dat het Mexicaanse landschap zich weinig gelegen laat aan een dergelijk naamkundig juk. Zelfs nadat de Mexicaanse woestijnen en sierra's zijn vastgepind op een bepaalde naam behouden ze hun oorspronkelijke wildheid. Naast oncontroleerbaarheid en vervreemding kenmerkt het Mexicaanse landschap zich tenslotte ook door een fundamentele gewelddadigheid. Laten we even de volgende observatie van Jimmy Parham van naderbij bekijken om dit te verduidelijken: "Hij zat te paard op de weg achter de rivierkatoenwouden en zijn blik gleed weg naar het landschap in de bergen en hij keek naar het westen waar donderwolken afgescheiden stonden van de dunne donkere horizon en hij keek naar de diepe cyanide hemelspansel en steunde op heel Mexico waar de antieke wereld zich had vastgehecht aan de stenen en aan de kiemen van levende wezens en die rondwaarden in het bloed van de mannen. Hij wendde zijn paard en nam de weg naar het zuiden, die er schaduwloos bijlag op deze grijze dag. Zijn geweer lag holsterloos in de vouwen van zijn zadel want de vijandigheid van de wereld was opnieuw duidelijk voor hem en koud en onverbeterlijk zoals ze moet zijn voor hen die geen reden meer hebben om het op te nemen tegen de

wereld tenzij zichzelf.” Wat is de “antieke wereld” waar Parham het over heeft en vooral waar komt die “vijandigheid van de wereld” vandaan? Het Mexicaanse landschap waar John Grady en co in rondrijden, vormde gedurende eeuwen het terrein van erg bittere en bloedige strijd zoals de grensoorlogen met Texas, de Mexicaanse burgeroorlog en revolutie die McCarthy’s grenstrilogie chronologisch voorafgaan. Hoewel die geweldadige periode voorbij is, worden de herinneringen aan die “antieke wereld” nog gedragen door het Mexicaanse landschap dat er een stille getuige van was en leeft het voort in het bloed van de huidige Mexicaanse generaties. Die huidige Mexicaanse generatie betoont zich in de grenstrilogie als een stel op bloed beluste immorele vechtjassen die hun eigen wetten tot algemene norm lijken te hebben verheven. John Grady merkt wat dit betreft erg boutadisch op: “Er is geen wet in Mexico. Het is gewoon een stel schurken”⁸. Het Mexico van McCarthy is een uiterst gewelddadig oord waar de tiener Jimmy Blevins genadeloos wordt geëxecuteerd door een stel rabauwen, waar Jimmy Parhams broer Boyd wordt vermoord en waar ook een door John Grady beminde prostituee door haar Mexicaanse pooier wordt afgemaakt. De terreur in McCarthy’s Mexico is echter niet enkel afkomstig van de mens. Een Mexicaanse inwoner vertelt Jimmy Parham: “Er kan een zeker kwaad schuilen in de mens, maar we denken niet dat het zijn eigen kwaad is. Hoe kreeg hij het? Hoe kwam hij erbij om het voor zich op te eisen? Nee. Het kwaad is een werkelijk iets in Mexico. Het loopt op zijn eigen benen. Misschien zal het op een dag jou bezoeken. Misschien heeft het dat al gedaan.”⁹ Als het kwade niet schuilt in de objecten of in de mensen zelf en als het niettegenstaande een “werkelijk iets” is, waar komt het dan vandaan? Het antwoord is vanuit het landschap. Er zijn talloze passages in de grenstrilogie die er expliciet op wijzen dat de personages het hen omringende landschap ervaren als een bron van directe terreur. Beschrijvingen zoals de “bloedrode” zonsondergang - zowat de meest frequent gebruikte vergelijking in het oeuvre van McCarthy - of een maan die eruitziet als een schedel zorgen ervoor dat het Mexicaanse landschap voortdurend wordt verbonden met het idee van geweld of terreur. Indirect zorgt die confrontatie met de terreur van het Mexicaanse landschap ervoor dat ook de personages zelf een zeker verlangen voor geweld ontwikkelen. In het citaat hierboven zagen we al hoe de vijandigheid van de wereld Jimmy Parham ertoe noopt om met open geweer door de vlakke te rijden, maar het is nog veelzeggender dat hij zich meteen na zijn terugkeer uit Mexico aansluit bij het Amerikaanse leger om te gaan vechten in de tweede wereldoorlog. Ook John Grady keert uit Mexico terug als een moorddadiger persoon. Daar waar hij na zijn eerste onvrijwillige doodslag in *All the Pretty Horses* nog om absolutie gaat bij een Amerikaanse rechter, zo heeft hij aan het

einde van de trilogie geen scrupules meer om de Mexicaanse pooier Eduardo te vermoorden.

Er is een direct verband aan te geven tussen de radicale oncontroleerbaarheid van het Mexicaanse landschap en de notie van terreur. Iets wat zich aandient als radicaal anders of iets wat onze beschikbare kenniscategorieën overstijgt, wordt meestal ervaren als bedreigend of gewelddadig en roept ook intuïtief geweld op. Dit is ondermeer de logica achter racisme en seksisme en ze verklaart ook het verlangen naar geweld dat het Mexicaanse landschap weet wakker te schudden in John Grady en Jimmy Parham. In de terminologie van de Franse psycho-analyticus Jacques Lacan kunnen we het Mexicaanse landschap daarom ook opvatten als een metafoor voor de “Réel”, Lacans term voor het amalgaan van perverse fantasieën en onderdrukte verlangens die volgens de Franse psycho-analyticus de “traumatische kern” uitmaken van ieder menselijk wezen. Ergens diep in elk van ons schuilt volgens Lacan een persoon die in staat is tot geweld en doodslag en het is die gewelddadige “ware” ik waarmee John Grady en co geconfronteerd geraken na hun blootstelling aan de terreur van het Mexicaanse landschap.

Op die manier verkrijgt de Rio Grande-oversteek van McCarthy’s personages nog een bijkomende interpretatie als een Danteske afdaling in de krochten van hun eigen onderbewustzijn. En wat ze daar aantreffen is, zoals dat gaat met onderbewustzijn, een allerminst fraai allegaartje van geweld en perversiteit. ◆

Geciteerde Werken:

Mc Carthy, Cormac. *All the Pretty Horses*. New York: Vintage International 1992 // *The Crossing*. New York: Alfred A. Knopf 1994 // *Cities of the Plain*. New York: Alfred A. Knopf 1998.

¹ Enkele symptomen van die canonisering zijn ondermeer het steeds groeiend aantal doctorale dissertaties over het werk van McCarthy in de VS, de oprichting in 1997 van een eigen vaktijdschrift *The Cormac McCarthy Journal* en zelfs een eigen literair genootschap *The Cormac McCarthy Society*.

² *The Crossing* p. 184-5. Alle boekverwijzingen zijn naar de originele Engelse versie en vertalingen zijn van mijn hand.

³ *Cities of the Plain* p. 241

⁴ *Ibidem* p. 231

⁵ *All the Pretty Horses* p. 299

⁶ *The Crossing* p. 387

⁷ *Ibidem* p. 331

⁸ *All the Pretty Horses* p. 176.

⁹ *The Crossing* p. 279.

De landschappen van John Burnside

John Burnside

P o ë z i e

vertaling: Kees Klok

ARCHEOLOGY

for Melanie and Kate

Imagine they knew already: a loved one
singled out in permafrost, or sand;
fingertips laying stitch-marks in the skin
that might be read; each
wedding-feast or name-day laying claim
to birth-marks, dimples, curvatures of bone.
Imagine they treasured scars for what they tell
of summers, traces set into the flesh
for August noons; or winter solstices
remembered in a burn. Imagine it:
not loving less, but more, for knowing time
would quietly erase a lover's voice,
a grandchild's hand;
and how, unwittingly,
they planned each afterlife, concealing seed
and pollen in the hemline of a gown,
or carving timberwork with hidden signs,
seasons and gifts that someone else would find.

In: *The Asylum Dance*. London 2000.

ARCHEOLOGIE

voor Melanie en Kate

Stel je voor dat ze het al wisten: een geliefde
gekozen uit permafrost of zand;
vingertoppen die ooit ontraadselfbare sporen van hechtingen
aanbrengen in de huid; elke
bruiloft of naamdag die
moedervlekken, kuiltjes in de wang, botverkrommingen opeist.
Stel je voor dat zij littekens als een schat bewaarden om wat ze
te vertellen hebben over zomers, sporen in de huid gezet
voor augustusmiddagen; of winterse zonnewendes
herinnerd in een brandplek. Stel het je voor:
dat je niet minder liefhebt, maar meer, omdat je weet
dat de tijd kalmpjes de stem van een geliefde uit zou wissen,
een hand van een kleinkind;
en hoe zij, per ongeluk,
ieder leven hierna voorbestemden, terwijl ze zaad
en stuifmeel in de zoom van een japon verborgen,
of houtwerk besneden met verborgen tekens,
seizoenen en giften die een ander vinden zou.

HUSBANDRY

Why children make pulp of slugs
with a sprinkling of salt

or hang a nest of fledglings on a gate
with stolen pins

is why I sometimes turn towards the dark
and leave you guessing

only to know the butter and nickel taste
of cruelty;
 to watch, and show no sign

of having seen
 Not
wickedness, that sometimes celebrates

a tightness in the mind;
but what I comprehend

of fear and love:
cradled remoteness, nurtured by stalled desire;

willed deprivation;
the silence I'm learning by heart.

In: *The Asylum Dance*. London 2000.

ZORG

Waarom kinderen moes maken van slakken
door er zout op te strooien

of een nest jonge vogels met gestolen spelden
op een poort prikken

is waarom ik mij soms tot het duister wend
en je in het ongewisse achterlaat

alleen maar om de boter- en nikkelsmaak
van wreedheid te ervaren;

om toe te kijken en niet te laten merken

dat ik heb gezien.

Geen
verdorvenheid, die soms een benauwende

gedachte toejuicht;
maar wat ik begrijp

van angst en liefde:
gebakerde afstand, verzorgd door vastgelopen verlangen

gewenst verlies;
de stilte die ik uit mijn hoofd aan het leren ben.

We measured things for years: our schoolroom walls,
the growth of plants, lost energy, shed skins.

We counted petals, tadpoles, grains of sand,
observed migrations, rainfalls, frequencies.

I thought there was a chromatography
for happiness, or unrequited love,

and somewhere behind it all, in private realms
of gulls' eggs and stones and things I couldn't name,

another world of charge and borderline,
an earth-tide in the spine, the nightlong
guesswork of old voices in the mind.

Waking at night, I would sneak downstairs in the dark
and know my way by some unconscious craft,

some seventh sense that recognised
a deeper pulse, the tug of things at rest,

the tension in a table, or a vase
of goldenrod
- and when I stood outside,

head tilted to a night-sky packed with light
I waited for a music I could feel

like motion in the marrow of my bones,
as Goodricke must have done, night after night,

beyond all hearing, resonant as some
struck bell, harmonics
singing in his blood,

his fingertips and eyelids bruised with grace
and tuned into the plainsong of the stars.

Jarenlang maten wij dingen op: de wanden van ons klaslokaal,
de groei van planten, verloren energie, afgeworpen huiden.

We telden bloembladeren, kikkervisjes, zandkorrels,
observeerden migraties, regens, frequenties.

Ik dacht dat er een chromatografie
voor geluk was, of voor onbeantwoorde liefde,

en ergens achter alles, in besloten gebieden
van meeuweneieren en stenen en zaken die ik niet kon benoemen,

een andere wereld van lading en grensvlak,
van een aardgetijde in de ruggegraat en het nachtenlange
gegis van oude stemmen in de geest.

Als ik 's nachts wakker werd, zou ik in het donker naar beneden sluipen
en de weg weten door een onbewuste slimheid,

een soort zevende zintuig dat de diepere
sensatie herkende, het trekken van dingen in rust,

de spanning in een tafel of een vaas
met guldenroede
- en als ik buiten stond

mijn hoofd schuin naar een nachthemel vol licht,
zou ik wachten op muziek die ik kon voelen

als beweging in het merg van mijn beenderen,
zoals Goodricke moet hebben gedaan, iedere nacht weer,

het horen voorbij, meetrillend als een
aangeslagen klok, met harmonieën die
zongen in zijn bloed,

zijn vingertoppen en oogleden door gratie aangedaan
en afgestemd op de koraalzing van de sterren.

GEESE

It happens every time.
We wonder about the geese
on our drive to work –
 passing the ferry
or slowing amongst the fields
of water and reeds –

and they come
 out of nowhere
resuming the game they will make
of distance.

It's reassuring then
 to think
that anything could be
so punctual and loud
their voices splashing in the sky
above us
 and the bodies surging on
towards the light.

In school
 we were taught to admire
the homing instinct
 animate and sharp
behind the eyes
ignoring this vast delight
 this useless motion.

I'd think of them gorged on savan-
nah
 or native corn
an African heat laid down
 in the well oiled feathers
or mingling with salt and berries
 in the blood.

I'd think of tundra
 birchwoods under snow
hectares of lake and ozone
 and the odd
glimmer of random light
amongst the trees

but I couldn't imagine the maps
by which they travelled:
 miles of surface
etched into the brain's
 wet geometry.

I couldn't imagine
 the pull and sway of home
unless it was play they intended:
 that no good reason
of purposed joy.

Round here
 they mostly arrive
in sixes and sevens
dropping to rest for a time
 at the edge of the firth
then moving on

 but once
in the first grey of morning
 travelling north
I saw them in their hundreds:
 one broad
wave of black and white
 the motion
verging on standstill.

I parked the car
 and stepped out
to the rush of it:
a rhythm I had waited years
to feel in the meat of my spine
 and the bones of my face

and a long time after they passed
I could feel it still:
not what my teachers had seen
 that mechanical
flicker of instinct
nothing magnetic
 no skill
and no sense of direction

but homing
 in the purer urgency
of elsewhere
which is nothing like the mind's
intended space
 but how the flesh belongs.

From: *The Asylum Dance*, London 2000.

GANZEN

Het gebeurt iedere keer.
Wij verbazen ons over de ganzen
tijdens onze rit naar het werk –
terwijl we langs de veerboot rijden
of vaart minderen tussen de velden
met water en riet –

en ze komen
vanuit het niets
terwijl ze het spel hervatten dat ze van afstand
zullen maken.

Het is wel geruststellend
om te bedenken
dat er iets zo precies en luidruchtig
kan zijn
hun stemmen die klateren in de lucht
boven ons
en de lichamen die voortbewegen
naar het licht.

Op school
werd ons geleerd bewondering te hebben
voor hun instinct om huiswaarts te keren
levendig en scherp
achter de ogen
zonder acht te slaan op dit geweldige genot
deze nutteloze beweging.

Ik kon mij indenken hoe ze werden opgeslokt door savanne
of inheems graan
een Afrikaanse hitte afgeworpen
tussen hun goedgeoliede veren
of zich met zout en bessen vermengend
in het bloed.

Ik kon aan toendra denken
besneeuwde berkenbossen
hectaren meren en ozon
en de zonderlinge
flikkering van toevallig licht
tussen de bomen

maar ik kon mij geen voorstelling maken van de kaarten
die ze volgden op reis:
kilometerslange vlakten
in de natte geometrie
van de hersenen gegrift.

Ik kon mij de invloed en aantrekkingskracht
van thuis niet indenken
tenzij het spel was wat ze bedoelden:
die weinig geslaagde reden
voor vooropgezet plezier.

In deze omgeving
komen ze meestal met
zijn zessen of zevenen aan
dalen neer om een tijdje te rusten
aan de rand van de zeearm
waarop ze weer verder gaan

maar op een keer
in het eerste grijs van de ochtend
op reis naar het noorden
zag ik ze bij honderden:
één brede
golf van zwart en wit
waarvan de beweging
raakte aan stilstaan.

Ik parkeerde de auto
en stapte uit
op het geruis af:
om in het vlees van mijn ruggegraat
en de beenderen van mijn gezicht
een ritme te voelen waarop ik jaren had gewacht

en lang nadat zij voorbij waren
kon ik het nog voelen:
niet wat mijn leraren hadden gezien
die mechanische
opflakking van instinct
niets magnetisch
geen behendigheid
en geen gevoel voor richting

maar huiswaarts keren
uit de pure noodzaak
van ergens anders
wat helemaal niet zoiets is als de voor de geest
bestemde ruimte
maar hoe het vlees thuishoort.

Brikkaljon

Leo Pleysier

voorpublicatie

(Briquillons: vieux morceaux de briques cassés)

Op de E19 reikt de ochtendfile van Antwerpen tot Brecht, op de E17 van Antwerpen tot Sint-Niklaas. Om maar te zwijgen van al het autoverkeer dat, volgens de radioberichten, muurvast zit op de grote ring rond Brussel.

En ik?

Ik blijf thuis. En ik zal aanstonds eens naar mijn werkkamer gaan.

Voilà, ik ben er al.

Ben ik te benijden of te beklagen?

