RIJKSUNIVERSITEIT GENT

Academiejaar 1984 - 1985

★

DE GEÏMPROVISEERDE GROTESKE IN HET LABYRINT NAAST WAARHEID & WAANZIN.

een benadering van het paraproza van
GUST GILS.

Verhandeling voorgelegd aan de
Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte,
groep Germaanse Filologie,
voor het verkrijgen van
de graad van licentiaat,

door **PAUL BUYCK.**

Promotor
Prof. Dr. A.M. MUSSCHOOT

Woord vooraf.

Prof. Dr. A.M. Musschoot wil ik eerst bedanken, omdat ze me gewezen heeft op de interessante ruimte van de paraliteratuur. Haar richtinggevende informatie, haar aanvullingen en wijzigingen, maar vooral ook haar nadruk op de vrijheid binnen dit werk heb ik bijzonder gewaardeerd.
Mijn ouders én Ria en haar familie dank ik voor hun geduld, omdat zij zich of letterlijk of figuurlijk in deze verhandeling hebben willen inlezen.
Speciaal dank ik Katrien omdat zij meer en meer naar het einde toe als steun de noodzakelijke relativering van deze verhandeling heeft beklemtoond en haar liefdevolle onevenwichtigheid mij de hele tijd door met inspiratie heeft vervuld.
Tenslotte wil ik deze verhandeling opdragen aan Rudolf Mentzjeck uit dank voor zijn onvergetelijke woorden "Life is dein Problem".

Inleiding.

het gaat bij jou altijd eigenlijk alleen maar om de uitdrukking, een cathedraal in het oerwoud, de uiteindelijke mogelijkheid toch een uittreksel te nemen van een voorwerp dat niet bestaat, nu zal wel niemand het in zijn hoofd halen om daar iets tegen in te brengen, dat gebeurt nu niet meer, hoogstens zou iemand die snugger wil zijn en dat dan eigenlijk ook wel is, je daar eens vriendelijk op wijzen, maar niemand gaat erdoor vervelend doen, maakt daar ook maar een enkel verwijt over, dat gebeurt nu niet meer en wie zich daarvan vergewist, stoort zich daar niet aan, maar in deze situatie moet je dan uiteraard ook de consequentie kunnen verdragen dat niemand je ooit echt ernstig neemt, en daar lijd jij wel onder, daar heb jij wel heel veel last mee, dat kan eigenlijk onmogelijk anders,
man voor het raam met verwelkt plantje in theepot demaskeert zichzelf,

jan posman

In de tweede kandidatuur maakte ik toevallig een werk over Louis Paul Boons sublieme groteske Vaarwel krokodil of de prijslijst van het geluk. Daardoor ontstond toen een persoonlijke voorkeur voor deze dubbelzinnige vorm van literatuur, omdat een auteur van zo'n genre blijkbaar zonder veel moeite in staat is de inauthenticiteit van de moderne maatschappij op een relativerende, maar tegelijk diepgaande en essentiële wijze te vatten.
Bij de algemene situering van de groteske binnen de Vlaamse literatuur kreeg ik een vaag inzicht in de filiatie die er volgens literatuurkenners bestaat van Van Ostaijen, Burssens over Boon naar Gils en Wauters.
Deze twee laatste auteurs schrijven allebei PARAPROZA. Deze term, ontsproten aan het 'fantastische' brein van Gust Gils, refereert aan een bizarre vorm van literatuur die je kan scheppen wanneer je de wereld met een röntgenblik observeert.
Op bijna hetzelfde moment schreef Boudewijn Brabant zijn licentiaatsverhandeling De groteske. Een studie van het genre met een onderzoek van het grotesk proza van Paul van Ostaijen, Maurice Gilliams, Louis-Paul Boon, Paul Snoek en Gust Gils.
Het was professor Musschoot die er mij op wees dat Boudewijn Brabant op het einde van zijn thesis tot de vaststelling was gekomen, dat het paraproza van Gils inderdaad een uniek karakter bezit binnen de nederlandstalige groteske literatuur.

Het is daarom de bedoeling van dit werk door te dringen tot de paraliteratuur van deze Antwerpse auteur, waarover Daniël Robberechts schreef : "Toen m'n dochter een paar jaren terug met het werk van Boris Vian dweepte, was er Gilsdank in het Nederlandse taalgebied het werk van Gils om haar aan te bevelen." (1982:44)
Na de lectuur van het vrij omvangrijke oeuvre ben ik tot de constatering gekomen dat Gils in de eerste periode van zijn schrijverschap gemakkelijk te situeren valt binnen de Vlaamse literatuur der vijfenvijftigers.
Vanaf 1960 zal hij echter helemaal zijn eigen weg opgaan naast de hier heersende literatuur. Het is op dat moment dat hij het zogenaamde paraproza begint te schrijven, dat door de eigenheid zo moeilijk te benaderen is en dat in zijn benaming inderdaad aangeeft dat het zich ergens naast (para) beweegt. De hypothese dat Gils waarschijnlijk in zijn literatuur tot 1960 tot het inzicht is gekomen, dat hij de ruimte NAAST de bestaande realiteit moest exploreren om tot de echtheid, de waarheid en de bewoonbaarheid van zichzelf door te dringen, gaf vooral de lijn van deze verhandeling aan.
In het eerste hoofdstuk zullen we de poëzie van Gils die we tot de vijfenvijftigerliteratuur kunnen rekenen, situeren binnen de avantgarde en de experimentele poëzie.
In het tweede hoofdstuk bespreken we die verschillende bundels vanuit de optiek, dat essentiële elementen daarin ons later kunnen helpen bij de analyse van het paraproza.
Het derde hoofdstuk bestaat eerst en vooral uit een situering van het paraproza binnen de nederlandstalige experimenterende roman en de relatie ervan tot de poëzie. Vanuit bepaalde aspecten die ons daarin aangebracht worden, beschrijven we daarna de verschillende methodes die ons zinvol leken om de paraliteratuur te benaderen.
Het laatste hoofdstuk bevat overwegend besprekingen van de poëziebundels na 1960 die in direct verband staan met zijn paraproza, én van enkele paraprozaverhalen. De bedoeling daarvan is enerzijds na te gaan welke paralogische en pararetorische methodes die Gils aan de groteske kan ontleend hebben, hij hanteert, en anderzijds de connectie aan te geven tussen deze labyrintische improvisaties en de drang van de auteur naar waarheid & waanzin.

HOOFDSTUK I

WAAR DE WAARNEMER GUST GILS (Poëzie 1950 - 1962) ?

A. AVANTGARDE : EEN NIEUWE RUIMTE

1. Rodenko

In de inleiding van de vierde druk van zijn bloemlezing Nieuwe Griffels, Schone Leien (1957) verdedigt Rodenko de term avantgarde voor de moderne poëzie in het algemeen. Zo kan hij dichters als Gezelle, I.K. Bonset (pseudoniem voor Theo van Doesburg), Paul van Ostaijen, Gaston Burssens samen behandelen met de latere experimentelen, omdat ze toch samen in één beweging zitten. Hij omschrijft avantgarde als een term die in zijn vaagheid niet al te exclusief de nadruk legt op het gratuite experiment, maar toch ook de nieuwheid suggereert van "een opweg zijn - met nieuwe ideeën, nieuwe methoden : nieuwe griffels, schone leien - naar een (vooralsnog weliswaar verborgen) doel." (1957:8)
De belangrijkste kenmerken van de avantgarde zijn natuurlijk niet zomaar systematisch weer te geven.
Van belang is vooral de taalverruiming, die het gevolg is van een poëtische revolutie die de twintigste eeuw teweeggebracht heeft en die men kan "beschouwen als een omverwerping van de poëtische standenmaatschappij die gecentreerd was rond de Muze." (1957:9) De dichter wordt nu de maker van een gedicht, dat hij schept met een taal die hij in eigen handen neemt. Het gedicht wordt een nieuwe, plastische creatie waarin het beeld (uit de nieuwe taal geboren) bevrijd is. Dit beeld kan nu metaforisch voor om het even welke realiteit/irrealiteit staan. Zo ontstaat het proces van voortdurende autonomisering van het beeld in een meer associatief en niet meer logisch-constructief versverband, dat uitmondt bij de dadaïsten. Het autonome beeld suggereert niets meer, het is enkel een poëtisch ding an und für sich.
In een volgend verband kan gewezen worden op de verbosonische experimenten van Gust Gils, die het gebied dat halfweg tussen muziek en poëzie (literatuur) ligt onderzoeken. De medeklinkers krijgen in de partituur Consonance een muzikale en suggestieve waarde.[1]
Want naast de afschaffing van de standenverschillen tussen woorden is er binnen de avantgarde ook de tendens tot verabsolutering van de klank. Al bleek dat laatste dan "een doodlopende weg te zijn, functioneel opgevangen blijft de autonome klank niettemin zijn poëtische waarde behouden." (1957:15) Op formeel vlak is er verder ook het doorbreken van de logische structuur van het gedicht, die de grammatica in het gedrang brengt. Het

gedicht wordt de uiting van een individu, dat een eigen visie in een persoonlijk taalgebruik wil weergeven. Door woordvervormingen, woordcontaminaties en directe neologismen schept de auteur een nieuwe taal, waaraan automatisch ook een nieuwe ruimte verbonden is. "Avantgardist is hij, die zich bewust is op de drempel van een nieuwe tijd, een nieuwe wereld te staan en deze creatief tracht te doordringen." (1957:17) Vandaar dat ook vroeger dan de twintigste eeuw avantgardistisch geschreven werd.
(Rabelais, Shakespeare, Gezelle)
Omdat door de experimentelen de meeste van deze nieuwe technieken worden toegepast, zullen deze tot de avantgarde gerekend kunnen worden. (cfr.infra)

1."Poëzie is volgens Gils een overbrengen van informatie in een pregnante, gecondenseerde, sterk aansprekende vorm. Maar deze informatie heeft zijn tijd nodig om geassimileerd te worden, en het tijdsverschil is zeer groot tussen lees- of spreekpoëzie." (W.M. Roggeman, 1970,z.p.) Ook Lucebert, Johnny the Selfkicker en Jan Hanlo schreven meer en meer poëzie die 'gesproken' of 'vertolkt' diende te worden. "Voor deze dichters is een gedrukte tekst niets meer dan een partituur (...) Jan Hanlo schreef zijn "Oote" in een soort pseudo-taal. Wat deze pseudo-taal verliest aan herkenbare betekenis, wint zij aan suggestiviteit." (Roggeman 1970)
Het kan niet toevallig zijn, maar het hoeft niet bewust zo te worden geïnterpreteerd, dat muzikale termen in de eerste bundels van Gils als titel of als 'beweging' worden gebruikt. In Partituur voor vlinderbloemigen (1953) wordt de eerste cyclus gedichten 'suite voor spreekstem' genoemd.
"Hoe ook, zowel vooruitstrevende dichters als musici begrepen vanaf 1960 algemeen dat de grens tussen hun 'poëtisch' werk en hun 'muzikaal' werk nog slechts met moeite kon worden getrokken." (Frans Boenders 1969)
Het is duidelijk dat klanken een minimum aan betekenis 'opleggen' en een maximum aan betekenis'suggereren'.
"Typisch voorbeeld van de verbosonische dichter is Henri Chopin, die de 'micro-partikelen van zijn eigen stem' als materiaal gebruikt. Andere voorlopers zijn de dadaïsten en de Duitser Paul Scheerbart"
(Roggeman 1970)

2. De Vree

De algemene opvatting van Rodenko, wordt door Paul de Vree vanuit een ander vertrekpunt omschreven. De Vree bundelt in Onder experimenteel vuur (1968) een hele reeks recensies, die hij geschreven heeft over de moderne poëzie. Daartussen zijn ook besprekingen van studies over en persoonlijke bijdragen tot de situering van de experimentele poëzie binnen de Europese bewegingen. Hij ziet in die Europese avantgarde altijd een vorm van menselijk verzet, die aan de basis van de gewijzigde taalvorm ligt.
"De avant-gardist peilt naar de kern van het ideale menszijn, hij wil echtheid en meer waarheid, en komt derhalve in botsing met het conformisme." (1968:124) In deze opvatting beantwoordt de menselijke realiteit duidelijk niet aan wat de avantgardist er zich van voorgesteld had. Ook het overgeleverde taalmedium maakt deel uit van de schijnwereld en moet derhalve gezuiverd worden om de essentie van de nieuwe waarheid/echtheid weer te geven. Paul de Vree citeert Gottfried Benn, die in zijn dichterstestament verklaart: "Die Form is das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers." (1968:125) De vorm, de zinsbouw zal dus al de wil tot verandering van de dichter aangeven. Hij wil namelijk een andere wereld scheppen in zijn andere kunst. De avantgardist vertrekt dus wel van een kritiek op de maatschappij maar zal zich geenszins met politiek inlaten, omdat hij inziet dat zo'n spel geen innerlijke zekerheid brengt.

B. WIE IS ER EXPERIMENTEEL ?

1. De visie van Rodenko

Het is duidelijk dat Rodenko bij zijn omschrijving van de experimentelen die rond 1950 debuteerden en opgang maakten, niet zozeer van de maatschappelijke situatie zal uitgaan. Hij legt de nadruk op de taalvernieuwing die hij bij de vijftigers (generatie) tot een hoogtepunt ziet komen, zodat hij hen (in tegenstelling met De Vree) experimentelen zal noemen.[1]
De experimenteel gaat volgens hem niet van een apriori-theorie uit maar isoleert de taalfeiten in het 'laboratorium' van het gedicht en tracht zo een poëtische waarheid te vormen. "Hij dicht om zo te zeggen van een nulpunt en creëert al dichtende zijn taal, zijn vorm, zijn levensvisie." (1957:7) Deze totale persoonlijkheid is ook heel sensitief ingesteld omdat hij alle zintuigen gebruikt om een hele ruimte gestalte te geven, waarin hij als echte mens zal kunnen leven.
Een paradox ontdekt Rodenko bij zichzelf in een nieuwe bloemlezing Met twee maten, de kern van vijftig jaar poëzie geïsoleerd en experimenteel gesplitst :

> *Maar de totale mens : dat is niet alleen de etende, parende en dichtende mens, maar ook de denkende, de filosoferende, ook de moreel en politiek handelende mens; dat is ook de mens-in-een-bepaalde-maatschappij, de mens-in-een-bepaalde-cultuur : de mens geconfronteerd met een culturele erfenis. Het verleden met andere woorden, behoort evengoed tot de 'ruimte van het volledige leven' als heden en toekomst.* (1969[2]:107w)

De experimentelen zouden dus nieuwlichters zijn die enkel het nieuwe om het nieuwe willen en met het verleden geen rekening houden.
Dat is inderdaad zo, stelt Rodenko, voor de eerste generatie van experimentelen.[2] Dit zijn een soort naïeve taalexplorators, die nog niet tot berusting zijn gekomen. Voor hen ligt de essentie in het gedicht als een talige structuur. De experimenteel denkt, voelt, weet door het gedicht, dat als het ware een zesde zintuig voor hem is geworden, "het gedicht is geen medium tot overbrenging van een bepaalde ervaring, het is het orgaan zelf waarmee de ervaring wordt gewonnen." (1969:118) Het gedicht is dan ook geen expressie, maar een receptie van sensitiviteit. Het is als 'een eerste morgen'.
Al is de nieuwheid om de nieuwheid als het ware de inzet van hun dichterschap, toch blijft die nieuwheid altijd een opponent.

---

1. R.L.K. Fokkema schrijft in "De Nederlandse poëzie sinds 1945" : "De generatie van Vijftig heet voortaan experimenteel. De experimentelen vormen naar buiten een gesloten groep, maar evenals de Tachtigers eerder instintmatig dan programmatisch een groep vormden, worden de Vijftigers meer bijeengehouden door het idee 'iets nieuws te willen' dan door een bepaald omschreven program." (Piet Thomas (red.) 1980:25)
2. voetnoot op volgende pagina .../...

Daardoor kan Rodenko de paradox gedeeltelijk opheffen :"Men moet tenslotte weten wat het oude inhoudt om er iets nieuws tegenover te stellen." (1969:120) Fokkema citeert in dit verband Gerrit Kouwenaar, die ook rigoureus afrekent met het literaire verleden, als hij in 1955 uitdagend schrijft :

> *De experimentele poëzie is de enige levende poëzie, die momenteel existeert, groot of klein. Dit is een feit. De rest is mooi dood of lelijk, groot dood of klein dood, maar dood, geschiedenis.*
> (in Fokkema 1980 : 27-28)

Fokkema wijst nog op het belang van het menselijk engagement van de experimentelen (vijftigers). Hij vindt dat heel wat dichters zich toen uitgesproken hebben over hun relatie tot de mensen en de wereld. In tegenstelling tot wat men zou verwachten zijn zij helemaal afkerig van een antimaatschappelijke houding. Fokkema schrijft, dat zij gebrand zijn op communicatie met de lezer, omdat zij geen andere wereld willen stichten (voor zichzelf), maar eerder verlangen dat de mensen de realiteit anders gaan ervaren. Als voorbeeld citeert hij het gedicht "Demokratie" van Sybren Polet dat met de volgende verzen begint :

> *Niet een andere werkelijkheid, maar dezelfde werkelijkheid*
> *anders, niet anders, maar zichtbaarder,*
> *doorzichtiger*

Het eindigt als volgt :

> *Ik ben het hulpmiddel van mijzelf.*
>
> *want, en dit is niet de bewoonbare wereld van de lucht,*
> *dit is de bewoonbare wereld van de poëzie,*
> *en alles wat zin heeft vindt zijn zin in de poëzie.*
>
> *Alleen daarom schrijf ik poëzie.*
>
> *Of anti-poëzie.* (in Fokkema 1980:29)

Uit dit gedicht blijkt duidelijk de zucht naar bewoonbaarheid die de avantgardist en ook de experimenteel kenmerkt. Inderdaad neemt Polet in het laatste vers een stelling in tegen een vroegere traditie (op poëtisch of op menselijk vlak). Fokkema ziet in de ik ook een veralgemening tot de lezer, waardoor we het voorlaatste vers zouden moeten lezen als :
"Alleen daarom lees ik poëzie."
De term experimenteel, die de vijftigers aanduidt, dekt dus de beide ladingen.

---

2. Later zal Rodenko de dichters die rond 1955 debuteren en die we nu nog algemeen als de vijfenvijftigers aanduiden als post-experimentelen of tweede experimentele generatie in de vierde druk van zijn bloemlezing opnemen. Gust Gils zal onder andere één van die debutanten zijn.
(cfr.infra)

Rodenko reserveert hem voor het stijlbegrip : " Het is de verdienste geweest van Rodenko (...) experimenteel als stijlbegrip (formele benadering en als dusdanig ruim) te onderscheiden van experimenteel als literair-historische kategorie (de vijftigers, de atonalen)."
(Gillaerts 1980:25)
De eerste generatie van experimentelen heeft dus getracht aan de hand van hun nieuw taalgebruik "de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking te brengen", maar is daar niet helemaal in geslaagd. Rodenko omschrijft deze grondgedachte van Lucebert ook eens als de 'verborgenheid' van de dichter en besluit : "Dan zou men kunnen zeggen dat in deze eerste fase deze verborgenheid nog te vaag is gelocaliseerd." (1969:120)
Deze term verborgenheid lijkt me uiterst geschikt om het gebied aan te duiden, waarnaar de experimenteel als avantgardist op zoek is. Als men bewoonbaarheid naast geborgenheid zou plaatsen, kunnen we onbewoonbaarheid op gelijke hoogte situeren met verborgenheid. Hier kunnen we al vooruitwijzen naar 'de exploratie van het gemis' bij Gils. (cfr.infra).

2. De visie van De Vree.

a. (Prae-) of (post-) experimenteel

Bij de vierde druk van zijn bloemlezing Nieuwe Griffels, Schone Leien (1957) voegt Rodenko gedichten toe van latere dichters "die ik wel aangeduid heb als de 'tweede experimentele generatie'" (1957:22)
Deze post-experimentelen, zoals hij ze ook noemt, zijn volgens hem geen echte avantgardisten, die bewust op een nieuwe drempel staan, maar die berustend op een ingeslagen weg verder reizen...

> *De experimentelen waren nog de branding, maar zij zijn de tot relatieve rust gekomen*
> *zee aan de mond van al de rivieren*
> *die wij eens namen gaven als*
> *dada* (Lucebert)
> *zij zijn de eersten voor wie avantgardistisch dichten niet meer een oppositie betekent tegenover een ander soort dichtkunst, maar een normale natuurlijke uitingswijze.* (1957:22)

Paul de Vree noemt deze post-experimentelen echter dé experimentelen. Rodenko's experimentelen worden door De Vree tot prae-experimentelen gedegradeerd, merkwaardig genoeg "omdat ze eerder dan van een taalrevolutie blijk gaven van een humanitair-ethisch expressionisme en beperkt de term experimenteel tot de poëzie van de 55-ers." (Gillaerts 1980:52)
Net zoals Fokkema legt De Vree dus de nadruk op de humanitaire en ethische ingesteldheid van de eerste experimentele generatie.
De vijfenvijftigers daarentegen zijn dichters die zich rond 1955 groeperen rond verschillende literaire tijdschriften. Om hun activiteiten beter te

situeren vertrekt De Vree van Paul van Ostaijen aan wie alle huidige poëzie haar kracht ontleent.
Toen Van Ostaijen in 1928 stierf, werd ook de avantgarde voor lange tijd begraven. "Van Ostaijens' "Grotesken" bleven alleen in het geheugen van zijn weinige vrienden en adepten." (1965:11) Tussen '28 en '45 blijft een renouveau, dat wel in de lucht hangt, om drie redenen uit, stelt De Vree :

1. *wegens de hardnekkige restauratiedrang van de oudere generatie*
2. *het verzaken van Van Ostaijens generatiegenoten*
3. *de geringe weerklank van de vormengroep en Gilliams in een politiek- en oorlogszwangere tijd*

Het is dan ook aan de tweede wereldoorlog te 'danken' dat vooral in Nederland onder leiding van Lucebert een heftig vijftiger-offensief op gang komt. In het Zuiden loopt de doorbraak van de prae-experimentelen rond het tijdschrift Tijd en Mens echter niet van een leien dakje. Maar ook de experimentelen, de vijfenvijftigers, hebben zwaar te kampen tegen het conservatieve kulturele en politieke beleid. "Onze gehele literaire denk- en verbeeldingsmachine is biedermeier, schuchter, zeurig, wantrouwig en partipris geworden tegenover de nieuwe geest die elders en in aanverwante kunsttakken de metamorfose van de 20-ste eeuw voltrekt.' (1958:12) Toch zullen de hogere kringen de opkomst van de existentieliteratuur niet kunnen beletten, die vooral in het tijdschrift Tijd en Mens haar uitwerking krijgt.

b. De vijfenvijftigers: "Experimentele poëzie heeft nooit bestaan."
Tegen deze Tijd en Mens - dichters komt in Vlaanderen reactie.[1] Vooral in Antwerpen worden in dezelfde periode een aantal tijdschriften opgericht. Ondanks geschillen en verschillen zal Paul de Vree hen samen als de vijfenvijftigers of experimentelen behandelen. De redders van de 'huidige' avantgarde.
De ideeën en activiteiten van de dichters rond de tijdschriften De Tafelronde, Het Kahier, Frontaal, Sinteze, Stuip, Baal en Nul komen sterk overeen.[2]

---

1. Dit blijkt indirekt ook uit de inleiding op de bloemlezing Met andere woorden in 1960 samengesteld door René Gysen, en Hans Sleutelaar :"Het 'sukses' van de vroege poëzie der vijftigers heeft altijd grotendeels berust op de miserabele kwaliteit van de direkt eraan voorafgaande poëzie en het lage niveau van de kritiek, in plaats van op begrip. Hetzelfde geldt voor de Tijd en Mens-generatie in Vlaanderen, waar de vernieuwing zich iets eerder en het 'sukses' zich iets later manifesteerde, al berustte 't laatste in dit geval feitelijk eerder op literair-historisch dan op poëtisch belang." (p.6)
2. Wie is wie in deze Vlaamse avant-garde tijdschrijften:
De Tafelronde : Adriaan de Roover, Adriaan Peel, Jan van der Hoeven, Rudo Durant, Peter Dietrich, Claude Korban, Paul de Vree, Pol le Roy
Het Kahier : Ben Klein

.../...

De Vree zal wel in De Vlaamse Avant-garde van 1965 de dichters van het eerste tijdschrift de organisch-experimentelen noemen, tegenover de abstraktiedichters in de overige tijdschriften.

i. De organisch-experimentelen.

De organisch-experimentelen schrijven een bewust gedegageerde poëzie, waarbij de autonomie van het gedicht primeert. Net zoals Rodenko de eerste (prae-) experimentele generatie in het labo van het poëem plaatst, nemen deze (post-) experimentelen magische proefnemingen met en door het woord. De belangrijkste woordvoerder van deze groep is Adriaan de Roover, die in 2 x over poëzie stelt : "Daarenboven staan de huidige experimentele dichters ook wars van elke vorm van proselytisme. Kortom, zij hebben de barricades verlaten voor het laboratorium." (1955:22)

Rodenko verwijst in zijn bloemlezing waarschijnlijk vooral naar hen, als hij over de berustende dichters schrijft. Deze scheppen op een sensitieve wijze met een heel eigen beeldspraak (het uitzonderlijke belang van het neologisme) een nieuwe zins-, dat wil zeggen zijnsbouw. "Zij stellen de autonomie van het gedicht in het licht van individuele zijns- en taalreiniging." (De Vree 1965:22) Dit zouden we kunnen koppelen aan dit citaat van Rodenko :

> *Want wanneer ik zeg dat ieder gedicht de Oorsprong herhaalt, dan bedoel ik dit natuurlijk in mythisch-magische zin (...) De Oorsprong zelf als creatie ex nihilo, sprong uit Niet is mythe.(...) De Oorsprong wordt hier nadrukkelijk in verband gebracht met het Woord (het Woord als de mythische gedaante van het gedicht (...) waarbij het Woord als de scheppingsdaad, de oer-sprong par excellence wordt gezien)* (1969:121-122-123)

De vrijheid kan in deze context vermeld worden. Sinds Beaudelaire is de vrijheid het sleutelbegrip van de poëzie. Door sommige dichters en essayisten wordt dit enkel in formeel opzicht benaderd. (bvb.Rodenko) In andere gevallen uit zich dat vooral door een scherpe anti-ethische houding, die terug te voeren is tot het surrealisme. Deze "anti-ethische anarchie" (De Roover 1955:27) richt zich vooral tegen het godsbegrip én tegen de familiale en maatschappelijke banden. Het salaudisme is er een rechtstreeks gevolg van. De dichter wil ook op sexueel en erotisch vlak vrijheid, zodat hij soms in de ban van zijn eigen revolutie komt en zodat zijn vrijheid als het ware daardoor weer beperkt wordt : "Want het is per slot van rekening geen streven meer naar "la liberté", doch een ondergeschikt maken van de poëzie aan "le libertinage"." (De Roover 1955:30)

Frontaal : een Vlaams-Nederlands tijdschrift met Jaap Berg, Rik Doyen, Aart Ianszen en Nic van Bruggen
Sinteze : Leon van Essche
Stuip : Tony Rombouts
Baal : Bobb Bern
Nul : Freddy de Vree, Dirk Claus

ii. De abstractiedichters

De abstractiedichters kunnen in deze context vermeld worden. Zij verwijten enerzijds de organisch-experimentelen hun sociale laksheid (beatnik-houding). De functionelen (cfr. infra), die rond het tijdschrift Gard Sivik verzameld zijn, zullen daarentegen te weinig verbaal-exploratief zijn. Zelf streven ze naar een soort meta-realiteit (via lettrisme en sonorisatie) waarbij toch de essentialistische identificatie centraal staat. "Zij ontkennen alleszins de vermoeidheid en het nederlaagsgevoel. Dan weer huldigen ze de "directheid der pohesie-actieve woorden", (...), dan weer zoeken ze (...) monotone en monochrome poëzie te schrijven, waarvan de woorden ofwel een gelijke warmtegraad (Van Bruggen) ofwel een gelijke energie (Largot) inhouden." (De Vree 1965:23) Ben Klein zal ook gestencilde 'Telex'-berichten uitzenden, waarin hij zijn standpunt zal uiteenzetten : "De dichter heeft een rol in de maatschappij te vervullen, tegen de politiek en vervalste pers in." (De Vree 1965:23)

iii. De functionalisten

De belangrijkste dichters verenigen zich echter rond het tijdschrift Gard Sivik. Belangrijk, omdat het vooral die dichters zijn, die nog altijd bekend zijn, ook al zijn er reeds twee van gestorven : Paul Snoek en Hugues C. Pernath. Gust Gils is de nog levende schrijver, nog steeds op weg naar... (n)ergens. Verder drukken ook Paul Possemiers (een tijdlang Simon Vanloo) en Walter Korun hun stempel op dit tijdschrift.