Het kan mij niet schelen. Ik kijk door het raam en zie wat er eind oktober allemaal nog in bloei staat in de tuin: stokrozen, asters, malve, kosmossen, lava-tera, zonneoogjes. Waar hebben wij deze late weelde toch aan verdiend?

- Zie je dat huis daar?

- Waar? Hetwelke?

- Daar! Dat scheve wit huis met plat dak, dat daar wat verscholen ligt achter een hoge beukenhaag.

- O dat. En wat is er met dat huis?

- Daar wonen wij.

Ik ben veel thuis en zit veel binnen. Ik kan me nauwelijks nog voorstellen dat ik in een ander huis dan dit zou wonen. Of het zou ergens in de Libische of in de Arabische woestijn moeten zijn. In een donkerbruine geitenwollen tent. Tussen de nomaden en de bedoeïnen.

Toen ons huis gebouwd werd - in 1971, met een uitbreiding in 1977 - was dit het eerste 'moderne' huis in deze straat. De Franse villastijl was toen volop in de mode. Kort daarna is er in onze straat nog een woning bij gekomen in de Spaanse stijl en eentje in de Vlaamse hoevenstijl. Tegenwoordig is de pastorstijl in de mode. Ze doen maar. Ons hebben ze tenslotte ook laten doen.

In het begin, toen we nog maar pas dit huis betrokken hadden, voelde het aan alsof we helemaal naar de Nieuwe Wereld waren geëmigreed. Alsof we nu in

Chicago of New York woonden. Aan de rand van Central Park of anders in Oak Park of zo. (En dat alles terwijl ik in werkelijkheid woon op drie kilometer van de plek waar ik geboren ben ocharme).

Iemand zei eens tegen ons: ‘Jullie wonen in een huis dat op gespannen voet staat met zijn omgeving.’

- Niet akkoord. Absoluut niet, nee.

Alsof een woning op het platteland per definitie staat voor kneuterigheid of pronk; voor Boomse pannen en torentjes en dakkapellen; voor gerecycleerde handvormsteen, voor koperen dakgoten en afvoerbuizen, voor een dakhelling van minimum vijftien graden en voor gootlijsten die minstens dertig centimeter over de gevel moeten steken.

Ik ben blij dat er in onze straat ook nog enkele piepkleine, oude arbeiders-huisjes staan. Het zijn er niet veel. Maar ze staan er. En met hun aanwezigheid dwarsbomen ze onbekommerd de ambitie van wat die straat van ons toch o zo graag zou willen zijn: de betere woonstraat van het dorp.

Leen zegt dat we ook kunnen verhuizen als ik begin te zeuren over het verkeerslawaaï.

Op een keer, toen Daniël en Cee hier op bezoek waren, zei Daniël: ‘Ik zou het als een capitulatie beschouwen, mochten jullie hier weggaan.’

Een capitulatie nog wel! Welwelwel toch. En uitgerekend een Brusselaar als Daniël die ons dat moest komen vertellen.

Als ik nu ‘s ochtends door de tuin heb gelopen, hang ik vol met draden van spinnenwebben. Wie wil mij vangen?

Paul Neefs vertelde me dat hij begin van de zestiger jaren nog met een petitie (waarin geprotesteerd werd tegen de afbraak van het Horta’s Volkhuys te Brussel) bij Le Corbusier was langsgeweest in Parijs. Die laatste woonde toen op zijn atelier in de rue Nungesser et Coli. Neefs was vriendelijk door Le Corbusier ontvangen in *le lieu sacré*. Maar het meubilair van de meester was daar nogal wankel.

‘Asseyez-vous. Et ne prenez pas cette chaise-ci mais celle-là, sinon mon bureau va s’écrouler.’ (‘Ga zitten, maar neem die stoel en niet de andere stoel want anders dondert mijn bureautafel tegen de grond.’)

Naar buiten kijken en vaststellen:

1. dat het regent
2. dat het mist

3. dat het waait

4. dat de zon schijnt.

En nog de merkwaardigste vaststelling van allemaal: dat dit alles tegelijkertijd aan de gang is.

In de krant staat de bespreking van een boek over de Engelsman die voor het eerst de wolken classificeerde, die voor het eerst de wolkenformaties een naam en een gezicht gaf. Cumulus, Stratus, Nimbus, Cumulostratus, Cirrocumulus, Nimbostratus. Het zal mij benieuwen om over de man en over wolken te lezen. De wolken trekken mij niet alleen aan, ze trekken ook werkelijk aan mij.

En voor als er geen wolken zijn, moet er onderhand ook maar eens een atlas (van de hemel) gemaakt worden met de routes en de vliegcorridors en zo mogelijk ook met de bestemmingen van de vliegtuigen die hun strepen trekken in het monochrome uitspansel. Uiteraard is daar veel richting Londen en veel richting Frankfurt bij, dat kan je zo raden, daar bestaat nauwelijks twijfel over. Al was het maar vanwege de drukte die er heerst daarboven. Maar ik zou het graag helemaal willen weten als ik, op mijn rug in het gras, naar omhoog lig te kijken.

Hoe zo'n achtergebleven vliegtuigstreep opzwellt tot een dichte, katoen-achtige streng die door de hemelwinden gekamd en gerafeld wordt tot ze helemaal doorzichtig is en ten slotte verdwijnt.

Een boek met de kleuren van de wolken: daar kijk ik toch ook wel naar uit. Granaatrood. Nachtzwart. Grauwwit. Parelgrijs. Paillegeel. Vlasgeel. Roetbruin. Goudgroen. Loodbleek. Zilverblauw.

Maar nu regent het zo hard dat er in de lucht zelfs geen plaats meer overblijft tussen de neervallende druppels. De regendrupels zijn zo groot en zo dik dat ze elkaar raken, zelfs nog vooraleer ze op de rond zijn neergekomen. Dat is het dus wat er nu ook letterlijk aan de gang is, kijk maar: stortregen, een wolkbreuk, het regent dat het giet, het regent pijpestelen, het regent ouwewijven, de regen valt met bakken naar beneden.

De mode van het meubileren van de voortuin, van het aankleden van de voordeur: namaakeenden van beton of plastic, zinken teilen met blauwe druifjes, aan gekleurde lintjes opgehangen, eieren met versierde strikken en linten in het voorjaar, rieten manden met snijbloemen in de zomer, fruit en pompoenen in het najaar, bundels met wilgentakken en een kerstboom met lichtjes in de winter. De opzichtigheid is bijna programmatisch geworden.

Dit is oktober. Maaimachines en tractoren donderen voorbij. Het open landschap, dat in de zomer langzaam met maïs was dichtgegroeid, wordt nu in snel tempo perceel na perceel terug zichtbaar. Soms hoor je tot binnen in huis het brullen en janken van de maaimachines die tot aan hun assen in de natte maïsvelden zijn weggezakt.

Zie hem daar zitten in zijn huis: de man die (soms denkt dat hij) thuis is waar hij niet meer thuis is.

De eredienst van het hooien (vroeger).

Het maaien. Het wijnen. Het omkeren. Het rijden. Het ringen. Het opperen. Het prikkelen. Het laden. Het lossen. Het opsteken. Het tassen. Als ging het om de opeenvolgende fases van een strict protocol dat minutieus en stap voor stap moest worden afgewerkt.

De eenzaamheid van de boeren (tegenwoordig).

Want zie ze daar maar zitten: hoog en droog en opgesloten in de bijna geluidloze cabine van hun tractor. Moederziel alleen. Niemand let nog op ze terwijl ze draaien en keren en rondjes maken met hun tractor op ergens een afgelegen veld waar de kraaien zijn neergestreken.

En is het van eenzaamheid of is het uit protest dat ze hun radio zo luid laten schallen terwijl ze de gier uitsproeien over hun akkers?

Al de hele dag is alles in een dikke mist gehuld. En ook nu het donker is geworden, houdt die erwtensoep aan. Morgenvroeg, als het weer licht wordt en de mist optrekt, zal misschien blijken dat heel het decor buiten veranderd is, dat alles en iedereen mee in het niets opgelost en verdwenen is.

Ik denk dat ik maar eens een vriend of een bekende ga opbellen. Om mij ervan te vergewissen of wij hier niet de enig overgeblevenen (achtergeblevenen?) zijn op deze planeet.

In het gehucht staat een grote feesttent opgesteld, midden in een versgemaaid hooiland. Loeiharde hardrock knalt uit de geluidsboxen. Motorrijders met bierbuiken, met leren pakken en laarzen aan, zitten op klapstoelen aan ronde tafeltjes. Hun in de zon blinkende motorfietsen staan, zorgvuldig naast el-kaar gestald, bij de ingang van de tent te pronken.

Een oude boerin, gekleed als een boerin uit de vorige eeuw, zit aan een ander tafeltje wat verveeld voor zich uit te kijken. Op haar eenje is ze hier aangeland. Ik ken haar niet. Ik weet ook niet waar ze vandaan komt. Misschien is zij verdwaald. Zij nipt van haar limonade. Zij wacht op een walsje, denk ik, zij wacht

op een polka. Maar er komt geen walsje en ook geen polka.

Aan de rand van het dorp is er een woning waar een dakwerker bezig is het schiedak te herstellen. Ondertussen is een oude vrouw aan het hakken en aan het wieden in de moestuin die naast die woning gelegen is. Er zijn ook twee kinderen bij haar die over de paadjes tussen de groentenbedden rennen. De stemmen van de spelende kinderen schallen rond het huis. Het geklop van de hamer van de dakwerker galmt in de straat.

Het huis dav-ert. Van de vrachtwagens die voo-rbij-ko-men. Het lijkt wel oorl-og opnieuw, soms.

Er is tegenwoordig op het platteland toch zoveel wat niet meer bij elkaar lijkt te passen: de ouders en hun kinderen, de woningen en het landschap, de mensen en de dieren. En ook de stilte van het platteland mogen we voortaan op onze buik schrijven.

Als ik in Anwerpen of in Gent of in Amsterdam ben, kom ik geregeld in straten en buurten waar het veel en veel stiller is dan waar ik woon.

Zoveel wolken zijn er vandaag dat je de afzonderlijke wolken niet eens meer ziet. En tegen de avond de laagstaande zon die daar onderdoor begint te schijnen, die als een reusachtige schijnwerper het wolkendek langs de onderkant begint te belichten. Het lijkt wel alsof het licht van de avond nu onder een enorme stolp gevangen zit.

Wat is het toch prettig om dan te bedenken dat ik zélf ook mee onder die stolp zit.

(In de kraamkliniek van een kleine, Russische plattelandsgemeente wacht een jonge vrouw op haar baby, en op een betere toekomst.

Ze zegt tegen de verpleegster: ‘Het is heerlijk om wakker te worden van het gekraai van de haan op een warme zomermorgen.’)

Boven de boomkruinen is de lucht nu helemaal van kleur verschoten. Van purperblauw naar violetrood. Van saffraangeel naar ambergrijs.

En plotseling verschijnt er dan ook nog eens een enorme regenboog. Het is adembenemend mooi. ◆

Noot: *Brikkaljon* is een uittreksel uit de nieuwe roman *De dieven zijn al gaan slapen* van Leo Pleysier, zopas verschenen bij uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam.

De Austerqueesten

Bart Janssen



[He] traveled from one end of himself to the other, and by the time he came to that last place, I doubt he even knew who he was anymore.

(Leviathan, 1992)

Paul Auster

p r o z a

Proloog

Onlangs zat ik naar dagelijkse gewoonte op de trein. Op momenten dat je het het minste verwacht, wordt de routine doorbroken. Zo ook die avond. Zelf had ik er de hand niet in. Mijn reislot lag in de handen van ons felgeplaagd overheidsbedrijf. De deuren gingen dicht, maar de trein bleef staan. Vijf minuten later kondigde de conducteur flink zenuwachtig via de intercom aan: “Dames en heren, wegens problemen met een locomotief op onze lijn, zijn we genoodzaakt een ander traject te volgen. Wij zullen met enkele minuten vertraging aankomen. Gelieve ons hiervoor te verontschuldigen.” Daar viel mee te leven, ook met de wetenschap dat de vertraging tot enkele tientallen minuten zou oplopen. Maar ook die illusie mochten we snel laten varen. Het traject waarlangs onze trein gestuurd werd, was onuitgegeven. In plaats van een omschrijvende bocht te maken, reed de trein verloren in het complexe spoorwegnet van onze hoofdstad. Op dat moment stelde ik me maar een enkele vraag. Niet: hoe laat kom ik thuis; maar wel: welke letter schrijft de trein nu op de landkaart? De oorzaak van deze aberratie is eenvoudig te verklaren: Paul Auster. Laten we samen door het oeuvre van de New-Yorkse schrijver wandelen, die vooral bekend is van zijn film ‘Smoke’.

Sporen

Auster schreef ondertussen een oeuvre bijeen van 10 fictieboeken, 3 non-fictieboeken, enkele poëziebundels en 3 volledige filmscripts. Op enkele uit-

zonderingen na valt telkens weer die typische Austerstempel op. Om die coherentie te duiden moeten we kijken naar de manier waarop Auster in zijn oeuvre sporen aanbrengt. Misschien is zijn meest gebruikte techniek wel het creëren van parallelen. Steeds keren dezelfde thema's, verhaallijnen, maar ook personages weer.

Hongerkunst

In 1992 verscheen een essaybundel van Paul Auster die de titel draagt van het eerste essay, geschreven in 1970, 'The art of hunger'. Tot op vandaag blijft hij trouw aan zijn credo. Kunst begint bij honger. Als ars poetica kan dat tellen.

"In the end, the art of hunger can be described as an existential art. It is a way of looking death in the face, and by death I mean death as we live it today: without God, without hope of salvation. Death as the abrupt and absurd end of life." (The art of hunger, p. 20)

Leven

De voorbeelden van de vaak zelfgekozen honger springen zelfs een blinde in het oog. Het allerduidelijkste voorbeeld vind je in 'Moon Palace' (1989). De student Marco Stanley Fogg, het hoofdpersonage, komt plots in een situatie terecht waarin hij door iedereen verlaten is. Zijn vader heeft hij nooit gekend, zijn moeder is jong gestorven, zijn oom, die hem heeft opgevoed, sterft ook en David Zimmer, zijn beste vriend, is voor een bepaalde tijd de stad uit. Marco kan dus bij niemand meer aankloppen. Maar hij wil niet gaan werken om in zijn levensonderhoud te voorzien. Stukje bij beetje leest en verkoopt hij alle boeken die zijn oom hem heeft nagelaten. Om de situatie zo lang mogelijk te rekken, probeert hij zo spaarzaam mogelijk te leven. Hij leeft op volgend dieet: *"Two eggs a day, soft-boiled to perfection in two and a half minutes, two slices of bread, three cups of coffee, and as much water as I could drink. If not inspiring, the plan at least had a certain geometrical elegance."* (Moon Palace) Ook nu wordt honger gekoppeld aan kunst.

Behalve de fysieke honger, heb je ook de mentale honger. Je zou de mentale honger kunnen omschrijven als een zelfgekozen kwelling. In Austers nieuwste roman 'The book of illusions' (2002) vind je daarvan de perfecte evocatie. Ditmaal is David Zimmer (!) het hoofdpersonage. Hij trekt zich in zijn kamer terug nadat zijn vrouw en kinderen omgekomen zijn in een vliegtuigcrash. Zimmer, ooit een briljant professor, verwordt tot een drinkend pathetisch cliché van zichzelf. Tot hij hardop in de lach schiet bij het zien van een stomme film. Meteen besluit hij een biografie te schrijven van de vergeten slapstickacteur, Hector Mann. Na dit lustige schrijfwerk krijgt Zimmer een nieuwe opdracht, de vertaling van de autobiografie van Chateaubriand. Uiteindelijk schrijft hij erop los, gewoon om boete te doen voor iets waar hij geen schuld aan heeft. En ook hier leidt hij lange tijd het uitzichtloze leven

van een kluzenaar. Een Austerpersonage vindt de eenzaamheid opnieuw uit. Een non-fictieboek van Auster draagt trouwens de titel 'The invention of solitude' (1982). Het verhaal komt pas echt op gang wanneer Zimmer op een dag brutaal ontvoerd wordt om de stervende Hector op te zoeken. Tijdens die reis komt Zimmer aan de weet dat er veel parallellen bestaan tussen zijn leven en dat van Mann. Ook dit is een van de favoriete thema's van Auster: de ontubbeling. Beide hoofdpersonages hebben een geliefde verloren en raken nadien behoorlijk het noorden kwijt. Ze doen er alles aan om uit het leven te stappen, maar slagen er net niet in.

En dan heb je ook nog als derde variant op het thema de opgelegde honger of ontberingen. In 'Vertigo' (1994) leidt Master Yehudi zijn pupil Walter Claireborne Rawley op tot levitatieartiest. Om de kunst van het zweven onder de knie te krijgen moet Walter de moeilijkste proeven doorstaan. Hij moet bijvoorbeeld van Yehudi een put graven waarin hij vervolgens levend wordt begraven. Maar net zoals in de andere verhalen van Auster komt er onverwacht verlichting. En wanneer die staat van verlichting bereikt wordt, stijgt de kleine Walter op. *"There were no more thoughts in my head, no more feelings in my heart. I was weightless inside my own body, floating on a placid wave of nothingness, utterly detached and indifferent to the world around me. And that's when I did it for the first time – without warning, without the least notion that it was about to happen. Very slowly, I felt my body rise off the floor. The movement was so natural, so exquisite in its gentleness, it wasn't until I opened my eyes that I understood my limbs were touching only air. I was not far off the ground – no more than an inch or two – but I hung there without effort, suspended like the moon in the night sky, motionless and aloft, consciousness only of the air fluttering in and out of my lungs."* (Mr. Vertigo)

Dood

Tot hiertoe gingen de voorbeelden steeds over honger als levenskunst. Maar ook het tweede deel van het citaat ("It's a way of looking death in the face. Death as the abrupt and absurd end of life.") is een machtige bouwsteen in de boeken van Auster. Twee keer laat hij op gelijkaardige manier een boek in volle anticlimax eindigen. In zijn minst overtuigende roman 'Timbuktu' (1999) volgt Mr. Bones zijn stervend baasje op diens laatste reis. Om een lang en minder interessant verhaal kort te maken, de hond blijft na de dood van zijn baasje verweesd achter en doolt eindeloos lang rond tot hij liefdevol door een familie wordt opgenomen. Inderdaad, opnieuw dezelfde inhoud in een andere verpakking. Op het einde van het boek voelt Mr. Bones zijn einde naderen. In plaats van te wachten wat er met hem gebeurt, neemt hij een beslissing. De hond trekt er op uit om het ultieme spel te spelen: dodge-the-car, zo vaak mogelijk een drukke weg overrennen zonder geraakt te worden door aanstormende auto's.

Ook 'Music of Chance' (1990) eindigt abrupt bij de ultieme absurditeit. Twee mannen, Nashe en Pozzi, komen elkaar tegen. Pozzi overtuigt Nashe ervan dat hij als pokerspeler niet te verslaan is. Maar net nu hij op weg was naar twee miljardairs, waar hij zijn grootste slag zou slaan, werd hij beroofd. Nashe als geldschieder neemt hem op sleeptouw. Maar, maar, maar, het noodlot slaat toe. De twee mannen vergokken alles en moeten als straf een schier eindeloze muur in de tuin van de miljardairs bouwen. Wanneer de straf na lang slaven is voltooid, wordt Nashe door de opzichter van de werken uitgenodigd om dit heuglijke feit in een bar te gaan vieren. Maar bij het terugrijden heerst er een moment van animositeit in de auto. Nashe wijkt uit, reageert verkeerd door extra gas te geven en stormt recht af op twee naderende koplampen.

Tot zover de korte rondleiding in het talig landschap dat het oeuvre als geheel vormt. *"Everything is concerned with everything else, every story overlaps with another story."* (Leviathan, p. 57) Maar welke landschappen komen in de verhalen zelf voor? Laten we eerst kijken naar de landschappen en de taal van Auster om te zien hoe ze samen functioneren.

Landschappen

Je zou landschappen kunnen beschouwen als de achtergrond waartegen een verhaal zich afspeelt. Evengoed kan je landschappen zien als de bouwstenen of als steunbalken van een verhaal. Welke rol ze spelen in het werk van Auster, daar komen we later op terug. Eerst een overzicht van de diverse landschappen.

En al meteen een bijstelling. Een 'landscape' is meer dan eens een 'cityscape'. Auster wordt beschouwd als de schrijver die de stad New York een plaats heeft gegeven in de literatuur. Daarom werd hem bij de 11-septemberherdenkingen gevraagd om als verteller van de stad een Sonic Memorial te maken. Allerhande klankmateriaal van, over en rond 9.11 liet hij zich opsturen. Met die voicemail, dictafoonopnames, interviews en dies meer maakte hij dan een collage. In zijn boeken laat hij de stad in het algemeen en New York in het bijzonder in al zijn facetten aan bod komen. Meer dan één personage doolt rond in Central Park. Brooklyn Bridge krijgt een mythische was rond zich. In de straten van Brooklyn waart de geest rond van oude schrijvers zoals Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne en Walt Whitman. New York (of een stad die daar verdomd goed op lijkt) is bijna onveranderlijk de achtergrond waartegen de verhalen zich afspelen.

Meer dan eens komt een personage voor een tijd terecht op een hele kleine plaats in de grootstad. Het landschap verengt dan tot een kamer. En die kamer bestaat dan uit niets meer dan muren. In eender welk boek van Auster kom je ze tegen, de kamers en de muren, in alle gedaanten en groottes. In de anti-utopie 'In the country of last things' (1987) wordt er een muur gebouwd rond de

desintegrerende stad. De Sea Wall kapselt het woekerende gezwel dat de stad is, in. Auster laat in het toneelstuk 'Laurel and Hardy go to heaven' (1976/77) twee figuren die verdacht veel op de bekende komieken lijken, een zinloze muur bouwen. Die scène gebruikt hij ook in 'Music of chance' waarin de twee hoofdpersonages gedwongen worden om op het grote landgoed van 2 miljard acres een muur te bouwen. Steen voor steen werken ze aan een gruwelijk bouwwerk dat een sector van het landgoed in twee verdeelt; a Wailing Wall of Thousand Stones. Een grappige anekdote is dat, op het moment dat Auster het boek af heeft, hij het nieuws te horen krijgt van de val van de Berlijnse muur. Niet alleen het enge maar ook het weidse Amerika komt aan bod. De typische natuurpracht die Amerika rijk is, siert enkele boeken. De uitgestrekte vlakten van The West worden vergeleken met een maanlandschap. De canyons roepen beelden op van een stad met haar smalle straten en hoge gebouwen. Niet dat deze gelijkenissen zo briljant gevonden zijn. De buurt rond Wall Street in Down-town New York noemt elke inwoner (en elke toerist met hem) 'the canyons'. Wel maken de gelijkenissen op een organische manier deel uit van de verteltoon van Auster, heel matter-of-fact dus.

Taal

Auster heeft een eigen taal en een eigen stem. Het is onmogelijk om die volledig te typeren en een definitieve analyse te maken. Het is zelfs hoogst verraderlijk. In een nummer van The Atlantic Monthly (juli/augustus 2001) noemde criticus B.R. Myers hem een stilistisch gehandicapte Borges-epigoon. In zijn 'A Reader's Manifesto' komt hij tot die conclusie omdat Auster metafiction en het detective-element hanteert op een manier die hem niet aanstaat. In dat essay gaat Myers flink tekeer tegen wat hij noemt "*the growing pretentiousness of American literary prose*". Daarin analyseert hij deconstruerend vijf toonaangevende schrijfstijlen in het hedendaagse Amerikaanse proza. Maar laat ik toch enkele aanzetten tot typering geven. En waarom niet afgewogen tegen de punten kritiek van Myers?

Het proza van Auster wordt meestal geprezen als spaarzaam, minimalistisch proza. Volgens Myers schrijft Auster integendeel in de verschrikkelijkste want meest praatzieke prozastijl. Met open vizier trekt hij ten strijde tegen die misvatting. Myers vindt dat alles evengoed met de helft van de woorden gezegd kan worden. Hij wordt er doodziek van dat critici zich laten vangen aan de eerder korte zinnen. Alsof kort gelijkgesteld mag worden met eenvoudig. Op dat gevaar heeft de echtgenote van Auster, schrijfster Siri Hustvedt, ook al gewezen. Haar advies kan je even eenvoudig als effectief noemen: sla een roman open en begin de zinnen grammaticaal te analyseren. Alleen – en nu komen we tot de kern van de zaak – het proza van Auster leest gewoon heel vlot. En dat komt economisch over. Ik daag Myers uit om dat te ontkennen.

Volgende elementen ergeren Myers: tautologisch woordgebruik, flauwe woordspelingen en halfbakken metafictioneel en filosofisch geleuter dat nergens toe leidt. Als een van de voorbeelden van dat tautologisch woordgebruik, de nutteloze herhaling zo je wil, haalt hij volgend fragment aan uit 'Hand to Mouth' (1997). *"My father was tight; my mother was extravagant. She spent; he didn't."* Laat dit nu net een voorbeeld zijn van zeer helder taalgebruik dat bovendien ritmisch heel verantwoord is. Niet alleen laat het ritme de zinnen vlot lopen, de zogenaamd storende herhaling verduidelijkt de situatie. Hierboven had ik het ook over spaarzaam, minimalistisch proza. Storend of verduidelijkend? Had ik mijn punt kunnen maken met de helft van de woorden? Aan u de keuze. Wat Myers zegt gaat zeker op voor het zwakste boek uit de reeks 'Timbuktu', maar als hij zijn analyse wil doortrekken naar de andere boeken, overdrijft hij.

Sporen van landschap in taal

De landschappen, getrouw aan de nihilistische verteltoon, schitteren meestal door afwezigheid. Deze conclusie is op het eerste gezicht ontstellend. Want waarom heb ik dan al het voorgaande verteld? Wees gerust, daarvoor bestaat een reden. Het oeuvre van Paul Auster kan je beschouwen als een zeer zorgvuldig opgebouwd geheel. Elk deeltje heeft zijn belang. Wanneer je de boeken beschouwt als schilderijen, dan kan je zeggen dat Auster een schilder is die vooral met wit schildert. Dus het minste spoor van landschap in zijn taal, heeft een enorme impact. Minder wordt meer.

Een klassiek natuurboek dat de geest ademt van de Romantici, heeft Auster niet geschreven. Het boek waarin hij het meeste aandacht geeft aan landschappen is 'Moon Palace'. Aangezien zijn oeuvre als een web is opgebouwd, volstaat het dus de landschapssporen van klein naar groot in dat boek te duiden en de links met zijn andere boeken aan te stippen.

Eyecatchers

De kleinste details tonen voor wie het zien wil, vaak een enorm rijk landschap. De jonge student draagt niet toevallig de naam Marco Stanley Fogg. Al meteen gaat er een volledige wereld open. Marco Polo die naar China trok, Stanley die Livinstone ging 'presumen' en Phileas Fogg die in 80 dagen rond de wereld reisde. De naam is natuurlijk overdreven geconstrueerd. Maar er zijn ook meer subtiele sporen te vinden. M.S. Fogg manoeuvreert zich zoals al gezegd op een bepaald moment in een benarde situatie waarin hij zich volledig overgeeft aan de lethargie. Op een bepaald hongerig moment krijgt hij het uithangbord in de gaten van het Chinees restaurant Moon Palace. En dan past Auster een soort truc met het madeleinekoekje toe.

"[T]he words Moon Palace began to haunt my mind with all the mystery and fascination of an oracle. Everything was mixed up at once: Uncle Victor and

China, rocket ships and music, Marco Polo and the American West. [...] One thought kept giving way to another, spiraling into ever larger masses of connectedness. The idea of voyaging into the unknown, for example, and the parallels between Columbus and the astronauts. The discovery of America as a failure to reach China; Chinese food and my empty stomach; thought as food for thought, and the head as a palace of dreams. I would think: the Apollo Project; Apollo, the god of music; Uncle Victor and the Moon Men traveling out west. I would think: the West; the war against the Indians; the war in Vietnam, once called Indochine. I would think: weapons, bombs, explosions; nuclear clouds in the deserts of Utah and Nevada; and then I would ask myself – why does the America West look so much like the landscape of the moon.” (Moon Palace)

Nog even meegeven dat Myers net deze passage ontzettend hekelte omdat hij in de stroom van vrije associaties niet meer ziet dan een zinloos woordenspelletje. Wat hij niet ziet is dat Auster op deze manier, in een enkele gedachtestroom, alle gebeurtenissen en landschappen samenbalt die in het boek aan bod komen. Met dit staaltje van metafictioneel kunnen reveleert hij de bouwstenen waaruit het boek is opgebouwd. Bovendien start het weer allemaal vanuit het gevoel van extreme honger.

Ook in andere boeken zetten de details aan tot het opbouwen van gedachtekettingen. Soms neemt Auster je bij het handje, andere keren moet je zelf de puzzelstukken ineenspassen. In ‘The book of illusions’ wordt David Zimmer naar de verblijfplaats van Hector Mann gebracht en dat blijkt de Blue Stone Ranch te zijn. Die naam is niet toevallig gekozen. In een dagboekfragment van Hector Mann staat een anekdote te lezen over een mooie blauwe steen die in het grauwe stadslandschap meteen opvalt. Hector is onder de indruk van de fantastische kleur, tot hij het kleinood opraapt. Dan blijkt het te gaan om een klad speeksel. Deze desillusie heeft Paul Auster ook opgelopen, want zo vertelde hij meermaals in interviews, dit was de directe inspiratiebron voor zijn film ‘Lulu on the bridge’.

Kamers

Kamers zijn misschien wel de meest gebruikte settings in de verhalen van Auster. Ze klinken zelfs door in de naamgeving. Zoals reeds gezegd, komen we zowel in ‘Moon Palace’ als in ‘The book of illusions’ de kamergeleerde David Zimmer tegen. Je zou dus kunnen zeggen dat de naam, de biotoop en het karakter van het personage samenvallen.

In ‘Moon Palace’ vind je een voorbeeld waar nog duidelijker de impact blijkt van de kamer op de persoon. Fogg heeft ervoor gekozen om een erbarmelijk leven te leiden. *“The hero suffers, only because he has chosen to suffer.”* (The Art of Hunger) Hij leeft na de dood van zijn oom in een zelfgecreëerd vacuüm dat hem steeds meer leegzuigt. Het enige wat hem rest, zijn de nage-

laten boeken van zijn oom. Om te overleven verkoopt hij die stelselmatig. Samen met de boeken verdwijnt zijn resterende kapitaal. De kamer wordt steeds leger. De realiteit van de uitwendige wereld loopt samen met de uitholling van de innerlijke wereld van Fogg.

“So many boxes were left, so many boxes were gone. I had only to look at my room to know what was happening. The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. [...] I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear.” (Moon Palace)

Ter overweging. De kamer is ook de plek waar de auteur schrijft. In de geest van de blinde lezer schetst hij een mentaal landschap. Het boek of het verhaal transformeert dan ook tot een kamer waarin de lezer kan rondlopen. Ook deze gedachte gebruikt Auster in ‘Moon Palace’. Fogg gaat werken bij Thomas Effing, een oude, kreupele, blinde man. Wanneer de man bedlegerig wordt, trekt Fogg bij hem de wacht op en beschrijft urenlang met groeiende precisie de kamer. De stem van Fogg vervult de functie van Effings ogen.

“There were times when I did nothing more than describe the room we were sitting in. [...] I would pick out an object and begin to talk about it. The pattern of the bedspread, the bureau of the corner, the framed street map of Paris that hung on the wall beside the window. [...] By the end, I had pushed myself to such lengths of precision that it took me hours to work my way around the room. I advanced by fraction of an inch, refusing to let anything escape me, not even the dust motes hovering in the air. I mined the limits of that space until it became inexhaustible, a plenitude of worlds within worlds.” (Moon Palace)

Schilderen met woorden

Vooraleer Effing ziek wordt, gaat Fogg met hem wandelen door de straten van New York. Effing zit in een rolstoel en wijst allerlei zaken aan die Fogg dan zo beeldend mogelijk moet beschrijven. Aanvankelijk verliest hij zich in zijn eigen bewoordingen. De humeurige Effing wijst hem daar onverbiddelijk op. Avonden lang oefent Fogg zich in het zo juist mogelijk beschrijven van de kamer waarin hij slaapt. Na een tijd reageert Effing dan ook minder kritisch op de straatbeelden die Fogg hem beschrijft.

“As soon as we got outside, Effing would begin jabbing his stick into the air, asking in a loud voice what object he was pointing at. As soon as I told him, he would insist that I describe it for him. Garbage cans, shop windows, doorways: he wanted me to give him a precise account of these things, and if I couldn't muster the phrases swiftly enough to him, he would explode in anger. “Dammit boy,” he would say, “use the eyes in your head! I can't see a bloody thing, and here you're spouting drivel about ‘your average lamp-post’ and ‘perfectly ordinary manhole covers’. No two things are alike, you

fool, any bumpkin knows that. I want to see what we're looking at, goddammit, I want you to make things stand out for me!" [...] I was not doing a very good job. I realized that I had never acquired the habit of looking closely at things, and now that I was being asked to do it, the results were dreadfully inadequate." (Moon Palace)

Wanneer Effing eindelijk zijn jonge verteller vertrouwt, wil hij werk maken van zijn overlijdensbericht. Het einde nadert en er moet volgens Effing een en ander worden rechtgezet. Maar vooraleer hij zijn levensverhaal aan Fogg vertelt, geeft hij hem een opdracht. Fogg moet naar een museum gaan aan de andere kant van de stad. In de metro moet hij steeds zijn ogen gesloten houden, zowel op de heen- als de terugreis. Hij mag zijn ogen eigenlijk alleen maar gebruiken om een schilderij te bekijken.