Gard Sivik, hoewel geen echt programmatisch tijdschrift, komt op voor de preciesheid en het trefzekere, d.w.z. de verbale economie of de functionaliteit van het woord gekoppeld aan een genuanceerde ritmiek. Het zijn vooral deze dichters die de term 'experimenteel' in vraag zullen stellen:

> *"Het handelsmerk 'experimenteel', dat deze poëzie kreeg opgeplakt, bleek minder gelukkig, werd snel een argument om niet of slecht te lezen. Vermoedelijk heeft geen andere term uit de vaderlandse literatuurgeschiedenis zoveel overbodige woordenwisselingen, slechte gedichten en vooral wanbegrip tot gevolg gehad.*
> *Het wordt tijd om af te spreken : 'experimentele' poëzie heeft nooit bestaan."* (René Gysen en Hans Sleutelaar 1960:15)

Vooral Gils, Pernath en Korun geven een tragisch levensgevoel weer. Dit blijkt al uit de titels van bepaalde bundels van Gils(Zeer verlaten reiziger, Anoniem 20ste eeuw, Gewapend Oog) en Pernath (De adem ik, Het masker man onder andere verzameld in Instrumentarium voor een winter) en uit de titel van een gedicht van Korun in nummer 12 van Gard Sivik :
"Langzaam met oog verscheuren."

Jan van der Vegt zal deze groepsindeling aanvallen. Wel heeft hij het niet helemaal bij het rechte eind, als hij schrijft :

> *Ongeveer gelijktijdig met Gils trad Paul Snoek naar voren. De onuitroeibare en overigens niet altijd onnuttige hebbelijkheid van critici om schrijvers in te delen en te groeperen, leidde ertoe dat Gils en Snoek met de wat later optredende en nogal overschatte Hugues C. Pernath tot een "tweede experimentele generatie" werden gebombardeerd.* (1970:41)

Primo hebben we al duidelijk aangetoond, dat niet enkel de Gard-Sivik-dichters de tweede experimentele generatie vormen. Secundo is de waardering van Hugues C. Pernath subjectief en ongenuanceerd weergegeven. De beklemtoning door Van der Vegt van het individualistisch karakter van de drie hoofdfiguren van Gard Sivik is daarentegen essentieel. Al te vlug worden dichters die in eenzelfde tijdschrift schrijven als 'school' of 'generatie' samengenomen. Voor een geprogrammeerd tijdschrift biedt dit veelal geen moeilijkheden. Gard Sivik is echter een tijdschrift dat een podium wil zijn voor jonge debutanten, die niet in de 'gevestigde' bladen (en vooral Tijd en Mens) opgenomen worden.[1] "Toch waren de onderlinge verschillen ook bij Gard Sivik belangrijk, tussen Pernath, Snoek, Korun ikzelf en later de jongens van Rotterdam. Ik vond dat trouwens positief. Ik heb er nooit naar gestreefd om een soort van uniformiteit te bewerken", zegt Gust Gils[2]. (W.M. Roggeman 1974:6)

Een vergelijkende studie tussen de diverse Gard Sivikkers zou dus moeten uitwijzen in hoeverre hier van een duidelijke groep sprake kan zijn. Paul Snoek lijkt me in dit opzicht de dichter, die het moeilijkst te situeren valt, omdat hij effectief Gard Sivik verlaten heeft, ook al lijkt de problematiek die hij behandelt in zijn poëzie soms vrij sterk op die van Gils.[3]

---

1. "Al de mensen die bij Tijd en Mens voor de deur bleven staan zouden hierin een kans krijgen om hun poëtische stem te laten horen", zegt Gils in een interview met Willem Roggeman. (1974:6).
Daarom ook is dit tijdschrift zo verwant met het Nederlandse Podium.
2. Wel is het zo dat Gust Gils in 1961 de redaktie van Gard Sivik verlaat, omdat het een programmatische wending neemt waarmee Gils zich niet kan verzoenen. De jongens van Rotterdam (Armando, Sleutelaar, Verhagen) zullen René Gysen a.h.w. als slachtoffer van hun neo-dadaïstische Nieuwe-Stijl-'experimenten', die volgens Gust Gils al lang déjà vu waren, in hun richting tot hoofdredacteur van Gard Sivik bombarderen.
Gils tot Willem Roggeman : "En in de poëzie van het latere Gard Sivik en De Nieuwe Stijl heb ik nooit zoveel kunnen zien, zeker niet in het licht van hun zo luid verkondigde pretenties. Ze was wel aan de gemakkelijke kant, met die neo-dadaïstische objet trouvé-techniek;" (1974:7)
Toch zullen vele recensenten de 'fout' maken Gils als een voorloper van deze nieuwe stijl en zelfs van het nieuw-realisme te zien.
(Van Hoof 1982:45)

.../...

Van Gils, Pernath en ook de jongere René Gysen , die later bij Gard Sivik aansluit, weten we dat er een wederzijdse bewondering voor elkaars werk bestond, wat natuurlijk niet automatisch inhoudt, dat daarom de taal en de structuur van hun poëzie in dezelfde lijn zouden liggen. [4] Ik denk eerder, dat we kunnen veronderstellen dat hier van enkele tragische individualistische 'ondergangs'-dichters moet gesproken worden, die in een heel concrete taal de leegte zelf scheppen en zich daardoor onderscheiden van de organisch-experimentelen en de abstracten die boven die leegte uit willen stijgen, door een naïeve talige creatio ex nihilo. In die zin kondigen ze inderdaad niet de volgende poëziegeneratie (nieuw-realisme) aan, maar misschien wel de individuele taalcreatieve opusschrijvers die elk in hun universum bewegen. Deze hypothese moet echter algemeen blijven, omdat een recent onderzoek naar het belang van de vijfenvijftigers in het algemeen én de Gard Sivikkers in het bijzonder voor de Nederlandse Literatuur nog ontbreekt. Hugo Brems zal in zijn werk Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980 niet op het vroegere Gard Sivik ingaan, maar enkel op De Nieuwe Stijl-periode an sich de nadruk leggen. (1981: 12)
Ook in de interessante studies in Woord en Beeld. Drie strekkingen in de Nederlandse poëzie en de schilderkunst na 1945 onder redactie van Piet Thomas wordt Gard Sivik enkel behandeld vanaf het bekend gebleven 33-ste nummer, waarin voor het eerst een programmaverklaring is opgenomen.
De titelpagina daarvan toont een verkeersteken met een doorgehaalde 50 en de tekst daarbij luidt : "een nieuwe datum in de poëzie."
(Piet Thomas 1980:137)

---

3. In Onder experimenteel vuur van Paul de Vree :"Deze toestand bleef geruime tijd status quo, tot plots het teveel aan hanen in één hok weer Gard Sivik op stelten zette. Snoek gaf Gard Sivik op. Zijn windmolenmentaliteit sloeg over op Korban." (p.136) én "In dit licht is hij nooit zuiver Gard Sivikdichter geweest, geen donker dichter als Pernath, geen intellectualist als Gils, kon hij ook niet aarden in De Tafelronde-groep waarin hij als het ware het modern alfabet bij Adriaan De Roover leerde, doch diens ingeboren evenwicht niet verdroeg." (p.212)
4. In Koebel nummer 30 antwoordt Gils op de vraag welke auteurs hij meest waardeert."(...) René Gysen.. En met alle respekt voor het groot en veelzijdig talent van Hugo Claus, vind ik specifiek als dichter H.C. Pernath het belangrijkste evenement van pakweg de laatste 25 jaar."
(in 'Interview met Gust Gils' door Roel Richelieu van Londersele, p.12)
René Gysen schrijft over Gils in verband met zijn paraproza II in 'kanttekeningen bij gust gils en de röntgenziekte': "Gils heeft een opvallend persoonlijke stijl, zodat een valse indruk wordt gewekt van eenvormigheid der middelen. Hij innoveert nochtans bestendig." (Gysen 1967:6)

iv. De vijfenvijftigers (als overgangsgeneratie ?)

Toch heb ik de bescheiden indruk dat de teksten van de overgangsfiguren tussen de vijftigers, al dan niet de experimentelen maar toch het meest bestudeerd, en de nieuw-realistische zestigers, te weinig gewaardeerd worden, omdat de band tussen poëzie en proza en misschien zelfs drama in die periode verengt.[1] Dit is m.i. vooral het gevolg van het individualisme van de auteurs, die elk hun eigen ruimte zoeken, en die ruimte op een voortdurend wisselende, zenuwachtige manier gestalte/vorm willen geven.[2]

Daarom neem ik de kenmerken die "ondanks de geschillen en de verschillen" de poëzie van de vijfenvijftigers zouden bepalen, van Paul de Vree over. (1968:136)

Ze zijn eerst en vooral tegen Tijd en Mens, die de poëzie ondergeschikt hebben gemaakt aan de geprefabriceerde idee. "De Vlaamse poëzie is niet langer een instrument van etische ontboezemingen." (1968:137)

Ze relativeren de buitenwereldlijke religieuze en politieke beslommeringen in hun uitingen van walg, afkeer en vergeten. Vandaar wordt de dichter een magiër "en spreekt hij een taal die onverstaanbaar is voor hen die van de poëzie nog steeds een boodschap, een mededeling verwachten." (1968:137)

Verder nemen ze de draad met Paul van Ostaijen weer op, maar keren ze zich af van zijn poëzie als een in het metafysische "geankerd" spel met woorden. De vijfenvijftigers zullen ook meer de nadruk leggen op het beeld : "Van Ostaijen schuwde het beeld. Bij de experimentelen maken de beelden het gedicht." (1968:137)

Omdat ze vertrekken van een anti-maatschappelijke houding zullen ze tegen een materialistisch ingestelde massa en tegen iedere vorm van verdrukking zijn.

Met andere woorden,de vijfenvijftigers zullen de nadruk vooral leggen op de taal (,ook). Hun poëzie zal een actieve poëzie zijn, die een zoektocht is naar bewoonbaarheid in en buiten deze wereld (,ook).

---

1. Gils schrijft een heel "gedespecialiseerd" oeuvre (poëzie, (para) proza, surreëel toneel, verbosonische experimenten,...); Pernath schrijft zware lyriek die naar het proza overhelt ; Snoek schrijft tegenstrijdige poëzie met sterke optimistische verzen (als hij zich een hercules of demiurg voelt), daarnaast dreigt hij in de eenzaamheid en de leegte als pessimist te verdrinken; René Gysen triomfeert met een soort van lyrisch proza boven en naast het niets.

2. Ik veralgemeen nu misschien ten onrechte mijn idee over de Gard Sivikschrijvers, maar een studie hieromtrent ontbreekt.

Toch zullen wij hen niet met de discriminerende termen 'epigonen' of 'post-experimentelen' mogen kelderen, omdat hun stappen zowel op taalkritisch als op creatief vlak van belang zijn. De paralogismen, waarbij begrippen die oorspronkelijk niet bij elkaar hoorden samen worden gebracht ("de lautréamontiek van de taal" (1968:140) en de amfibolieën (of dubbelzinnigheden) geven het gedicht een irrationeel maar oorspronkelijk karakter. De taal is en blijft dus het instrument om het eigen zijn/de eigen ruimte een zin te geven. Zinsbouw is ook hier gelijk aan zijnsbouw. Ondanks hun narcistisch verzet tegen de vorige generaties springen zij natuurlijk verder in hun sporen. Elke dichter verwerkt eigen voorkeuren, verwerpt eigen vooroordelen : "Paul van Ostaijen en de Amsterdamse school (Lucebert, Kousbroek, Campert, Elburg, Vinkenoog, Andreus, Kouwenaar, Hanlo, Rodenko, Lodeizen) en resten van Achterberg, Kemp en van de vormengeneratie, de enige die in Vlaanderen vóór deze oorlog de vormelijke soepelheid verdedigde, maken de schering uit van de 55-ers-generatie, die het experiment in al zijn fasen en al zijn geledingen beoefent." (1968:132) Het negeren van de term experimenteel hoeft niet, maar het toekennen van deze stempel aan één groep heeft evenmin zin. Zoals alle avantgardisten zitten de vijfenvijftigers mee in een beweging, of eerder, zijn zij mee op zoek naar een bewoonbare plaats. Elke experimenteel voelt zich dus onbehuisd en vindt in zijn gedicht (g)een eigen, d.w.z. (g)een andere, d.w.z. (g)een nieuwe ruimte. Het beklemtonen van de individualiteit van elke taaluiting, elke kweeste is de enige les die we kunnen leren uit de twist omtrent het toegekend krijgen van de eer : de naam 'experimenteel'.

C. GUST GILS

Gust Gils debuteert in het jongerentijdschrift Taptoe[1]. Het is een tijdschrift waarin nogal wat jonge 'experimenteerders' zaten die zich meer verbonden voelden met de Hollandse school, dan met de Vlaamse experimentelen :

"De jongeren die zich zopas rond het gestencilde tijdschriftje taptoe hebben geschaard, hebben het moeilijker door te breken dan hun voorgangers Claus, Cami, Van de Kerckhove, Van Ruysbeek en Bontridder, waarvoor Jan Walravens, profiterend van het succes der Hollandse atonalen, in de bres sprong. Zij hebben af te rekenen met hetgeen zo snel als dooddoener gebruikt wordt, nl. het epigonisme of de inteelt van een formule."
(De Vree, 1959:18)

Hugo Claus is de enige vlaming die echte invloed op deze jongeren uitoefent. De algemene existentialistische agressiviteit zal de eerste bundel van Gils kenmerken Partituur voor vlinderbloemigen (1953).

In 1955 is Gils mede-oprichter van Gard Sivik, een tijdschrift dat zich duidelijk van de anderen onderscheidt en dat ten onrechte pas in de jaren zestig bekendheid zal verwerven, als de Nederlandse jongens (Verhagen, Armando, Vaandrager) de jonge René Gysen als redactiesecretaris in hun Nieuwe Stijlrichting (Zero, neo-dadaïsme) duwen. De sfeer in het eerste Gard Sivik is echter veel belangrijker, omdat verschillende debutanten er een persoonlijke houding kunnen vinden. Het tijdschrift is bewust onprogrammatisch en biedt aan alle jongeren publikatiemogelijkheid. Toch onderkent Paul de Vree gelijkenissen in verband met Gard Sivik-dichters:

> *Het haatgevoel onderscheidt hen vrij duidelijk van de dichters die hen voorafgingen, althans in de Vlaamse letteren. Onder invloed van de relativiteitsleer gaan zij zelfs tot ontmaskering van zichzelf over, men zou dat kunnen noemen een averechts narcissisme.* (1959:36)

Daarbij is de poëzie hun enige revolte-instrument. In hun drang naar authenticiteit, naar eigenheid ontdekken zij 'met andere woorden' dat het alles een leegte is. In hun consequente WAARneming gaan zij daarbij tot vernietiging over. Elk woord is daarbij afbraak en opbouw tegelijk:

---

1. "Ik denk dat mijn eerste tijdschriftpublikatie in "Taptoe" moet geweest zijn. Maar mijn eerste echte publikatie was mijn bundel "Partituur voor vlinderbloemigen" ",(Willem M. Roggeman 1974:5)

elke destructieve waarNEMING brengt een preciezere nieuwe eigen WAARDE. Hun agressiviteit is een vorm van humaniteit, vertrekkend van het motto:

> *Before verse can be human again,*
> *it must learn to be brutal* *John Synge*
>
> (geciteerd naar René Gysen en Hans Sleutelaar 1960:12)

Deze sfeer zal de evolutie van de poëtische tekst Gils tussen '55 en '62 bepalen.

HOOFDSTUK II

OP WEG NAAR NAAST : EEN EVOLUTIE,

(analyse poëzie van 1950 tot 1962)

Waarom moest dit geluk mij ontzegd blijven ?
Ik voelde nochtans dat het verkeerd was me uit de wereld terug te trekken, daar ik dan de weg vrij liet aan mijn niet-bestaande verbeeldingen, romantische dromerijen - ging terug in de wereld, hoewel de mensen me niet interesseerden, legde mezelf op me ervoor te interesseren - mislukkingen met de mensen, en ook met mezelf, daar ik naast de mensen leefde in mijn niets.
(René Gysen z.j. :80)

0. BEPERKING

Het is in het bestek van deze verhandeling onmogelijk alle bundels van Gils uitvoerig te behandelen. Dat is zelfs niet relevant. Sommige auteurs hebben te veel geschrapt, zoals bijvoorbeeld Maurice Gilliams, die een asceet van het woord was. Gust Gils behoort tot de schrijvers die misschien iets te weinig zelfkritiek hebben gekend (ook in zijn paraproza, en vooral in zijn laatste dichtbundels). Toch heeft dit één groot voordeel : we kunnen de mogelijke standpuntwijzigingen in de tekst op de voet volgen en de zwaartekracht van de woorden toetsen aan identieke of opposante verklaringen in verschillende gedichten.
Tussen 1950 en 1962 geeft Gils zes bundels uit die we tot één beweging zouden kunnen rekenen :

Partituur voor vlinderbloemigen, Antwerpen, 1953, eigen beheer.
Zeer verlaten reiziger, Antwerpen, 1954, Gard Sivik eigen beheer.
Ziehier een dame, Amsterdam, 1957a[1].
Teorema voor personage, Antwerpen, 1957b, eigen beheer.
Anoniem 20e eeuw, Antwerpen, 1959.
Gewapend oog, Amsterdam , 1962a.

We zullen in dit hoofdstuk enkel de bundels behandelen die ons in essentie de evolutie, die kenmerkend is voor deze periode, weergeven. Teorema voor personage en Anoniem 20e eeuw worden daarom slechts heel kort benaderd.

1.In 1962 zullen de eerste drie bundels heruitgegeven worden bij de Bezige Bij onder de titel : Drie partituren (1962 b). In deze verhandeling zullen we meestal naar deze heruitgave verwijzen.

A. TOCH MENS WILLEN WORDEN :

PARTITUUR VOOR VLINDERBLOEMIGEN.

1. Majeur en mineur : constrasten in toon.

a. Afkeer, walging tegenover inkeer, liefde.

Al klinkt de titel van deze bundel nogal optimistisch, toch zal dat niet de grondtoon van het geheel zijn. De toon is meestal vrij hard en de woordenschat ruw. De persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden bakenen namelijk de terreinen, die tegenover elkaar worden gesteld, duidelijk af. Soms treedt eens een solidaire 'wij' op (ps. 14,23,28), al moeten we dit gebruik relativeren. Het gedicht op pagina 23 heeft de verradelijke titel: "denkbeeldige persoon meervoud" en verklaart de zinloosheid van het "vluchten voor lang niet malse sterrenregens". Iedereen wordt namelijk bedreigd door dit nogal mysterieuze, kosmische gevaarte. De meesten zullen zich daarom niet meer verzetten of verdedigen en zullen een ogenschijnlijk deugdelijk leven beginnen te leiden. Het is deze klasse van mensen die in deze "wij"-vorm wordt weergegeven. De dichter is als het ware in hun huid gekropen en valt vandaaruit hun leugenachtig leven aan :

en schichtig geworden bewandelen wij
het pad der 64 deugden
waar verkrachtingen plaats hebben drie per week gemiddeld
en wij verstrikt raken in struikelen over nageboorten
spoedgevallen vergeten werk wie zal het zeggen (1962 b:23)

Meestal geven die voornaamwoorden duidelijk de tegenstelling aan tussen de wereld van het "ik" en die van de "gij, u en men". Op een heel direkte manier tast het individu de werkelijkheden af. De "schijnheilige" massa (1962 b:13) is een blinde kudde, die uiterlijk drijft langs "het pad der 64 deugden". Ze durft nog te geloven in de schoonheid en de vrede, maar kan in haar "slaapwandelen" (1962 b:14) het werkelijke leven niet (onder-) kennen. De agressiviteit is vooral gericht tegen een te oppervlakkig leven en mondt daarom soms uit in een vorm van kannibalisme, waardoor niemand nog overblijft, behalve het "ik" en nog een paar "anderen" :

maar brutaal zeg ik u laat mij en nog anderen met rust
leef tussen uw degelijke eiken kasten
en <u>stik</u> in uw ornamenten
en <u>verdrink</u> in uw wasprodukten
in uw huizen stomvervelender dan dokterswachtkamers
met de heldhaftige bronzen beeldjes op de overloop van elke verdieping (1962 b:13) (onderstreping van mij, p.b.)

De inhoud van deze destructieve verzen komt sterk overeen met de standpuntbepaling van de vijftigers zoals Lucebert ze neerschreef in "Verdediging van de 50-ers". Natuurlijk spreekt hij daarin over de Nederlandse cultuurbarbaren en hun neuzelen "over jeugd-en deugdproblemen, financiële nood".

Daartegenover plaatst hij zichzelf en zijn kameraden :

alleen weet, vredig nederland, ik en mijn kameraden,
wij houden de muze als een paraplu in onze broeken
en zoeken ons dekadentenlot in het record : te braden,
volledig bruin te braden in de genaden van zwelgen en vervloeken.
(Lucebert 1965:23)

Ook Claus zal in Vlaanderen een agressieve houding aannemen tegenover de hypocrisie van de moordende bevolking. Onder andere in dit gedicht uit de cyclus "Tancredo infrasonic" :

Tancredo infrasonic 4

Terwijl de militaire kapel
Bloedende wienervrouwen huldigt

De schaduw die ons volgt
En streelt zich stil ontbindt

Het steeds regent door ons dak
En wij munt uit alle joden slaan

Rijpt een ontferm-u-onzer
Voor onze vroegere lachende zonden

Als een wees als een vondeling
In onze mantel en in ons vlees

Wij bloeien maar bloeien vergeefs

(Tenzij wij klerken met herstelde
zenuwen en zinnen werden) (Claus 1972:103)

Deze existentiële afkeer komt bij Gils vooral tot uiting in de gedichten, die als het ware geschreven zijn in de ban van Claus en de Hollandse school. Wel ligt toch heel sterk de nadruk op de individualiteit.(De tekst) Gils plaatst zich diametraal tegenover de bestaande orde, "weigert uit walg deel uit te maken van het maatschappelijk concert en verkiest een partituur van hemzelf te spelen." (De Vree 1959:20) De Vree refereert in dit citaat aan de titel maar ook aan de muzikaliteit en tonaliteit van de taal. Daarom kan Willy Roggeman stellen dat Gils' poëzie "compleet on-Vlaams (is)", (1970:100) want "In de "School der poëzie" heeft Lucebert jaren geleden reeds geschreven dat de tijd der lieflijke dichters voorbij is. Het zijn de hete, ijzeren kelen van de ontroerde beulen die nu muzikaal opengaan." (1970:102)
In het citaat van Claus komt de "wij"-vorm overeen met die uit "denkbeeldige persoon meervoud" van Gils. Zowel in het citaat van Lucebert, als in dat van Roggeman valt ons de combinatie op van afkeer en inkeer : " in de genaden van zwelgen en vervloeken" én " de ontroerde beulen".
Gils is ook een meester in het verbinden van polariteiten. Als hij onrechtstreeks de massa aanvalt gebeurt dat op een onverwacht harde, koude, bijna onlyrische toon die heel direct overkomt. Reeds in het eerste gedicht "suite voor spreekstem/1" struikelt de lezer, net zoals over de titel van

de bundel, over zijn eigen verwachtingspatroon. De woorden lijken bij het begin aannemelijk. Het is alsof Gils eerst de lezer wil vleien met een "captatio benevolentiae", een zoetgevooisde spreekstem in een verleidelijke dans :

hoe schoon nietwaar het land des zondags
(morgen beloftevol openstralend (1962 b:9)

Na de derde zin ligt de val reeds helemaal open en de harde klank-kogels worden één voor één op iedereen afgevuurd : bronstige koppels, mijnheer en madame van hiernaast, de heilige in zijn plaatijzeren eenpersoonsbed (p.9) mijnheer denkvermogen (p.22).
Deze genadeloze charge in majeur overkoepelt schijnbaar de hele bundel. Exemplarisch daarvoor zou het gedicht "oponthoud voor werveldieren" (1962 b:25) kunnen zijn. Van de 15 verzen zijn er 13 die handelen over de ondergang van de wereld, die zelfs de hele bundel door aan de hand van metereologische beelden wordt aangekondigd[1] :

een volk dat zijn weerprofeten vermoordt
is zeer dicht bij zijn lachende ondergang
(...)
hun lichamen waarop de regen geen vat meer heeft
geloven niet langer in zonsverduisteringen

In de laatste twee verzen van het gedicht 'verraadt' het ik echter zijn ontroering en zijn menselijke,'romantische' inkeer; de ruimere spatie maakt het contrast ook zichtbaar, na een spatiale stilte volgt een rustige opmerking :

ik weet ontzaglijk veel schelpen voor u liggen
liliane.

Tegenover de ondergang van de wereld die de 'weerprofeten' voorspellen en tegenover de realiteit die zij als een "ruïne" (1962 b:37) ervaren, staat enerzijds, negatief, de blindheid van het volk. De massa verliest "ondanks dit alles" (1962 b:24), zichzelf in de commerciële consumptiemaatschappij ("coca cola", "plexiglas" (1962 b:25)), in de erotiek ("fantastische hoeren" (1962 b:25)), in de algemene drukte ("voorbijsuizende auto's" (1962 b:25)). Anderzijds maar in veel minder woorden, eindigt het ik soms zijn 'collages' met het geheim van de liefde. In vele gedichten is dit het onverwachte contrast in mineur, dat de juiste richting aangeeft.

1.De zonsverduistering heeft ook nog plaats op p.9, op p.34 verduistert de maan en op p.35 "zegt men (te) gemakkelijk zonsopgang".
Op p.12 noemt het ik zich "verkondiger van regen", verder vinden we de regen en het onweer op ps. 13,23 en 39.
Ook worden voortdurend het licht, het donker, de wind, de maan en de zon als metaforen gehanteerd. Een verdere analyse zal de inhoud ervan moeten benaderen.

Ook hier gebruikt Gils termen uit de weerkunde : windrichtingen, schelpen. Bijvoorbeeld in het gedicht "hiëroglyphe" (p.26) én in het titelgedicht (p.28).

dan zouden voor de eerste en laatste maal uw borsten
twee weke zonnewijzers zijn

én

wij gaan aan een of ander caféterras zitten
en ik heb een voorstel
laat mij uw noordoostenwind zijn

Het is vooral de toonaard van de verzen die ons het juiste gehalte van de woorden moet tonen !! Deze poëzie wordt gekenmerkt door een enorme verscheidenheid. Het is weer Willy Roggeman die ons daarop attent maakt :

> *Gils is in staat verschillende lyrische registers te trekken zodat de waarde van zijn bundels minder aan de monolithische structuur van de gedichten dient toegeschreven dan aan de virtuositeit in de beoefening van het lyrisch spel. (...) Deze dichter is zowel in staat in een intimistische mineurtoon als in een chargerende majeurtoonaard te spelen.* (1970 : 118/119)

b. Zwarte humor, absurditeit tegenover de lichte lach, relativering.

Dezelfde tegenstelling tussen majeur en mineur ontdekken we ook in de manier waarop de dichter het geobserveerde materiaal aanbiedt. Omdat het ik niet bedolven mag/wil raken onder het puin van de zinloosheid, zal het naast de liefde ook de humor als wapen reserveren. Het individu zal de absurditeit van het leven, zoals het door de identieken blijft geleefd worden, waarNEMEN en als zodanig weergeven. Daartoe creëert de dichter een als het ware irrationele wereld, waarin allen vergaan of aangemaand worden zo vlug mogelijk zelfmoord te plegen. De zwarte humor verheft het authentieke ik boven de gewone wereld. Het is een gevolg van de doorredenering van de dichter, die ingeschakeld zit in het existentiële denken van zijn tijd.

> *De kenniskritische houding van de moderne mens berust op het feit dat de werkelijkheid waarin hij leeft, wanneer hij er op doordenkt, onhoudbaar en afzichtelijk is. De relaties tussen individuen, groeperingen, partijen en staten berusten op compromis en hypocrisie.* (De Vree 1968:14)

Door het irrationele en het absurde ook in de poëzie op te nemen wil de dichter zich door zijn tekst bevrijden en distantiëren van de wereld, waaraan hij niet meer wenst deel te nemen. Die wereld wordt daarom op agressieve wijze belachelijk gemaakt; onder andere in "suite voor spreekstem/1" (p.9):

gij kunt u gratis gaan zelfmoorden de bossen staan open
(...)
niemand zal nog naar u vragen in een rustig hoekje
zult gij vergaan tot nuttige bladgrond

en alles gaat gewoon verder met gebeuren

Vanop die afstand, die hem een gevoel van vrijheid en veiligheid moet geven, kan de dichter de buitenwereld op een denigrerende wijze abstraheren tot wat ze in essentie is : een irrealiteit, die verwerpelijk en onmenselijk is. Vandaar ontbloot hij de mens, die in feite zelf de oorzaak is van "zijn lachende overbekende ondergang". (1962:25) Zijn poëzie is daarom het zingen van "schrikwekkende telversjes", die hij "onbewust" roept

tot het dankbare stenen gehoor
tot de glazen interieurs opengereten buiken

tot hetgeen waarvan ik de bolster ben
doch buitenwaarts daardoor en radeloos (1962 b:16)

De zwarte humor in majeur lijkt ook de bundel te bepalen : het subject is een doorzichtig object object, dat door de eeuwen heen niet veranderd is. De toespelingen op voorhistorische tijden geven de gedichten een echt satirisch karakter (ps. 9,28,34,35) én de abstracties van het levende tot versteningen en verstarringen herleiden de buitenwereld tot een duistere puinhoop of een eeuwig nahistorisch tijdperk. Tegenover zijn authentieke verlangen (liefde) is er voor de latere mens geen uitweg en dus geen leven meer. Op heel cynische wijze geeft de tekst Gils dit weer in deze duidelijk contrasterende gedichten :

gedicht voor laat

op gekalligrafeerde torens
zijn de windwijzers naïef
zuidoost blijven staan

de laatste richting
waaruit de wind hun heeft aangewaaid
voor het eeuwig windstil is geworden
in dit nahistorisch tijdperk

ontdaan van vogels en cyclotronen

(1962 b:35)

gedicht voor vroeg

men zegt gemakkelijk zonsopgang
maar ziet
de lege holte niet
vol bloed gelopen
van 't oog zoëven uitgestoken.

(1962 b:36)

Hoezeer het authentiek ik zich ook een 'bolster' voelt in deze maatschappij, toch voelt het zich 'radeloos', omdat het in zijn kritiek op de mens steeds geconfronteerd blijft met hem (in zijn gedicht), maar hem niet rechtstreeks via zijn poëzie bereikt. Deze machteloosheid zal een weerklank vinden in de relativerende lichte lach, die aan de ene kant het werk van de dichter zelf als een geestig spel typeert. Aan de andere kant weerspiegelt het op een oppervlakkige wijze de trivialiteit van de problematiek van de mens in de straat. De titels van deze gedichten kondigen reeds de mineurtoon aan. Bijvoorbeeld aan de ene kant :"verheugde uitroep" (p.32) en "groet" (p.33), waarin het ik blij vaststelt "ik ben een unicum/ ik ben een hybride" maar even luchtig toegeeft "ik zeg niets/ik kan niets bewijzen".

En aan de andere kant " 5-regelig vers" (p.27) en "vers om mee te lachen" (p.29). In het tweede vers wordt een onmiddellijke communicatie tussen buren weergegeven, die de lyriek van de mensheid weergeeft : het schelden van iemand voor gebarsten kanariepiet. De mens is vervreemd van zichzelf en van de ander en is daarom tot geen zuivere, speelse liefde meer in staat :

maar wie ziet men nu
tussen de borsten van zijn beminde
nog paaseieren zoeken

Belangrijker is de schijn die net boven de kuisheidsgordel moet gehouden worden voor het oog van buitenuit. De mens zal zich in zijn verweer altijd "in maagdelijke bochten wringen", ook al valt hij innerlijk en binnen ten prooi aan zijn (geestelijke) erotiek:

gedicht voor binnenshuis

elke bijslaap is een zelfmoord
of een moord (1962 b:38)

Willy Roggeman citeert als voorbeeld het eerste gedicht van "3 opeenvolgende gedichten" (p.30):

het is beter helemaal geen vijand te hebben
dan een die alots zou heten bv.

Daarbij geeft hij zeer levende commentaar, maar maakt niet expliciet het onderscheid tussen de zwarte lach en de relativerende humor; de mogelijkheid tot verscheidenheid geeft hij daarentegen wel aan :

Bovendien hanteert Gils een wapen met vele mogelijkheden tot contrastering, crescendi, glissandi; ik bedoel de humor zoals een Van Ostaijen of een Musil die wisten te gebruiken en die zich tussen esprit en burleske beweegt, kortom een uitdrukkingsmiddel dat bij de gewone Vlaming nooit ontwikkeld geraakte. (1970:119)

2. Tussen majeur en mineur : dreiging tegenover angst en twijfel in woord en beeld.

In de vorige paragrafen hebben we reeds geprobeerd aan te tonen dat Gils af en toe gebruik maakt van beelden om een irréele sfeer te creëren. Het hangt dan onder andere van de toon af hoe je het gedicht kunt interpreteren. In de beste gedichten in deze debuutbundel verzinkt de tekst volledig in de metaforiek. De meteorologische beelden bijvoorbeeld die eerst nog als metafoor fungeerden, beginnen een autonoom leven te leiden; de bezittelijke en persoonlijke voornaamwoorden verdwijnen geleidelijk uit de gedichten. Het zijn vooral die gedichten die de ruimte scheppen waarin de dichter het 'leven' situeert. Hier ontwikkelt Gils een eigen taal met andere woorden. "Andere, want eigen woorden - veronderstellen een kwaliteit, onmisbaar voor poëzie maar daarom nog niet populair, nl. authenticiteit." (René Gysen en Hans Sleutelaar 1960:8) De toon zal in deze gedichten niet

primeren, omdat in de tekst het standpunt tegenover de buitenwereld niet van primordiaal belang is. Nee, de drang naar authenticiteit en oorspronkelijkheid legt automatisch meer de nadruk op de kernachtigheid en intensiteit. De gegevens van metaforen uit de gedichten die we in punt 1. behandeld hebben zullen ons hier helpen om de verzen te benaderen die als het ware tussen majeur en mineur in, dat wil zeggen tussen de kritiek op de wereld van de anderen en de relativering van de wereld van het ik geschreven zijn. De wapens worden eens neergelegd om meer objectief, maar toch nog intellectueel de eigen ruimte te zoeken (?), zodat vanaf dat moment het ik een persoonlijk standpunt zou kunnen innemen. De taal zal in deze gedichten centraal 'zijn'.

en klimt ieder woord en gebaar traag als uit een kuil
naar boven
en barst mijn lachen over het geweldig kiezelen oppervlak
(...)
ben ik opeens machtig en groot en spreker van duizend
onwaarschijnlijke talen
verkondiger van regen in hellende spiegels
prisma dat elke zon splijt en sterver of gestorvene aan dit
metalen licht (1962 b:12)

De taal krijgt een soort spiegelfunctie en kan dus enkel het waargenomene op een 'onwaarschijnlijke', eventueel een omgekeerde manier weergeven. Ook al voelt het ik zich in zijn taalgebruik machtig, toch is het ook "sterver of gestorvene aan dit metalen licht", dat wil zeggen dode licht. De verstarring wordt in feite algemeen, omdat het ik een spiegelbeeld ziet (een vlak beeld), waarin het de totaliteit van het leven op een vast en duidelijk moment waarNEEMT. Het licht zal geen hoopvol beeld kunnen zijn, want het is versteend.

dag en het wordt niet licht
nacht en het wordt niet donker

straten maar nooit zijstraten
om door te vluchten
lange straten en zij eindigen nergens
of lopen dood

(...)
straten waarin wij slaapwandelen
en het wordt geen dag

waar wij blind
tegen scherpe hoeken en tegen elkaar botsen
en het wordt geen nacht

de wind sterft
het licht wordt steen
een voor een houden de laatste
bewegingen op (1962 b:14)

In dit vrij lange citaat wordt de algemene bedreiging van het ik duidelijk, omdat het met de anderen vereenzelvigd wordt. Op een heel kernachtige manier reduceert de taal het/een/iedereens leven tot een levenloosheid. Toch drukt het het verlangen om te vluchten uit. In het parallellisme van de twee eerste verzen worden tegenstellingen uitgedrukt, die de uniformiteit van het leven aanduiden. De mens 'leeft' als blinde slaapwandelaar in een continue leegte, een idee die beklemtoond wordt door de dreigende herhaling van de beginverzen verder in het gedicht (zij het in enigszins gewijzigde vorm). In feite is er geen leven meer. Vanuit deze bedreiging der anonimiteit wordt het spreken van het ik eerder een mompelen.(1962 b:13) Het twijfelt aan zichzelf en is radeloos. (1962 b:16) Uit angst zal het zichzelf zoeken aan de beide zijden van de spiegel die een dreigend toekomstbeeld voorspelde :

de nacht (...)

was aan weerszijden van een spiegel
vormeloos geschreven
roepend om <u>mij</u> voor en na

en brak de spiegel
<u>schervenwater</u>

(1962 b,15) (onderstreping van mij,p.b.)

In het breken van de spiegel en het hanteren van een onverwacht neologisme drukt de tekst op heel geconcentreerde wijze de wil tot authenticiteit uit. Het zou jammer zijn de volledige betekenis van deze verzen nu al te willen duiden. Belangrijk is vooral aan te voelen dat de dichter hier uiting geeft aan wat in feite niet te uiten valt. Dreiging, angst en twijfel vallen samen. Het ik wordt bedreigd door zijn inzicht en doorzicht, die heel sterk tot uiting komen in het gedicht "suite voor spreekstem/ll", waar het leven/de mens herleid worden tot "een afgrond open op de plaats van elk gelaat". (1962 b:19) Toch heeft het angst en twijfel omtrent dit inzicht. Tegenover de objectiviteit van de spiegel wil het de subjectiviteit van de scherven (het geluk ?, het gemis ?) niet prijsgeven. Het kan niet toevallig zijn dat prcies deze idee impliciet wordt aangeraakt in een "klandestien gedicht" (1962 b:40) waarin het ik ook een "gewezen teerbeminde" uit zijn herinnering ophaalt en toespreekt (relatie met mineurtoon !);

mijn leven komt nu in het seizoen
van de gevreesde sluipwesp

daarom
zijn de puinen
verlatener dan ooit

(...)
en verklaart dit mijn innige wrok
gewezen teerbeminde

3. Op weg naar niets (dan) zichzelf.

Het leven van het ik kan nog geen genoegen nemen met het nihilisme. Het ik is op weg naar de essentie van het leven zelf. Daarom ook was de ontindividualisering zo sterk, omdat het geen essentie vond elders. Dit gemis vormt dan ook het slotakkoord van Partituur voor vlinderbloemigen. Het reveleert natuurlijk de zucht naar het mens-zijn en het mens-worden. De Vree durft dit heel optimistisch formuleren en verheft de moderne dichter als het ware tot een voorbeeld voor iedereen :

> *Ik kan niet genoeg de nadruk leggen op het feit dat de moderne dichter die nu eens niet als de chansonniers naar de mond der zoetsappigheid praat, de enige boodschap uitdraagt, de enige humaniteit verdedigt die onze tijd nodig heeft : beat of geëngageerd, zijn houding in de tijd is deze van een mens die nog in zijn mens-wording gelooft.* (1963:18)

Zo optimistisch kunnen we dit toch niet stellen, zeker niet als we het hij van het laatste gedicht zouden laten samenvallen met de dichter zelf; toch spreekt een zekere hoop uit deze verzen ! (In feite is dit meer een heel kort kortverhaaltje.) Het hij zoekt als het ware in maar toch buiten zichzelf, want over een reële buitenwereld lijkt hier geen sprake op het eerste gezicht : "onverklaarbaar geritsel / ergens voorbij zijn tuin".

> *villegiatuur*
>
> *jarenlang geïntrigeerd door*
> *onverklaarbaar geritsel*
> *ergens voorbij zijn tuin*
> *(als van jonge schijnheilige*
> *berken) heeft hij bijna*
> *krankzinnig de achterhaag*
> *opengebroken maar in de*
> *ruimte daarachter niets*
> *gevonden geen vlakte geen*
> *zee zelfs geen afgrond* (1962 b,42) (onderstrepingen van mij, p.b.)

Het constateren van de leegte is het eindpunt van dit debuut. Toch klinkt hier al een positief geluid dat deze bundel verbindt met de volgende strategie, die Gils in het centrum van de 55-er-poëzie plaatst : "Hij tracht tot het onverklaarbaar geritsel door te dringen door een plaatsvervangende werkelijkheid in zijn verzen te creëren. Dat maakt het begrijpelijk, dat de situaties in Gils'gedichten zo vaak een absurd-dadaïstische of een surrealistische sfeer hebben." (Van der Vegt 1970:41)

4. Invloeden.

Gils weet in deze eerste bundel verschillende registers te hanteren. Heel opvallend is de stille uiting van vrij expressionistische gevoelens van een idealistisch geloof in een heropbouw met "liliane" (1962 b:25) Ook het eerder organisch-expressionistisch, bijna dadaïstisch procédé, der klank-

nabootsingen en sonorisaties waarin hij de maatschappelijke orde ridiculiseert met fijne geestigheid en zwarte humor, heeft een onverwacht aandeel in deze bundel, zoals bijvoorbeeld in "wijlen de lente" (1962 b:21):

wijlen de lente

ha HA
hoera vreugdekreten
de lEnte
de bomen botten er op los
alle horloges vallen stil
de natuur is platzak

lopenlopen springen ,jiven werkwoorden vervoegen
vreugdekreten slaken hoe hokkoe hokkoewee hibbi heebiooh

De existentialistische filosofie zit hem in het bloed : walging, absurdisme, angst, radeloosheid. Gils is trouwens iemand die vrij laat debuteert. Hij heeft de oorlog waarschijnlijk niet zo onverschillig meegemaakt. Gils werd in 1924 geboren en de gedichten die in Partituur voor vlinderbloemigen opgenomen zijn, werden tussen 1950 en 1953 geschreven.

In Met andere woorden weerleggen René Gysen en Hans Sleutelaar het argument, dat de Tijd en Mens-dichters in hun diepste wezen meer dan de jongere generatie door de oorlog zouden zijn gevormd."Afgezien van persoonlijke lotgevallen ligt het verschil vnl. hierin, dat de ouderen werden beïnvloed in overtuigingen die zij zich - aktief - vormden en de jongsten passief - maar waarom minder diepgaand ? - de stempel van de gebeurtenissen ondergingen." (1960:14) Hun standpunt dat de oorlog in feite nooit werd beëindigd beklemtoont hun fundamenteel humane gerichtheid. De oorlog was enkel naar buiten toe onzichtbaar geworden, maar diep in het collectief bewustzijn aanwezig. Hun besluit in die context kan ik enkel citeren, omdat dit net zoals hun poëzie, heel precies is weergegeven :

> *Parallel hiermee evolueerde en evolueert de revolutie in de poëzie van een duidelijke anti-houding naar een meer geraffineerde en gevarieerde vorm van verzet. Inkantatie vervangt de kreet; humour noir, ironie, objektivering en stilzwijgende ontkenning blijken doeltreffende wapens.*
> (1960:14)

Hier is Gils dus een randgeval, die aan beide groepen zal participeren vooraleer een eigen weg op te gaan. Ook hij is op weg naar "het Andere", dat hij niet kan vatten, zoals Rodenko dit noemt. (1956:193) Hij wil niet ten prooi vallen aan nihilisme en angst. Daarom wordt hij zich heel even bewust dat hij (in zichzelf) een andere, surreële werkelijkheid zou kunnen vinden, een villegiatuur. Toch loop dit nog mank en blijft hij vooral de wereld vervloeken, ten gronde schrijven of staat hij er heel onverschillig tegenover (libertinage). Het opteren voor de eigen vrijheid komt alleen al in het gebruik van een persoonlijke metaforiek sterk tot uiting, maar ook in de weinige

neologismen en amfibolieën, die er ons nu al op wijzen dat de tekst Gils ons in het vervolg niet voor een gemakkelijk raadsel zal plaatsen, en dat hij een verraderlijke dubbelzinnige taal zal hanteren : "hun benen dijen vooral vervoermiddelen / in meer dan één betekenis."
(1962 b,34)

> *Gust Gils is geen taalvirtuoos, zoals Hugo Claus : hij heeft geen lyrisch-sensuele verhouding tot de taal (kenmerkend voor de oudere experimentelen), maar een intellectualistisch-instrumentale: zijn gedichten zijn montages, geen experimenten, geen "proeven" (waarbij men ook aan het werkwoord proeven dient te denken), of als men wil : intellectuele, geen linguistische experimenten.*
> (Rodenko 1956:190)

B. ZO HEBT GIJ HIER PLOTS UZELF ONTDEKT ALLEEN : ZEER VERLATEN REIZIGER.

1. De wanhoop over de onbewoonbaarheid van buiten tegenover de hoop op de herbergzaamheid van binnen.

Zeer verlaten reiziger vangt aan met twee cycli zuiver intellectuele observeringen : "gedichten bij daglicht" en "gedaanteverwisselingen". Deze titels geven reeds de tegenstelling aan die deze bundel zal kenmerken. In de eerste cyclus zal het ik vooral de buitenwereld analyseren en de plaats aanduiden die zijn gezang inneemt. De tweede cyclus is een beschrijving van de evolutie van het ik met de nadruk op de interiorisering, het zelf. De sfeer verschilt helemaal van die der vorige bundel, al liggen beide in elkaars verlengde. De agressiviteit tegenover de werkelijkheid wordt echter op een verfijndere manier vertaald. De existentialistische wrevel die nog duidelijk aanwezig is kunnen we slechts impliciet uit de verzen afleiden. De meeste verzen zijn namelijk heel ernstig en het is alsof de dichter vergeten was dat de zwarte humor en de lichte relativerende lach hem boven het oppervlak hadden gehouden. Deze ernst is het gevolg van de onophoudelijke zoektocht naar zichzelf.

In "gedichten bij daglicht" constateert de dichter opnieuw het doodse van het leven. Het licht wordt "als vergif" (1962 b:46) gekarakteriseerd, omdat het de privacy van de mensen aantast. En al kunnen de mensen elkaar niet bedreigen of openlijk aanvallen, toch is er iets angstigs, waardoor de mens niet kan overleven, waarvoor de mens steeds moet wijken :

maar ergens ver genoeg vandaan
is iets
ontploft
of in werking gesteld

de wandelaars sterven
op straat
uit de open vensters vallen
kinderen (1962 b:46)

Het ik zal zich daarom weerbaar willen opstellen. De gedichten die handelen over het verval van de buitenwereld noemt het ik "afgrijselijk valse aubade(s)" (1962 b:48), waarin het woord vals een dubbele betekenis kan hebben. Enerzijds kan de toon vals klinken, omdat een gedicht over een dode wereld geen aangenaam lied kan zijn. Anderzijds kan het ik vals zijn, omdat het zich agressief tegen de buitenwereld moet keren, indien het wil overleven.

> *Die agressiviteit is geen uiting van machtswellust. Het gaat veeleer om een gevoel van angst, van vervreemding, om een soort vijandigheid tussen dichter en wereld.* (Eugène van Itterbeek 1967:84)

De dichter / het ik ervaart inderdaad de machteloosheid van zijn kreten en kan zich daarom niet verder inlaten met het waarschuwen van de anderen. De rechtstreekse kritiek en spot op de maatschappij zullen in Zeer verlaten reiziger tot een minimum beperkt blijven. Enkel op het einde van de bundel zal het ik zichzelf confronteren met en onderscheiden van de ruimten van anderen, omdat het dan als ik weer durft op te treden. Aanvankelijk verkeert het nog in onzekerheid :

gij roept in een woestenij
van gras
en nauwelijks twee meter ver
dringen uw kreten,
(...)
en niet als eeuwen dode bomen bij elkaar
vindt gij wankelend bij iemand steun
(1962 b:47)(onderstreping van mij, p.b.)

We kunnen daarom het ik geen valse vluchter noemen, die zijn taak verloochend heeft. In zijn situeringen van de buitenwereld heeft het voortdurend gewezen op de onbewoonbaarheid ervan en het wanhopige gevoel dat dit teweegbracht. De stilte (1962 b:45) toont de passieve reactie van de mens, "het traliewerk" (1962 b:46 en 49) refereert aan het gevangenisachtige karakter van de wereld. Ook hier zullen de tijdsaanduidingen de onveranderlijkheid en de levenloosheid beklemtonen.

> *Dat het hierbij echter niet zomaar om een gratuit intellectueel spelletje gaat, blijkt wel uit het voortdurend terugkeren van het "prehistorische" thema : fossielen, voorgeschiedenis, 16e eeuws, verstenen, zijn vaste trefwoorden van deze poëzie, en nog algemener : alles wat verstard is of bezig is langzaam te verstarren, te verstenen, dood te lopen.*
> (Rodenko 1956:191)

In de evolutieschets van "gedaanteverwisselingen" rekent het ik compleet af met de "stortregens" (1962 b:52). De beeldspraak die Gils hier hanteert, verwijst duidelijk naar zijn vorige bundel. Aan deze toestand is hij eindelijk "ontsnapt", omdat hij nu de uitgang gevonden heeft uit de gevangenis. Niet samen met zijn geliefde, want toen liepen ze zich "buiten adem" "door de nooit ophoudende gangen" (1962 b:49) van de labyrintische wereld. Trouwens in zijn relatie met haar voelde het ik zich "een insekt dat wanhopig zelfmoord" pleegde. (1962 b:50) Nee, het ik komt tot zichzelf alleen :

zo hebt gij hier plots uzelf ontdekt
alleen (1962 b:47)

De ruimtes die het ik van zichzelf zal creëren zullen door een hoop op herbergzaamheid gekenmerkt worden. Heel sterk komt dit tot uiting in het gedicht "ontij" (1962 b:54) waar in de laatste strofe sprake is over "het huis". Deze onverwachte maar overduidelijk onbewuste uitlating van een

bepaald lidwoord verraadt de drang naar behuisdheid op een onevenaarbare wijze. In dit gedicht verplaatst de dichter de gevoelens, die we in Partituur voor vlinderbloemigen vooral tegenover de buitenwereld beschreven hebben, naar binnen. Het licht van buiten maakt hier plaats voor een gestolde onweersnacht, waarvan de geluiden onder het oppervlak (dat wil zeggen de observeerbare buitenwereld) verdwijnen en dus niks anders dan een dreigende stilte kunnen zijn. In dit gedicht komt als personage enkel Kafka voor, die met angstogen naar HET huis staart. R. Bobine heeft naar aanleiding van het verschijnen van De röntgenziekte (Gils:1966), de tweede paraprozabundel,geprobeerd op een heel systematische wijze de relatie tussen deze twee auteurs, Kafka en Gils, uit te werken. Hier interesseert ons echter vooral de inleiding van zijn artikel "Onder Kafka's vleugels", waarin hij de visie van Günther Anders op het oeuvre van Kafka samenvat :

> *Hij ziet Kafka als de auteur die op nagenoeg volmaakte wijze de mens heeft weten uit te beelden die onafwendbaar vereenzaamt temidden van zijn medemensen, van wie alle pogingen tot intermenselijk contact gedoemd zijn te mislukken, de mens kortom voor wie de ervaring van het absurde van het leven leidt tot een totale fysische en psychische desintegratie.*
> (1968,6)

Wat de precieze psychische inwerking van Kafka op de persoon Gils is geweest, is natuurlijk onachterhaalbaar. Het feit echter dat hij deze schrijver van de totale vervreemding in een bijna verinnerlijkte ruimte niet naar een, maar wel naar het huis laat 'verlangen' ondanks de angst, drukt de hoop op authenticiteit en geborgenheid los van de demoraliserende werkelijkheid uit. De onrust ontstaat nu precies uit de vrees dat ook de eigen binnenruimte door de regen werd aangetast. In het gedicht "ontij" worden de twee opponenten het verlaten van de buitenruimte en een verlangen naar de binnenruimte door de dubbele punt gescheiden. "De dreigende stilte" vormt de gestolde tussenruimte waarin de "vermoorde geluiden" waarschijnlijk nooit meer dag zullen worden. Reeds in een vorig gedicht "gedaanteverwisselingen/5" (1962 b:53) werd de oppositie tussen rust en rusteloosheid, wat overeenkomt met hoop tegenover wanhoop, nacht tegenover dag, duister tegenover licht, geborgenheid tegenover onbehuisdheid in verband met het authentieke "beleven" van het leven ruimtelijk weergegeven. Ook daar ervaarde het ik zijn zijn als "een te pletter storten zoals ik soms / van uren hoog".
De te euforische gedachte dat het ik zichzelf reeds ontdekt had in zijn onwankelbare eenzaamheid wordt door Kafka achterhaald. Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen dat Gils het motto van Zeer verlaten reiziger aan deze auteur ontleent : "die logik ist zwar unerschütterlich, aber einem

menschen, der leben will, widersteht sie nicht" (1962 b:44) Gils zal in de gedichten die volgen op het hier geanalyseerde zijn ruimte naast die van anderen en de algemene buitenwereld consequent aftasten. Het gedicht "ontij" vormt in deze bundel de zeer genuanceerde aanvang van en de uiting van de drang naar interiorisering.

ontij

weer stolt de nacht het onweer
wit om de buitenmuren

en om het woelen in de
oneindig zich herhalende takkenruimte
soms aan de randen soms aan de grond

de drassige geluiden verdwijnen
onder een gespannen oppervlak :
een dreigende stilte
telkens minutenlang aanzwellend dan
scheurend als een orgaan dat openbarst
vormt het vlies van deze
polsslag

straks maar dit duurt nog eeuwen
worden de blindgemaakte vermoorde
geluiden moeizaam terug dag

terwijl in de nietwijkende schemer
vanuit de verregende tuin
kafka met puilende angstogen
staart naar het huis

(onderstreping van mij, p.b.)

De innerlijke ruimte wordt vooral als schaduw- of nachtruimte uitgebeeld (1962 b:54,55,56,57,59). Het gedicht "interieur" (de titel spreekt voor zichzelf) schetst dan het binnenland "zoals wij (dat) waarnemen / een gloed onder oogleden / gesloten tegen te hevig licht" (1962 b:57). Het is echter ook een verstarde ruimte. Ondanks de hoop op herbergzaamheid zal het ik zichzelf niet als ideaal boven de buitenwereld verheffen. Het is op zichzelf teruggeworpen en ervaart zijn afsluiting van de anderen heel intens. In het gedicht worden vooral beelden van verstarring gehanteerd : dood, versteenden, de stilte (...) liep dood kwam tot zwijgen,

in deze ruimte zonder adem zonder slag of stoot
verroer ik mij nog onmerkbaar elk uur
(...)

ontredderde gezichten staren de kamer in
vanuit hun portret aan de muur

(1962 b:58)

Het herleiden van de buitenmens tot zijn afbeelding op een portret, een wezenloos wezen, vertaalt de vereenzaming en aliënatie op kafkaïaanse wijze.

2. Tussen binnen en buiten : de dreiging van het kunstlicht tegenover het verlangen naar het kaarslicht.

In Zeer verlaten reiziger bereiken de autonomie van het beeld én de verbale economie en functionaliteit van de taal hun hoogtepunt. De gedichten die de ruimten zullen schetsen waartussen het ik zich bevindt zijn heel organisch van opbouw, geven heel precies de sfeer weer, maar zijn onvatbaar wat de inhoud betreft. In deze gedichten hanteert de dichter voortdurend neologismen en amfibolieën om het dilemma te verwoorden dat hem kwelt.