"Then I came to Moonlight, the object of my strange and elaborate journey, and in that first, sudden moment, I could not help feeling disappointed. I don't know what I had been expecting – something grandiose, perhaps, some loud and garish display of superficial brilliance – but certainly not the somber little picture I found before me. It measured only twenty-seven by thirty-two inches, and at first glance it seemed almost devoid of color: dark brown, dark green, the smallest touch of red in one corner. [...]

A perfectly round moon sat in the middle of the canvas – the precise mathematical center, it seemed to me – and this pale white disc illuminated everything above it and below it: the sky, a lake, a large tree with spidery branches, and the low mountains on the horizon. In the foreground, there were two small areas of land, divided by a brook that flowed between them. On the left bank, there was an Indian Teepee and a campfire; a number of figures seemed to be sitting around the fire, but it was hard to make them out, the were only minimal suggestions of human figures. [...] On the other bank, things were even murkier, almost entirely drowned in shadow. There were a few small trees with the same spidery branches as the large one, and then toward the bottom, the tiniest hint of brightness, which looked to me as though it might have been another figure (lying on his back – possibly asleep, possibly dead, possibly staring up into the night) or else the remnant of another fire – I couldn't tell. I got so involved in studying these obscure details in the lower part of the picture that when I finally looked up to study the sky again, I was shocked to see how bright everything was in the upper part. [...] I was only guessing, of course, but it struck me that Blakelock was painting an American idyll, the world the Indians had inhabited before the white men came to destroy it. [...] Perhaps, I thought to myself, this picture was meant to stand for everything we had lost. It was not a landscape, it was a memorial, a death song for a vanished world." (Moon Palace)

Het kale schilderij in het museum heeft meer weg van een mentaal braakland dan van een rijk landschap. De weinige lijnen die een sfeer of een verbeeld

idee tonen komen overeen met de verdwijn-thematiek van Auster. Zo heb je de dichtbundel ‘Disappearances’, maar ook de stad uit ‘In the Country of Last Things’ fungeert als een wasteland. Niet alleen heb je letterlijk de geweldige stapels afval in de stad, de stad richt ook de mensen en hun waardigheid ten gronde. Mensen verdwijnen zomaar. Mensen zijn sporen die zomaar uit het landschap verdwijnen.

Schilderijen vormen een aparte manier van communicatie. Schrijven is uiteindelijk schilderen met taal. Effing vertelt aan Fogg (opnieuw in ‘Moon Palace’) hoe hij op avontuur trok in Het Wilde Westen om er de immens uitgestrekte landschappen te gaan schilderen. Zijn kameraad verongelukt, maar Effing wil hem niet achterlaten. Door iedereen verlaten slaagt hij er toch in te overleven. Als bij wonder vindt hij een hut van een vermoorde kluizenaar. Daar neemt hij zijn intrek en begint er te schilderen, tot alle verf op is.

“The true purpose of art was not to create beautiful objects, he discovered. It was a method of understanding, a way of penetrating the world and finding one’s place in it. [...] He untaught himself the rules he had learned, trusting in the landscape as an equal partner, voluntarily abandoning his intentions to the assaults of chance, of spontaneity, the onrush of brute particulars. [...] After his paints ran out, he had gone through an anguished period of withdrawal, but then he had found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures.” (Moon Palace)

Een eigenaardig schilderij duikt op in ‘Timbuktu’. Het baasje van de hond Mr. Bones stelt een palet van geursporen samen. De redenering hierachter is even eenvoudig als hallucinant, een hond ruikt beter dan dat hij ziet. Hij neemt de wereld al ruikend waar. Als een mens uit esthetische overwegingen schilderijen bekijkt, dan moet er ook een hondwaardig equivalent bestaan. En daarom creëert het hondenbaasje een prachtig geurenpalet. Dus ook hier weer kan je spreken van een verschuiving van perceptie; de neus wordt het oog.

Aan dat schilderij denkt Mr. Bones, wanneer hij doelloos door de straten van Baltimore dwaalt en gelijkaardige geuren opsnuift. Lees voorgaande zin opnieuw, want hij bevat meteen de essentie van hoe Auster landschappen in zijn proza gebruikt.

Mensen dwalen doelloos rond, komen hints tegen en volgen sporen die hen andere richtingen uitsturen. Het sterkste voorbeeld is te vinden in het eerste deel van ‘The New York Trilogy’. Nog geen enkele keer heb ik dat werk genoemd, maar ik heb dan ook het beste voor het laatst bewaard. Het begint met een telefoon die rinkelt bij detectiveschrijver Daniel Quinn. Een stem vraagt naar de detective Paul Auster. In een opwelling – Quinn leeft al jaren hetzelfde leven – geeft de schrijver zich uit voor Auster. Hij krijgt de opdracht Peter Stillman te schaduwen. Dat levert dagenlange dwaaltochten door de

stad op. Af en toe blijft het target staan en noteert iets in een boekje. Daniel Quinn kan niets opmaken uit de schijnbaar doellose tochten, tot hij het idee krijgt om de route van Stillman op het stadsplan uit te tekenen. En dan komt hij tot een verbijsterende ontdekking.

“Then, looking carefully through his notes, he began to trace with his pen the movements Stillman had made on a single day – the first day he had kept a full record of the old man’s wanderings. [...] Quinn was struck by the way Stillman had skirted around the edge of the territory, not once venturing into the center. The diagram looked a little like a map of some imaginary stae in the Midwest. [...] On the other hand, given the quadrant structure of New York streets, it might also have been a zero or the letter “O”. Quinn went on to the next day and decided to see what would happen. The results were not at all the same. [...]

Assuming the first diagram had in fact represented the letter “O”, then it seemed legitimate to assume that the bird wings of the second formed the letter “W”. [...]

Quinn then copied out the letters in order: OWEROFBAB. After fiddling with them for a quarter of an hour, switching them around, pulling them apart, rearranging the sequence, he returned to the original order and wrote them out in the following manner: OWER OF BAB. The solution seemed so grotesque that his nerve almost failed him. Making all due allowances for the fact that he had missed the first four days and that Stillman had not yet finished, the answer seemed inescapable: THE TOWER OF BABEL.” (City of Glass)

De wandelaar schrijft letters op het stadsplan en deelt zo aan zijn achtervolger mee wat hij wil zeggen. Bovendien schrijft hij “The Tower of Babel”, het symbool van spraakverwarring. Dat is het ultieme voorbeeld van een spoor van landschap in taal bij Auster. De taal zelf krijgt de contouren van een landschap. Meer nog, ze fungeert als een landschap van betekenis. Paul Auster speelt een semiotisch spel met taal. Als je op die manier naar de woorden kijkt, ontwaar je plots ontzettend veel sporen. DQ staat niet alleen voor Daniel Quinn, maar ook voor Don Quichotte. Net zoals PS de initialen zijn voor Peter Stillman en Sancho Panza. Wanneer Daniel Quinn ten einde raad is, gaat hij op zoek naar de echte Paul Auster. Die blijkt auteur te zijn. En jawel hoor, net is hij bezig met een boek over Don Quichotte. En zo kan je het werk van de bedenker hiervan opnieuw lezen, op zoek naar nieuwe sporen. En zo blijf je net als de hoofdpersonages een eindeloos gevecht tegen de windmolens leveren.

Conclusie

Een van Austers literaire helden Thoreau schreef met ‘Walden’ geen avonturenroman over het overleven in een hut, maar beschreef de dagelijkse aardse

noden van iemand die als kluizenaar wil overleven. Een boek van Auster is geen roman die zich als een schrijfavontuur presenteert, maar een uiteenge-trokken verslag van hoe een verhaal in elkaar steekt. Met de gedeconstrueer-de verhaalelementen bouwt hij telkens weer een nieuw verhaal op, met ont-zettend veel echo's uit vorige verhalen. Door metafictie en het detective-ele-ment met elkaar te vermengen creëert Auster een queeste in het boek zelf. De lezer speurt in het verhaal. Hij onderneemt een reis in een picaresk getinte roman. Hij weet steeds waar hij begint en ook waar hij uitkomt, maar door de gebeurtenissen daartussen is het onmogelijk om een volledig verband te leg-gen tussen het begin en het einde van het verhaal. Bij Auster is er niet langer sprake van ontspannende, maar van ontsnappende literatuur.

Epiloog

Net als Quinn die bruusk uit zijn routine wordt gehaald en het pad volgt dat hij krijgt opgelegd, spoorde ik die avond met veel omwegen naar huis. Quinn ontdekte het patroon in de omzwervingen. Omdat ik toch niet veel beter te doen had, probeerde ik dat op die ongebruikelijke treinrit ook. Voor zij die willen weten welke letter mijn trein in het landschap schreef, na vereenvou-diging van het rijpatroon benaderde die nog het meest de y. Als je die letter in het Engels uitspreekt, ken je ook meteen de vraag die al mijn medepende-laars zich die avond stelden. ♦

Werken van Paul Auster:

Fictie

The New York Trilogy (City of Glass, Ghosts, The Locked Room) / In the Country of Last Things / Moon Palace / The Music of Chance / Leviathan / Mr. Vertigo / Timbuktu / The Book of Illusions.

Non-fictie

The Invention of Solitude / The art of Hunger / Hand to Mouth.

Filmscripten

Smoke & Blue in the Face / Lulu on the Bridge.

Poëzie

Disappearances.

Link naar A Readers Manifesto van B.R. Myers

<http://www.complete-review.com/quarterly/vol2/issue4/brmyers.htm>.

Op lemen voeten

Xtine M ä s s e r

p o ë z i e

LIVINHAC

Sporen van bewoning:
een waslijn en elf knijpers,
een wijnrank tegen de gevel,
tien tuinstoelen
waar plassen regen
in verdampen,
de etensbak van een kat.

Je wacht op de tuinman
en wentelt je in wachten,
ademt diep
nu het huis nog zwijgt
en je de drempel
van het praten
nog kan uitstellen.



MARCILHAC-SUR-CELE

Je zou kunnen rusten
in een sloep
met een gat
in haar bodem
en je met de bladeren
stroomafwaarts laten drijven
als Ophelia
voor wie het allemaal
te veel is.

CAHORS

De stroom trekt een streep
tussen de geblakerde hoogvlakte
en koortsige straten
die je onverschillig
laten begaan,
die het niet deren
dat je verscheurd wordt
tussen kerkstoelen
en te veel Pernod
op een terras.



REDECILLA DEL CAMINO (naar Prediker 3, 1-8)

Alles heeft zijn uur. Alle dingen hun tijd.

Een tijd om tegen de muur van het kerkhof te leunen.
En tijd om het spoor van je schaduw te volgen.

Een tijd om te zwijgen met dierbare doden
en een tijd om het lied van hun ziel te aanhoren.

Een tijd om op kerktorens het nest te herschikken
en een tijd om het jong naar het zuiden te manen.

Een tijd om ons hart met haar steen te begraven
en een tijd om een schuur als fundering te schragen.

Een tijd om je liefde verbeurd te verklaren.
Een tijd om je zomer als raai gras te zaaien.

Er is een tijd.
Een tijd
en een tijd.

SANTA IRENE

Jij, mijn trage, mijn geduldige.
Jij die weet te wachten
op de ultieme leegte.
Op de laatste schreeuw.
Breek wat weerbarstig standhoudt
en ent me
in de kruin van een populier,
in de vlakte van Castilië,
daar waar het altijd waait.



MONTE DO GOZO

Over blijven
de laatsten,
de tragen van stap.
Zij die de regendruppel
aan een varenblad zagen zwellen,
de pluvier tussen twee stortbuien
beluisterden,
even wegkeken
van de dwang der gele pijlen.
De geslagen vrouw
aan de toog van Os Casqueiros
in de ogen hebben gekeken.
De langzamen,
die vóór het dichtritsen
van hun slaapzak
nog even op hun natte sokken
bliezen.

SANTIAGO

Verlos ons
van hebben
en houwen,
onze volle
en gebroken glazen,
het staren
naar onze tralies,
van blindheid
voor de weegbree.



Na zeven nachten dolen
en zeven dagen zand eten
zal ik het Finis Terrae
op het spoor komen,
het water van de fuentes
proeven.

Als de kloof is gedicht
tussen verlaten en verbonden.
Als de tijd ronde stenen
op de Weg heeft vermalen.



Jan De Maesschalck

2

- 71 Doodlopend spoor - **Luc Celis**
- 83 Henri Michaux, geboren om te zoeken - **Eric Brogniet**
- 90 Ongefilterd - **Wim Meewis**
- 94 Over de schouders van Rik Wouters - **Romain John van de Maele**
- 97 Zon met weitas en geweer - **Thierry Deleu**
- 101 Transcriptie - **Luc Deneulin**
- 105 Voorbij de nacht (voor Mark Braet) - **Guy Commerman**
- 106 Mededelingen en advertenties
- 111 Medewerkers



Jan De Maesschalck

Doodlopend spoor

Luc Celis

proza

‘Waarom zijn er geen bruggen over de Schelde?’

‘Wat?’

‘Waarom zijn er geen bruggen over de Schelde? In Parijs, Londen, Amsterdam, New York, zelfs in Luik heb je bruggen over de stroom. Niet in Antwerpen.’

‘Weet ik veel.’

‘Het doet je niets?’

‘Nee.’

‘Ik lig er soms van wakker.’

‘Net iets voor jou, je slaap laten voor zo’n bagatel.’

‘Je ontwijkt mijn vraag.’

‘Ik weet ook niet waarom er geen bruggen over de Schelde zijn. Misschien is er aan de overkant wel niets te vinden.’

‘*Terra incognita!*’

‘...’

‘Dat is Latijn. Het staat voor onontdekt gebied.’

‘Ik weet wat *Terra Incognita* betekent. Denk je dat ik een imbeciel ben! Ik bedoel gewoon dat er misschien geen bruggen zijn gebouwd omdat op de linkeroever helemaal niets te beleven valt.’

‘Ik woonde vroeger op de linkeroever.’

‘Kijk, dat bedoel ik.’

Met guitige ogen keek hij haar aan: ‘Een grapje, Mathilde. Dat is ook niet jouw gewoonte!’

‘Wie zeurt er ook over bruggen over de Schelde? Je begint oud te worden.’

‘Ik ben ook bejaard,’ lachte Fons.

‘Overdrijf niet. Je wordt pas vijftenzestig.’

Hij gaf haar een speels duwtje: ‘Je bent veel te serieus. Altijd al geweest.’

Ze zaten op de bank bij de vijver, onder een oude eik die hen in de zomer beschutte tegen te felle zon. Nu lag het water vol met drijvende bladeren in herfsttinten. Net een oude spiegel met bruine oxidatiestippen.

Het park was bijna verlaten. De kinderen waren naar school, om je vel te bakken was het te laat in het jaar en de meeste ouderen vonden het al te fris

en te gevaarlijk vanwege de kans op griepjes en verkoudheden.

Alleen een jonge vrouw had zich niet laten afschrikken door de najaarskoude. Ze zat enkele banken verder. Naast haar stond een kinderwagen, met een vorm zo aftands dat ze hem waarschijnlijk van haar moeder had gekregen, of van een tante. Zo'n model was al jaren uit het straatbeeld verdwenen. Fons had haar onmiddellijk opgemerkt vanwege het wagentje en ook door het weer, omdat het al herfst was en je met een baby toch moest oppassen.

'Zie je die vrouw?' zei hij tegen Mathilde.

Meteen draaide ze haar hoofd om.

'Niet kijken,' siste hij.

'Hoe kan ik kaar dan zien?'

'Seffens bemerkt ze nog dat we over haar praten.'

'Je overdrijft. We zitten drie banken verder. Het kan best dat ik naar die jongens kijk.'

Twee scholieren in blauwe college-uniformen passeerden hen op de fiets. Zij maalden helemaal niet om het weer: hun overjassen waren achteraan op de bagagedrager slordig vastgebonden. Met een half losgetrokken das en fladderende colbertjes reden ze lachend voorbij.

Fons en Mathilde keken hen na.

'Vind je het niet raar dat ze daar al de hele tijd zit?' zei Fons. 'Ze was er al toen wij arriveerden.'

Mathilde haalde haar schouders op.

'Ik vind het onverantwoord voor die baby,' ging hij verder. Zo warm is het nu ook weer niet. Ik hoop maar dat ze het kind goed heeft ingeduffeld.'

'Dat zal toch wel. Welke moeder zou dat niet doen?'

'Ik weet het niet. Je hoort de laatste tijd zoveel.'

'Wat bedoel je?'

'Kindermishandeling.'

'Asjeblijft! Je overdrijft. Stevig aangekleed en onder de dekens is een baby echt niet zo kwetsbaar als je wel denkt. Het is trouwens nog geen winter. Het vriest zelfs niet.'

Zo onopvallend mogelijk keek Mathilde naar de vrouw.

'Ik zie niets verkeerd, behalve dat ze nogal armoedig is gekleed. En dat wagentje heeft ze ook van een of andere opruiming.'