Enerzijds ervaart de dichter de immense bedreiging van het zonnelicht (het buitenlicht, het daglicht), dat het kunstlicht wordt genoemd. (p.78) Toch wil hij zich niet afkeren van deze "vlammenvanger" omdat hij de oorzaak is van de levenloosheid van de wereld en het negeren ervan gevaarlijke gevolgen zou kunnen hebben. Elk woord in de op verzoening beluste cyclus "om het goed te maken met de zon" (1962 b:60) is vanuit een diepwortelende angst ontstaan. Elk woord heeft een onvatbare dimensie. De oorzaak van de tegenstelling tussen het "verstokte nachtland" (1962 b:63) van het ik en de "weggeschimmeld(e)", "weggeëbd(e)" "begane grond" (1962 b:61) van de buitenwereld wordt toegeschreven aan de negatieve kracht van het "sifilitieke vlammenlichaam / van de zon " (1962 b:63). Deze meestal aantrekkelijke planeet werkt namelijk "het overspel in de hand" (1962 b:63) en doet de mens zichzelf vergeten. Dit is dan ook de basissfeer in het "gedicht bij kunstlicht" (1962 b:78). Het zieke iemand heeft zijn innerlijk verloren en zoekt een "haastige mikroskopische bedwelming" bij een hoer. De liefde wordt daarom een mechanische activiteit van "werktuigen" (amfibolie !). De bedreiging van het kunstlicht vertrekt vanuit de angst voor de zinloosheid van het (middelmatige) leven, dat door de iemanden echter niet meer als zodanig wordt ervaren, omdat zij in hun liefdesspel met de hoer enkel aan "zichzelf alleen" denken. Een hypocriete vorm van zelfbevrediging die het ik eerder als bedreiging van zijn authenticiteit ervaart.

gordijnen als webben zich sluiten
op verloren gewaande binnenruimten
(...)

een sistematiek van strelingen
een builenpest van liefkozingen
en het verloren hijgen en breken
de gang van woeste werktuigen liefde zogenaamd

(...)

en telkens voor zichzelf alleen
de zekerheid zinloze herhaling (1962 b:78)

In tegenstelling met Partituur voor vlinderbloemigen vertrekken de angst en de twijfel hier niet vanuit een rechtstreeks negeren van de wereld van de anderen. Het ik aanvaardt de houding van de mens in de "open straatvlakte" (1962 b:46), maar wil er zich persoonlijk van distantiëren. De dreiging ligt eerder ergens tussen zichzelf en de wereld en is daarom niet direct vatbaar. De neologismen in de zojuist vermelde cyclus drukken zowel de gereserveerdheid van het ik uit (weigert duidelijk aan te vallen uit angst voor het onbepaalde), als de onmogelijkheid precies te bepalen wat het ik van het licht wel wenst. Het authentiek willen leven noopt het te verdwalen in de buitenwereld én in de binnenwereld, omdat beide regionen aangetast zijn door "het vergif" (1962 b:46) van het licht.

> *Het zijn verzen van een grimmige eenzaat, ze nodigen niet uit tot vriendelijkheid, ze doen wereldvreemd aan. Vooral de woordenschat die betrekking heeft op de ruimte waarin wij leven, wijst op een gevoel van onherbergzaamheid.*
> (Eugène van Itterbeek 1967:84) (onderstrepingen van mij, p.b.)

Deze gedichten zijn in feite enkel autonome uitingen van ruimte (n). De beelden en neologismen worden op een onachterhaalbare dus associatieve wijze aan elkaar gekoppeld. Het is vooral de spanning tussen de woorden en de diepgang van herhalingen van beelden die de lezer herinneren aan vorige situeringen, die aan deze gedichten een waarde kunnen meegeven. De verstarrende invloed van het licht die als bedreiging van belevende centra wordt ervaren komt in het volgende voorbeeld op associatieve wijze tot uiting.

om het goed te maken met de zon

3

duizelingen gaan
vanuit het zenit
voorwaarts glazen kringen
zichtbaar bij wijze van
lichtsterkte,

een vaardig stelsel van
luchtwortels

zo brandt het rode hemellichaam
en verlaat het licht
als een brandpunt

staakt zijn snelle wentelingen
zoveel per minuut

braakt zijn laatste
smeulende ingewanden
naar zijn belagers

wordt een dwaallicht
wordt van gedoofd
spiegelglas (1962 b:62)

In de laatste strofe heeft het licht de ruimte van "zijn belagers" als het ware rechtstreeks beïnvloed, zodat het die sfeer heeft ingepalmd. Alles wordt dan een "gedoofd spiegel"-beeld. Het aangetaste buitenleven een verstarde "dwaal"-tocht ! De precisie van de taal die het gevolg is van de verbale economie plaatst deze gedichten duidelijk in het centrum van de poëzie der vijfenvijftigers. Het amfibolie "lichtsterkte" krijgt bijvoorbeeld een diepere betekenis, doordat het licht de macht heeft. Dit is ook het geval voor "luchtwortels". In het geciteerde gedicht komen geen neologismen voor, maar in andere treden bijvoorbeeld de volgende op : "vlammenvanger", "vlammenvlammen" (1962 b:60), "stuifhoogte", "zandstilte", "stuifstilte" (1962:61) enzovoort. In deze gedichten wil Gils 'met andere woorden' een precieze uiting geven aan de nieuwe angst die hem overvalt : het zich niet geborgen zullen kunnen voelen. Vandaar zijn deze verzen vanuit een diepte organisch gegroeid en liggen ze direct in het verlengde van de mogelijke invloed van Kafka: de vervreemding tussen het ik en zijn werelden onder invloed van een moeilijk te vatten kracht.
De sfeer herinnert ook aan De Feesten van Angst en Pijn van Paul van Ostaijen (1971[4],155vv) die in deze bundel poogde zijn 'ontij' in een precieze taal te 'vlammenvangen'.

> *Verbale ekonomie : elk woord is organisch noodzakelijk; het vers bevat geen woord te veel of te weinig; ieder woord vraagt en beantwoordt een ander. Een wetmatigheid is hiervoor niet vast te stellen : de eenheid van het gedicht is immers altijd de keerzijde van de eenheid in de ervaring van de lezer; en elke dichter, elk gedicht heeft zijn eigen ekonomie.*
> (René Gysen en Hans Sleutelaar 1960:10)

In deze gedichten is de muzikaliteit weer sterker aanwezig, zodat we hier van partituren kunnen spreken. "Inderdaad u ontsluiert de nieuwste poëzie niet, zo u zich niet de moeite geeft haar te ontcijferen als een partij notentekens, waarvan u de sleutel bovendien ZELF moet vinden. (De Vree 1968:114).
Anderzijds heeft de ik toch iets waargenomen in zichzelf. In twee gedichten die ons herinneren aan Partituur voor vlinderbloemigen geeft het ik een analyse van zichzelf. In zijn debuut gaf de dichter in "gedicht voor laat" en "gedicht voor vroeg" (geciteerd in deze verhandeling op pagina 26) op sarcastische wijze de hopeloosheid voor de latere mens weer. In twee gedichten in Zeer verlaten reiziger waarvan de titels ook refereren aan een verleden en aan een toekomst ("gedicht voor het uur p.m." en "gedicht nadien" (1962 b:65,66)) wordt dezelfde problematiek in het ik geprojecteerd maar op een heel ernstige en ruimtelijk-precieze wijze behandeld. In het eerste gedicht is sprake over "de kringen / die krijsend het daglicht binnenvallen / en daar in het slijm van geluiden stikken."

Het ik heeft zich daarom in zichzelf teruggetrokken en van die dode buitenwereld afgezonderd. Toen heeft hij een "vergezicht achter slot en grendel" waargenomen, dat hem "vatbaar" voorkwam. De beelden wisselen voortdurend af : vooral ruimtelijke en ruimtelijk-tijdelijke. Net op het moment dat de dichter zijn tijd en ruimte 'levend' wil vatten en ons duidelijk wil maken welke ervaring hij in zijn binnenwereld beleefd heeft, ontsnappen ze hem. Het is dit "tekort" of dit gemis dat de eenzame wil vertalen.

> *Wat Gils in zijn poëzie uitbeeldt is de innerlijke haast, het ongeduld van de rationalistisch-ingestelde intellectueel, die niet "luisteren" kan, tegenover het Andere - het onderbewuste, het irrationele, de religieuze ster, hoe men het ook noemen wil - dat steeds in het mensenleven ingrijpt ("ergens is iets ontploft"), zonder dat hij het zelf grijpen kan; dat hem steeds ontwijkt, welk ontwijken hij ervaart als een ontwijken van de tijd die zich telkens wanneer hij hem denkt te grijpen, in ruimte omzet.*
> (Rodenko 1956:192/193)

Rodenko analyseert op voortreffelijke wijze de overgangen van het tijdelijke naar het ruimtelijke, maar verklaart de poëzie te weinig als geïnterioriseerde verschijnselen. Achilles, zoals Rodenko stelt, loopt zich niet direct buiten adem achter de schildpad, maar eerder achter zichzelf. Want op het ogenblik van de waarneming voelde hij zich veilig in zijn eenzaamheid :"zo waren rust en vrede temidden (ten zeerste alleen)" (onderstreping van mij, p.b.). Het is in dit interval tussen de zelfwereld en "ergens - maar waar" dat "het avontuur" van de "avonden" te situeren is. Het is daar dat hij zichzelf kan worden/vinden, een vermoeiende zoektocht, die in "gedicht nadien" door de voortdurende herhaling en door de parallelle opbouw treffend wordt vertaald.

> *de zee was er nooit*
> *avonden gaan op vervroegd avontuur*
> *(...)*
>
> *de zee spoorloos was ergens,maar waar*
> *het uur p.m. heeft woorden en weerhaken*
> *avond aan avond gaan avonden*
> *op verbeten op hibridisch avontuur*
> *(...)*
>
> *de zee was er onvindbaar echter . geheimgehouden*
> *avonden gingen op verwaterd avontuur*
> *een zich verspreidend tekort of waarom rekbaar tot*
> *oneindig dunne omschrijvingen belicht elk daguur*
>
> *land en zee zijn er nooit. avonden*
> *verlaten de stadsmuur op insektenpoten*
> (1962 b:66)(onderstrepingen van mij, p.b.)

In "kortstondige waarneming" (1962 b:67) wordt hoopvol uiting gegeven aan iets dat "merkbaar geworden (is)". Het wordt als "een zeer klein voorwerp" gekarakteriseerd, "in een ander gezichtsveld" gesitueerd. Het zal de essentiële taak van de dichter worden dit WAARgenomen voorwerp precies te definiëren :

definitie
- dit is een dalende lamp
om bij het kaarslicht van
- alle vrouwen alle nachten
binnen te gaan. een
afgedwaalde lamp

(1962 b:68) (onderstrepingen van mij,p.b.)

De pogingen om het waargenomene in taal te vatten (definitie) monden uit in vrij hermetische formuleringen. Toch spreekt het verlangen eruit zichzelf te blijven. Het is niet toevallig dat dit in een vorm van licht - beeld omschreven wordt. Als afgedwaalde "zeer verlaten reiziger" wordt het verlangen geuit het kaarslicht (van de nachten/ van de avonden/ van de vrouwen) te ontmoeten !! Positief is wel de bewustwording van de noodzakelijkheid van de eenzaamheid en het dwalen (het in zichzelf dalen) maar toch samen met haar (de vrouwen). Het accent in dit gedicht valt duidelijk op de visie. De titel "definitie" wijst op de wetenschappelijkheid van de intentie. Het functioneel taalgebruik staat duidelijk in contrast met de zenuwachtige interpunctie van dit gedicht. De dichter heeft blijkbaar zelf een heldere visie, maar kan dit niet precies aan de lezer meedelen. Hij gebruikt wel heel begrijpelijke woorden, maar de zin dreigt echter verloren te gaan in de negatieve context van de hele bundel : de angst geen huis te vinden. Het algemene gemis wordt zowel met de echte liefde, als met de onherbergzaamheid in de wereld en in zichzelf verbonden. Daarom kunnen we in de kortstondige visioenen over WAARnemingen van GEMIS praten, waarbij WAAR enerzijds de twijfelachtige vraag stelt naar de situering, als de nadruk op de waarde ervan (de essentie).

3. Op weg in zichzelf naast anderen.

Het authentieke individu heeft een nieuw inzicht gehad en kan daarom weer een rechtstreekse confrontatie aan met de buitenwereld. Op het einde van de bundel zullen een paar gedichten opgenomen worden die op ironische wijze de ruimten waarin het ik reist tegenover elkaar stellen. In "mogelijke dialoog" (1962 b:71) wordt ons kenbaar gemaakt dat de gedichten geen zuivere waarNEMINGEN zijn, maar produkten van de geest. Het zijn intellectule spelen die ons echter op een aangenamere manier het nieuwe standpunt van het ik tonen. Hij kent ook zichzelf nog niet, maar is wel op zoek. Daarom is "het huis" waar hij woont nog "een instortend huis" (1962 b:72) waar hij zijn geliefde zal vervoeren.

> *Ziehier dan liefste*
> *mijn slot (lees vervallen buitenverblijf)*
> *zwartgeteerde muren met witte nerveuze barsten*
> *bij gebrek aan ramen, deze groeiden*
> *met de jaren stilaan dicht.* (1962 b:73)

De angst die hem overmand heeft wil hij overwinnen, vanuit het geloof dat niemand zijn ruimte die voor alle negatieve invloed gesloten wordt kan vernietigen, omdat het al een puin is. Door dit zelfrelativerend inzicht zal hij zich opstellen tegen mensen die zich al te gemakkelijk in hun leven laten leiden.

In de bundel Ziehier een dame zullen de volgende twee polen uitgewerkt worden : de ervaring van zichzelf als een puinhoop en de ervaring van zichzelf als een toeschouwer van een komisch spel.

Paul de Vree zal de bundel Ziehier een dame een orgelpunt van de vijfenvijftigers noemen. De citaten die hij aanhaalt om dat te beweren, ontleent hij bijna allemaal aan Zeer verlaten reiziger. Daarom schrik ik niet terug dat tot hoogtepunt te verheffen. Daartoe citeer ik gerust de tekst van De Vree :

> *De lyriek van Gils berust op mentale landschappen en monologen, ingegeven door morbiditeit en wrevel. In deze wereld van narren, labyrintische wegen en opsluitingsmanie zoekt hij vooral niet de angst ten prooi te vallen, niet te worden ingesneeuwd, in de oubliette te versukkelen, als een "fosiel" te worden geplet en last but nog least door de tijd te worden opgevreten en uitgewist.*
> (1963: 18/19)

4. Invloeden.

De bundel Zeer verlaten reiziger wordt ook gekenmerkt door een enorme verscheidenheid. Van der Vegt stelt dat Paul van Ostaijen de grote inspiratiebron is geweest van Gils. "De neiging tot symmetrie, de dramatisering van de situatie door de lezer als toegesprokene erin te betrekken" (1970:42) zijn inderdaad twee technieken die in deze poëzie vaak voorkomen. Toch moeten we voorzichtig zijn bij het benaderen van de persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden, omdat er soms zoals Van Itterbeek schrijft van veralgemening sprake is : "De dichter schrijft ergens over zichzelf, weliswaar veralgemenend." (1967:84). Ook in het verlengde van Paul van Ostaijen liggen sommige uitlatingen die neigen naar zuivere poëzie. "Dan weer wordt de lezer getroffen door fragmentjes "poésie pure", die veeleer te danken zijn aan een gelukkig toeval of liever aan een geslaagd "coup de dés"" (Van Itterbeek 1967:85). Waarschijnlijk is dit het gevolg van de poging die in sommige gedichten ondernomen wordt om vanuit het niets aan het 'onverklaarbaar geritsel' of het 'zeer klein voorwerp' gestalte te geven ; een poging die af en toe in zichzelf of alleen in zuivere taal verzinkt. Van der Vegt valt het experimenteel karakter van Gils' poëzie aan en wil ze inlijven in een "veel bredere stroom van moderne dichtkunst".(1970:41) "De eerste bundels van Gils zijn alleen in zoverre verwant met het werk van de Experimentelen, dat ze geen traditionele poëzie bevatten." (1970:41) Hij erkent dat het beeld een hoofdrol speelt, maar negeert het feit dat het langs associatieve weg gegroeid is. Hij wijst vooral met nadruk op de autonomie van de beelden, die dus niet traditioneel metaforisch het logisch verband tussen beeld en verbeelde zaak aangeven, maar die situaties aanduiden.

> *De lezer dient ze als zodanig in eerste instantie te accepteren, zonder naar logische of associatieve verbanden te zoeken, zonder te willen proberen die beelden thuis te brengen. Hij moet iets anders proberen. Hij moet de situaties waar het om gaat doorzien in hun functionele waarde* (1970:41)

M.i. maakt ook Van der Vegt te weinig het onderscheid tussen de binnenwereld en de buitenwereld. Wat deze laatste betreft zijn de beelden waarschijnlijk meestal heel bewust gekozen. De herhaling van het motief van de regen/onweer duidt vooral op een existentiële dreiging. Het gebruik van de verstarde tijd toont ons duidelijk de onveranderlijkheid en de daaruit voortvloeiende verveling van de levenssituatie. In deze context treden de beelden niet altijd autonoom op, maar ook soms als duidelijke metaforen of vergelijkingen. In de "gedichten bij daglicht" komt driemaal het vergelijkende woord "als" voor. De beelden refereren meestal aan dezelfde situaties, die echter duidelijker verband houden met de werke-

lijkheid. (De toon of de persoon van het gedicht geven meestal de attitude aan van waaruit de dichter iets wil suggereren.) Rodenko formuleert het als volgt :

> *De poëtische methode van Gils bestaat echter hierin, door een bepaalde montage van zuiver intellectueel waargenomen momenten een buitenintellectuele "shock" teweeg te brengen.* (1956:190)

Deze omschrijving kunnen we ook op de verinnerlijkte beelden toepassen, die echter louter associatief of soms taalcreatief tot stand komen (of wel vanuit de beelden, ofwel vanuit de taal associëren). Zij blijven echter binnen het intellectuele shockeren. De taal is hier visionair functioneel, omdat ze de lezer wil opslorpen in de lyrische beleving an sich. Met deze gedichten staat Gils in het centrum van de poëzie van de vijfenvijftigers (althans van de functionalisten).

> *De intellektualiteit prevaleert boven de zintuiglijkheid en het visionaire heeft voorrang boven andere facetten van de estetische sensatie. Het woordgebruik is sober en er heerst een neiging tot het gebruik van alledaagse of 'niet poëtische' woorden.*
> (René Gysen en Hans Sleutelaar, 1960:11)

Het is duidelijk dat niet elk gedicht helemaal visionair kan zijn. Soms speelt Gils met woorden om zijn inzicht te verwoorden. Deze gedichten groeien op een andere manier associatief. Als voorbeelden van de idee-associatieve gedichten kunnen we "kortstondige waarneming" (1962 b:67) stellen tegenover het meer creatieve (magische ?) taalspel met essentiezoekende neologismen in "om het goed te maken met de zon/2" (1962 b:68) waarin vanuit "zandhoogte/stuifhoogte/hoogvlakte/zon" tot "zondvloed/zandstilte/stuifstilte" geassocieerd wordt. Het zijn vooral in deze verzen dat de situaties uitgebeeld worden die Van der Vegt bedoelt. We kunnen dan inderdaad niet rechtstreeks weergeven, wat Gils heeft gesuggereerd.

Tenslotte moet ik hier ook nogmaals herinneren aan de meer inhoudelijke invloed van Kafka op deze bundel. Het is vooral onder deze invloed dat er niet altijd een duidelijk onderscheid valt te maken tussen de buiten- en de binnenruimte, omdat vanuit de intellectuele logica het authentieke wezen zich niet helemaal van de buitenwereld kan loskoppelen en zichzelf als een leegte of een puinhoop gaat beschrijven. De beide vlakken kunnen vanaf dat moment over elkaar geschoven worden. Het vervreemde ik zou zich dan als labyrint in een labyrint kunnen zoeken.

C. EEN EEUWENGELEDEN RUINE IK : ZIEHIER EEN DAME

1. De chaos buiten : satire en ernst.

De bundel Ziehier een dame bestaat uit twee duidelijk van elkaar verschillende cycli[1]. De beginnende suite "Ziehier een dame" is een cyclus die wat de geraffineerde humor betreft herinnert aan Partituur voor vlinderbloemigen. De tweede cyclus "Hinkend in een stadsgedeelte" sluit alleen al wat de verinnerlijking en het thema van de eenzaamheid betreft vooral bij Zeer verlaten reiziger aan. Paul de Vree zal de evolutie die Gils in zijn bundels doormaakt ook vermelden en Ziehier een dame als een hoogtepunt van de poëzie der vijfenvijftigers typeren.

> *Met de afstand der jaren lijken mij zijn vroegste verzen aan direktheid te winnen, wat meer is, ik vind ze spontaner van revolte - ondanks herkenbare expressionistische motieven - dan tal van zijn huidige rijpere gedichten. In die zin wint ook ziehier een dame veld en behoort deze bundel tot de orgelpunten van de 55er generatie.* (1963:18)

Toch kan hij Gils nooit loskoppelen van de politieke situatie en legt hij teveel de nadruk op het 'angry'karakter "die van hem geen lof-, maar een plofzanger maakt, die zijn voetzoekers afsteekt tussen de enkels der burgers die zich vergapen aan het vuurwerk der raketten." (1963:19) De poëzie van Gils is enorm geëvolueerd en als het ik zich in de eerste cyclus "een met stomheid geslagen toeschouwer" (1962 b:87) van de buitenwereld noemt, dan spreekt daaruit vooral de vervreemding :

> *de gebeurtenissen verschuiven voor mijn ogen*
> *als het schoksgewijs verspringend verstoppertje*
> *van zwarte blokvormige letters*
> *(...)*
> *en die dan*
> *de letters zowel als de gebeurtenissen natuurlijk*
> *even weinig verstaanbaar blijven* (1962 b:88)

De kracht van de suite ligt in het hanteren van een heel persoonlijke taalbouw. De structuur van de gedichten die de buitenruimte weergeven, is heel bewust uitgewerkt. Er treden veel herhalingen op van korte zinnen, die de muzikaliteit van de verzen beklemtonen.

---

1. In de herdruk Drie partituren wordt deze indeling niet meer gemaakt. De gedichten van de eerste cyclus worden nog samengebundeld onder de naam "Ziehier een dame. suite". Er zijn echter twee gedichten weggelaten. Bij een bespreking van of citering uit die gedichten zal ik dus naar de oorspronkelijke uitgave van 1957 moeten verwijzen. De gedichten die onder de titel "Hinkend in een stadsgedeelte" waren verzameld, zijn nu los van elkaar afgedrukt, en daarom ook niet meer aan Paul Snoek en Walter Korun opgedragen. Er werd slechts één gedicht weggelaten. Toch heb ik de indruk dat deze wijziging geen verbetering is. De titel van de cyclus was inderdaad niet representatief en omvattend genoeg, maar alleen al de verandering van 'een' naar ' mijn' zou de hele cyclus in een juistere context hebben kunnen plaatsen. .../...

Ook de alliteratie versterkt binnen de verzen het rithme.)bvb.:"en baren gebaren als barstte een ritus"1962 b:11)) In deze sfeer voert Gils heel zonderlinge personages op het podium van de modeschow (het leven). De identificatie met de dames die aanwezig zijn als toeschouwer om naar de dames te kijken maakt het Gils mogelijk het vroegere objectieve spiegelbeeld van de maatschappij op een directere en tevens humoristische manier weer te geven. De rode draad door de suite is de herhaling van het vers "Ziehier een dame" op pagina's 7,11 en 24. Daartussen treden andere merkwaardige figuren op : de hoedafnemers, de plankenschavers (p.86),automekaniekers (p.87), een schurftige bende buidelratten (p.90), de antieke romeinen (p.91), een babiloniër (p.95), de wijsgeren (1957:22). In de keuze van de figuren (historische wezens) of in de typering ervan (verruimtelijking) en in de verschillende overgangsknepen daartussen wendt Gils zijn technieken aan om de verstarring te dramatiseren (wat eigenlijk een contradictie in terminis is) :

ziehier een dame dames
met borsten prehistories
met ornamenten en schelpensnoeren
(...)
zij echter ziehier
stapt ons voorbij onverstoorbaar
(iets rinkelt in een van de huizen)
haar asfalten glimlach
slaat de hoek om (1962 b:85)

In dit citaat wordt het 'prehistories' motief op het lichaam van de dame betrokken. Als gepostponeerd adjectief heeft dit beeld een onverwacht satirische dimensie om de onveranderlijke situatie te schetsen. De "asfalten glimlach" betrekt op geraffineerde manier de buitenwereld ('asfalt') op het personage. De strakheid van de oppervlakkig gelukkige mens beweegt zich toch in de tijd en de ruimte verder ('slaat de hoek om').
Om de chaos nog complexer te maken moet Gils ook de dichter/zichzelf als buitenmens in deze show presenteren. Voortdurend treedt namelijk het contrast op tussen de alwetendheid van de aan de oppervlake 'levende' mens en de onwetendheid van de tragische mens die naar de diepte peilt en dus als buitenmens 'een met stomheid geslagen toeschouwer' moet zijn. De publieke reactie op het sadistische ingrijpen van een graaf die zijn jachtwachter plechtig laat radbraken op het marktplein is begrijpend : "werkelijk een oude zonderling menen de inwoners / (zij kennen hem) en glimlachen begrijpend." (1962 b:97).

"Minkend in mijn stadsgedeelte" zou de interiorisering en de verruimtelijking samenvatten.

De dichter daarentegen heeft zichzelf als 'weerkundige' vermomd. In de evolutie die we tot nu toe geschetst hebben mag deze metamorfose ons niet verwonderen. Gils/Het ik was een waarNEMER van een chaos die hij aan de hand van dreigende meteorologische beelden heeft vertaald. Zijn taalspelen bekijkt hij nu vanuit dezelfde toeschouwer-positie, zodat hij ze moet ironiseren als "waterige balladen" "op gegradueerde smoezeltoon":

de weerkundige (zijn denkmassas
een prezisieinstrument van gesensibilizeerd koper)
maakt op gegradueerde smoezeltoon
wereldkundig zijn waterige balladen
zijn wateralarm zijn waterkreet
geeft ruchtbaarheid zijn kompas zijn
schikking met de sterrenwacht
zijn nieuwe teorie : zoekgeraakte schijngestalten
van de zon
(1957,20)[1]

Hier krijgt het woord water een gedegradeerde waarde ten opzichte van de buitenwereld. De revolterende waarde van deze gedichten is niet van primordiaal belang, zodat het korte gedicht waarin een kunstenaar op een stapel kisten klimt en roept " 'dit is geen dienende kunst, tante filomeen' en lost op in zeepbellen" (1962 b:94) ons in deze context vertrouwd voorkomt. Toch voert de herhaling van het woordje 'zijn' ons mee in een climax. In dit gedicht wordt tegenover de zelfironie naar buiten op een vrij ernstige manier het nut van de afzondering van de weerkundige aangeraakt. "Zijn wateralarm zijn waterkreet" herinnert ons onvermijdelijk aan het eerste neologisme in Gils' oeuvre "schervenwater" (1962 b,15/in deze verhandeling pagina 29) waarin de wil tot authenticiteit uitgedrukt werd. Daartegenover stelt hij nu een "nieuwe teorie". Hij is op zoek naar "zoekgeraakte schijngestalten van de zon". Deze anticlimax 'zon' stokt het gedicht, omdat in de vorige bundels dit hemellichaam de volle negatieve lading geïncasseerd kreeg. De 'zijn'(den) worden in dit gedicht dus duidelijk tegenover een zoekgeraakt en onbereikbaar ideaal de nieuwe 'zon' gesteld. Het gemis. Na de abrupte breuk van de anticlimax volgt een spatiale stilte. Door de twee eindverzen die het gedicht daarop besluiten plaatst Gils op een geraffineerde manier de buitenwereld tegenover de binnenwereld van de dichter : "en 's avonds: verbeten kweekt hij izotermen/ in de kelder van de seinpost " (1957,20)
De virtuositeit van de structuur, de muzikaliteit en de taalspelen verschaffen deze gedichten een bittere ernst, toch moet het authentieke personage blijven leven door enerzijds op een geraffineerde eerder stilzwijgende manier (en zeker niet meer met de angry mood van vroeger) de buitenwereld

1. Het is heel vreemd dat Gils dit gedicht in herdruk heeft weggelaten.

te spiegelen, dat wil zeggen dramatisch te hekelen. Anderzijds vloeien buiten en binnen steeds meer in elkaar over en blijft de dichter/het ik in het streven naar het opvullen van het gemis alleen achter :

ik ga zonder uitstel lijden
aan een maan- en slijkneuroze
wanneer zij mij ooit verlaat.

en zij verlaat mij ooit
bijvoorbeeld nu zo dadelijk (1962 b:100)

De chiastische structuur('ooit verlaat / verlaat ooit') doorbreekt hier het tragische van de inhoud. De ik staat als het ware sterker in zijn schoenen en durft op absurde wijze zijn verleden de rug toekeren en het verval (het gemis) van zichzelf al erg genoeg vinden :

verbrandde al zijn reusachtige vrachtautoos
en begon nu een chaos voor eigen rekening (1962 b:99)

2. De chaos binnen : satire en ernst.

De elf gedichten van de cyclus "Hinkend in een stadsgedeelte"[1] opgedragen aan twee andere Gard Sivik-dichters Paul Snoek en Walter Korun tekenen op "ontstemde" wijze de decentralisering van het subject. De ontstemming wordt hier overwonnen door het hanteren van een absurd taalspel dat echter in zijn innerlijke logica en in de referenties van de beeldspraak onmiddellijk aansluit bij de dilemma's van Zeer verlaten reiziger. De onherbergzaamheid "van de gerateerde eenzaat" (1962 b:101) en de onmogelijkheid van een zinvolle communicatie worden in het gedicht "biografie" abrupt vertolkt : "maar nooit had zij één gebaar / nooit heeft zij hem toegesproken" (1962 b:101). De sexualiteit (en erotiek) die falikant op een sisser uitlopen én het verlangen van hem toch een zij mee te voeren in zijn sprookjesland worden schrijnend tegenover de "klaustromanie" (1962 b:104) van het afgezonderde ik geplaatst. Het ineenvloeien van "een minnend paar", dat ook hun dood betekent, is dan ook een onoplosbaar raadsel :

liefde of toeval niemand weet het

stoffig en schraal als puin vindt men
de bewijsstukken (hun silhoëtten) later
veel later
op een onverhuurde zolderkamer (1962 b:105)

---

1. In de herdruk werd ook hier één gedicht weggelaten, maar ik vertrek bij mijn bespreking voortdurend van de uitgave van 1957, omdat ik een evolutie schets en de weglatingen en wijzigingen slechts nadien zijn gebeurd en als correcties of ingrepen op die evolutie kunnen worden beschouwd.
Het is heel eigenaardig dat alleen Ziehier een dame gecorrigeerd wordt.

Het verlangen naar een binnenruimte om tot rust te komen lost telkens in een leegte op of stolt tot een innerlijk/uiterlijk puin en is daarom chaotisch, niet vatbaar. Het ik heeft altijd gedacht dat het centrum ('het paradijs') ergens in zichzelf moest liggen, maar constateert nu op relativerende toon :

als wij voorzichtig en stil genoeg
door het landschap sluipen
zien wij gezeten op de slijkerige boorden
van gracht en kanaal riviergoden hun middagboterham eten
zij ook hebben afgedaan eindelijk
met de totaal verouderde opvatting dat het paradijs
sentraal is gelegen (1962 b:102)

Die tocht in zichzelf is in feite een zinloze mythische tocht op weg "naar het land van onwerkelijkheid onmogelijkheid" (1962 b:103), zoals van "kleine kronos en eleutheer de ongenaakbare" die de mensen toch voorhouden dat ze,

een legendariese zee (schelpenzee mierenzee of diepzeezee)
mogen aanschouwen hebben
onderwijl behaaglijk slurpend aan koffie (1962 b:103)

Alweer breekt Gils op absurde wijze de ernst van deze verzen. Het beeld van de zee loopt als een verborgen rode draad door de eerste drie bundels, zodat of opdat (?) onachtzame lezers die zouden MISSEN. Het is precies dit beeld dat de zoektocht van het ik naar de essentie van zijn zijn wil weergeven. Dit gemis (de zee, de vlakte, het land) loopt heel verborgen door de bundels, maar treedt steeds op in eenzelfde context van verlangen naar herbergzaamheid en eigenheid.
In het laatste gedicht van Partituur voor vlinderbloemigen "villegiatuur", vindt het ik,dat door een hoopvol geluid waanzinnig voortgestuurd wordt, "geen vlakte geen / zee zelfs geen afgrond " (1962 b:42 / in deze verhandeling p. 30). Het constateren van het gemis vervulde het ik met hoop, omdat hij toch iets WAARgenomen had. In Zeer verlaten reiziger hebben we de nadruk gelegd op de twijfel omtrent de situering van het WAARgenomene, dat sprekend tot uiting kwam in het vers : "de zee spoorloos was ergens. maar waar" (1962 b:66), waarbij de interpunctie de dubitativiteit nog verscherpt. Ook hier werd "een zich verspreidend tekort" (1962 b:66) in verband gebracht met het niet meer toevallige, maar slechts in deze context van het gemis optredende beeld ZEE (dat soms samen met het land of de vlakte verschijnt). In het gedicht "mite" (1962 b:103) breekt de tekst Gils met het bestaan van een waardevolle essentie, doordat het de leugenachtigheid van de inhoud achterhaalt. De beide mythologische figuren "kleine kronos en eleutheer de ongenaakbare" wilden wel dat land (het gemis) ontdekken maar zijn onderweg

gestorven, daarom precies wordt de mythe van hen

die het land van onwerkelijkheid onmogelijkheid
ontdekken wilden (zo mogelijk)
en van halfweg hun beider dorstige dood
(wordt) niet meer ver- noch herhaald. (1962 b:103)

Het is dan ook niet toevallig dat Gils zijn visie op de dichter nogmaals aanpakt in een gedicht met de titel "niet zeer landelijk". De gedichten worden er verbeeld door "hagen" :

bewaakt
door een te scherpe zon die kantelt die schaduwt
kruipen hagen moeizaam groenrood door beurtelingse
stortvlagen wit en donker. hun labirint versterft
ergens
(...)
de hagen van de dichters onder wakend oog
zijn uitgewaaid nu
in de schade van te enge huizen vlechtwerk van binnenmuren
(1962 b:108)

De poëzie is een stervend labyrint binnen de dichter (en binnen de buitenwereld). Het perspektief is te eng. Dezelfde problematiek van de "weerkundige" wordt door Gils in een totaal andere, maar even virtuoze en ernstige taal bespeeld. Met het beeld van het licht (hier werkzaam in de zon, maar ook uitgewerkt in het gedicht "betrachting van het licht" (1957:35)) in het verlengde van Zeer verlaten reiziger wordt definitief afgerekend. Dat licht heeft de poëzie te lang overschaduwd : zowel het zich bedreigd voelen door het kunstlicht als het verlangen naar geborgenheid bij het kaarslicht waren gevoelens van kortzichtigheid. Daardoor strandde de dichter in zichzelf ('vlechtwerk van binnenmuren') en liepen de associaties op zoek naar de essentie van het dichterswezen (het authentieke wezen) dood in zichzelf. De dichter dichtte zich een labyrint zonder uitgang in een labyrint zonder uitgang, want vervreemdde van zichzelf en van de wereld. Hij was een verdwaalde lamp die ergens maar waar kaarslicht WAARgenomen had. Toch zal het ik zich van de wereld blijven afzonderen, niet meer om naar waardevolle diepten in zichzelf te zoeken, maar om er het aangename aan het nuttige te koppelen :

op mijn torenkamer mij teruggetrokken

waar ik kweek voortaan jivende orchideeën
en schadelijke elementen
(het aangename en het nuttige)
(1962 b:107)

3. Op weg naar niets : het creëren van het nihil (ik)zelf.

Zo stil is het nu dat men huivert en vreest
dat iemand plots op een gong zou slaan
en van de leegte zou scheuren het voorzichtig vlies.
(Paul Snoek 1982:415)

In Ziehier een dame komt Gils tot het inzicht dat de waarde van het leven eigenlijk niet in de mens ligt. In de gedichten die de positie van de dichter bepalen raakte hij al even "de schijngestalten van de zon" aan, die een nieuwe dimensie boven of naast het ik of niets suggereerden. Voor hij daar echter kan op doorgaan moet hij eerst het ik decentraliseren of het leven tot leegte herleiden. De buiten- en binnenruimten kunnen daardoor helemaal samenvallen, omdat alle leven tot levenloosheid wordt gereduceerd. Deze abstrahering van het concrete leven zouden we inderdaad als een kritiek op het maatschappelijke leven of als kannibalisme kunnen interpreteren, zoals De Vree beweert ! Toch is het nu eerder een (zelf)vernietigend spel, waarbij door een universeel gevoel van nutteloosheid het (algemene) ik op zoek naar geluk de relativiteit van het leven inziet. Na verschillende pogingen de band met de werkelijkheid te herstellen ervaart het ik dat zijn leven in de wereld enkel een leven naar de dood toe kan zijn. Eens vervuld door dit inzicht van de uitzichtloosheid van het leven, kan het ik zich ook niet meer rechthouden door een blijven zoeken in het landschap van zichzelf, omdat hij al vlug het parallellisme tussen binnen- en buitenwereld moet ervaren : het totale gemis van eigenheid.
In "landschap met kataklisme" (1962 b:109) komt de dode buitenwereld plots tot leven en overrompelt het (binnen)leven. Hier begint Gils echt met zijn intellectuele mogelijkheden te spelen. Hij doorbreekt alle traditionele registers :

in het zwarte landschap
komt het dode water plots tot levenssnelheid
(zie de steenblokken rollen in de bedding van sjinaklei
door de stroomsterkte als met tegenzin gedreven)
vloed die rukt de scheurende vlakte binnen
planten mensen dieren verdrinkend : grijpende handen
en wortels boven het watervlak drijven af

Toch wordt soms nog van een 'mens' gesproken die het ik opgesloten heeft "op de nooit betreden hoogste verdieping / van het grauwste onbewoonde huis in deze stad" (1962 b:104). Ook in deze uitgesproken situatie van onherbergzaamheid waar het ik de aanwezigheid van een vrouw moet MISSEN vindt de uitgesloten zoeker NIETS, zelfs GEEN LEEGTE !

: niets dan wanden
daarbinnen niets geen leegte
geen hortend glas geen glazen paard
(1962 b:104)

Deze abstraheringen zijn het noodzakelijk gevolg van de doorredenering van iemand die gedurfd heeft te proberen leven. Het voortdurend hetzelfde maar anders kwam hem als een te zware druk over, omdat het écht proberen zijn niets wezenlijks veranderde. Mensen / Ikken moeten oppervlakkig leven en in de tijd vergaan :

zo lig ik één enkele maal
het ogenblik slechts van één leven
(...)
een eeuwengeleden ruïne ik
bedolven onder jaarslib van de delta (1962 b:110)

In feite kunnen we ons niks moeilijkers voorstellen dan het in beeld brengen van de leegte. Gils zal toch in staat zijn met de beelden die oorspronkelijk de verstarring van het buitenleven typeerden nu de totale leegheid van iedereen (de verruimtelijking van het geanimeerde) aan te geven. Als voorbeeld kunnen we de evolutie van het beeld 'ruïne' geven. In het gedicht "ruïne" (1962 b:37) uit Partituur voor vlinderbloemigen wordt daardoor de bedreiging voor het individu van de oppervlakkigheid der massa vertaald. In Ziehier een dame is de ruïne beeld voor elke (on)mens (de algemene mens en de mens die gepoogd heeft authentiek te zijn). Het puin, een instortend huis, een onbewoond huis zullen ook als metaforen daarvoor gebruikt worden. Daarnaast is ook het landschap, dat geleidelijk aan verdwijnt of door zichzelf vernietigd wordt, nu beeld van de leegte en duidt dit zowel op de onherbergzaamheid van de wereld, als op de entropie binnen de mens. Reeds vroeger heb ik erop gewezen dat de vlakte, de zee en de afgrond als beelden voor het gemis gebruikt worden. Veelal schrijft Gils over het ontbreken van de zee of soms over het ontbreken van een leegte. Leger kan een leegte wel niet zijn. In Zeer verlaten reiziger werd het leven zelf als ravijn getypeerd, toen Gils nog volop in het eigen zijn geloofde. (1962 b:53) Tenslotte is er het beeld van het stervende labyrint. Ook dat herinnert ons aan Zeer verlaten reiziger. De afstand tussen de binnenwereld en de buitenwereld werd soms door de "nooit ophoudende gangen" (1962 b:49) onder een dreigende stilte en een valse zon weergegeven. Het labyrint is nu echter gesloten en zonder uitgang want stervend ... de mens blijft dwalen zonder ooit zichzelf te zijn (geweest). De creatie van het totale nihil (ik) zelf.

4. Invloeden.

Het is moeilijk precies te achterhalen in wiens sporen Gils door dit levenloos landschap raast. Daarnaast zijn er ook nog de meer absurde verzen waarin het ik zichzelf als toeschouwer beschouwt. Van der Vegt legt de nadruk op het individualistisch karakter van Ziehier een dame. De gedichten worden volgens hem grilliger. In tegenstelling tot Paul de Vree stelt hij dat de nadruk niet meer zo sterk op de helderheid van het taalgebruik ligt. Dit is m.i. te wijten aan de beeldexploratie in de tekst Gils. Door de voortdurende evolutie moet de lezer in staat blijven dezelfde beelden toch anders te herwaarderen. Gils maakt het de lezer, maar ook zichzelf in zijn 'experimenten' met het zelf niet gemakkelijk :

> *In de derde bundel, Ziehier een dame van 1957, zien we het absurd-dadaïstische karakter sprekender worden, gecombineerd met een relativerende humor. Er komt ook meer grilligheid. In de eerste bundels valt een streven naar helderheid, zorgvuldigheid van woordkeus en doorzichtigheid van het gehele gedicht op, wat in de volgende bundels op de achtergrond raakt doordat Gils aan het experimenteren slaat met zijn eigen mogelijkheden.* (Van der Vegt 1970:42/43)

De Vree daarentegen schakelt Gils in een Europese 'irrealistisch-absurdistisch-surrealistische' beweging in. We hebben er inderdaad op gewezen dat in de teksten van Ziehier een dame de eerste fundamenten gelegd worden waardoor de irreële maar logische tekst boven de werkelijkheid zal kunnen uitstijgen.

> *Het is het logisch gevolg van een niet in deze wereld thuis zijn, wel in de occulte collages van zijn ontluisterende en profetische helderziendheid. De ironie van T.S. Eliot, de concentrationaire manie van Kafka, de absurditeit van Beckett, de taalmachine van Raymond Roussel, de suspense van Hitchcock, de eigen visionaire verbeelding en het eigen trekzekere woordgebruik construeren een Gust Gils die ongenadig het likwidatieproces van een uitgeholde beschaving tot het bittere einde doorvoert.* (1963:19)

Toch mogen we als waardering voor het denkwerk van de vijfenvijftigers Gils niet los daarvan zien. In dit verband zou een uitgebreider onderzoek naar de wederzijdse beïnvloedingen en thematische behandelingen wel interessant zijn. Alleen al in de titels van hun boeken valt de noodzakelijkheid van de vervreemding, maar tevens de drang naar een intens beleven van de eigenheid van zichzelf en het leven die veelal in de zinvolle leegte of in de betekenisvolle stilte wordt gesitueerd, op. Pas vervuld van een positief geluid vallen ze het volgende moment in een deprimerende, angstvolle ijlte en schrijven depressieve, zelfvernietigende regels. Dit evolueren tussen vallen en opstaan spreekt uit Dagboek voor de waanzin van René Gysen, Zwarte muze van Paul Snoek, De adem ik en Het masker man van Hugues C. Pernath en Het zomers nihil van Willy Roggeman.

D. TEOREMA VOOR PERSONAGE EN ANONIEM 20E EEUW. DE GEDEGAGEERDE BASIS VAN ETHISCHE ANTILITERATUUR.

In deze twee bundels werkt Gils de thematiek van de anonimiteit (of het niet - authentiek - zijn van iedereen) verder uit, maar voegt er geen nieuwe elementen aan toe. De verstarring en verstening zijn er dus wet. Wel zet hij enigzins een stap terug in zijn houding tegenover de absurde buitenwereld, die hem met stomheid had geslagen. De noodzakelijkheid van de eenzaamheid zal zich weer sterker profileren en vooral in een agressieve taal met zwarte humor verwoord worden. Het logisch gevolg is het uitdichten van de polariteit tussen schijn en 'werkelijk'heid/wezenlijkheid wat bijvoorbeeld sprekend tot uiting komt in de tegenstelling tussen de twee cycli van Anoniem 20e eeuw : "manu militari" en "diverse aspekten van de liefde". In verband met de twee bundels schrijft De Vree :

> *Van de 'utopische zwemmer' rest niets dan 'dat hij alleen zichzelf heeft' en dit eenzaam zijn zal hij taai en hard tegenover de schijnwaarheid en schijnwereld in de weegschaal werpen. Gils is een typisch ontluisteringsmens, met klauwende kernen van tederheid in een cynisch pantser.* (1968:116)

Van der Vegt ziet in bepaalde gedichten toch al duidelijke referenties aan een bovenwereldlijk ideaal, dat hij met de idee van Plato vergelijkt.

> *Hij tracht te abstraheren naar een niveau boven de werkelijkheid, dat zich als verwarrend, onsamenhangend aan ons voordoet en bovendien duidelijk dreigende trekken heeft. In de bundel Anoniem 20e eeuw van 1959 staat :*
>
> *venusbergen, haar en draadversperringen, pijnlijke druppels*
> *in oog en oor, zo is het eerste teken*
> *het eerste verschijnsel van een vrouw*
>
> *Het kan op een platonisch dualisme lijken : achter, boven de werkelijkheid staat een absoluter, ideale werkelijkheid.* (1970:43)

Ik heb de indruk dat deze teksten toch eerder aansluiten bij het eerste deel van de volgende bundel Gewapend oog, waarin het ik dat zich "buiten bereik" VOELT als "ONGENADIG ZAAKWAARNEMER" optreedt (1962 a:7). Deze gedichten vertrekken als het ware vanuit een voor de lezer te achterhalen 'persoonlijke' ethiek en durven daarom de maatschappij die als 'zaak' wordt waargenomen 'ongenadig' ver'niet'igen. Uit deze verzen spreekt de houding die typisch is voor de vijfenvijftigers : het antihumanistische 'protest' verbergt hun fundamentele zoektocht naar zin/geluk/echtheid ; essenties die ik het liefst met de term het GEMIS omschrijf.

> *Poëtische revolte is geen vorm van illusoire herofiek of een poging tot morele herbewapening. Geen gratis beginsel en evenmin een substituut voor daadkracht. Alleen een onvermijdelijke konsekwentie van het zogeheten dichterlijke temperament; van een aan de dichter opgelegde situatie; van zijn hoogmoed, d.i. zijn moed tot verovering van het kwalitatieve en unieke.*

> *Aan zijn onbehagen ontsnappen kan hij niet, maar wel kan hij er iets mee beginnen : een gedicht schrijven. Geen protest, maar een gedicht.* (René Gysen en Hans Sleutelaar 1960:13)

Daarom spreekt men van een 'gedegageerde' poëzie. De dichter voelt zich door de maatschappij verbannen en weigert een dienende of geëngageerde habitus aan te nemen. De dichter beschouwt zijn poëzie zelfs niet als revolterend, al wapent hij zich wel. Hij trekt zich terug binnen de 'instortende' ruimte van zijn gedicht, dat door de lezer als een uitgesproken a-literaire, a-musische revolterende kreet wordt beschouwd. Toch zijn deze gedichten heel sterk vormbewust en wordt de orde van de bundel, het gedicht en de onpoëtische taal als enige mogelijke zinsbouw, dat wil zeggen zijnsbouw tegenover de totale resterende chaos geplaatst.

> *Uit de poëzie van Gils treedt een sterke anti- of apoëtische strekking naarvoren, die o.m. ook de dichtkunst van Ponge kenmerkt. Niettegenstaande die verwantschap in voelen en denken, wordt Gils minder gedreven door een uit dorst naar kennis ontstane scheppingsdrang, dan door <u>een diepe ethische bewogenheid</u>. Men kan dat gevoel revolte noemen, een lust tot "kraken" of prangen. Het is een soort <u>averechtse</u> lyriek. Wat juist de antiliteraire bedoelingen van Gils zo boeiend maakt, is de bikkelharde, <u>sterk geconstrueerde taal</u> waarmee de dichter zijn negatief geladen gevoelswereld uitdrukt. Ook dat is een ietwat paradoxaal, maar bewust nagestreefd, kenmerk van de <u>antiliteratuur</u>.* (Eugène van Itterbeek 1967:82) (onderstrepingen van mij, p.b.)

E. BINNEN EEN LICHAAM AFWEZIG, ONVINDBAAR LIGT EEN MAN : GEWAPEND OOG.

1. Het vicieuze waarnemen : "geen ontkomen in geen ganse vogelvlucht van ogen".

a. WaarNEMEN.

Gewapend oog neemt de draad met de vorige bundels ontgoocheld weer op. In het eerste gedicht "nog wordt geleefd" geeft de dichter op ironische wijze uiting aan zijn machteloosheid, door het procédé van de omkering aan te wenden. Het waargenomen materiaal wordt op die manier in een groteske vorm aan de lezer voorgeschoteld. Het contrast tussen de ernst van het thema en de dubbelzinnige manier van schrijven vergroten het effect van een onverwachte en 'ongenadige' pointe. "Het zijn die humor en fantasie die dikwijls een dramatische diepgang krijgen".(Willy Roggeman 1970:100)

het rad ontgaat niet zijn water
het water niet zijn getijden. de ingeboren
wildheid van de aarde niet haar bloei
niet haar mensengroei

(...) in het sombere gewelf
gaat de gevangene eens op zijn andere been staan
er groeit gras tussen de stenen op zijn hoofd. (1962 a:5)

In de cyclus "5 aanwijzingen" bewijst Gils op een onrechtstreekse manier de noodzaak van een agressieve en absurde KIJK op de omwereld, waarin iedereen zonder twijfels ronddoolt. Het is alsof niemand op zoek is naar een betere wereld. " Maar dit grift hij wel in : men belooft sociale vooruitgang, men belooft beterschap. Het is alles onzin." (De Vree 1962:19) Daarom zal het ik zich afzonderen. Hij heeft de mens in zijn chaos waarGENOMEN en wil er zich weerbaar tegen opstellen.

niet één keer steeg een volmaaktheid hoe klein ook
boven hen uit.
zo dwaalden zij kermden zij
door achtenveertigurendonker (1962 a:14)

b. WAARnemen.

De strenge morele wet die het naar authenticiteit strevende ik zich oplegt om die 'volmaaktheid' te evenaren, vervult hem met een nooit wijkende wanhoop. Hij voelt zich schuldig aan de entropie maar kan de chaos niet bezweren. De bedreiging die zijn angst veroorzaakt komt zowel van de buitenwereld als van het "onverklaarbaar geritsel". Beide vervullen hem met een "unheimlich" gevoel van GEMIS dat vertrekt vanuit twee verschillende hoeken. Zijn zoektocht naar de essentie van het zijn 'valt' tussen beide regionen te situeren: de leegte tussen de hoogte en de diepte.

krankzinnig - maar blind immers wil hij niet sterven -
stort hij zich de diepte in
eer de vuren doven

De beeldenrijkdom uit de vorige bundels is in deze gedichten het sterkst aanwezig. De tekst probeert een eigen WAARheid en eigen WAARde WAAR te nemen ten voordele van het LEVEN. Het gedicht is 'een zesde zintuig', een autonoom punctueel centrum.

> *En dat is iets anders dan welke willekeurige waarheid ook, waarvan u of een andere lezer de dichter in dienst wil stellen : een goed gedicht wilt niet in de eerste plaats waarheid bevatten, maar die aktiveren.* (René Gysen en Hans Sleutelaar 1960:13)

c. WAAR ? NEMEN

De zoektocht in zichzelf loopt falikant af. Buiten- en binnenwereld worden tot evenveel niets herleid. Er is geen ruimte, geen lichaam, zelfs geen leegte WAAR het ik zichzelf en de zin van leven kan plaatsen.

binnen een lichaam afwezig, onvindbaar
ligt een man. presies onder het jonge buizennet
van de stad. (1962 a:24)

Toch blijft het ik in zijn eigen individualiteit geloven, zodat de ervaringen die hem blijven kwellen in wisselende 'visioenen' lyrisch worden verbeeld.

hoe boeiend in roerloosheid
maar niet om grijpen
maar diep onder de muurvaste huid
een ingewikkelde formule . savonds
weggegleden gaan overnachten in zwarte ravijnen
van het water. (1962 a:9)

Het beeld van de zee en de vlakte duiken weer op, om een innerlijk-zinvolle maar ongrijpbare versteende ruimte te proberen vatten. Als er iemand is, die (er) toch 'geweest' is, dan was deze essentiële ontmoeting van belachelijk korte duur : "even - maar niets" (1962:20). In het gedicht "motionless picture" (1962 a:11) wordt als het ware gebroken met de visionaire zoektocht in zichzelf. Het gebruik van de verleden tijd is bij Gils ongewoon en krijgt een sterke nadruk in dit relativerende gedicht :

- ziet u,
in ons midden waren visionairen
ja zij zwoegden er toch voor . met de glimlach
de grijze glimlach van een spin

één daalde er nog een weinig op zee
(...)
nog vóór de avond
in het wild profeties woud kwam aangedreven

was alles voorbij.

d. "waarneming omstreeks januari"

In Gewapend oog bereikt de diversiteit van de tekst Gils een chaotisch hoogtepunt. Alle beelden, woordspelingen, taalgrepen die we tot nu toe in de vorige bundels besproken hebben komen er tot kun eindpunt en worden op typisch Gilsiaanse wijze met elkaar gecombineerd. Dit einde betekent de onmogelijkheid om op een logische, rationele wijze in een irrationeel intellectualistisch, zelfgecreëerd universum de ZIN van het ZIJN te ZIEN. Op alle manieren van waarnemen heeft de tekst Gils "omstreeks januari" (1962 a:21) waargenomen dat het ik / de zijnde / het individu nooit een zelf is geweest. Deze ontstellende waarneming, zonder kapitalen, vormt het totale eindpunt van het fundamentele zoeken naar zin. De onbehuisdheid in de wereld en de vervreemding van zichzelf krijgen vorm in een aangrijpende monologue intérieur. Het kan geen toeval zijn dat het derde woord van dit gedicht "scherven" ons herinnert (alweer) aan het eerste neologisme uit Gils' oeuvre "schervenwater", waarbij water refereert aan zee, het absolute beeld van het gemis, en scherven verwijst naar het (ontbrekende) geluk. Het ik doorlicht hier zichzelf en neemt de conclusie zich van zichzelf te verwijderen. De "verten" die hij in zichzelf ervaarde gaven hem een vervelend gevoel van "bodemloosheid". (1962 a:22)

je bent scherven of gewapend glas of geen van beide
want ik kijk dwars
door je heen naar het licht
door de duizend gaten die nu je huid kenmerken.
(...)
al ben je een lege kamer (ik ben er nooit geweest)
(...)
hoewel ik heb voeten. ik duw je van mij af.
hoor wel het holle sissen tussen je gebit (1962 a:21)

De vicieuze cirkel van het met een "gewapend oog" op de wezenlijkheid gericht zijn is rond. Het ik wou zich "buiten bereik" plaatsen, werd echter in zijn puinhoop achterhaald, zodat ook zijn strijdkreet vervaagde en wezijnlijkheid beogen onwezenlijk werd, hij toch zijn eigenheid niet wou opgeven, maar "geen ontkomen in geen ganse vogelvlucht / van ogen" (1962 a:20) De titels van de gedichten die deze wanhoopsidee uitdrukken spreken voor zichzelf : "met onbereikbare groeten" (1962 a:19), "vallei" (1962 a:20), "le dormeur du val" (1962 a:22). De vallei en de afgrond verbeelden daarin de onmogelijkheid om de leegte van het leven zinvol op te vullen.

2. Het maar - perspektief : een nieuw begin.

Het belangrijkste van de bundel Gewapend oog wordt echter meegedeeld in een aan de lezer geseind "s.o.s. - bericht" (1962 a:26). In dit bericht wordt het verhaal van een zekere "lavrouzo de lichtzinnige" verteld, die zich van de werkelijkheid heeft verwijderd en verdwenen is in een ruimere ruimte.

De "inwaartse astronomie" waaraan de lichtzinnige lijdt zal hem niet onmiddellijk levenslucht schenken, maar hij heeft daar geen nood aan. Enkel het schrijven heeft zin :

lavrouzo sterven zal hij
aan inwaartse astronomie
hij hangt hij zweeft ergens : hoe ? ;
maar zijn hand is nog zijn geheime opdrachtgever
(onderstreping van mij, p.b.)