'Het is jou ook opgevallen?'

'Wat?'

'Wel, het kinderwagentje. Zo'n model is zeker veertig jaar oud. Dat je in zoiets je kind durft te leggen.'

'Ze zal waarschijnlijk weinig geld hebben.'

Meewarig schudde Fons zijn hoofd.

‘Wat betekent dat nu weer?’

‘Toch erg voor zo’n kind.’

‘Waarom?’

‘Ligt dat niet voor de hand? Wat voor kansen krijgt zo iemand?’

‘Jij altijd met je geld,’ reageerde Mathilde bits. ‘Alsof liefde daarmee iets te maken heeft.’

Fons haalde zijn schouders op en zweeg. Hij had geen zin in een twistgesprek, vooral vandaag niet. Maar met dat meisje was er wat aan de hand. Daarvan was hij overtuigd. Het hoefde niets ernstigs te zijn, hij was geen onheilsprofeet. Misschien had ze gewoon een vervelend bericht ontvangen. Piekerde ze over iets, zoals een verwachte brief die maar niet arriveerde, een zieke vriendin of problemen met haar schoonfamilie. Maar iets klopte niet. Hij rook het van op afstand. Veertig jaar in de verkoopbranche maakten hem tot een expert in de menselijke natuur. Aan het einde van zijn loopbaan kon hij bij een eerste aanblik feilloos bepalen tot hoever een klant wilde onderhandelen. Zoals een bekwaam arts met enkele ruwe gegevens feilloos een diagnose maakt, zo doorgrondde Fons met één aanblik een man zijn zwakke plekken. Soms was iemand ijdel en kon hij hem via die weg ver de streep halen. Vaak wilde een mogelijke koper ook gepaaid worden met dineetjes, snoepreijes en bezoekjes aan verwenhuizen. Mathilde lachte met zoiets. De ene keer zei ze hem niet te geloven, terwijl ze hem soms dan weer terechtwees, omdat hij anderen probeerde om te kopen. Fons slaagde er nooit in haar uit te leggen dat het anders werkte. Dat sommige mannen integriteit uitstraalden, terwijl je bij anderen een gouden net moest uitgooien om te kunnen vissen.

‘Waarover zit jij te mijmeren?’ vroeg Mathilde.

‘Niets bijzonders. Ik keek gewoon wat rond.’

Even zwegen ze, elk verzonken in zijn gedachten.

‘Het zal snel winter worden,’ zei Fons na een tijdje. ‘Kijk maar eens naar de bladeren.’

‘Wat is daarmee?’

‘Ze zijn al vergeeld, maar nog niet gevallen. De meeste toch niet. Dat komt door de zachte nazomer. Eén stevige storm en ze zijn kaal.’

Mathilde glimlachte. Van hoe de natuur werkte, wist ze weinig. Het interesseerde haar niet echt. Maar naar het park kwam ze graag. Je had al zo weinig groen in de stad. Zelfs als het echt guur was, maakten ze er nog een wandeling. Alleen bleven ze dan maar even, niet zolang als de dagen warm waren en niet leken te eindigen.

Ze hadden er elkaar leren kennen, tenminste op het terras van het café aan de rand van het park. Mathilde kon er zich nog weinig bij voorstellen, behalve

een paar beelden van druk bezette tafeltjes, rennende kinderen, obers met overvolle dienbladen en een aantrekkelijke man die haar vroeg of hij even naast haar mocht plaatsnemen, omdat hij er met iemand had afgesproken, een relatie die er nog niet was, maar die wel snel zou komen: een zakelijke bijeenkomst. Zodra zijn kennis was gearriveerd, zouden ze wel een andere gelegenheid opzoeken. Het was dus maar voor even.

Dat even duurde al twintig jaar.

Twee decennia die vervlogen als een zucht. Wanneer Fons soms met zijn kleinkinderen de meeuwen voerde, kon hij niet geloven dat die oudere man met een broodzak in zijn handen, dezelfde was als degene die vroeger na het werk vaak plezier maakte in louche bars en probleemloos een leuke meid mee naar boven nam.

Zijn huwelijk was nooit makkelijk geweest. Fons was geen familieman. De kinderen hadden altijd het beste gekregen: goede scholen, studeren zolang ze wilden, vervolmakingscursussen in het buitenland. Niets was te veel. Maar elke avond knus met het hele gezin voor de buis zitten kon hij niet opbrengen. Hij ging vaak op zwier, wat niet zo moeilijk was. Het lag zelfs voor de hand. Fons was zijn hele leven directeur bij een van de grotere havenbedrijven in de stad. Contracten werden zelden overdag afgesloten in stoffige kantoren, maar meestal 's avonds aan de tapkast, tijdens een braspartij. Zijn echtgenote wist dat het bij zijn baan hoorde. Alleen vermoedde ze nooit dat er zoveel slippertjes waren, zelfs een paar maîtresses. Fons kon het niet helpen. Het was iets in zijn bloed, dat dacht hij althans. Die drang naar en die onrust over almaar nieuwe dingen. Datzelfde impulsieve dat van hem een geslaagd zakenman maakte, zorgde er ook voor dat hij een rokkenjager werd.

Soms vond hij het raar dat ze nooit iets had vermoed. Maar ze besteedde dan ook geen aandacht aan dat soort dingen. Voor haar bestond alleen het gezin. Dat was al zo toen ze trouwden en ze in de winter, voor hij thuiskwam, zijn pantoffels bij de kachel zette om ze op te warmen. Een enkele keer had hij er wel eens wroeging van. Maar meestal veegde hij dat gevoel resoluut van tafel. Fons was geen man die zich in een kooitje liet opsluiten.

Vogels! Verdomme! Met dat gemijmer dacht hij er plots weer aan. Alle watervogels waren weg. Elk najaar viel hem dat weer op, maar dit seizoen had hij het nog niet gemerkt. De hele zomer wemelde het van ganzen, zwanen en eenden in de vijver. Een enkele keer zag je zelfs een reiger gracieus over het water zweven met dezelfde beheerste traagheid waarmee een geoefend schaatser over het ijs gleeed. Maar in de loop van september verdween heel die fauna, ineens. Zouden de hoveniers hen voor de winter ergens onderbrengen? Fons zag het al voor zich. De mannen in een bootje met netten om al die beesten te vangen. En ongelukken, er moesten ongelukken van komen: nijdi-

ge beten in handen en benen en een man overboord was het minse wat je van zo'n onderneming kon verwachten.

'Waarom zit jij zo te grinniken?' vroeg Mathilde.

'Niets, een binnenpretje.'

'Komaan.'

'Waar zijn de watervogels?'

Mathilde keek hem argwanend aan. 'Dit is toch weer geen raadseltje, zoals die bruggen over de Schelde? Eén is genoeg!'

'Nee, het is een ernstige vraag. Kijk ...' Met een weids gebaar wees hij naar het lege wateroppervlak. 'Niets, zie je, helemaal niets.'

Mathilde volgde de beweging van zijn hand. 'Tja, ze zijn weg. Wat wil je? Het is ook half oktober.'

'Maar waar zijn ze?'

'Het zijn toch trekvogels. Die zitten al een hele tijd ergens in Afrika te overwinteren. Dacht jij soms dat de tuinmannen er jacht op maakten. En ze dan in de dierentuin onderbrachten?'

Fons keek haar schaaachtig aan, alsof ze plotseling gedachten kon lezen en niets voor haar verborgen bleef.

'Ja,' antwoordde hij.

'In een bootje, met grote vangnetten zeker?'

'...'

'Jij bent echt onmogelijk,' lachte ze.

Op zo'n moment hield hij van haar.

Toch was zijn liefde voor haar anders dan wat hij voor zijn vrouw voelde. Zijn affectie voor Mathilde was nooit zo onvoorwaardelijk geweest. Niettemin had hij hun verhouding nooit willen beëindigen. Iets aan haar was hem al die jaren blijven intrigeren. Begeerte was het allang niet meer. Waarom zou je hunkeren naar iets wat je toch al had? Hij herinnerde zich nog het prille begin: hoe ze haar billen rondom hem spande, de woordjes die ze fluisterde, haar nagels waarvoor hij moest oppassen, omdat ze zich in zijn rug groeven. Hoe vertrouwder Mathilde werd, hoe bedrevener ze met elkaar omgingen, hoe sneller de drang hem losliet om haar te bezitten. Daarom moest hij na enkele maanden al beelden van andere vrouwen oproepen om dezelfde hartstocht te veinzen. Meiden waarmee hij het ooit deed, één keer, zonder verplichting, gewoon om het plezier. Of die hij eens op straat zag en waarvan hij dacht dat ze in bed wel iets zouden voorstellen: vrouwen met ronde vormen. Hij hield niet van boonstaken.

Fons vroeg zich af vanwaar dat kwam, dat begerige, die lust naar altijd iets nieuws.

Toch was hij bij haar gebleven.

Twintig jaar lang.

Dat leek wel een huwelijk.

Plots kwam de vrouw op de bank naar hen toe. Kordaat duwde ze de kinderwagen voor zich uit. Ze leek opgewonden, angstig, alsof iets haar voortdreef. Mathilde bekeek haar met milde interesse, gewoon omdat ze hun richting uitkwam en ook omdat Fons beweerde dat er iets niet pluis was. In een andere situatie zou ze aan haar geen aandacht hebben besteed. Meisjes en jonge vrouwen bevolkten een wereld die allang de hare niet meer was.

Ze was groot, zoals zovelen van haar generatie, en slank. Haar proporties leken goed, hoewel Mathilde dat niet echt kon zien, vanwege haar wintermantel. Die leek oud, net zoals de kinderwagen waarvan ze nu duidelijk zag dat hij versleten was. De blauwe kleur was vaal geworden en aan de buitenkant rafelde het textiel. Waarschijnlijk was het ding vaak gebruikt en had het ook een tijdje op zolder gestaan waar het stof of het zonlicht hun verwoestende werk hadden gedaan.

Die jas kende ze. De dochter van haar zus liep er mee rond in haar tienerjaren: omgekeerd schaaap met een onbewerkte leerkant en een rand van pels. Vies vond ze die dingen. Mathilde vroeg zich af hoe de vrouw aan zo'n kledingstuk kwam. Zoiets maakten ze al lang niet meer. Misschien had ze hem van iemand gekregen of gekocht in een tweedehandswinkel. Die zaakjes zag je vandaag overal opduiken.

‘Neemt u me niet kwalijk dat ik u stoort,’ zei de vrouw, ‘maar ik realiseer me net dat mijn huissleutel nog op de deur zit. Domweg vergeten.’

Twijfelend, met bijna opengesperde ogen, keek ze hen aan.

‘Daar woon ik, aan de rand van het park.’ Ze wees in de richting van een hoog flatgebouw dat boven de bomen uitstak. ‘Ik word toch echt ongerust. Zou u een ogenblik op mijn baby willen passen? Ik loop even heen en weer. Binnen twee minuten ben ik terug. Echt bedankt!’

Fons en Mathilde kregen geen tijd om te antwoorden. De jonge vrouw begon te rennen en op enkele tellen was ze uit het gezichtsveld verdwenen.

Ze zwegen, verbouwereerd. Eerst keken ze elkaar aan en dan staarden ze in de richting waar de vrouw gelopen had. Fons stond op en draaide even in het rond, onbeslist over wat er nu moest gebeuren.

‘Dat is toch al te gek. Begrijp je dat nu? Zomaar je kind achterlaten. Als dat een moderne moeder moet voorstellen! Wanneer ze seffens terugkomt, zal ik haar eens vertellen wat ik ervan vind. Geen enkel gevoel voor verantwoordelijkheid.’

Nu stond ook Mathilde op. Samen tuurden ze nog even naar het flatgebouw, maar dan draaiden ze zich om en keken nieuwsgierig in de kinderwagen. De aanblik van de baby deed Fons zijn verontwaardiging toenemen. Hij liep er

zelfs rood van aan.

‘Maar dat kind is nog geen zes maanden oud!’ riep hij. ‘Hoe kan je nu zo iets achterlaten. Al is het maar voor even.’

‘Ssstt,’ fluisterde Mathilde, ‘zo maak je haar nog wakker.’

‘Het is een jongen.’

‘O ja? En waaraan zie jij dat het een jongen is?’

‘Hoe zie jij dat het een meisje is?’

‘Een vrouw ziet zo iets direct.’

‘Hoe dan?’

‘Intuïtie.’

‘Als jij het zegt.’

De baby keek hen rustig aan. Hij leek wijs, tenminste iets in zijn blik straalde kalmte en vertrouwen uit. Het kind scheen ervan overtuigd dat de twee vreemden die hem aanstaarden slechts goede bedoelingen hadden, dat hem niets kon overkomen.

‘Er zal weinig anders opzitten dan te wachten,’ zei Mathilde.

‘Wat ik verschrikkelijk vind, is het gebrek aan responsabiliteit van de vrouw.’

‘Kom, ze zal nu ook wel hebben opgemerkt dat we betrouwbaar zijn.’

‘Je gaat haar toch niet verdedigen?’

‘Natuurlijk niet. Ik wil alleen maar zeggen dat ze het kind waarschijnlijk niet had achtergelaten bij twee mannen of een paar kwajongens. Heb je ons al eens bekeken? We lijken echt niet op een stel kinderrovers.’

‘Soms begrijp ik jou toch niet! Praat je nu het gedrag van die vrouw goed? Zou jij je kind bij een onbekende achterlaten? In deze tijd?’

‘Ik ga niet akkoord met wat ze heeft gedaan. Maar je hebt toch zelf gezien dat ze overstuur was. De stad is gevaarlijk geworden. Ik zou ook panikeren als ik ontdekte dat mijn sleutels nog op de deur zaten. Zeker in deze buurt.’

‘En dan laat je een baby bij vreemden achter. In die gevaarlijke stad.’

‘Ze was helemaal ontdaan. Dan weet je maar half wat je doet. Wees nu toch redelijk.’

Fons kruiste zijn armen en keek haar nors aan: ‘We zullen dan maar wachten zeker ...’

Even was het stil. Samen keken ze naar de vijver waar de wind het water in kleine golfbewegingen tegen de kant sloeg.

‘Eén ding moet me toch van het hart,’ zei Fons plots. Hij was ontstemd. Dat zag Mathilde aan zijn handen die gevouwen in zijn schoot lagen terwijl hij beide duimen ritmisch tegen elkaar sloeg. Hoe goed je elkaar na al die tijd kent, dacht ze nog. Net als een favoriete film die ja al talloze malen hebt gezien en waarvan je na verloop van tijd hele stukken dialoog kan mee fluisteren.

‘En wat is dat dan?’

‘Ik begrijp niet waarom jij de laatste tijd zo hardvochtig bent.’

Mathilde lachte schamper: ‘Hardvochtig?’

‘Ja. Je doet koel en onverschillig. Snauwt me af. Je bent anders dan vroeger.’

‘En jij wordt een oude sentimentele dwaas.’

‘Bedankt.’

‘Je vroeg erom. Dat ik de laatste tijd trouwens zo koel ben, daarvoor heb ik mijn redenen’

‘Ik dacht dat we daarover zouden zwijgen.’

‘Je verdraait de waarheid. Jij hebt gezegd dat we er beter over zwijgen. Jij. Niet ik.’

Fons stond recht, wierp een blik in de wieg, draaide even besluiteloos rond en ging terug zitten. Hij keek recht voor zich uit, zonder iets te zien.

Die dag viel hun laatste ontmoeting. Sinds hij aan zee woonde, werd het almaar moeilijker om excuses te vinden om naar Antwerpen te komen. Hij kon niet blijven liegen en uitvluchten zoeken, had hij haar gezegd. Stel dat de waarheid aan het licht zou komen? Zijn kinderen zouden hem zoiets nooit vergeven.

Mathilde had hem stoïcijns aanhoord.

Hoe makkelijk was het een geheime affaire te beëindigen. Er viel niets te delen, geen familielid vroeg om een verklaring, er waren geen vrienden die moesten worden ingelicht, en niemand zou een oordeel uitspreken. Er was immers nooit meer geweest dan de afspraak elkaar volgende week weer te zien.

Al twintig jaar lang.

In de loop der jaren had ze vaak getwijfeld ermee te stoppen. Eén keer had ze het ook gedaan: twee maanden zonder ontmoeting, zelfs geen gesprek. Weken waarin ze zich elke dag moed insprak. Tot ze op een ochtend toegaf dat het haar niet lukte en de telefoon nam.