Ook de gedichten over Raskolnikov uit Dostojevskis roman Schuld en boete confronteren de lezer met iemand die zich in een uitzichtloze positie van de wereld durft afkeren en daarin een nieuw begin gewaarwordt. Precies omdat hij zich "een walm zonder betekenis" (1962 a:27) voelt heeft hij in dit twijfelloze leven niets te verliezen :

maar als zij woedend wordt en hem bedreigt
hij staat langzaam recht wat heeft hij te verliezen ?
ja hij is een nieuw mens geworden ja er is een uitweg
uit het allemaal uitzichtloze. het is uitgevochten hij is gezond
het allemaal onbekende kan hij overtreffen
(1962 a:28)

Het zijn deze figuren, die op de rand van de waanzin en de dood gekweld worden door een wroegingsabces van schuld en in een eigen wereld zullen beginnen rond te dolen. Vanuit hun afkeer en hun schuldbewustzijn mag dit universum geen herinneringen oproepen aan de vallei van de zinloosheid die hen naar deze moord op het bestaande gedreven hebben. In deze tegenstelling is het schrijven een uniek wapen. Het nevenschikkend voegwoord van tegenstelling MAAR kunnen we in deze teksten als aankondiger van een nieuwe wereld die naast / neven de bestaande geplaatst wordt beschouwen. Deze oppositie wordt ook duidelijk uitgedrukt in de "5 tegenaanwijzingen" (1962 a:40-44) die in deze bundel diametraal tegenover de "5 aanwijzingen" (1962 a:12-16) worden gesteld. In deze eerste reeks gedichten wordt in een absurde, lichtzinnige taal de spot gedreven met de logische wetten van het leven. Het vierde gedicht eindigt als het ware met een vrij brutale negatie van de vorige poëzie. Het ik heeft zijn kleren weggeworpen die verdwijnen "in het natte zeezand" (1962 a:43). Vanaf nu bant de vage grillige idee hem in en verbant hij zichzelf doordoor naar een plaats ergens "boven".

in het natte zeezand verwaaien
je neergeworpen kleren vage krommen beschrijft je hand

"Ballade van een parastataal" (1962 a:30) is het hoopvolle gedicht over het nieuwe 'vergezicht'. De titel kunnenwe op een ambivalente manier begrijpen, zoals trouwens ook het hele gedicht. De parastataal wijst enerzijds op een bediende van een parastatale instelling. Het gedicht is trouwens in een bediendenbureau gesitueerd. Anderzijds wijst de parastataal op

iemand die af en toe zichzelf verlaat en wegdroomt in een ruimte met een afwijkende logica :"ik slaagde er niet in me bij / mijn werk te houden voor de duur van die resterende minuten". Daarom hanteert hij een taal van iemand die naast (para) de wereld staat en praat in zichzelf over een verdere ruimte. Het is duidelijk dat in deze titel het onmiddellijke verband moet gelegd worden met de benaming "paraproza" dat Gils aan zijn latere proza's geeft. De houding van de parastataal vertrekt in deze ballade vanuit het geloof in een nieuw begin. De mens in zijn buitenwereld is "bijziend" omdat hij door de traditie is uitgehold. De parastataal daarentegen wil leven en heeft ondervonden dat hij dit enkel vanuit zichzelf 'zijn eigen fantasie' kan beginnen.

> *er zijn geen leeuwen meer zegt de tandarts. die zijn omgekomen van tradisie.*
> *begrijpen jullie nu waarom ik savonds zo droef boven het landschap uit zweef ? op zoek naar verre sporen van bewoonbaarheid ?*

Lavrouzo had zijn hand als "geheime opdrachtgever" om zich in zijn kosmos te schrijven. Raskolnikov geloofde plots in de zin van zijn daad en durfde zelf een uitweg creëren. Ook de parastataal, hoe bijziend als buitenmens ook, kan zich van zijn eigennaam wegbuigen, en zijn bodemloosheid 'funderen' boven de bestaande leegte.

> *vijf uur. de tijd buigt weg. weldra in de trein zal ik verre sigarenkisten in het*
> *landschap zien. hoe bijziend ik overigens ben.*
> *wanneer iemand de draad van een begin achterhaalt rafelt dan alles uit mekaar ? wie trok hem uit ? dat begin ben je zelf misschien.*

In verband met het taalgebruik wijst Willy Roggeman op "het intellectualisme van Gils, het dooreenschuiven van abstrakte en concrete vlakken zonder de compositie van het lyrisch landschap geweld aan te doen". (1970 :102) In het taalspel vindt Gils dus een nieuwe zin en kan hij zich naast de vicieuze cirkel van het leven plaatsen. Hij breekt de cirkel als het ware open om er een authentieke dimensie NAAST of BOVEN te plaatsen.

> *De andere werkelijkheid, het onverklaarbaar geritsel, is een werkelijkheid van de poëzie. Dat maakt aan de ene kant het gedicht tot een grootheid die boven de gewone realitiet uitstijgt, maar het maakt die plaatsvervangende werkelijkheid ook uiterst betrekkelijk. Gils zal hier verder de consequentie uit moeten trekken.*
> (Van der Vegt 1970:43)

Van der Vegt duidt hier vooral op de gevolgen in Gils' poëzie. Zoals we aangetoond hebben wijst Gils hier ook nadrukkelijk op zijn latere paraproza vooruit. In alle geval kunnen we vanaf nu met zekerheid zijn teksten centraal plaatsen binnen de avantgarde en het experimentalisme, die door De Vree als volgt gekarakteriseerd werden :

> *Het voeren van een eigen zijn, een eigen politiek, naast de bestaande realiteit, het leven in een andere wereld met een eigen idioom is de enige uitweg naar de bewoonbaarheid van deze wereld.* (1968:126)

3. Op weg naar naast : het creëren boven het nihil.

> *Mijn afwezigheid, uitdrukking van het niet vervuld zijn van het heden, betekende zij een verwachting van iets dat zo verschrikkelijk en overrompelend zou zijn, dat het door zijn aanwezigheid me zou ontrukken aan mijn afwezigheid en me eindelijk onderdompelen in het middelpunt van het heden ?* (Rneé Gysen z.j.:89)

De laatste gedichten van de bundel Gewapend oog behandelen vooral twee thema's. In een eerste reeks gedichten spreekt vooral de twijfel over de zin van het surrealisme. Deze gedichten hebben een dialoog-struktuur of zijn innerlijke monologen. De dichter tracht op vrij rationele basis een antwoord te formuleren op de vraag of in een mogelijke para-werkelijkheid de grond zou gevormd worden voor een authentiek leven ("verre sporen van bewoonbaarheid"). In deze gedichten overloopt Gils de evolutie die hij doorgemaakt heeft om precies tot inzicht te komen waar hij gestrand is. "Ballade van de onregelmaat" (1962 a:36-39) voert een ik op die terugblikt op een onzekere periode met gevoelens van "haat", "droefheid", "verlorenheid", kleinheid, schuld, "eenzaamheid", "twijfel", "angst". Ontgoocheld en verrukt stelt hij vast : "het moet een vermoeide arm zijn / een vermolmde arm die de wereld streelt". En daarom kunnen de volgende zinnen in feite hoopvol worden geïnterpreteerd, als schreeuw om al het werkelijke te kunnen vergeten :

> *veelgrijze kleurnacht kom over mij*
> *ik ben een slapeloos gedierte*
> *(...)*
> *waar ben ik ? wanneer ?*
> *overkom mij met een waanzin*

Het is een gevoel van uitdagende tevredenheid, al weet hij nog niet wat het worden zal. Wel refereert hij nog voortdurend aan hetzelfde gemis als vroeger, maar de korte ervaringen van volledige automatische vrijheid vervullen hem met vreugde, al is hij nu een bedreiging geworden voor zichzelf :

> *hoera ik ontwaak levend en je bent nergens hier*
> *ik ontwaak met een klein levend innerlijk objekt*
>
> *mijn tanden zijn spits*
> *ik ben een bedreiging tussen mijn tanden.* (1962 a:45)

In de tweede soort gedichten komt een eerder sadistische ik aan het woord. Tegenover de verstarring en ruïnering in een prehistorisch kader zien we nu een nahistorische wereld verschijnen geprojecteerd in een radioactieve 'toekomst', waarin herinneringen aan vroeger de gestorven of stervende resten van personages tot nadenken stemmen. Deze teksten associëren verder en verder, zodat automatisch weer veel beelden opduiken die we al eerder besproken hebben. De herinnering, de dood en de schaduw zijn echter nieuwe kernbeelden van deze innerlijke lyriek die de lezer niet mag verontrusten :

maar waar dreigt hij
die een gevaarlijke drietand was voor zijn volk ?
in welke onderwereld van een park ?

nee alles gaat zachtjes. alles
gaat binnenshuis (1962 a:53)

De ik verdwaalt in zichzelf naast zichzelf in een paranormale labyrintische woordenvloed zonder uitgang :

stasion oneinde

ik ben ergens teruggeschoven
waar je weet dat het niet eindigt

nu kunnen machtige schaduwen ontstaan (1962 a:49)

De poëzie en het paraproza zullen boven de leegte als orde tegenover de chaos worden geschreven en zullen waarschijnlijk door de 'herinnering' het heden moeten zin geven. Dit kunnen ze enkel door niet naar het heden te verwijzen, maar door een onmogelijke WAANZIN te verwoorden.

> *De waarde van een gedicht ligt niet in het bekende dat het oproept (gevoelens van liefde of haat, de gedachte dat het leven vergankelijk of de vrede een mooi ding is) maar in het onbekende - het verslindende zwijgen - waarnaar het verwijst. Het wil geen 'weer-klank' wekken (verwijzing naar het bekende), geen 'sym-pathie", - het wil, integendeel, als wat 'menselijk' is afstoten.*
> (Rodenko 1969[2]:124)

4. Besluit.

Als besluit kunnen we stellen dat de poëzie tot nu toe een evolutie schetst, waarbij (de tekst) Gils tot het INzicht komt van totale uitzichtloosheid. Vanuit het gevoel van onherbergzaamheid is het ik van de wereld vervreemd en heeft het GEMIS AAN ZIN in de wereld waarGENOMEN. In een poging die zin in zichzelf te vinden, vervreemdde hij als 'zeer verlaten reiziger' ook van zichzelf, omdat hij constateerde dat idealen nooit echt kunnen vervuld, zelfs nooit WAARgenomen worden. Als mens is men in feite nooit meer dan de andere, is men in feite niets meer dan niets. Dit GEMIS AAN ZIN in zichzelf kreeg vorm in ruimtelijke stollingen van onvatbare tijd of in associaties van tekortschietende neologismen. De creatie van het nihil. Het ik als labyrint in een stervend labyrint.
Enkel een uitstijgen daarboven kan als ZINVOL worden beschouwd. Daardoor verdrinkt de tekst Gils in het 'geloof' van het bestaan van een para-werkelijkheid die in feite enkel door een para-taal zou kunnen worden weergegeven. Het hanteren van een verstaanbare en begrijpelijke taal (het GEMIS van een para-taal) leidt in feite tot de onmogelijkheid van het willen uitdrukken van iets wat in feite niet uit te drukken valt.

Vandaar zal waarschijnlijk elke zin een poging blijven EEN GEMIS IN WAANZINNEN TE VERZINNEN. Hier staan we aan de afgrond van het para-universum, een nadere analyse zal moeten uitmaken in hoeverre deze hypothese klopt.

HOOFDSTUK III

HET IK EN DE NIEUWE RUIMTE.

0. INLEIDING

Vanaf 1960 zoekt de tekst Gust Gils naar een nieuwe ruimte voor het ik, het personage. De teksten kondigden vooral een inhoudelijke wijziging aan : Gils wil het onnoembare tot taal / totaal maken :

ik spreek nog voorbij de laatste stem
daar dus is nog niet de laatste echo
zo lang luister ik
langs sommige holle maar rietzwarte wegen (1962 a:49)

De band met de werkelijkheid zal Gils dus nooit opgeven, omdat hij de echo van de laatste stemmen blijft horen. Wel zoekt hij meer en meer naar de holle lege ruimten. Hij verlangt naar de laatste echo, de uiterste innerlijke grens. Het is in die periode dat Gils naast zijn meest hermetische poëzie, ook (para)proza en surrealistisch toneel begint te schrijven. De teksten van de verschillende toneelstukken die hij in een korte tijd laat opvoeren heeft hij nooit uitgegeven en komen in deze verhandeling verder niet ter sprake.[1]

A. EEN EERSTE VAGE SITUERING VAN DE PARA-LITERATUUR.

1. (Para)poëzie naast (para)proza : de tekst Gils in de moderne experimenterende literatuur.

Het is nogal ongewoon om poëzie en proza in een zelfde hoofdstuk te behandelen. De meeste studies scheiden beide genres angstvallig en houden zich met het ene of het andere bezig. Nochtans.

Sybren Polet onderscheidt in het moderne nederlandstalige proza twee soorten van 'ander proza': het absolute en het totale proza. Het eerste streeft naar een absolute, gesloten vorm met een grote stijlzuiverheid. Deze pure literatuur krijgt in een autonoom kunstwerk een objectief karakter. Daarnaast is er het totale proza dat de band met de buitenwereld blijft behouden door er een totale interpretatie te willen aan geven. "Zijn vormgeving en stijlmiddelen zijn dan ook in hoge mate heterogeen en divers (:open, onzuivere literatuur)". (1978:18)

---

1. Proza :
Met de noorderzon op stok verschijnt in 1960, gevolgd door de eerste twee paraproza's Verbanningen (1964) en De röntgenziekte (1966)
Poëzie :
In 1965 geeft hij Een plaats onder de maan en Insomnia ferox uit.
Toneel met jaar van opvoering :
Muizen (1960), Fata morgana (1962), Mee op de foto (1962), De schatgraver (1962) en De slaap der gedrukten (1965).

Omdat in de beide proza-stijlen de aandacht vooral op de vorm en taalmiddelen zal liggen, zal het meer en meer aanleunen bij de poëzie. Ook in het proza zal de taal het te exploiteren centrum worden, zodat de direkte verstaanbaarheid opgegeven wordt.

> *Beide takken van het andere proza hebben een grotere aandacht voor de taal en het woord dan in proza meestal het geval is; bij de poëzie is dit eerder regel dan uitzondering : de funktie van het woord als niet louter kommunikatief medium, dus als drager van een zo kort en effektief over te brengen boodschap, die zo snel mogelijk gedekodeerd moet worden.* (Polet 1978:20-21)

Gulst Gils werd door Polet in zijn bloemlezing opgenomen en impliciet kunnen we uit zijn inleiding afleiden, dat hij Gils' teksten ergens tussen de twee 'andere' prozavormen in situeert.

2. Oorsprong bij Paul van Ostaijen ?

Bernard Kemp brengt ons dichter bij de tekst Gils als hij deze moderne ontwikkeling laat vertrekken bij de erfgenaam van de dandyisten (die voor het eerst de werkelijkheid als een chaos hebben ervaren tijdens het fin de siècle): Paul van Ostaijen. De nihilistische ondergangsstemming die een algemene onmacht en lusteloosheid tot gevolg hadden, hebben de dandyisten bezworen "door een esthetiseren rondom de leegte. De cultus van een ik, dat meer bestaat uit een opvallende verschijning, mondt uit in een leven als 'artiest', waarbij de manier van bestaan en zich voordoen het haalt op de (overigens bijna volledig overbodig en nutteloos geworden) kunstschepping". (1974^2:180). Met zijn oeuvre echter zal Van Ostaijen zich op een sublieme wijze uit deze paradoxale situatie 'redden' en aan de basis liggen van een nieuwe stroom : de zinloosheid van het scheppen overwinnen door het scheppen van de zinloosheid zelf. In zijn grotesken zal hij de twee 'ingesteldheden' die bij een dergelijke oefening nodig zijn verbinden :

- hij vertrekt van de banale werkelijkheid die hij "analytisch-objectief" als leegte zal ontmaskeren. Maar niet die werkelijkheid maakt hij tot object van zijn grotesken,
- want in een geestelijke oefening vertekent hij met een eigen logica "synthetisch-subjectief" de tot fragmentjes uiteengerafelde banaliteit.

> *Hij verwijst nauwelijks naar de 'werkelijkheid', schept ook geen nieuwe wereld, plaatst alleen deze wereld voor zijn gekste inkonsekwenties.(...).Hij geeft geen nieuwe zin aan de werkelijkheid, wil slechts de onzin van déze werkelijkheid zichtbaar maken.* (Kemp 1974:182)

Het scheppen zelf, het verhaal dat nog enkel fragment is, is in zijn vorm het enige wat telt. Het is de enige mogelijke orde tegenover de chaos. De schrijver kan de totaliteit niet overschouwen en vertrekt daarom van de waarneming van één enkel gebeuren, die hij in zijn "geestelijke (en geestige) oefening" (1974:103) beschouwt en in een eigen omgekeerde ruimte verplaatst of een plaats geeft. "Evenals in zijn poëzie is de dichter hier op

weg, niet naar een nieuwe werkelijkheid, maar naar de voor hem enig mogelijke werkelijkheid die in de omgekeerde spiegel van zijn autonoom kunstwerk word geconstitueerd." (1974: 103)

Van Ostaijen zal onder andere in Tussen Vuur en Water de moderne literatuur voorzien van een eigen poëtica, die de ontwikkeling van de interiorisering inluidt. Daarbij hevelt hij elementen die aan de inhoudelijke (en formele) basis van de zuivere poëzie liggen over in het verhaal, de groteske :

> *De afbraak van wat algemeen als de 'werkelijkheid' doorgaat,*
> *de vertekening die de nonsens openbaart,*
> *het fragmenteren van de werkelijkheid in een grimmig spel,*
> *de evenwichtsoefening op de rand van het nihil,*
> *het stichten van een nieuwe metafysica in een spel met woorden,*
> *het poneren van de enige subjectieve werkelijkheid,*
> *zijn zovele elementen die deze dichter van de zuivere poëzie*
> *in het verhaal overhevelt.* (1974:186)

3. Proëzie van Gust Gils.

In deze sfeer wordt literatuur in feite een 'zuivere' creatie uit het niets. Bousset spreekt in de inleiding van zijn 'Gesprekken met 9 Vlaamse auteurs' Schrijven aan een opus (1982 a) in dit verband van het "taalcreatieve 'opus'" (1982 a:28). Deze term plaatst hij op gelijke hoogte met de benaming zuiver, absoluut proza van Sybren Polet. Schrijvers die in Vlaanderen onder deze discipline vallen zijn vooral : Willy Roggeman, Claude van de Berge, Jacques Hamelink en Astère Michel Dhondt[1]. De laatste drie auteurs schrijven "'proëzie prozagedichten" (1982 a:35). Zij scheppen met hun woorden een nieuw universum naast de gewone werkelijkheid. De paraproza's van Gust Gils zullen het meest overeenkomst vertonen met de grotesken van Paul van Ostaijen. "Ook zij willen een leegte scheppen, waarin opnieuw kan gespeeld en gecreëerd worden." (1982 a:36). Indien Bousset het paraproza binnen het hele oeuvre van Gils gesitueerd had, zou hij tot de vaststelling gekomen zijn, dat Gils die leegte al lang geschapen had in zijn vroegere poëzie.

In verband met het poëtische karakter van de 'proëzie' stelt Bousset enkel heel algemeen dat Gils in zijn latere paraproza meer de nadruk begint te

---

1. Naast dit taalcreatieve proza plaatst Bousset de taalkritische auteurs die totaalproza schrijven. "De taalkritische auteurs werken met onzuivere tekstelementen, ook met triviale wegwerpteksten, die ze monteren tot collageboeken, waarin de taalmanipulaties a.h.w. voor de ogen van de lezer worden uitgevoerd."(1982 a:15). Deze schrijvers willen de taal opnieuw bruikbaar maken, zodat maatschappijkritiek dus via taalkritiek beoefend wordt. In Vlaanderen zijn vooral Daniël Robberechts, Mark Insingel, Walter van den Broeck en Paul de Wispelaere op dit terrein actief.

leggen op de arabeske. Het taalspel als genot op zichzelf. Of dit taalspel lyrischer is of niet, vermeldt Bousset niet. Hij legt eerder het accent op het ludiekere aspect van Gils' jongste paraproza. Hij gaat uit van de centrumbundel Dank voor de blijdschap (1977a) die opgedragen is aan Laurel en Hardy met Dank voor de blijdschap.
Deze bundel is ingedeeld in 2 hoofdstukken : "Lolmaniakken" en "Egels".
Het eerste hoofdstuk zou dan de nieuwe periode inluiden en het tweede hoofdstuk de vorige afsluiten. We zouden hier dus met een typisch Gilsiaanse omkering te doen hebben.
Over het poëtische karakter kunnen we enkel iets waardevols vernemen in een citaat, dat Gils als antwoord aanhaalt op de vraag van Bousset, waar het verband ligt tussen spel en ernst, tussen humor en persiflage. Gils antwoordt, dat zowel persiflage, als metafysica tot de wereld van de geluidloze muziek behoren. Daar situeert hij dus zelf zijn taalcreaties. Zijn taal wil het geluidloze zichtbaar en het onzichtbare hoorbaar maken. Het transludieke, eerder ironische aspect is hier als overleveringswapen intrinsiek belangrijk. (cfr. Van Ostaijen)
Het is echter fundamenteel fout te redeneren, dat wie inhoudelijk absurd overkomt, zo ook tegen de wereld aankijkt en een schrijver dan zo zou schrijven. Van Itterbeek stelt daarom heel terecht in verband met de poëzie en het paraproza van Gust Gils :

> *Het absurde wordt bij Gils aanvaardbaar gemaakt door een beheerst taalgebruik. We hebben te doen met een bewust dichterschap, met een poëzie die eigenlijk een vorm is van luciditeit, van non-konformisme, een eis tot oorspronkelijkheid en een afkeer van het kleinburgerlijke, van op de spits gedreven zelfverheerlijking, van folkloristisch vlaggezwaai en feestelijk - politieke stoeten tussen gevels van opgekalefaterde stijfburgerlijkheid en verkeerd begrepen fatsoen.*
> (1967:83) (onderstreping van mij, p.b.)

De poëzie en het paraproza in die periode worden dus vormgegeven interioriteit. De inhoudelijke wijziging had Gils al aangekondigd in Gewapend oog. Nu verlegt hij het perspectief van toeschouwer, zaakwaarnemer van de buitenwereld geleidelijk naar een toerist van het innerlijk of zoals Gils ook pleegt te zeggen 'een psychedelisch toerist'. Zijn onmogelijke nieuwe ruimte karakteriseert hij als Een plaats onder de maan. 1965)

> *TOERISTIESE AANGELEGENHEID*
>
> *onmogelijke belichting*
> *kriskras*
> *(...)*
> *dalen. meters diep in keihard*
> *verdikt verleden* (1965:8)

en :

zonder nog een blik op de klok
zonder hoed of winterdas
stapte hij zomaar in de nacht (1965:9)

Deze twee citaten uit de cyclus "De adem van de narrator" wijzen ons op de nieuwe levenslucht en het nieuwe levenslicht (aanvankelijk dus nog als 'onmogelijk' of 'nacht' getypeerd) die de personages zullen verlangen 'in dienst van' de narrator.

Deze kweestes naar binnen krijgen ook een typische vorm, waarbij elementen van het lyrische (beleving, verlangen,...), van het poëtische (taalspel, ritme,...) en het epische (het toeristische verhaalelement) elkaar aanvullen en een term als PROËZIE een opheffing zou betekenen van het genre-onderscheid in deze prozagedichten.

> *Het soms dorre proza van de dichter ontvlamt dan plots in een waaier van groteske lyriek, die aan het koele intellect van Gils een onverwachte gloed meedeelt.* (Van Itterbeek 1967:83)

De dissociërende structuur van dit citaat kondigt al de polariteiten aan die de taal van Gils' verdichtingen zullen kenmerken.

4. De fundamentele relatie lyriek - poëzie - paraproza.

In de eerste paragraaf van "Hulpeloze acrobatiekjes van het problematische ik" in Glazuur op niets (1981) probeert Willy Roggeman de kern van Gils taalvorming te vatten volgens een m.i. interessante methode. Hij citeert verduidelijkende zinnen uit de bundel Berichten om bestwil (1968) die Gils niet van de benaming paraproza heeft voorzien. De korte stukjes daarin zijn eerder beschouwend van aard en de sfeer van dit werk doet ons onmiddellijk denken aan Het zomers nihil van Willy Roggeman.

Roggeman vertrekt van de korte grilligheid die de paraproza's kenmerken net zoals de gezangen van de Hoegnanzangers : "Hun zingen : korte woeste verkenningen langs bergpaden : zingen is leven". (1968:75) (onderstreping van W.R.). De kortheid is het hoofdkenmerk van de proza's van Gust Gils en sluiten alleen al daarom aan bij zijn poëzie en bij de grotesken van Van Ostaijen. Deze fragmentering is het gevolg van de inhoud zelf : de para-substantie en de eigen beweging daarin.

> *Het is het bewust exploreren van onbekend terrein, uitdaging en registratie van het vreemde / bevreemdende, het gevaarlijke,onbekende. Waar dit onbekende niet voor de hand ligt, schept het of construeert het dat zelf.* (1981:53)

Er spreekt dus weinig rust uit de 'woeste verkenningen'. De onrustige toerist geeft in een dito vorm uitdrukking aan een dito inhoud. Deze onrust vindt haar formule pendant in een zich steeds wijzigend ritme en dat is het poëtisch karakter ervan. Vandaar verklaart Roggeman de term paraproza langs etymologische weg. Proza afgeleid van 'prosa oratio' betekent

'rechtaan lopende rede', "de paraproza's keren zich af van de rechtlijnige progressie, zij zijn haaks, tegendraads, en vooral zij kiezen bewegingen waardoor zij hopen te ontglippen aan de stereotiepe maar hardnekkige logische stoten die het denken beveiligen." (1981:54). De structuur geeft het subversieve karakter van de teksten aan. De overeenkomst tussen poëzie en proza ligt dus niet op het niveau van de bewuste taalvernieuwing of het taalspel (zoals Bousset zelfs Gils wil laten geloven voor een mogelijke tweede para-periode), maar op het ontstaan, het scheppen vanuit een eigen ZIEN is ZIJN en op het verklanken van de eigen ZIN.

> *Zoals bij Kafka zijn de reüssites dan ook het grootst wanneer de (pseudo-) logica van de werkelijkheid schaak gezet wordt door de werkelijkheid van de (pseudo-) logica. In dien de paraproza's genetisch dus wel op eenzelfde creatief complex als de poëzie terug te voeren zijn, de taalmaterie wordt niettemin anders gehanteerd.* (1981:55)

Het leven dat daardoor in de para-wereld beschreven wordt is in se duidelijk, omdat de communicatie niet a priori verstoord wordt door een hermetisch taalgebruik. Natuurlijk is het beschrevene vervreemd(end) omdat in zijn doorredenering de tekst Gils af en toe een andere / onmogelijke wereld beschrijft: de wereld van de geluidloze muziek. De taal blijft daardoor een centraal element omdat ze het middel blijft om dit onmogelijke (de lyrische beleving) talig, ervaarbaar te maken.

> *Dat is het boeiende van iedere (taal)gok. Het mogelijke falen is er ook inherent aan en de strategie is weleens zo geraffineerd dat de uitval in wezen een schijnuitval is, alleen bedoeld om te illustreren dat de andere kant een fata morgana is.* (1981:54)

Daarom kunnen de paraproza's gesitueerd worden bij de absolute of zuivere literatuur. De klassieke woorden krijgen boven de leegte een veranderlijk, soortelijk gewicht, schrijft Gils in Berichten om bestwil : "Zonder dat dit een vaste en onomkeerbare regel is, vallen ze zwaarder uit in poëzie dan in proza." (1968:77). Toch kunnen we in de para-periode poëzie en paraproza samen behandelen, vertrekkend van Gils' omschrijving van het 'negatief woord'.

5. Het negatieve woord is het zuivere woord.

De term 'negatief woord' kan exemplarisch staan voor de zuivere taal : "Het negatieve woord is een verdovend middel dat tot de bodem gaat. Middel om te sterven zonder verdwijnen." (1968:81). De taal die Gils zowel in zijn paraproza als in zijn poëzie hanteert, is een taal die het leven in vraag stelt en daarom het individu een echte, dus een chaotische werkelijkheid laat ondergaan. Deze realiteit is de negatie van de ons omringende 'ordentelijke onvolmaaktheid'.

Op die manier komen we inderdaad heel dicht bij de poëtiek der verinnerlijking van Paul van Ostaijen en worden we er als het ware toe verplicht het

paraproza van Gils met de term 'expressionistisch' te karakteriseren, al kan dat maar gedeeltelijk correct zijn.

In het prachtige essay "Standpunten van het expressionisme" vat Gaston Burssens samen : de extase, het effect, de verrassing zijn de hoofdfuncties van de expressionistische dichter die vertrekt van een chaotische wereld. Deze chaos die misschien vroeger als bedreiging werd ervaren, kan nu enkel als uitdaging gelden (cfr. Kemp).