Ze voelde zich misbruikt. En toch had ze het voorspeld, vanaf dat hij naar de kust verhuisde. Er moest een einde aan komen. Een verhouding kon niet overleven zonder een drukke baan die een schier eindeloze reeks smoesjes opleverde voor zogenaamde vergaderingen, besprekingen, korte zakenreisjes, congressen en diners. Maar Mathilde vergiste zich wanneer ze dacht dat het Fons geen moeite kostte. Kilometers zeelijn had hij afgewandeld, tobkend over wat onafwendbaar was. Een gezin was iets raars. Jarenlang had hij er nauwelijks aandacht aan besteed en nu was het zijn hele bestaan. Zijn kinderen kon hij misschien nog wel missen. Die hadden hun eigen leven, ver weg van het zijne. Soms vroegen ze nog wel eens om raad, hoewel steeds minder vaak, de laatste keer was het al een hele tijd geleden. Maar zijn

kleinkinderen ... Mathilde had gelijk: hij werd een sentimentele oude dwaas. 'Weet je dat die vrouw al een kwartier weg is?' zei Mathilde.

'Zolang?'

'Er is iets gebeurd. Wie laat nu ook zijn sleutel op de deur steken?'

'Misschien is er wel ingebroken,' zei Fons, 'en wacht ze nu op de politie of zoiets.'

'En dan laat ze haar kind hier de hele tijd alleen bij twee onbekenden?'

'Volgens jou zien we er toch betrouwbaar uit.'

Mathilde negeerde zijn opmerking: 'Fons, er klopt iets niet!'

'Ik vind het ook een bizarre situatie. Maar je hebt zelf gezegd dat we weinig kunnen doen behalve wachten.'

'Ja, in de veronderstelling dat die vrouw de waarheid sprak. Maar hier loopt iets fout.'

Mathilde stond weer recht. Ze schudde het hoofd.

'Het is toch al te gek, zo'n baby de hele tijd buiten laten, met dit weer.'

Ondertussen boog ze zich over het wagentje om het kind wat beter toe te stoppen. Toen ze zich weer oprichtte, had ze een witte briefomslag in haar hand.

'Kijk,' zei ze tegen Fons, terwijl ze de enveloppe liet zien. 'Dat lag in de wieg.'

'Nou en?'

'Tja, vind je dat niet vreemd? Zo'n brief in een kinderwagen?'

'Ik weet het niet. Er zal wel een reden voor zijn, denk je niet? Sommige vrouwen gebruiken zo'n wagentje als handtas. Ze leggen er allerlei dingen in, zoals hun sleutels, hun portemonnee, zelfs hun make-upspullen.'

'Doe niet zo dwaas. Er staat op *Aan de vinder*.'

'De vinder van wat?'

'Soms begrijp ik jou niet. Daarnet stond je hier nog te stampvoeten van woede en nu lijkt het je niet meer te interesseren.'

Fons reageerde niet. Hij keek recht voor zich uit. Mathilde opende de enveloppe, naam de tekst eruit en las de tekst.

'Wat is er? Wat staat er in de brief?'

'Ze heeft haar kind achtergelaten.'

'Wat?!'

'*Aan de vinder*,' las Mathilde. '*Ik kan niet meer voor Youri zorgen. Zorg asjeblieft goed voor hem. Hij is erg lief en rustig.*'

Fons staaarde haar aan alsof ze iets onuitspreekbaars had meegedeeld. Maar dat ogenblik duurde kort. Hij stond op, stak zijn handen diep in de zakken van zijn overjas en keek in de richting van het flatgebouw waarvan de vrouw had gezegd dat ze er woonde.

‘Ik wist het. Ik wist dat er met die vrouw iets aan de hand was. Crapuul. Dat is het. Echt crapuul. Zo je kind achterlaten. Schorem. Ze moesten dat soort opsluiten, of nog beter, steriliseren.’

‘Fons, beheers je.’

‘Vertel me niet dat jij weer een uitleg hebt om dit goed te praten.’

‘Ik praat het niet goed.’

‘Gelukkig. Het zou net iets voor jou zijn.’

‘Wat bedoel je in feite? Waar stuur je op aan?’

‘Op ontaarde moeders.’

‘O! Ontaarde moeders. Lopen er dan geen ontaarde vaders rond?’

‘Misschien wel, maar daar worden we nu niet mee geconfronteerd. Dat kind werd niet achtergelaten door zijn vader. Of wel soms?’

‘Wat weet jij daarvan? Misschien heeft de vader hen beiden wel laten barsten en had die vrouw juist daarom geen andere keuze dan haar kind te vondeling te leggen. Een moeder moet wanhopig zijn om een baby bij wildvreemden achter te laten.’

‘Zijn er dan geen andere mogelijkheden?’

‘Misschien niet als je radeloos bent. Wat weten wij van die vrouw af? Mogelijk kon ze nergens anders terecht, zelfs niet bij haar ouders. Je moet niet zo vlug een oordeel vellen.’

‘Zie je. Zie je wel. Ik wist het. Je verdedigt haar. Drugspuiters zijn het. Schorem.’

‘Stop,’ riep Mathilde, ‘stop onmiddellijk! Wat heb jij het makkelijk. Je kinderen zijn gelukkig getrouwd, je kleinkinderen zijn gezond. Elk ongeluk is je bespaard gebleven. Maar kan je je niet voorstellen dat anderen misschien niet zo gelukkig zijn, dat ze dingen tegenkomen waar ze geen vat op hebben, die ze niet aankunnen, die ze vooral niet gewild hebben. En dat ze daardoor soms iets doen wat voor anderen onbegrijpelijk lijkt.’

‘Dat mijn familie gelukkig is ... daarvoor heb ik gewerkt,’ beet Fons haar toe.

‘Door je vrouw twintig jaar lang te bedriegen zeker? En dan heb ik het nog niet over al die andere vrouwen. Of denk je soms dat ik daarvan niets vermoedde?’

Ze stonden rond de kinderwagen, bekeken mekaar als kemphanen die bloed roken. Seconden verstreken. Youri keek hen rustig aan, vol vertrouwen in een goede afloop.

Mathilde verweet zichzelf dat ze zich zo liet gaan. Wat haalde het uit? Nog een uurtje en ze zou hem nooit meer zien. Plots had ze het koud, zelfs in haar bontmantel.

Er vielen een paar druppels. Fons keek naar de lucht. Het zou niet regenen, daarvan was hij overtuigd. Hoog boven de bomen waaide het te hard, de

wolken zouden voorbijtrekken, maar voor Youri werd het te koud en te kil.

‘Wat doen we nu?’ vroeg hij haar.

Mathilde haalde haar schouders op en met haar rechterhand veegde ze een lok naar achter. ‘Wat kunnen we doen? Hem naar de politie brengen?’

‘Dat is toch geen omgeving voor zo’n baby?’

‘Je hebt gelijk, maar heb je een ander voorstel? Het is gewoon verschrikkelijk.’

‘Dat het ons moet overkomen.’

‘Denk niet altijd aan jezelf. Ik ben blij dat het ons overkomt. Een ander had het kind hier misschien achtergelaten, terwijl wij ervoor zorgen dat het toch een onderkomen vindt.’

‘Juist vandaag, bedoel ik. Vanwege ons. Het is al geen makkelijke dag. Na al die tijd. Maar ik heb geen keuze. Ik sta met mijn rug tegen de muur. Mijn familie ...’ Met vooruitgestoken palmen onderstreepte hij zijn onmacht.

Verbaasd keek Mathilde hem aan. Maar ze had geen zin om te reageren. Wat tussen hen was geweest, lag definitief achter haar. Daarvoor had zij zelf gekozen.

‘Laten we maar gaan,’ stelde ze voor. ‘Het is te koud voor Youri en misschien heeft hij honger. Er is een politiebureau aan de rand van het park.’

Fons knikte. Hij haalde een zakdoek boven en snoot zijn neus.

‘Wat denk je dat ze met hem zullen doen?’ vroeg hij haar.

‘Waarschijnlijk brengen ze Youri naar een ziekenhuis of een verzorgingstehuis om te onderzoeken of alles wel met hem in orde is. En daarna misschien naar een pleeggezin, tot ze de hele zaak hebben bekeken.’

Wat ze hem niet vertelde, was haar plan om aan de politie voor te stellen de baby een tijdje bij haar te laten logeren. Ze zou zo’n kind niet in een instelling laten stoppen, zelfs al was het maar voor even. Haar schoondochter werkte op de rechtbank. Zij zou wel weten hoe je daar een stokje voor kon steken.

‘Mocht ik jonger zijn ...’ zei Fons.

‘Kom,’ zei Mathilde, ‘laten we gaan.’

Ze nam de kinderwagen, draaide hem om in de goede richting en terwijl ze naar Youri lachte, duwde ze hem voor zich uit.

Het duurde even voor Fons haar volgde. Het leek wel of hij niet in beweging raakte. Het voorval had hem danig door elkaar geschud.

Mathilde keek niet om. Ze lachte almaar naar Youri en maakte met haar gezicht gekke bewegingen, omdat ze hoopte dat hij zich daardoor niet onrustig zou voelen. Aan Fons dacht ze niet meer. Zelfs als hij besliste niet te volgen, zou ze niet omkijken. Ze moest voor dat kind zorgen. Fons lag achter haar, daarvoor had hij zelf gekozen. Maar het duurde niet lang voor ze

zijn hand op de hare voelde.

‘Ik had toch gelijk,’ zei hij.

‘Waarmee?’

‘Wel, dat het een jongen is.’ Lachend keek hij haar aan. En om duidelijk te maken dat het een grapje was, kneep hij even in haar hand.

‘Zot.’

‘Zal ik duwen?’ stelde hij voor. ‘Seffens gaat het wat bergop.’

‘We zien wel. Moet jij trouwens niet naar huis? Het is bijna vijf uur. Anders zit je nog in de avondspits.’

‘Ik kan je nu toch niet alleen laten ...’

Zo stapten ze verder door het verstilde park, langs de vijver, onder de oude eiken die hun gelige, verkleurde bladeren loslieten. De wind tolde door de takken en liet hen nog meer doorbuigen dan anders. ◆

Henri Michaux, geboren om te zoeken

proza

Eric Brogniet



Henri Michaux

Henri Michaux werd geboren in Namen in 1899. Hij stierf in Parijs in 1984. Heel zijn oeuvre weerspiegelt de reisweg van het Zijn. Hiervan getuigen bijvoorbeeld de pagina's van *L'Espace du Dedans* (Gallimard), een auto-anthologie die voor de niet ingewijde lezer een uitstekende instap is in het poëtisch universum van Henri Michaux. Voor hij die schreef : *J'écris pour me parcourir*, kan het schrijven niet anders zijn dan een spiegel die de problematieken van de hedendaagse Mens weergeeft, van de westerse beschaving, haar historisch gegroeide waarden, de grote vraag-

stellingen van de eeuw. De auteur van *Epreuves, exorcismes* heeft een heldere kijk op de gevaren die inherent zijn aan de expressiewijzen zelf : *Attention au Bourgeoisement: écrire plutôt pour court-circuiter*, zegt hij in *Face aux verrous*. Wat stellen de Mens en de Wereld die hem omringen voor? Het geheel van titels die Michaux aan zijn boeken geeft, waarvan vorm en inhoud, vanaf de publicatie van zijn eerste werk (*Qui je fus?*, 1927) niet te klasseren vallen (noch poëzie, noch proza, noch essay in stricto sensu, maar een allegaartje van dat alles), is kenschetsend. Zo ook is het gebruik van grammaticale vormen aangewend door Michaux herkenbaar, de voortdurende overgang van enkelvoud naar meervoud (of het collectieve). Michaux poneert het probleem van de identiteit doorheen een tweevoudig oeuvre van dichter en schilder, niet te omvatten, en dat ontsnapt aan de conventionele kunstdefinities, het probleem van de 'taal' en in de geschiedenis der letteren dat van het genre. Een passage zal duidelijk maken wat voor hem de artistieke expressie inhoudt, die hij vaak met een exorcisme vergelijkt :

Ce qui irrite et gêne dans les poèmes, c'est le narcissisme, le quiétisme (...) et l'attendrissement assomant sur ses propres sentiments (...). Or la poésie est un cadeau de la nature, une grâce, pas un travail. La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer.

Het schrijven is dus een auto-therapie van het Zijn.

Zijn vertrekpunt bevindt zich in zijn jeugd. Door een reeks anekdotes, commentaren, vertrouwelijke mededelingen die in *Questionnaire pour répondre à cinquante-deux années d'existence* kunnen worden teruggevonden, stelt Michaux het probleem van het bestaan in de wereld, het gebrek aan verlangen, de verveling, de zwakheid die hij aanvoelt en het gevoel om er volledig 'naast te zitten'. Dit besef van opsluiting verwerpend, gaat Michaux zeer vlug trachten om zijn initiële toestand te ontvluchten, eerst al reizend, nadien al schrijvend, met een gevoel van dringendheid en opstand. Een heel leven is nodig om zichzelf te kennen, om de weg in zichzelf af te leggen; van die zich herhalende, nooit eindigende arbeid, onderscheidt men een uitdrukkingsvorm in de metafoor van *de werkplaats, de werf*, zoals in het benoemen van de oorsprong der dingen in *Fables des origines, Un cas de folie circulaire, Mes rêves d'enfant*, alsook in het gedicht *l'Avenir*. Zijn prachtig boek over kinderteekeningen, *Les commencements*, is nóg een 'tekenend' voorbeeld.

Om zichzelf te kennen, te doorgronden, te situeren en om een zekere vorm van wel-zijn te bereiken, is het noodzakelijk dat men zich niet tevreden stelt met de minimale wereldvisie die de profane wereld ons aanbiedt: Michaux zal dus steeds een grote verbondenheid betonen met de periferische zones van het geweten, zoals in zijn aantekeningen over de gekken en de gekheid, zijn niet aflatende lectuur van de mystici, zijn bijzondere beoefening van de humor of zijn experimenten met verslavende middelen; maar hij heeft ook belangstelling voor de yogi en de heilige, voor de Afrikaanse of Tibetaanse muziek, kortom voor alle vormen van gevoeligheden die ontsnappen aan de versmachtende regels van de cultuur van zijn land. *Ailleurs* (elders) is dus een sleutelwoord dat men voor ogen moet houden als men de lectuur van zijn oeuvre aanvat.



De lectuur van Michaux houdt rekening met volgende elementen:

- de referenties
- de taal
- de samenhang van de innerlijke reisweg

◆ 1. DE REFERENTIES

Het lichaam

Dit kenmerkt zich door:

- de autonomie van de delen
- de ontwrichtingen
- het gekrioel
- de vermoeidheid

Het lichaam beeldt de tragische queeste, ja, de paniek van het wezen uit. Men zou kunnen stellen dat in een eerste tijd de wereld herleid wordt tot de oppervlakte van een huid in smart en leed uitgerekt. Deze onmogelijkheid van het lichaam om zichzelf in kaart te brengen, een harmonie te bewerkstelligen of aan te voelen, die haar eindeloze verscheurdheid zou bezweren, vindt haar zin en bestaansrecht in de afgrond tussen zichzelf en de anderen, zichzelf en de wereld. Bij Michaux leeft een tragisch bewustzijn van het oorspronkelijke gevoel van de scheiding, het verlies en het gebrek.

De verhouding met de andere biedt sinds de kinderjaren de mogelijkheid om zich bewust te worden van zijn lichaam: de omgang tussen moeder en kind is primordiaal. Het lichaam is eveneens ons venster van het Leven dat uitkijkt op het Zijn. De gevoelens van angst, benauwdheid of eenzaamheid vertalen zich in het werk van Michaux als de benadrukking van verschijnselen als

- agressie;
- de disfuncties met betrekking tot
 - het gelaat: het gelaat is het sieraad van het wezen, het drukt onze gevoelens uit, ons discours, het zichtbare deel van de dialoog;
 - de blik: het oog is wonde en leven, de blik is de beweging zelf van het Zijn, wat overduidelijk de ruimte afbakent als relatiemogelijkheid.

De ruimte

De ruimte laat toe om de ervaring te objectiveren door de plaats waar de lichamen zich bevinden. Vele merkpunten en plaatsen in het werk van Michaux (insgelijks de notie van het *elders*) refereren eraan: het meest abstracte materialiseert zich bij hem in plaatsbepalende termen, merkt Raymond Bellour op. Elke emotie situeert zich in het kader van een doorleefde ruimtelijkheid: men herinnert zich de reizen van Michaux, zowel de werkelijke als de verzonnen, en het verhaal dat hij er uit puurt. De ruimte en de beleving van de ruimte vormen de wortels van de beleving van het Zijn.

De dubbels

Bij Michaux vindt men altijd naast het Ik een Dubbel(ganger), als een voortdurende en vreemde aanwezigheid. Zoals bij een tekst als *Notre frère Charlie* of *Plume*, die er in feite de praktische en persoonlijke voortzetting van is. Er bestaat in de teksten van Michaux eigenlijk geen eenheid van het Ik. Ook in zijn schilderkunst is het gelaat, de veruiterlijking van het Ik, almaar onderworpen aan metamorfoses en opwellingen, vervormingen die hem tonen als opduikend uit een elders en die hem een heel wat vollediger karakter geven, zelfs indien het onrustwekkend is, dan in een meer conventionele uitbeelding. De andere kant van dezelfde medaille is het bewijs van de veelvoudige

vormen in onze aanwezigheid op de wereld (moeilijke aanwezigheid, want dikwijls ongelukkig beleefd en ervaren). De dubbele verschijning doet de scheiding met de wereld door de incarnatie van de scheiding met zichzelf beter tot haar recht komen. Het is dus de mislukking van de relatie met zichzelf, die met anderen en die met de omringende wereld. Dit heeft de eenzaamheid als gevolg, het verschil en het aanvoelen van dit onderscheid, een bijna onmogelijke verhouding met zichzelf, de anderen en de omgeving. *La nuit remue* of *Plume* getuigen wonderwel over de bezigheden, de eigenschappen, de tussenkomsten van Michaux en zijn Dubbels.