> *De orde van het expressionisme is die van de chaos, de meest geordende orde die er is, een oer-orde waaraan de komende tijden niets kunnen veranderen, een begin-orde die langs de traditionele lijn tot de eind-orde onveranderlijk zal blijven.* (1984:441)

De expressionist zal de buitenwereld van de massa moeten ontkennen. De mensen zien de wereld niet zoals hij is, omdat zij de orde van de chaos niet erkennen. Dit merkt Gils inderdaad ook op in Berichten om bestwil :

> *De dingen zijn niet zoals ons oog ze waarneemt. Was onze tastzin nauwkeuriger, we zouden onze vergissingen voelen. Kon de blinde tekenen dan zouden we ze zien. Of nee. We zouden het getekende niet herkennen.* (1968:83)

De expressionist wil dus a.h.w. door zijn verwondering, het inzicht in een mogelijk nieuw begin, de mens verrassen. Hij is door een eigen logica tot een rationele, aanvaardbare helderheid gekomen die hem 'beweegt'. Deze stemming wil hij echter 'zuiver', 'objectief' weergeven. Het is niet toevallig dat Burssens beweert, dat enkel een absoluut dichter erin slaagt zo'n absoluut gedicht te scheppen, als de woordarmoede hem niet in de steek laat.

Verrassing en extase hebben tot taak de lezer niet te vervelen. Gaston Burssens geeft een rijtje van mogelijkheden om die oorspronkelijkheid op een aangename manier weer te geven. Hij refereert aan Edgar Poe die het 'effect' als hoofddoel ziet en dit probeert te bereiken door een afwisselende combinatie van doodgewone incidenten met een ongewone toon, van ongewone incidenten met doodgewone toon. Of door een samenstelling van die eigenaardigheden. Het is vooral het negeren van de conventionaliteit die in de hoogste mate van belang is voor het gedicht.

> *Door de negatie van de realiteit ontstaat aldus een contrast tussen de redenerende geest en het niet-redenerende onderbewustzijn, tussen werkelijkheid en onwerkelijkheid, tussen waken en dromen, die in het gedicht leiden tot dit mysterieuse iets dat feitelijk niets is en toch weer alles is voor hem die door dit alles-dat-niets-is tot de extase wordt gevoerd. En wat is extase anders dan : buiten zichzelf treden in een wereld waar het bewuste leven is opgehouden."* (1981:444)

Dit citaat herinnert ons onmiddellijk aan het einde van ons tweede hoofdstuk waarin het verlangen naar de waanzin als hoopvol werd 'ervaren', enerzijds vanuit het gevoel de werkelijkheid te willen ontvluchten (afkeer),

anderzijds vanuit het 'geloof' dat in de waan (de nacht) alles tot klaarheid zou kunnen komen.

De negatie betekent een drang naar oorspronkelijkheid, originaliteit in de positieve zin van het woord, maar vertrekt uit een machteloosheid die de dichter wil transcenderen. Paul van Ostaijen noemde voor het eerst de vervorming daarvan de zuivere lyriek[1], waarvan "de techniek de eenvoud zelf is" (Burssens 1981:437).

---

1. Later veel meer genoemd naar de term "poésie pure" van abbé Brémond.

B. DE (ZUIVER) LYRISCHE GENESE.

Willy Roggeman heeft ons aangetoond dat in het ontstaan van het paraproza het lyrische karakter van Gils' verhalen verborgen ligt. Vanuit die optiek is het dus onmogelijk en onnodig te beweren dat de paraproza's gedichten zijn die te vergelijken zouden zijn met de (zuivere) lyriek van Paul van Ostaijen. Wel durven we daardoor te beweren dat er vele verwantschappen moeten bestaan in de uitgangspositie van het schrijven bij beide dichters.

> *Het dichterschap is voor Van Ostaijen geen roeping, geen kwestie van verkiezing, maar een onvermogen en een onwil om zijn innerlijke natuur, zijn driftleven, onder curatele van een abstracte, niet in hem maar in iets anders geïnteresseerde rede te laten stellen. De vrijheid die Ika Loch haar bordeelbezoekers niet gunt, eist hij als dichter op. Dit dichterschap is volgens Van Ostaijen dan ook eerder vanuit de biologie dan vanuit de ethiek te verklaren, een dichter is iemand 'wiens elan het meest aan een animale kracht (...) herinnert', iemand bij wie je 'het gevoel van een bijna ongekontroleerd uitstromen' krijgt, iemand die (...) zijn ervaringen noch wenst te verdringen, noch wenst te sublimeren : hij wil ze vormgeven. Het maatschappelijke gehalte van zijn poëzie ligt in haar onmaatschappelijkheid; alleen heeft die niets ostentatiefs.*
> (Cyrille Offermans 1983:146-147)

Van Ostaijen heeft meer dan Gils naar dé vorm bij uitstek gezocht, die binnen het moderne denken van zijn tijd, een adequate pendant kon zijn voor de opvattingen die hij nastond en de ervaringen die hij wou teweegbrengen. De evolutie die hij op zo'n korte tijd doormaakt en die de moderne kunsten tijdens en na zijn leven grondig zal stigmatiseren, kunnen we bij Gils gedeeltelijk meestal impliciet constateren. Allebei willen ze de desillusionerende kracht die uitgaat van de maatschappij negeren, omdat ze 'ergens' een waardevollere kern aanwezig weten. Van Ostaijen heeft zijn ideeën vooral in confrontatie met de schilderkunst ontwikkeld en is via talrijke besprekingen tot inzichten gekomen die hij als het ware meer en meer als noodzakelijke voorwaarden voor een zinvolle kunst is gaan beschouwen.

> *Duidelijk is het in ieder geval dat het Van Ostaijen is geweest die de 'Nieuwe Beweging' in Zuid-Nederland heeft geïntroduceerd en er de twee zogenaamde hoofdvormen van het modernisme heeft vertegenwoordigd (...).*
> *Enerzijds is er het beklemtonen van de sfeer van ondergang en wanhoop, die hij schrijnend en nihilistisch - hoewel niet fatalistisch - vorm heeft gegeven in de poëzie van zijn Berlijnse jaren (Bezette stad, De feesten van angst en pijn) (...).*
>
> *Anderzijds is er inmiddels bij hem al een nieuwe visie op het literaire werk en het creatieve proces ontstaan, die van 1920 af (Wat is er met Picasso) expliciet verwoord wordt in zijn theorie van het 'ontpersoonlijkte' of autonome kunstwerk en later zal resulteren in het organische, uit zichzelf dynamisch-associatief zich ontwikkelende gedicht* (Anne Marie Musschoot 1979 :153-154)

De grote kracht van Van Ostaijen ligt vooral in het feit dat hij in staat is geweest zijn ideeën in verband met de lyriek zowel te uiten in kritische geschriften als in poëzie. Vanuit zijn wanhoop om het absurde van het bestaan heeft hij zich volledig afgekeerd van de mimetische literatuur. Hij zal onder invloed van Kandinsky's Über das Geistige in der Kunst de algemeenheid van het subjectieve beklemtonen. Paul Hadermann wijst er op dat hier de hoeksteen ligt voor "de meeste expressionistische en - in het algemeen - modernistische kunstuitingen : scepticisme tegenover de zintuiglijk waarneembare wereld en, uit reactie daarop, een beroep op de subjectiviteit." (1970:180). Van Ostaijen zal vooral de idee van de 'innerlijke noodwendigheid' van Kandinsky overnemen en op zichzelf als dichter betrekken.

> *Uitvoerig citeert Van Ostaijen Kandinsky : "Het kunstwerk moet eenvoudig een resultaat van een zieledrang zijn, geboren uit een "innere Notwendigkeit" verklaart de Rus Kandinsky (...). De inhoud van de kunst, gaat hij voort, "wird nicht mehr das materielle, gegenstandige Was der hintergebliebenen Periode sein, sondern ein künstlerischer Inhalt."*
> (Paul Hadermann 1970:185)

Bij Van Ostaijen komt de klemtoon zowel op de stof als op de subjectieve gemoedsaandoening van de kunstenaar te liggen. De kunstenaar is een 'alleenheerser', zoals hij ergens omschrijft, die het materiaal als uitdrukkingsmiddel met zijn essentie kan laden (de subjectief-abstracte verinnerlijking, de intensieve uitbreiding) of die de 'Idee' van het ding vertaalt (de objectensynthetiserende vereenvoudiging, de extensieve uitbreiding).

> *Hieruit blijkt nogmaals het belang dat Van Ostaijen aan de ontvoogding ten opzichte van de mimesis hecht, maar tevens ook zijn volledig aanvaarden van een "objecten-synthetiserende" kunst die de Idee van het ding voorstelt, naast de subjectief-abstracte.*
> (Hadermann 1970:188)

De innerlijke drang waaruit Van Ostaijens poëzie en zoektocht naar de allesomvattende vorm ontstaat heeft hij eens gekarakteriseerd met 'het eeuwige onvoldane' : "Hij wijdt enkele regels aan 'het eeuwige onvoldane" dat hem steeds verder jaagt. (...) "Uit dezelfde drang als liefde wordt poëzie geboren", schrijft hij, helemaal in de geest van Het Sienjaal."
(geciteerd naar Hadermann 1970: 180-181).

In Gewapend oog heeft ook Gils zijn drang naar de volmaaktheid expliciet weergegeven. Het is duidelijk, dat deze idee vertrekt vanuit een tegengestelde ervaring van onvoldaanheid die hij in het uitstijgen boven de werkelijkheid wil overwinnen.

Van Ostaijen heeft bij dezelfde Kandinsky de denkvorm gevonden om zijn gemis in een gesloten structuur te vertalen. In tegenstelling met zijn vroegere

arabeske redenering die als kettingreactie van associaties tot in het oneindige (en onvoldane) voerde, ontdekt hij nu het antagonistisch principe, dat Kandinsky 'het esthetische principe van zijn tijd' noemt. Door de antilogica of de disharmonie word een fundamentele spanning tussen twee opponenten tot stand gebracht. "Het antagonisme, dat trouwens een soort van associatie is, (brengt) een remmende kracht, een trillende spanning, de stilstand van een labiel evenwicht met zich mee." (Paul Hadermann 1970:203). Daardoor krijgt het kunstwerk een meer autonoom karakter, waarbinnen de verschillende elmenten op elkaar inwerken en daardoor verwijzen naar iets wat niet expliciet aanwezig is. In Berichten om bestwil wijdt Gils een hoofdstuk aan "De poëzie en haar beschadigingen", waarin hij het spanningsveld tussen de woorden als 'konfetti' typeert binnen het lyrisch taalspel. Poëzie is een uiting van 'leegten stilte' die in contrast staan met, die de oppositie zijn van de 'letters' of woorden. Het zijn precies die 'leegten stilte' (de 'konfetti' , maar ook dat beeld schiet tekort) die de dichter wil vatten :

> *Een taal zo snel zo supersonies amper nu en dan nog een*
> *vluchtige letter hoorbaar glanzende plek van handvol*
> *gloednieuwe spijkers in modderplas.*
> *Tussen die eenzame letters grote leegten stilte.*
> *Konfetti.* (1968:89)

Van Ostaijen komt slechts door zijn idee in verband met de 'ontindividualisering' tot een sluitende poëtica, vooral onder invloed van Plato en Friedländer. De oppositie tussen de wereld van de fenomenen en de wereld van de ideeën bij Plato doet Van Ostaijen naar een absolute werkelijkheid verlangen. De kennismaking met de 'socratische ironie' vervult hem daarbij met een 'platonisch pessimisme'. Deze twee gedachten heeft hij rechtstreeks van Plato overgenomen stelt Hadermann :

> *enerzijds het heimwee naar het "vaderland" der ziel, naar een verloren kennis, naar een absolute, transcendente werkelijkheid, en anderzijds (...) het besef van de ontoereikendheid der menselijke vermogens om tot die kennis en die werkelijkheid door te dringen.*
> (1970:216)

Bij Friedländer ontdekt Van Ostaijen de weg die hem tot het inzicht van een mogelijke extatische visie zal leiden. In zijn pseudoniem Mynona vat Friedländer gedeeltelijk zijn programma van de 'schöpferische Indifferenz' samen "als een niet - persoonlijke, bovennatuurlijke staat, waar geen tegenstellingen mogelijk zijn" (Musschoot 1979:157). In de omkering van het woord 'Anonym' zit de wil om anoniem te worden in deze wereld, maar ook om er tegelijkertijd boven uit te stijgen. Dit is het hoogste menselijk stadium van het indifferente standpunt. "Hierdoor bereikt de mens het goddelijke in zich, het stadium van de "Engel", dat hem in staat stelt de hele wereld

om zich heen te relativeren en te herscheppen, onder meer door een superieure humor." (Hadermann 1970:221).

Hadermann zal niet verder ingaan op de eventuele invloed van de humor, omdat Van Ostaijen zijn theorie van de 'ontindividualisering' en de extatische visie vooral op zuiver lyrisch, dat wel zeggen autonoom vlak zal uitwerken. De samenvatting daarvan brengt hij in zijn Gebruiksaanwijzing der lyriek. De relatie tot de mystiek en het verlangen door het woord gevoelig te maken zowel de subjectiviteit van de dichter uit te schakelen, als de wereld achter de dingen bloot te leggen (de extatische ervaring) worden door Van Ostaijen op een meesterlijke wijze vertolkt : "Evenals de extase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare." (1929:143). Op deze manier worden door Van Ostaijen zowel de kunstenaar, als het kunstwerk gedepersonaliseerd.

> *In zijn spel met woorden wil Van Ostaijen een netwerk van fonische en semantische relaties creëren die de woorden zodanig 'sensibiliseren' dat het fenomeen of het gebeuren waarvan de dichter zijn ervaring wil uitdrukken tastbaar wordt. (...) In het spanningsveld van de woorden komt (...) een 'inhoud' (tot uiting) die niet door middel van de afzonderlijke woorden, maar onmiddellijk wordt uitgedrukt"*
> (Cyrille Offermans 1983:144-145)

Zoals ik in de vorige alinea heb opgemerkt werkt Hadermann de invloed van de humor niet uit, maar wel wijst hij op "een bepaalde geestesverwantschap" (1970:121) tussen de grotesken van Van Ostaijen en Mynona.

Gust Gils nu schrijft in "De poëzie en haar beschadigingen" een 'bericht' met een inhoud die sterk overeenkomt met de gevolgen van het 'indifferente standpunt' :

> *Er moeten gebieden bestaan waar tegenstrijdige zaken niet langer tegenstrijdig zijn, zonder daarom in harmonie te komen met elkaar, integendeel. Misschien heet het daar de chaos maar wat zou dat ?*
> (1968:72)

In deze passage stelt Gils zich wat het uitgangspunt van de poëzie betreft dus weer op gelijke hoogte met Van Ostaijen (en Mynona (aan wiens pseudoniem de titel van Gils'bundel Anoniem 20e eeuw ons onmiddellijk herinnert)). In tegenstelling met Van Ostaijen zal Gils meer in de lijn van de 'superieure humor' verder werken om zijn extatische ervaring die echter door het hanteren van de 'negatieve woorden' dreigt onzichtbaar te worden, weer te geven. Gils situeert zijn taalspel op het niveau van de "metafiziese persiflage", (1979:112) waardoor hij toch het verband met de transcendente werkelijkheid ('de verre sporen van bewoonbaarheid' ?) blijft behouden. De idee van de 'metafiziese persiflage' schrijft Gils in de bundel Integendelen, die hij ook geen paraprozabundel noemt. in het Koebel-nummer van 1982 geeft hij de onmiddellijke relatie aan tussen Berichten om bestwil en Integendelen :

"Nee, "Berichten om bestwil" vind ik eigenlijk meer aforistisch van inslag. Het zijn ook beschouwingen rond bepaalde thema's gegroepeerd (...). Er zitten ook korte parabels in, maar verder gaat het niet. "Integendelen" sluit daar voor mijn gevoel bij aan." (Van Londerseele 1982:16)

In de sublieme term 'negatief woord' maakt Gils in feite een synthese tussen de (zuiver) lyrische extase en de groteske vormgeving als middel om de wereld 'te relativeren en te herscheppen'. Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen, dat Gils zijn paraproza een relativiteitstheorie heeft genoemd (Bousset 1982 a:165), dat Paul de Wispelaere het verband legt tussen het groteske en de poëtica van Van Ostaijen én dat Willy Spillebeen de ontindividualisering bij Gils bespreekt. In het 'bericht' over de negatieve woorden breekt Gils de ernst van zijn streefdoel door het absurde omkerende slot : de ultieme zelfrelativering.

> *Er bestaan negatieve woorden. Zij veroorzaken stilte inplaats van geluid, boren een gat van absolute stilte in het altijd aanwezige vage rumoer van de buitenwereld (...) Het negatieve woord is een verdovend middel dat tot de bodem gaat. Middel om te sterven zonder verdwijnen.*
> *Met zulke woorden, hoor ik iemand zeggen, zou ik een practical joke van formaat willen begaan, gedichten schrijven namelijk.* (1968:81)

Paul de Wispelaere maakt in dit verband een onderscheid tussen het groteske en de groteske, waarbij het eerste vooral de subjectief-extatische en tegelijk objectief-relativerende belevingsinhoud aanduidt en het tweede de structuur die daaraan beantwoordt. Interessant is de opmerking dat de gesloten vorm van de groteske berust op de autonomie van de zuivere humor.

> *In de grond berust ze op de autonomie van de zuivere humor, die altijd een in zichzelf besloten cerebrale structuur is. Vandaar ongetwijfeld de historische verbanden van de groteske met enerzijds dandyïsme (als levenshouding van koele onontroerbaarheid) en anderzijds de theoriën over autonome of zuivere, volkomen geobjectiveerde kunst.* (1966 151-152)

Willy Spillebeen bespreekt de algemene ontpersoonlijking in Gils' poëzie en paraproza. Hij toont aan dat ook Gils op zoek is naar het onuitspreekbare,

> *want tenslotte is zijn schriftuur een poging om het woord te vinden waarmee alles gezegd kan worden, een drang naar het absolute die met zijn absurdistische levens- en wereldvisie samengaat* (1974:33).

In zijn poging de waarde van het leven te vatten heeft hij vastgesteld dat de mens niet meer is dan 'een levend voorwerp'. Zijn schrijven vertrekt dan ook van het inzicht, dat het onmogelijk is de waarheid te vatten. Door het hanteren van een absurde taal die de werkelijkheid persifleert, wil hij er tegelijkertijd boven uit stijgen. De automatische depersonali-

serende verbeelding geeft hem eventueel een tijdelijk gevoel van naast het bestaande te hebben vertoefd. Het is logisch dat deze activiteit haar wortels in het onbewuste heeft, maar dat door de noodzaak de fantastische ideeën in de taal te vatten om zodoende een zekere weerklank van het contact met 'het Andere' op te roepen, Gils er eerder zou toe gekomen zijn de literaire technieken van de zuivere lyriek aan te wenden. Dit is dus niet het geval. Relativering, persiflage en ontindividualisering zijn dus het gevolg van het 'platonisch pessimisme' maar ook weer het onbewust middel om in de onverwachte stroom van antilogische, groteske woordkoppelingen een spanning te creëren waardoor het mogelijk gebleken is in het niet-meerzijn plots even te zijn. De connectie met Van Ostaijen ligt hier voor de hand :

> *Dat dat spel in het metafysische 'geankerd' is, wil nog niet zeggen dat het zich ook van meet af aan, als een soort vanzelfsprekendheid op metafysisch niveau afspeelt. Dat niveau wordt namelijk alleen bereikt als het spel goed gespeeld wordt, dat wil zeggen : als de speler er zich volledig aan overgeeft, zonder ook maar een moment aan hogere of diepere dimensies dan die waarin het spel zich afspeelt te denken.*
> (Cyrille Offermans 1983:140)

Gils is echter in staat geweest de twee verschillende genres van de zuivere lyriek en van de groteske onbewust in elkaar te laten overgaan, in tegenstelling met Van Ostaijen omdat bij hem

> *de beide polen in zijn creatieve werk hun afzonderlijke plaats (hebben) gekregen : de poëzie zou het van de wereld afgewende domein worden van de 'vanzelfsprekende onderbewuste noodzaak' (...), van mystiek en extase, de grotesken zouden het wereldse gebied worden waar het berekende, mechanisch opererende verstand heerst.*
> (Cyrille Offermans 1984:59)

Gils kan daarom terecht opmerken in de 'beschouwing' over de 'metafiziese persiflage':

> *Het linke van de metafiziese persiflage - (...) - is wel,*
> *dat je nooit zeker weet waar de metafizika ophoudt en*
> *waar de persiflage begint.*
> *Maar dat weet de metafiziese persiflage zelf evenmin.*
> *Soms wordt zij metafizika zonder dat zij 't weet.*
> *(...)*
> *Daarom verloopt het spel volgens hoger beschreven regels,*
> *vanuit diametrale tegenstellingen gescheiden door een*
> *onduidelijk overgangsgebied.*
> *In feite behoren beide, metafizika zowel als persiflage,*
> *tot de muziek. De geluidloze.* (1979 a:112)

De wereld die Gils beschrijft wordt gekenmerkt door een surrealistisch landschap waarin onmogelijke personages heen en weer geslingerd tussen de meest diverse toestanden dreigen te verdwalen. De vernietiging van de normale logica in het behandelen van thema's die ons meestal op één of andere wijze aan de 'gewone' realiteit herinneren, heeft tot doel het desillusionerende

gevoel ten opzichte van de middelmatigheid van de buitenwereld te objectiveren.

> *Deze eerbiedige verbeelding berust niet op sentiment, maar op een graat-eerlijk affect; doordat dit affect van zijn valsheden is ontdaan, lijkt het vaak meer op logica en redenering dan op gevoel. Zo ontstaat een speciale gave voor absurdistische overdrijvingen van het doodgewone.* (Leo Geerts 1968:629)

Daarom vergelijkt Gils zijn para-werkelijkheid met de wereld van de stomme film[1], waarin het tragische van de buitenwereld op een komische en geluidloze manier wordt getoond. "In de filmische slapstick is het de buitenwereld die tot een regelrecht gekkenhuis herschapen wordt, door het tot homerische afmetingen opblazen van menseljjke domheid en onhandigheid, van misverstanden" (Bousset 1982 a:163). In deze sfeer wil Gils geNIETen, dat wil zeggen tot een 'absoluut' hoogtepunt komen boven de NIETige leegte van het zijn. Elk verhaal is een autonome poging de muzikale geluidloosheid, de harmonie van het indifferente standpunt te bereiken. 'Vernietigen om te scheppen; Vernietigen en scheppen in hetzelfde gebaar." (Willy Roggeman z.j, Het zomers nihil : 134). De paraproza's van Gust Gils kunnen dus zonder probleem tot de absolute stroming binnen de nederlandstalige literatuur gerekend worden, omdat door de lyrische genese van zijn werk het schrijven een poging is het fundamenteel - menselijke inzicht van GEMIS aan ZIN in zichzelf en het leven in de extase van een autonoom en momenteel spel te "VERGETEN". (Gils 1968:81)

> *Er is de muzikale extase, het zomaar laten waaien van je hersenen in het paraproza, het jezelf verkennen, het ervaren van de vertedering van liefde en onbedoelde humor, het vooral weten dat je niets weet, het beoefenen kortom, van wat je noemt : 'phychedelisch toerisme'.* (Bousset 1982 a:168)

---

1. Daarom ook staat op het omslag van Dank voor de blijdschap een foto van het duo Laurel en Hardy, aan wie de hele bundel is opgedragen.

C. DE IMPROVISATIE ALS MUZIKAAL ASPECT : DE BASIS VOOR DE ABSOLUTE TIJDSBELEVING.

> *Hetgeen wij stilte noemen is geen stilte maar het spelen van een uiterst geraffineerd bovennatuurlijk orkest. Het zwijgen van dat orkest is waarneembaar als wat wij voor muziek en geluiden houden.* (Gils 1968:9)

In dit citaat geeft Gils het verband aan tussen de onbeperkte mogelijkheden van de verinnerlijking en de beperkte mogelijkheden van de veruiterlijking. Het schrijven zal altijd een zwakkere weergave zijn van de harmonie van de stilte dan de muziek, die het uiterste stadium van zuivere (menselijke) uiting is. Toch wil Gils zijn taalspelen voortdurend typeren als 'geluidloze muziek', al is dat natuurlijk een bijna onmogelijke karakterisering.

> *Kortom, de muzikaliteit van de taal is een uiterst zwak afschijnsel van de muzikaliteit van de muziek. "De la musique avant toute chose" is dus een eis die men uiteraard niet aan de taal kan stellen, zonder haar linguistische specificiteit vroeg of laat prijs te geven, het taalsysteem te verlaten, en over te gaan naar de klankmogelijkheden van de menselijke stem als zodanig (geen bepaalde taak, maar "door de mens voortgebrachte klanken"), en tenslotte naar "muziek" zonder meer (in welk muzikaal systeem dan ook).* (Boullart 1984:126)

In het eerste hoofdstuk hebben we er in verband met de autonomie van de klank bij de experimentelen op gewezen, dat ook Gils die zwakheid van de literatuur ingezien heeft en in zijn zogenaamde 'verbosonische' experimenten het gebied dat tussen muziek en literatuur ligt is beginnen te exploreren.

Toch zouden we het paraproza van Gils tekort doen indien we niet de relatie zouden aantonen die er bestaat met de wereld van de jazz. In deze expressievorm heeft Gils namelijk de kracht van de improvisatie ontdekt, die er hem moet van overtuigd hebben dat door het zich 'leeg' te schrijven in een moment van streven naar extatisch inzicht ook in de literatuur een mogelijke harmonie moest kunnen bereikt worden.

Willy Roggeman bestudeert in de kleine, maar heel degelijke studie Jazzologie onder andere de "psychologie van de jazz" (1965:7). Bij het lezen valt ons onmiddellijk de geestelijke verwantschap op, die er bestaat tussen jazz en paraproza.

> *Van bij het ontstaan was de jazz een complete muzikale vorm, die alle prikkels vermocht uit te drukken, evenzeer positieve als negatieve, zodat naast het "blue" element - dit ondefinieerbaar weemoedig zijn, dit hatelijk, sarcastisch, woedend zijn, kortom : meestal de expressie van de negatieve zijde van het bestaan - steeds de vitale, levensbevestigende factor was te vinden.* (1965:12)

Het uitgangspunt van elke jazz-improvisatie komt in feite heel sterk overeen met de oorsprong van het paraproza zoals we dat in het vorig punt behandeld hebben. Vele jazz-muzikanten zullen voor hun uitvoeringen naar psychedelische middelen grijpen om tot een maximale vertolking van individuele extase binnen de collectieve 'harmonie' in staat te zijn.

> *Het fenotype en de paratypische omstandigheden zijn hier beslissend. Ongelukkig voor een muziekvorm die de improvisatie als voornaam kenmerk draagt en bijgevolg door de momentele conditie van het fenotype en het subjectief ondergaan van deze conditie wordt bepaald, bevordert de marihuana de waanidee van een zuiverder, een rijker muzikale expressie, omdat zij de scherpte van het gehoor intensiveert. Wel meer dan het streven naar de extase en de massahysterie - eindsituaties van de zo geheten Erregtheit - dwingt het beter zichzelf en de anderen horen tot het "roken".* (1965:27-28)

Dit citaat herinnert ons onmiddellijk aan Gils' verwachtingsvolle verzen op het einde van de bundel Gewapend oog : "veelgrijze kleurnacht kom over mij /(...)/ overkom mij met een waanzin" (in deze verhandeling geciteerd p.61), die de periode van het paraproza als het ware inluiden.
De Franse musicoloog Hodeir heeft aangetoond dat hoewel de meeste grote jazz-muzikanten geen kennis hadden van de klassieke, vooropgestelde (Westerse) harmonie, zij toch in staat waren te musiceren op zuivere, technische constanten. Daaruit besluit Roggeman dat het improvisatorisch karakter op psychologisch vlak moet gesitueerd worden. Een vergelijking met het paraproza dringt zich op, omdat Gils in staat zal zijn binnen de technieken van de groteske te 'improviseren', wat wil zeggen dat hij in het absolute beleven van het nu-moment in het schrijven niet zal weten waar zijn taalspel zal eindigen. Het best komt dat tot uiting in de vorm en het ritme van de paraproza's, die niet voorspelbaar zijn. Elk verhaal heeft zijn eigen vorm en ritme, die variëren van een nerveuze opeenstapeling van korte frases tot het blazen van breedgolvende lange zinnen in een onverwacht eindigend verhaal en die enkel "afhangen van het psychisch moment en bijgevolg toch improvisatie zijn, onvervangbare uitdrukking van een situatie zoals elk ogenblik in het ontvankelijke bestaan" (Roggeman 1965:18-19). De relatie met de jazz is dus duidelijk.