Agressies

De mens in aanwezigheid van dit gevoel van mislukking, vertoont een verbazende opwinding, die zich vertaalt door dolle woede: hij heeft een voortdurende honger naar provoceren en actie. Maar eenmaal de aanval achter de rug, zelfs tijdens de aanval, nemen gelatenheid, spijt, wanhoop evenwel het roer in handen. Want de moord op een ander is eveneens de moord op zichzelf. De buitenwereld aanvallen is zichzelf aanvallen, een duister gevoel van nietigheid en machteloosheid verlamt dan tot zelfs de idee om tot een willoze bevlieging over te gaan. De mens wordt langs alle kanten belaagd, ontmanteld. Of hij nu wordt aangevallen of zelf aanvalt, op elk ogenblik onderkent men in zijn betrekkingen met de anderen, zoals in de dialoog met zichzelf, door het vreemde gekrioel van de dubbels, de pijnlijke tekenen van een gebroken uitwisseling. Er kan geen harmonie, geen uitverkoren koninkrijk bestaan: het Zijn, de mens worden onverbiddeijk in de ruimte geprojecteerd. Hij is de prooi en het speelgoed van de krachten van de wereld en hij is onderworpen aan alle mogelijke metamorfoses.

Metamorfoses

De verhoudingen tussen lichaam en wezen staan in het teken van de verwarring, wat zich uiteindelijk vertaalt in een grote neerslachtigheid en moeheid zoals in de tekst *Un sportif au lit*. Om deze vermoeidheid te bestrijden, verschijnen compensatiefiguren als de luchtbel, de bol, de sfeer, de informele kern, het vloeibare en het ondoorschijnende, alle metaforen die terug verwijzen naar een opborrelende bekoering, die van het verloren paradijs, het fantasma van de terugkeer naar de oorspronkelijke baarmoeder, naar een leven in de baarmoeder, en dit allemaal om te ontsnappen aan het dagelijks gevecht van het leven en de zoektocht naar zichzelf. Of het nu door deze betekenisuitbreidingen en ont koppelingen, of door de fantasmatische terugkeer naar de oorsprong is, hoe dan ook getuigt Michaux van een verlangen naar Eenheid. Hij stelt vast dat het onmogelijke dromen of onbedwingbare verlangens zijn

en dat het Ik in feite niets anders is dan een evenwichtsoefening. Net zoals de grote romantische werken van de XXste eeuw (men denke aan Musil, Kafka, Gadda en Hesse) nodigt het oeuvre van Michaux uit tot een parcours van algehele reflectie over de identiteit van de mens, wat hij betekent voor zichzelf tijdens zijn passages, het leggen van zijn fundamenten en zijn stapsgewijze daden (*Poteaux d'angle*). Hij stelt hier het probleem van de verhouding tussen enkeling en meervoud.

De personen

Omdat Michaux zijn reële identiteit opzoekt door toedoen van zijn oeuvre (er is geen verschil tussen het subjectieve en het objectieve, het beleefde en het mythologische, het ware en het surreële), zijn de personen die hij creëert de diverse stemmen (en wegen) via dewelke hij zijn persoonlijke zoektocht uitdrukt en die hem toelaten om vanuit het persoonlijke het universele te benaderen. De etymologie van het woord *Personne* verwijst naar de Latijnse oorsprong - *persona*, d.w.z. het masker gedragen door de acteurs van het antieke theater, die tot doel hadden de draagwijdte van hun stemmen te vergroten. Zoals de personages veelvoudig zijn, zodat ze zich als metaforen ontwikkelen, zich ontubbelen (zoals voor de schepsels in *Voyage en Grande Garabagne* en *Au pays de la Magie*), nochtans één ervan bezit een vrijwel stabiel en zuiver karakter: *Plume* is zonder twijfel de veruiterlijking van de reiziger doorheen de moeilijkheid van het Zijn, de held der metafysische mythologie.

De reizen

Bij Michaux zijn de reizen tegelijkertijd

- waarachtig (gedurende de eerste helft van zijn leven reist hij werkelijk en hij diept er de stof voor zijn reisverhalen *Ecuador* en *Un barbare en Asie* uit)
- verzonnen (*Au pays de la Magie*, *Voyage en Grande Garabagne* zijn utopische verhalen)
- psychisch (zijn experimenteren met verslavende middelen leiden naar innerlijke reizen in de psyche en de zich wijzigende toestand van het bewustzijn, zoals die terug te vinden zijn in enkele grootse boeken als *L'infini turbulent*, *Connaissance par les gouffres* en zijn groot opgezet gedicht *Paix dans les brisements*).

◆ 2. DE TAAL

De stijl van Michaux, zijn vormgeving zijn opmerkelijk door de veelvuldige verhalende en verbale tussenkomsten, dit in tegenstelling tot het merendeel der XXste eeuwse poëzie en door een vrij opvallende afwezigheid van meta-

foren. De verwondering verwekt door Michaux spruit voort uit een bijzondere krachtadigheid en niet uit het zich beroepen op het onthutsend beeldenarsenaal van de surrealisten. Het oeuvre van Michaux is eerst en vooral het Theater van het Zijn. Hij gebruikt een beschrijvend vocabularium, maar zijn zinnen zijn genuanceerd: versmelting van een semantische rijkdom met een relatief arme syntaxis, die wel eens gewild zou kunnen zijn. Een gedicht is vooral een verhaal. Hier knoopt hij terug aan met de zeer oude kosmogonische functie van het poëtische woord. Inderdaad, in de eerste tijden, dient een gedicht om de kosmogonie in verhaal om te zetten, het is een relaas over het ontstaan van de Wereld, een poging om de grote vragen die zich stellen aan het menselijke geweten te verklaren, zijn toestand, zijn toekomst, zijn zingeving. Het is eveneens, zoals Mircea Eliade duidelijk aantoonde, een exorcisme van de angst die de Mens ervaart t.a.v. de Schepping en de uitdijende vraagstellingen hieromtrent. Elke gewetensvraag die het gevoel van verwijdering inluidt, het gedicht, het oorspronkelijke verhaal - en dit is zo in alle religieuze en culturele tradities van de mensheid - ordent de chaos, bakent door verklarende richtpunten de levensvragen af, laat de mens toe om zich te situeren in de orde van de wereld, die gekarakteriseerd wordt door Tijd en Ruimte, de twee fundamentele dimensies.

Het proza van Michaux lost steeds het concrete en het abstracte op, het vindingrijke in de eenvoud. De kreet is een exorcisme, een woede van de taal, maar hoewel in sommige teksten het teken vaak tot totale ontbinding wordt herleid, is zijn poëzie daarentegen, door de uiterste verbale vindingrijkheid en het zich herhalend ritme in de onderdelen, nooit vies van het creëren van nieuwe woorden, nieuwe taalvondsten, klankexperimenten, ritmeveranderingen, en kan dus als werkelijk *lyrisch esperanto* betiteld worden. De typische humor van Michaux verraadt zijn manier van leven in de marge: het is tevens een wapen (tegelijk scheidt hij en heft hij de scheiding op), maar hij benadrukt eveneens het onwaarschijnlijke door de humor als verzinsel op te voeren.

De taal van Michaux spreekt enkel over het Zijn en getuigt van een vleeswording van de lichamelijke reisweg na die van de woordelijke die eraan voorafgaat. De adem, het sprekende, organische lichaam zijn toonaangevend.

◆ 3. DE SAMENHANG VAN DE INNERLIJKE REISWEG

Als men het bio-bibliografisch parcours van Michaux overschouwt, dan merkt men dat bij het eerste deel van zijn parcours en van zijn *Déplacements*, *Dégagements* de teksten vooral handelen over de oorsprong en de vraagstelling naar identiteit; hij reist; hij schrijft met als kenmerken de humor, de woede, de moeheid. Hij tracht tegenover de erfelijke en bijna existentiële moeheid alle middelen aan te wenden om de beweging uit te dagen.

Tijdens een tweede periode verschijnen zijn boeken over ingebeelde reizen. De derde periode wordt gekenmerkt door zijn grote boeken over de verslavende hallucinogenen, die geen poging zijn om te ontvluchten (*Nous ne sommes pas un siècle à paradis*, schrijft hij als inleiding bij *Connaissance par les gouffres*), maar wel van kennis van het innerlijke om de mechanismen van de functionerende psyche, de geest, de hersenen te ontrafelen.

Volgt dan een poging om het verloop van het scheppen te omschrijven, de mens ontsluitend bij het ontwaken van zichzelf.

De vierde en laatste periode in zijn oeuvre, net voor zijn dood, getuigt in het korte verhaal *Le jardin exalté* uiteindelijk van de hereniging in het Zijn en de opheffing van de angst, door middel van een gevoel van deelachtigheid aan de kosmische dans, waarvan ieder van ons wel enkele passen kent.

Aldus blijkt deze reisweg niet naar een eigenlijk doel te leiden, maar komt hij terug bij zichzelf uit, de voorwaarden en het eindpunt verbindend, met als gevolg een aangroeiende kennis en wijsheid betreffende onze menselijke waardigheid. ♦

Dit opstel werd eveneens gebracht bij de Société Libre d'Emulation in Luik (05-04-2000).

Recente bibliografische noten en bronnen:

De uitgeverij Gallimard brengt een heruitgave van de belangrijkste boeken van Henri Michaux in een goedkope pocketeditie, *Poésie/Gallimard*.

Raymond Bellour publiceerde in 1999 bij dezelfde uitgever in de prestigieuze collectie van Pléiade, het eerste deel van *Oeuvres complètes* van Michaux.

Men kan zich ook vermeien in de gevoelige lectuur van Yves Peyré, niet alleen omwille van de boeiende kwaliteit van Michaux, maar ook van zijn uiterste coherentie en complementariteit van zijn poëtisch en picturaal oeuvre: *Henri Michaux, permanence de l'ailleurs*, Paris, Editions José Corti, 1999. Coll. *En lisant, en écrivant*.

Als pocketedities citeren we nog graag:

- Jacques Cels, *Henri Michaux*, Brussel, Labor, 1990. Coll. *Un livre, une oeuvre*.
- Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1986. *Folio/Essais*; 45.

Bij de recente gespecialiseerde, kritische uitgaven vermelden we:

- Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux: écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- *Les ailleurs d'Henri Michaux*, verslagen van het internationaal colloquium onder leiding van Eric Brogniet, Namen, 1995, *Sources*, nummer 17, 1996.
- *Quelques orientés d'Henri Michaux*, onder leiding van Anne-Elisabeth Halpern en Véra Mihailovitch-Dickman, Paris: Société des Lecteurs d'Henri Michaux, Editions Findakly, 1996.
- Anne Le Bouteiller, *Michaux: les voix de l'être exilé*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Anne-Elisabeth Halpern, *Henri Michaux: le laboratoire du poète*, Paris, Edition Seli Arslan, 1998.
- Jérôme Roger, *Henri Michaux: poésie pour savoir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

DE VERBLIJFPLAATS

Wanneer was je nog eens
waar je eigenlijk bent ? -
wanneer spreek je eindelijk
de woorden die je alleen
inwendig maalt en kneedt ?

Wanneer kan je weg
waar je nu huist,
komt het afscheid
tijdig voor de grote beving ?

Dwars door je falen heen
het daglicht ongefilterd,
weerlicht dat niet wijkt,
tot achter in de spelonk.

Wanneer weet je weer
om wie het eigenlijk ging ? -
wanneer luister je
naar wat nooit zweeg ?

KORT BESTEK

Hier en nu
is wat is, niet meer
dan een knipoog.

Ginder alvast
het uitzaaien
van kwaadaardigheid.

Van overzee
het loeien
dat niemand hoort.

Landinwaarts
verzinken mensen
in drijfzand.

Eén man staat op,
vloekend bespringt men
zijn woorden.

Zodra men denkt
dat men denkt,
spreekt men net als de anderen.

Ik

Ik weet het
er gaan mateloze vergissingen
in de oppervlakte van het veld van eer.

Ik zie het
hoe een stad dreigend oprijst
in een beduusde nacht.

Ik voel het
er is geen leven in het haastige lijf
dat zich rept naakt en zonder inzicht.

Ik proef het
in een mond vol tegenspraak,
verzuurde mosterd leidt het gesprek.

Ik hoor het
hoe het nadert in de steegjes
alsof het einde is voorspeld.

Zo vind ik wat niemand wou
en wil ik wat een ander verafschuwt,
het verhalen van een mens in zijn holte.

VAN NATURE BEZETEN

Van nature bezeten,
inwendig bezet,
onophoudelijk uitgedaagd
door wat geen oppervlak verstoort.

Wat eerst komt, laatst vertrekt,
niet eens begroet,
begroeid met het mos
van het lange wachten.

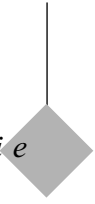
Soms sneller
onbewust van gevaar
in het zicht van leeuwen,
poema's en tergend langzaam
het wurgen van de python.

Er is geen rust
in de oase die droogviel.
Wat zich verheft
uit zand en stof,
zal zich nog vaak vergissen.

Over de schouders van Rik Wouters

Romain John van de Maele

poëzie



1.

Hoe ze onbewogen naar Amsterdam kijkt
en hem onbevreesd haar ivoren rug toont,
is een raadsel dat hem diep doordringt.

Toch is ze slechts vluchtige verf
op het nog ruwe doek.

Haar echte huiselijke eenvoud
scherpt zijn onstilbare honger
en jaagt een siddering door hem heen.

2.

Haar kousenbanden zijn een fuik
waarin hij zich graag laat vangen
in de schemerstilte van het witte huis.

Bijna elke ronding kent hij reeds
en toch is ze een onbereikbaar land.

Ze heeft nog nooit neen gezegd
en ze kijkt hem ook niet uitdagend aan.
Ze streelt slechts haar kousenbanden.

3.

Zo wit heeft zij de dood geschreven,
in de bladspiegel verzwegen
de echo van een verre angst.

Tevergeefs zoekt hij het geluid van herfst,
maar zij fluistert het uur van de lijsters
en de kleur van gras, voor zon en woord.

Een land rustig als de nevels
en een verdronken verleden –
zo ademt zij de vleugelslag van vreugde.

4.

De houtskoolveeg van haar verzwegen leed
heeft ze zelf weggeborsteld, dansend
op een verkrampde voet.

Glimlachend doorboorde ze het papier
en schreef met zand het lied
van verre nachten.

De wind heeft haar gedicht verstoord,
maar de haan kraait nog steeds
als in een verre lente.

5.

Haar schoot trekt samen
in woorden
als vrees en vreugde.

Haar vruchtvlees scheurt open
in wij-zangen,
in kreten en krijsen.

Het kind geeft zich gewonnen
en doodt
de hanen van plezier.

6.

Terwijl hij versteend terugroept,
breit zij een interieur van Vermeer.
Zo omvat stilte pijn en liefde
en wordt het verleden
in duizend dwaze knopen
geruisloos, oud geweld.

Zon met weitas en geweer

Thierry Deleu

poëzie

DIT IS MIJN LAND

Het land staat in lege halmen rietgras
te kleumen aan de waterkant.
Het is najaar en weer wachten wij.
De wind krimpt. Achter de kim in een

buil van licht schuilt hoogzwanger een
zachte regen. Ineens voluit
als een open mond verbazing
stort het licht in weidse akkers neer.

Lui ligt de zon op haar rug, te
stoeien op het watervlak. Even
maar beroer ik haar met mijn pink.
Dit is mijn land mijn vrij asiel.

IN DIT LANDSCHAP

Tot de knieën in het water
de kraag rechtop het rietland
laat plots al zijn vogels los.
De wind fluit de bomen uit en

proeft het mos van schors en varen.
In dit landschap met regenmond
ligt achter halmen van gras
de zon met weitas en geweer.

Tussen haar lippen gekruist hangt
een vlinder in een spinnenweb.
Boven het water even talmt
een vogel waar een vis opstuift.

AAN DE LEIE

Het meisje stamelt een mond
een geur van angst verpulvert
aan haar lippen als hij
ver van de opgewonden kudde

zijn hand tussen haar dijen.
Onder mij hangt de Leie
tussen fabrieken op zoals
een schilderij in een lijst.

Traag trip ik de trappen van
het bruggetje af als eensklaps
twee fietsers in beeld
ik vlieg tot op de leuning

een oude vogel onzichtbaar
in zijn laatste lichtelaai
het meisje schikt zich op
het knaapje krimpt van schrik.

LAVAUDIEU

In Lavaudieu kocht ik
een snoer van honderd kralen
dat je hals bij elke adem
honderdmaal mijn liefde voelt.

Mijn liefde wijzer dan verstand,
jij bent in elk woord in elk ding
overall een nieuwe kwelling
dit spel met jou is leven.

Leven in af-en-toe een dorp
waar men met ons deelt brood kaas
druiven oud ritueel als had
geen tijd de eeuwigheid gekruist.

Wij kruisen schapen paarden
die zich laven aan de dorpsfontein,
in de kapel een schrijn ben ik
hoofser dan een minnestreel.

EEN ZOMER IN DE MOEREN

Een zomer in de Moeren
aan de bocht van Cabourg
tussen broek en schote
land van koolzaad en rapen

zij vlijt zich neer prooi
lenig dier dat half opgericht
mij zoent in tegenlicht
onder navel en lenden.

Ik verstijf tot pagode
op deze binnenduin
stokebrand geuzenstorm
Seinemolen zonder wicken.

Als zij openwaait delta
van genot moeras onderkomen
voel ik het koolwitje
beven in haar heup

DE GEVEDERDE

Leek en ingewijde dief
en diefjesmaat vliegend oog
in een driehoek gespeet
hier vloekt men niet hier

hamstert de gevederde.
Hij is de ingewijde
die vele waarheden kent
van die geheimen zich

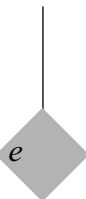
alleen het spel herinnert
en de regels. Hij is
de voyeur die zichzelf
uitknaagt tot nooduitgang

voor hoogtevrees. In dit
late licht vliegt hij op
zijn vlucht beweegt slechts
stille ongeleed spoor.

Transcriptie

Luc Deneulin

p o ë z i e



Azend op je schijnsel als getuigenis,
de beloerde wandel,
haalde de lijkwade je veroordelend in

waardoor je kon onderduiken en
gedijen in mijn herinnering

beproevend, welig leegte schenkend,
ik ernaar tuur
als een spel op de helling

je heelhuidsheid echt te wanen:

in het vuur dat brandt doorheen het slangenveld dat je
omhult,
tot in de botten

al onze geheimen zijn rederijk ontluisterd
je hebt de naam geledigd in iedere taal

met verbrande mond waarna je opging in rook,

je ziel wegebbend van pathologieën,
schuwt.

Eiland van waanhoop –
als geen halm roert:
je verloren getuige, ontroofd, ontdebelt er je verdwijning
met ruchtbaarheid

verzinkend in zonden: jouw wonden –

wat tasten vermag:
ontdoen van wanen, smart ontspele

in het nachtfloers verwens je, brandend,
als een verwant ongeluk, leniging
die versmade handen verzacht

de verrassende zwaarte van je uitgeteerd lijf
schurend tegen het mijne,

met zekerheid van het ongeziene doet hart aan hart bloeden,
angsten wurgend in een pijnpoel:

fier,
op naar het stuwen des doods
en worden,
jij de herinnering:

Cantorstof.

Uit je te vrijgevig hand,
rein, heugend,
ter gedachtenis –

slorp ik
 op de dag der traagheid
het drinkbare bloed op
 van je herbergzaam lichaam dat,
uitblazend de laatste verzadigde adem
 oplost, verdampt en condenseert

je woord ontkend, ontwent me
op het slagveld van ongoddelijke wraak,

is het hoop of je geloof ?

ons gierend overgevend aan een zeer bekende ontknoping

in fusie,
hoe de sterfzaamheid in ons kastijdt !

wijs niet naar de hemel met zonde,
verkondig niet jubelend de veredelde alchemie
uit schroom voor
 Aristoteles.

Eros'

Echo van je transitieve dromen
Verlaat mijn lenden

de je wordt hij, levenslang,
lijfelijk vermaande man met je stervende
mij omknellende arm

als je opwellend bent met lofrede en wrange roem
in je hart dat zich welgevallig verspreekt,

de wereld ontvolkt,
de transcriptie van je eigen lijkdicht:
“tranen noch bloemen”
je schrille zwanenzang

ontzet – doch niet de opengesperde ogen in

mij, spiegel van rampen,
graag antilichamen weerkaatsend en bij uitstek

het virtuele beeld van jou,
congruente broeder

in
memoriam.

In memoriam

VOORBIJ DE NACHT

voor Mark Braet

Zijn lach, een zachtheid,
zijn beweging, zeilen naar de tijd
van wachten en vertwijfeling.

Ik steel zijn woorden en zijn taalspoor,
want niets meer te schrijven, zegt hij,
waar het gedicht is, is nu ook de man.

Zijn blik, een baken,
zijn verbazing, jagen op het uur
van licht en schoonheid.

Ik neem zijn herinnering, zijn omarming,
want het mes zoekt de keel, weet hij,
waar de vlinder is, is nu ook het lied.

Zijn hand, een zekerheid,
zijn echo, dwalen in het dal
van labyrint en het verlorene.

Ik volg zijn dwaalspoor, zijn ogenblik,
want er is haast bij, fluistert hij,
kom in mijn cirkel, daar bij de ster.

Hij is diegene die niet wegging,
leeft verder dan de woordgrens,
hij blijft mysterie en wordt zwerfsteen.

Guy Commerman (12 februari 2003)

JAN DE MAESSCHALCK

Het boek *Jan De Maesschalck*, uitgegeven bij uitgeverij *oogachtend*, Leuven bevat een selectie gemaakt voor de boekenbijlagen van de krant *De Morgen* en is te koop in de boekhandel. Meer info: www.oogachtend.be

SPOREN VAN LANDSCHAP IN TAAL

Sven Cooremans en Jan Geerts graven in de literatuur naar sporen van taal: het fascinerende effect van het alfabet verdwaald in een heksenkring ...!!!

Het **lentenummer 78** wordt voorgesteld in de natuurlijke site van de Villa Sfinx (Sint Gabriëlcollege, ingang Heuvelstraat) in Boechout op **zaterdag 29 maart om 15.00 uur**.

Na het spoorzoeken het glas der vriendschap.

O PROEP AAN DE AUTEURS ... !!!

In september 2003 verschijnt het **herfstnummer 80** van *Gierik & NVT*. Twintig maal vier nummers per jaar.

Om dit feestelijk en origineel te vieren doet de redactie een oproep aan de Vlaamse auteurs (m/v) om eens een fictief verhaal te schrijven waarin een (overleden) Vlaams schrijver (m/v) optreedt.

Contact: redactie, G. Commerman - e-mail: guycommerman@skynet.be
Gelieve vlug te reageren want men staat te drummen ...

ONZE ABONNEES/MEDEWERKERS PUBLICEREN ...

- ◆ **Suzanne Binnemans**, *Vertrekken*, roman, verschijnt in april bij Uitgeverij In de Knipscheer, Haarlem
- ◆ **Sven Cooremans**, *Myeline*, poëziedebuut, 64 p., uitgeverij P, 3000 Leuven "Een Vlaamse pulsar in het universum van de poëzie..." (Bart Stouten, radio Klara)
- ◆ **Lucienne Stassaert**, *Als later dan nog bestaat*, gedichten bij schilderijen van Rachel Baes. Uitgeverij P, 3000 Leuven
- ◆ **Yvonne Sterk**, *Le rempart de sable*, éd: l'arbre à paroles, Amay, verzamelde poëzie over de periode 1963-1977 toen Sterk in het Midden-Oosten vertoefde: "On ne reconnaît plus / l'ami de l'ennemi. / Comme le sang versé / ressemble au sang versé. / (...) Frères, ne pouvez-vous dormir / sur le lit rouillé de vos armes?"
- ◆ **Erik Vlaminck**, *Angélique*, nouvelle (Wereldbibliotheek, A'dam).

LEZINGEN / VOORSTELLINGEN

- ◆ **Suzanne Binnemans** leest voor uit eigen werk op donderdag 24 april in het leescafé van Bibliotheek Colibrant in Lier (ingang Deensestraat). Haar nieuwste roman *Vertrekken* zal er om 20.30 u worden ingeleid door **Paul Koeck**.
- ◆ De theatermonoloog *Angélique* van **Erik Vlaminck** gaat op 23 april in première in de Groene Waterman. Reisvoorstellingen in Vlaanderen en Nederland volgen. Karin Vanloo speelt de rol van Angélique. (info: De Groene Waterman)

Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift
is te verkrijgen in volgende betere boekhandels:

ANTWERPEN:

Dierckxsens-Avermaete, Melkmarkt 17
Standaard Boekhandel, Huidevettersstraat 1-3
ADOEH, Haantjeslei 87

KONTICH:

Athena Boekhandel, Mechelsesteenweg 21 (2 Gieriksterren ☆☆)

GENT:

Boekhandel Limerick, Kon. Elisabethlaan 142 - 9000 Gent

en in de Co-Libro boekhandels:

ANTWERPEN: De Groene Waterman, Wolstraat 7 (2 Gieriksterren ☆☆)

BRUGGE: Boekhandel De Reyghere, Markt 12 (2 Gieriksterren ☆☆)

BRUGGE SINT-KRUIS: Boekhandel De Reyghere, Moerkerksesteenweg 186

GENT: Walry, Zwijnaardsesteenweg 6 (1 Gierikster ☆)

HASSELT: Markies van Carrabas, Minderbroederstraat 9-11

KORTRIJK: Boekhandel Theoria, O.L.-Vrouwestraat 22 (2 Gieriksterren ☆☆)

MECHELEN: Boekhandel Forum, D. Boucherystraat 10 (1 Gierikster ☆)

MOL: Boekhandel Bredero, Rozenberg 15 (1 Gierikster ☆)

SINT-NIKLAAS: Boekhandel 't Oneindige Verhaal,

Nieuwstraat 17 (2 Gieriksterren ☆☆)

TIENEN: Boekhandel Plato, Peperstraat 22 (1 Gierikster ☆)

Wat maakt een boekhandel een 'Co-Libro Boekhandel'?

Ten eerste staat **Co-Libro** voor een bruisende boekenwinkel.

Ten tweede betekent **Co-Libro** dat een boekhandel een breed assortiment literatuur en actuele boeken heeft.

Ten derde waarborgt **Co-Libro** dat je in de boekhandel een uitgelezen service krijgt van een deskundige boekhandelaar.

Co-Libro, Vlaanderens Onafhankelijke Boekhandels

Tiensesteenweg 42, 3001, Leuven, Tel: 016 29 23 59, Fax: 016 29 39 86

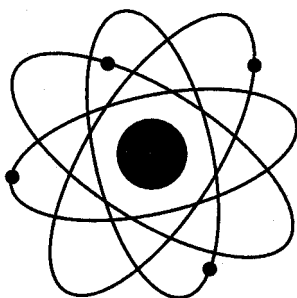
Met dank aan



*Logo's, brochures, newsletters, folders,
house-styling, illustraties, advertising,
copywriting, adviesverlening*

Dr. Laportalaan 26, 2500 Lier
tel. & fax: 03 488 43 63 / e-mail: pen-pencil-design@pi.be

Uit sympathie



NEURON N.V.
SCHOONMAAKBEDRIJF
PATRIMONIUMBEHEER

Meir 80 - 2000 Antwerpen



advertentie

zeg maar Bolleke!

DE KONINCK
1833

www.dekoninck.com

www.fed.be

Bier met liefde gebrouwen, drink je met verstand.

Graag hier de advertentie van lanart
aub (in uw bezit)

Eric BROGNIET: publiceerde talrijke dichtbundels, essays over poëzie, behaalde Maurice Carême-prijs voor poëzie, ex-bezieler van Maison de la Poésie en het tijdschrift *Sources*.

John BURNSIDE (1955): studeerde Engels en Europese talen aan het Cambridge of the Arts and Technology. In 1988 debuteerde hij met de bundel *The Hoop*. Voor zijn derde bundel *Feast Days* (1992) won hij in 1994 de Geoffrey Memorial Prize. Naast zeven dichtbundels, waarvan recent *The Asylum Dance* (2000) (Whitbread Book Award for Poetry 2000), publiceerde hij ook drie romans. Zijn debuutroman *Dumb House* (1997) is in Nederlandse vertaling van Adriaan Krabbendam verschenen onder de titel *Huis der Stommen*.

Lu CELIS: debuteerde met verhaal in *Gierik & NVT*.

Guy COMMERMAN: medestichter *Gierik & NVT*, dichter, tekenaar.

Sven COOREMANS: studeerde wijsbegeerte (KUL), redactielid *Gierik & NVT*, debuteerde met verhaal in *Gierik & NVT*, publiceerde in *De Brakke Hond*, *Stroom* en *Schoon Schip* en weldra in *Deus ex Machina* en *DWB*. Vers van de pers: dichtbundel *Myeline*, uitg. P, Leuven.

Francis DELLANO: (°1972, Kortrijk) assistent-lector École Supérieure des Arts et Métiers, Rijsel. Publiceert over nieuwe taal- en levensconcepten in literaire en filosofische tijdschriften. Van hem verscheen het essay *Les traîtres d'Ulysse* en de dichtbundels *Les pleurs du malentendu* en *Vice et vers ça...!* Werkt nu aan zijn eerste Nederlandstalige bundel *Het oor is ook mond*.

Thierry DELEU: publiceerde talrijke dichtbundels, schrijft recent ook romans; zopas verscheen *Eindterm*, eerste van een trilogie. Oprichter van o.a. tijdschrift *Boulevard*.

Luc DENEULIN: vertaalt en schrijft poëzie.

Francis DE PRETER: publiceerde talrijke dichtbundels en in diverse literaire tijdschriften, behaalde ook literaire onderscheidingen (Merghelynckprijs).

Bart JANSSEN (°1978): studeerde als germanist, als taalkundige af aan de U.I.A. in 2000. Werkt bij een uitgeverij. In Leuven bij radio Scorpio, het oudste onafhankelijke radiostation van Vlaanderen (1978); stampte na de werkuren, samen met enkele gelijkgezinden, het woord- en literatuurprogramma *Volta!* uit de grond.

Kees KLOK: studeerde hedendaagse geschiedenis aan Universiteit Utrecht. Publiceerde over geschiedenis, proza, poëzie en vertalingen in diverse literaire tijdschriften: *Kruispunt*, *Maatstaf*, *Kreatief*, *Passionate* en *De Tweede Ronde*. In 1999 verscheen zijn vijfde dichtbundel *Aan de Merwede*. Begin 2003 verschijnen bij Wagner & Van Santen vertaalde gedichten van Moniza Alvi onder de titel *Ik zou een stip in een schilderij van Miro willen zijn*.

Wim MEEWIS: publiceerde 2 romans, diverse dichtbundels, toneelstuk over Paul van Ostaïjen, essays over kunstgeschiedenis, filosofie en literatuur.

Xtine MÄSSER: publiceerde poëzie in *Gierik & NVT*, *Portulaan*, *Symforosa*, *Appel*, *Brutaal*, *Stroom*. Debuteerde in 2002 met de bundel *DZUD; Op lemen voeten* verscheen in eigen beheer n.a.v. een voetreis naar Santiago de Compostella, stelt eind maart tentoon in Den Hopsack.

Sven PEETERS (°1977):freelance journalist met bijzondere interesse voor Triëst en de Balkan. Eerdere publicaties in *De Standaard*, de *F.E.T.* en het *Balkanactie Magazine*. Verder is hij redacteur van het aankomende online-stedenproject OPPATRIHO.

Leo PLEYSIER: heeft een bijzonder oeuvre op zijn naam. *Wit is altijd schoon* werd bekroond met o.a. de F. Bordewijkprijs en *De gele rivier is bevrozen* met de Cultuurprijs van de Vlaamse Gemeenschap. Zijn nieuwe roman *De dieven zijn al gaan slapen* verschijnt eerstdaags bij De Bezige Bij/Amsterdam.

Romain JOHN VAN DE MAELE: publiceerde enkele dichtbundels, poëzie en essays in diverse culturele tijdschriften.

Birger VANWESENBEECK: doctoraatstudent van het departement Comparative Literature aan de State University of New York in Buffalo, NY waar hij een scriptie voorbereidt over “Verantwoordelijkheid en het kwade in Thomas Pynchons *Gravity’s Rainbow*”. Hij levert daarnaast geregeld journalistieke stukken voor de *Financieel-Economische Tijd*.

Kenneth WHITE: Schots auteur die in Frankrijk woont, reisde heel de wereld af, schreef hierover in talloze dichtbundels, reisverhalen en essays. Is grondlegger van de geopoëtica.

Illustraties:

Jan DE MAESSCHALCK: (°1958) begon in 1988 als illustrator bij het weekblad *HUMO*, tekende vanaf 1993 ook voor het magazine *De Standaard*. Sinds 1997 publiceert hij elke week in de boekenbijlage van *De Morgen*, sinds 1999 ook wekelijks in de boekenbijlage van *De Fin. Econ. Tijd*). Zijn los werk omvat o.a. boekomslagen, theateraffiches en olieverfportretten.