> *Een absolute rang heeft 'tijd' alleen in geïmproviseerde muziek. De improviserende musicus vervult dus de wetten waarnaar muziek nu eenmaal gebeurt op de meest volkomen wijze. (...) Zij heeft de muziek weer teruggebracht tot de tijd, haar eigenlijke domein.*
> (Berendt 1953:107)

Daarom hecht Gils zelf heel wat belang aan jazz en aan de improvisatie, wat hij in een interview met Roel Richelieu van Lonserseele vertelt :

> *Ja, als Charlie Parker bijv. aan een solo begon, wist hij ook niet hoe die zou eindigen. Improviseren is de kultus van het onvoorziene. Als je een jazz-kenner bent, merk je dat de muzikant, ook tijdens de improvisaties, hier en daar terugvalt op klisjees. Maar grote figuren zoals Parker en Colemann slaan toch steeds weer andere en onvoorspelbare wegen in.*
> (1982 :14)

Het exploreren van onbekend en onbestaand terrein, zoals de "Hoegnan zangers" voor wie "zingen is leven" de regel is (1968:75), doet Gils in Berichten om bestwil opmerken :

> *Eigenlijk ben je de hele tijd dood - op één moment na : het nu. In al de jaren die achter je liggen (...), in al diegenen die nog komen moeten (...), in al die zeeën van tijd ben je dood, in het verleden ben je het al, in de toekomst nog, maar bennen doe je het.*
> (1968:35)

Het zal dus nodig zijn bij de analyse een paar paraproza's die in het volgende hoofdstuk volgen ook de aandacht te vestigen op de vorm en het ritme van de verhalen. In Dank voor de blijdschap (1977a) waarin Gils "TRANSLUDIEKE VERHALEN" opneemt "die zich Bewegen op de Grens tussen Speelsheid & Gruwel, & die Grens Regelmatig Overschrijden, in 1 of Andere Richting for Better & (vooral) for worse !!" (omslag bundel) valt het onmiddellijk op dat de verhalen die voor 1970 geschreven zijn lange, breedgolvende verhalen zijn die door heel weinig alinea's gebroken worden. De paraproza's die later ontstaan zijn, zijn kort en zenuwachtiger van ritme. Exemplarisch daarvoor zijn "Autistic child" (p.160), geschreven in 1975, dat nog geen halve bladzijde vult maar toch uit 5 korte alinea's bestaat en "kriptogene frenezie, of zo" (p.161), geschreven in 1966, dat bijna over 5 volle bladzijden, die door geen enkele alinea gebroken worden, doorraast en als het ware in een bezeten nu-moment de disharmonie van de chaos wou bewijzen en overstijgen, door in nooit-eindigende waanzinnen te boven te komen.

D. DE GROTESKE GENEZING : DE NEGATIEVE STIJL VAN DE PERSIFLAGE.

In het voorlaatste deel van dit hoofdstuk brengen we vooral een samenvatting van de theoretische gedeeltes van de licentiaatsverhandeling van Boudewijn Brabant (1981 - 1982) die een grondige studie heeft gemaakt over de verschillende opvattingen die bestaan rond het groteske genre. Hij heeft daarbij vooral de grotesken van Van Ostaijen onderzocht, maar ook zij het in geringere mate het groteske proza van Maurice Gilliams, Louis-Paul Boon, Paul Snoek en Gust Gils benaderd. Het is de bedoeling dat we eerst vrij algemeen de technieken beschrijven die door de meeste groteskeschrijvers gehanteerd worden. In het volgende hoofdstuk zullen we dan aan de hand van een paar analyses van paraproza's kunnen besluiten of het paraproza ja dan nee tot het genre van de groteske kan gerekend worden.
Hoe dan ook, door de benaming 'paraproza' distantieert Gils zich bewust van alle reeds bestaande genres, omdat het in zijn specificiteit en originaliteit een genre aanduidt dat enkel met de naam Gils verbonden wordt, al durft Bernard Kemp (ps. van B.F. Van Vlierden) (terecht ?) verdedigen :

> *Het proza van de andere dichter Marcel Wauters wordt eigenlijk nog beter met de term 'paraproza' gekarakteriseerd. In een innerlijke monoloog botsen de woorden als zelfstandige dingen tegen elkaar, heffen elkaar op in een absolute tegenspraak of in de paradox. Niet de betrekkelijk dunne inhoud is van belang in Hipoteek (1962), alleen het scheikundige spel van aantrekking en afstoting tussen woorden die vaak,dankzij de verhakkeling door een ratelende interpunctie, zelfstandig zin hebben en zin zijn.*[1] *(1974:239)*

Het gevaarlijke van dergelijke bewering is dat Kemp daardoor te kennen geeft dat hij weet wat 'paraproza' is, in tegenstelling met de 'uitvinder' van het unicum in de literatuur Gils die er geen theorie van het paraproza op nahoudt en voor wie de suggestiviteit belangrijker is :

> *'Para' betekent 'naast, voorbij'. Het is mij altijd duidelijk geweest dat proza, zoals dat algemeen geschreven wordt, rechtlijnig voortschrijdend, voorzien van beschrijvingen en dialogen, mij niet kan dienen ! Daarom noemde ik mijn proza paraproza, waarbij de betekenis van het voorvoegsel niet nauw begrensd is : het is de 'para' van parabool van paranormaal, voor mijn part ook paranoia. Dus niet specifiek, maar suggestief gebruikt. Ik hou er echter geen theorie van het paraproza op na.* (Bousset 1982 a:158)

---

1. Kemp heeft waarschijnlijk ingezien dat Gils' oeuvre 'normaal' gezien in het schrijven van zuivere lyriek kon eindigen en heeft daarom de term paraproza verbonden met het proza dat het dichtst de autonomie en de sonorisatie van die stijl benadert. Vooral de laatste zin maakt dit duidelijk.

Op parodiërende wijze vinden we dezelfde terughoudendheid van Gils ook terug in de eerste verhalen van Binnenwaartse buitenstaanders (een bundel waarover Bousset opmerkt : "Bij nader toezien bevat het boek ook een hele poëtica van het paraproza..." (1982:164)), omdat de tekst "Mededeling van de schrijver" (1978 a:13) na een overtuigende bewijsvoering eindigt met de volgende 'verraderlijke' passus :

> *Daarom houdt hij er geen teoretiese opvattingen op na. Hij rekent literaire teorieën tot de fiksie. Zodat hij, konsekwent, ze soms tot onderwerp van zijn fiksie maakt. Zoals blijkt uit meerdere van zijn verhalen.*
>
> *Ook het bovenstaande, ondanks de misleidende titel, is fiksie. Zoals blijkt uit het gebruik van de derde persoon.*

Het interessante van Kemps omschrijving is echter, dat ze een meer vaste inhoud aan het genre wil geven en dit ons in staat stelt de verschillen tussen het paraproza en de groteske beter te nuanceren. Daarom is het belangrijk eerst de hoofdkenmerken van deze specifieke schrijfwijze, waarmee Gils alleszins vertrouwd is[1], te behandelen.

Boudewijn Brabant ontleent de elementen die nodig zijn om van een grotesk verhaal te kunnen spreken aan The Grotesque van Philip Thomson :

- de disharmonie : de verwarring die ontstaat ten gevolge van het aan elkaar koppelen van heterogene en disparate elementen (de onconventionele structuur) breekt de harmonie van de stijl.
- het komische en het angstaanjagende : de groteske beweegt zich op de grens van het burleske (grappige) en het bovennatuurlijke (het mysterieuze). Beide elementen zijn noodzakelijk tegelijk aanwezig, zodat de glimlach onmiddellijk in een grimlach met een huivering kan omslaan.[2]

---

1. In het intervieuw met Hugo Bousset:"Ik heb alleen het instrument gezocht en leren hanteren dat me toelaat mezelf adequaat uit te drukken. En dat resultaat zou je transludiek kunnen noemen : het ludieke buiten zijn normale overs getreden, in grimmige gebieden verdwaald. Het vrolijke van de grimmigheid, het grimmige van het vrolijke. Maar tegen de term groteske, zoals mijn proza door anderen wordt bestempeld, heb ik geen bezwaar. De groteske schept een eigen realiteit door een van het alledaagse afwijkend postulaat autonoom te amplifiëren volgens een eigen logica, die wel grotesk kan zijn maar even sterk is als de gebruikelijke. Iets dergelijks doe ik, in grote lijnen ook." (1982 a:158)

2. Maarten van Buuren merkt in De boekenpoeper. Het groteske in de literatuur in verband met De mantel van Gogol op dat bijvoorbeeld ten gevolge van een cynisch woordspel "er een contrast tussen komische en pathetische elementen (kan ontstaan) dat het verhaal een grotesk karakter geeft." (1982:41)

- de overdrijving : de hyperbolisering is één van de hoofdkenmerken van alle grotesken. Toch kunnen we het fantastische enkel als grotesk aanvaarden als de band met de realiteit behouden blijft. De groteske onderscheidt zich duidelijk van de science-fiction en haar "hyperbolisering" maakt het mogelijk om de realiteit met andere ogen te bekijken". (Maarten van Buuren 1982:42)
- de abnormaliteit : het is duidelijk dat de vorige punten een tekst veronderstellen die in hoge mate een 'abnormale' wereld beschrijft in 'abnormale' taal waarop zowel positief (genoegen) als negatief (vrees) kan worden gereageerd. "Op die manier kan men het onnatuurlijke, het abnormale als een essentieel ingrediënt van de groteske gaan beschouwen." (Boudewijn Brabant 1982:23)

Thomson zal in zijn dubbele definitie 'de onopgeloste botsingen van onverenigbare elementen'[1] zowel in het werk als in de reactie boven 'het abnormale met een dubbelzinnige betekenis' als grotesk beschouwen.
Vooraleer we de elementen vermelden die Boudewijn Brabant ter vervollediging toevoegt aan het rijtje van Thomson willen we hier eerst Maarten van Buuren citeren, die stelt dat Tzvetan Todorov in Introduction à la littérature fantastique (1970) de meest duidelijke nuanceringen heeft gemaakt in verband met de ambivalentie die het gevolg is van die botsing tussen onverenigbare elementen :

> *Todorov maakt onderscheid tussen drie genres : in het wonderbaarlijke kunnen de verschijnselen alleen begrepen worden met een beroep op bovennatuurlijke omstandigheden, dit is het geval met bijvoorbeeld het sprookje. In het "zonderlinge" (...) doen zich vreemde verschijnselen voor, die echter met behulp van bestaande natuurwetten kunnen worden verklaard. De eigenlijke fantastische literatuur tenslotte berust op de aarzeling van iemand die, vertrouwd met het normaal functioneren van de natuurwetten, plotseling geconfronteerd wordt met een bovennatuurlijk element.[2] Die laatste categorie verklaart waarom de fantastische aspecten van het groteske de lezer uit het lood slaan.* (1982:37)

Naast de disharmonie, het komische en het angstaanjagende, de overdrijving en de abnormaliteit wil Boudewijn Brabant nog een drietal elementen beklemtonen die de moderne groteske haar typische vorm geven :

---

1. "Eén van de meest wezenlijke aspecten van groteske kunst is juist dat aanvaarde opvattingen omtrent de realiteit aan het wankelen worden gebracht. (...);die conventies worden binnen het werk doorbroken, zodat er een botsing ontstaat tussen onverenigbare elementen. Die botsing is kenmerkend voor het groteske." (Maarten van Buuren 1982:36). Van Buuren zal het groteske daarom zowel tot het realistische als tot het fantastische domein rekenen.
2. De relatie met de term 'metafiziese persiflage' ligt voor de hand.

- het spel met de taal : een typisch fenomeen van de 20-ste eeuw is het taalspel, waarin de auteur op zoek gaat naar de grenzen van de taal. In de groteske komt dat vooral tot uiting in verraderlijke woordspelingen, doelbewuste omkeringen van vaste uitdrukkingen, dubbelzinnige neologismen[1].
- de lichamelijkheid : dit element heeft nog steeds een belangrijk aandeel in de moderne groteske. "Zij het om te schockeren of om te wijzen op irrationele driften van de mens, heel vaak zijn seksuele fragmenten er in groot getal aanwezig." (Boudewijn Brabant 1982:24) Bachtin stelt in zijn studie over het groteske lichaam bij Rabelais dat de groteske vertrekt van de volkse vitaliteit die een inbreuk maakt op een 'hoogstaande' traditie (verlaging van een andere code). "Bachtin gaat zelfs zover om te verklaren dat de literatuur van Rabelais van haar oorsprong (de volkshumor) vervreemd is geraakt. In de moderne literatuur komt het groteske volgens hem alleen nog in verwaterde (...) vorm voor." (Maarten van Buuren 1982:33). Van Buuren zal echter aantonen aan de hand van De gedaanteverwisseling van Kafka dat er enkel een heel belangrijke verschuiving heeft plaatsgehad in de doorbreking van de lichaamscode, die we niet louter op sexueel vlak moeten begrijpen.

  > *Terwijl de lichamelijke vervorming bij Rabelais een uiting is van onverwoestbare vitaliteit, is de transformatie van het lichaam bij Kafka geassocieerd met vervreemding en dood. Het lijkt me een heilloze onderneming om één van beide zingevingen - mortalistisch of vitalistisch - als de juiste aan te wijzen.* (1982:34)

  De vaststelling dat daardoor de lichamelijke verandering in verband te brengen is met de ontindividualisering en het doorbreken van het realistische kader, is zeker in verband te brengen met het paraproza van Gils.

---

1. Maarten van Buuren citeert Ejchenbaum die de nadruk legt op het grotesk effekt dat ontstaat door de botsing tussen de komische woordspeling en het pathetische karakter ervan. (1982:41). In het volgende hoofdstuk "Taal en waanzin" zullen we zien dat in verstoorde en gestoorde teksten de taal de centrale rol speelt.

- de cerebraliteit : de auteur zal als wapen tegen de rationaliteit van de buitenwereld het rationele zelf aanwenden, omdat precies in dat rationele de weg openligt naar het irrationele. "Zijn werken steken dan ook vol spitsvondigheden, hersenkronkels en bespiegelingen over het bewustzijn van de mens en diens ondernemingsvermogen, iets wat de gemakkelijkheidsgraad natuurlijk niet doet stijgen."
  (Boudewijn Brabant 1982:25)

De groteske is een typisch genre, dat op een eigen wijze elementen ontleent aan verschillende andere aanverwante genres en blijkbaar in staat is hun literaire procédés in een als het ware coherenter maar toch disharmonisch geheel toe te passen. In die zin is de groteske technieken verschuldigd aan :

- het absurde : het positieve en negatieve element (existentiële morele vrijheid brengt ook een verhoogde levensangst), het werken met types en algemeen menselijke problemen zijn in de groteske veel gebruikte elementen.
- het bizarre : het grillige verhaal krijgt in de groteske wel een agressiever karakter.
- het makabere en de zwarte humor : het komische met een makabere of sinistere ondertoon is het typische kenmerk van de zwarte of satanische humor. In de groteske wordt het griezelige in feite versterkt door dat komische. De 'humour noir' of 'black humour' is een element dat uit de paraproza's van Gils (maar ook in alle moderne grotesken) niet meer weg te denken is.[1]
- de karikatuur : de vervorming van menselijke kenmerken of gebreken die toch nog de gelijkenis met de realiteit blijft behouden moet in de groteske naast het lachwekkende effect zeker ook een angstaanjagend karakter krijgen.

---

1. Gils in het interview met Bousset : "Mogelijk komen mijn latere teksten milder, minder agressief over, maar van bij het begin is de zwarte humor een van mijn handelsmerken geweest (d.i. de humor die niet vrolijk doet alsof er niets aan de hand is, maar zichzelf beweegt op het terrein van de verschrikking waartegen hij zich schrap zet)." (1982 a:162)

- de parodie : in het begin van deze paragraaf hebben we gewezen op de parodiërende wijze waarop Gils zijn houding tegenover de literaire theorie en de poëtica in het algemeen verdedigde. De moeilijkheid bij de groteske vorm van de parodie is dat je niet precies weet waar de ernst begint of ophoudt.

- de satire : de satire was vroeger een 'hekeldicht' dat aan klassieke regels gebonden was. In haar moderne betekenis duidt de satire op alle werken die een hekelend karakter bezitten, maar die toch geloven dat er een alternatief bestaat voor het gehekelde. De groteske

  zal dan ook niet hekelen met het oog op een mogelijke verbetering of hervorming, maar wel met de bedoeling om de absurditeit van het ganse menselijke bestaan definitief vast te leggen. In plaats van genezing brengt de groteske lach verstarring.[1] (Boudewijn Brabant 1982:32)

- de ironie : als stijlmiddel wordt de ironie gehanteerd om elk idealisme de grond in te boren, omdat het een superieure techniek is om verstandelijke kritiek te spuien : de auteur verdedigt op een ingeklede manier het tegendeel van wat hij bewijst of brengt andere ideeën naar voor dan zijn persoonlijke. Op die manier krijg je een botsing van onverenigbare elementen en wordt dit procédé heel bruikbaar voor de groteske schrijver. Boudewijn Brabant vermeldt ook het interessante onderscheid dat W.C. Booth maakt in A Rhetoric of Irony (1974) tussen stabiele en labiele ironie. Door beide soorten worden funderingen afgebroken, maar door het hanteren van de 'stable irony' die veelal in de klassieke groteske wordt aangewend is de communicatie tussen lezer en auteur nog mogelijk, omdat de auteur tot een oplossing wil komen. Een auteur die echter de 'unstable irony' gebruikt, vertrekt van een wereld die hij als een leegte en zijn schrijfact die hij daardoor als een zinloosheid ervaart.

  Verwarring en dubbelzinnigheid heersen alom, iedere uitspraak is aan twijfel onderhevig.(...)(Toch bestaat ook hier de mogelijkheid (samenvattende tussenvoeging van mij, p.b.)) om tot een paradoksale overeenkomst te komen tussen lezer en auteur : de oneindige negativiteit wordt steeds gekompenseerd door de kreatieve daad van het werk zelf en het retorisch effekt dat ervan uitgaat. (Boudewijn Brabant 1982:34-35)

  Booth onderkent de labiele ironie in de moderne groteske.

1. Deze vaststelling moeten we wel beoordelen vanuit het oogpunt van de lezer en de maatschappij én staat dan ook in schril contrast met de titel van deze paragraaf, die opgesteld is vanuit de ontwikkeling van het paraproza zoals in deze verhandeling geschetst.

- cynisme en sarcasme : beide worden in de groteske aangewend. Het cynisme, als ongeloof in en ongevoeligheid voor het goede en de deugd, vindt haar uitwerking in een spottende lach. Wanneer dit echter overslaat in een bijtende en kwetsende spot wordt de groteske sarcastisch.
- het komische en de humor : door het hanteren van komische en humoristische effekten wil de groteskeschrijver zowel een afstand scheppen tussen de tekst en de lezer, als de lezer verrassen en hem aantonen dat zijn eigen werk niet zo belachelijk is.
- de burleske, de farce en de arabeske : met de burleske heeft de groteske de "lachwekkende mengeling van het laag-bij-de-grondse en het verhevene" (Boudewijn Brabant 1982:38) gemeen. De farce is een klucht of een dwaze grap. Zowel de burleske, als de farce missen de beklemming en de diepgang die de groteske tot een duurzaam genre maken.

  Heel interessant in het vooruitzicht van de analyses in het volgende hoofdstuk is het laatste procédé : de arabeske.
  Als uiting van de geest in de muziek of in de literatuur legt de arabeske de nadruk op de grillige kronkeling. Paul van Ostaijen heeft in Tussen Vuur en Water de arabeske en de versluierde arabeske gesitueerd tussen het concrete denken en de droom. De arabeske sluit eerder aan bij het bewuste ordeningsvermogen van het concrete denken maar functioneert willekeuriger en gebrekkiger en haalt de tijdsdimensies (verleden, heden en toekomst) nooit door elkaar zoals de droom.
  De versluierde arabeske is de toestand, die Van Ostaijen beleeft tijdens zijn treinreis in Tussen Vuur en Water. De onbewuste wensvervulling doet deze toestand aansluiten bij de droom, maar de overgangen in het beleven van de tijd verlopen in opeenvolgende periodes.
  Van Ostaijen zal de groteske situeren op het vlak van de droom: "de droom is het uitleven van het onbewuste op zulk een groteske wijze dat deze een critiek is tegen het normale denken." (1966^{2}:191)
  In het volgende hoofdstuk zullen we hier uitvoeriger op terugkomen vertrekkende van het interessante artikel "Wat gebeurt er in De roerloze rechter ?" van Han Foppe. (1974)

Dat vele elementen van de hier gepresenteerde genres ook op het oeuvre van Gils toe te passen zijn blijkt heel vlug uit het volgende fragment uit

"De omtrek van de werkelijkheid" van Rudolf van de Perre :

> *Het improvisatorische element speelt trouwens een belangrijke rol, maar hij weet de vertrouwde werkelijkheid zo te laden met zijn humor (vaak zwarte humor, ironie en sarcasme), dat ze een karikaturaal karakter krijgt of uitgroeit tot een verzameling van grotesken.*
> *Gust Gils bedient zich overvloedig van de paradox, de verrassende pointe, de dubbele bodem als stijlfiguren om deze effecten te bereiken.* (1983:302)

Het is niet eenvoudig om uit al deze elementen de essentie van de groteske af te leiden. We kunnen wel onmiddellijk vaststellen dat de groteske altijd de band met de realiteit blijft behouden. Binnen de autonomie van haar eigen structuur zal ze steeds meer haar zelfgeschapen universum exploreren en vernietigen tegelijk. De originele en enigmatische verbinding van tragiek en komiek is één van de superieure kenmerken van de moderne groteske. Aan de hand van een vergelijking tussen Eindspel van Beckett en Koning Lear van Shakespeare probeert Maarten van Buuren de vernieuwende en verdiepende kracht te verduidelijken. Het groteske karakter bij Shakespeare komt vooral tot stand uit een contrastwerking : de platvloerse opmerkingen van de nar staan in een verbluffend contrast met de tragische situatie van de koning, die blind is voor de waarheid die in de woorden van de gek schuilt. Bij Beckett wordt de tragische held zijn eigen nar, omdat hij zijn eigen uitzichtloze situatie inziet maar hij er door zijn komische opmerkingen een ambivalente onverschilligheid op na houdt.

> *Overigens zijn de grappen zo verbluffend omdat ze steeds met de tragische situatie verband houden. In de grappen wordt de tragiek gethematiseerd of liever : de tragiek wordt tot mop getransformeerd. (...)*
> *In diepste wezen is het groteske bij Beckett een vorm van humor met behulp waarvan afstand genomen wordt van een onleefbare situatie, een humor die bij Koning Lear ondenkbaar zou zijn.*
> *Door vermenging van eertijds gescheiden categorieën creëert Beckett een ambivalent mensbeeld dat kenmerkend lijkt te zijn voor de twintigste-eeuwse literatuur.* (1982:46-48)

De eenheid van Van Ostaijens grotesken die E.M. Beekman in Homeopathy of the Absurd probeert te vatten onder de formulering "A Grotesque Democracy" (1970:57) en die is gebaseerd op "de absolute verkeerdheid die de auteur op een neutrale manier (zijn 'Schöpferische Indifferenz') registreert (Boudewijn Brabant 1982:105) komt sterk overeen met de dubbelzinnige verhouding tussen het tragische en het komische bij Beckett. Als bewijs neem ik het citaat over dat Boudewijn Brabant geeft ter verduidelijking van het vervreemdingseffect van de vreemde eenheid van de groteske democratie :

> *Hij wist dat hij de sleutel behouden zou. Men kan deze domme daad niet verklaren. Het was een begin, het was een einde; het was het begin van het einde. Het was iets met weinig belang dat plots enorm*

> *werd. Het was voortdurend de negatie van zich-zelf. Het werd grotesk met een traan en het had tevens een belachelijke tragiek.*
> (uit Paul van Ostaijens "De gehouden hotelsleutel" geciteerd naar Boudewijn Brabant 1982:106) (onderstrepingen van Boudewijn Brabant).

Het gevolg is dat we verhalen krijgen die qua vorm, stijl en inhoud een strenge eenheid vertonen, die echter bij nader toezien totaal afwijkt van de gewone narratieve vertelling.[1] Beekman zal de groteske bij Van Ostaijen dan ook karakteriseren met de term : anarratieve vertelling. In het midden van Van Ostaijens verhalen geeft een totale omkering van het plot en de vertelconventies (ironische bemerkingen) een zodanige wending dat de verwachtingen nooit kunnen worden ingelost. Het einde breekt daarom ook meestal abrupt af, omdat de held, die veelal een omgekeerde idealist is en naar het 'tegenovergestelde' verlangt of de essentie van de vertelling, in vergetelheid zijn opgelost. Op die manier kan Van Ostaijen zijn ervaring van de wereld als een absurd geheel in een verhaal, waarvan zowel de vorm, de stijl en de inhoud een afwijking van de norm weerspiegelen, weergeven. "Niet alleen is er de gewilde overladenheid ten gevolge van de talrijke redeneringen en filosofische opmerkingen, maar ook de zinsbouw en het woordgebruik kunnen de moderne lezer wel es voor problemen stellen." (Boudewijn Brabant 1982:119). De syntactische deformaties en de woordvervormingen bepalen de paralogische en pararetorische stijl, of hoe het mogelijk is dat men boven de logica uitstijgt en toch de band met de werkelijkheid blijft behouden.[2] Beekman bespreekt in dit verband vooral de vervormingen, de herhalingen en de contradicties in de taal van Van Ostaijen die de paradox en de incongruentie van de inhoud beklemtonen. In de groteske verhalen wordt de groteske redenering dus als waarheid erkend, en kan de waanzin van de wereld in een waanvoorstelling worden uitgedrukt ! De absurditeit, de hyperbolisering, de negatieve dictie, het speelse taalgebruik en de verfijnde humor objectiveren het gepresenteerde materiaal vanuit de subtiele houding van de creatieve onverschilligheid ('schöpferische Indifferenz').

> *En zo gaat het steeds bij Van Ostaijen : uit het spel en de humor put hij de kracht om zijn groteske beschrijvingen verder te zetten en er zich tevens tegen af te zetten : uit het negatieve ontstaat het positieve of de superioriteit van de humor .*
> (Boudewijn Brabant 1982:135)

---

1. In de bespreking van de improvisatie hebben we gewezen op het belang van de vorm in het paraproza. Een meer uitgebreide analyse zal de gelijkenissen en verschillen moeten aantonen.
2. De termen paralogica en pararetoriek leggen een onmiddellijke relatie tussen de groteske en het paraproza.

Ik hoop dat ik in deze korte uiteenzetting de complexiteit van de groteske heb kunnen vatten. Belangrijk in het vooruitzicht van de analyses is de constatering dat in het negatieve tegelijkertijd een positieve kern aanwezig is, wat vooral in het subtiele taalspel tot uiting komt.

E. TAAL EN WAANZIN : EEN NOODZAKELIJKE TOEVOEGING.

> *Met enorme inspanning probeerde ik dit voor mezelf te verklaren, ik bedacht daarvoor een wit vel papier waarvan de leegte volledig gevuld kon worden met woorden en ik hoorde mezelf lallen, allen allen allen ballen vallen knallen schallen, wanen kwamen namen samen manen banen, lasten masten pasten tasten jasten gasten, kende lende mende wende pende jende ... maar deze of woorden als deze ontglipten mij, dekten niets, ik lalde ze zomaar, voor me uit, ze waren vervuld van een enkele waarneming, maar die waarneming behelsde enkel dat ik niets begreep, niets verklaren kon ... nou ja, dacht ik ... met deze woorden, deze stroom van woorden, die uitgesproken en vernomen waren, nergens anders goed voor dan weg te sijpelen, te verwateren, te verlopen.*
> (Peter Weiss (vertaling J.F. Vogelaar) 1983:028-209)

In deze korte paragraaf verkennen we samen met J.F. Vogelaar het recente gebied van de verstoorde en gestoorde teksten ("een verkenning van een witte plek" (1983:7)), enerzijds omdat de hoopvolle kreet in Gewapend oog "overkom mij met een waanzin" de relatie met de tekstverstoringen opdringt en anderzijds omdat we ervan overtuigd zijn dat we door verschillende raakgebieden met ons onderzoeksterrein te schetsen het paraproza beter zullen kunnen situeren en analyseren. Omdat de studie op het gebied van deze 'literatuur' ook op academisch vlak nog maar net goed op gang is gekomen, zullen we ons hier tot enkele hoofdpunten moeten beperken, die echter onmiddellijk gelijkenissen en verschillen met de teksten van Gils aantonen.
Bij de gestoorde teksten hebben we met een heel bewuste exploratie van de taal te maken, zodat er een definitieve kortsluiting ontstaat tussen het betekenisveld van de schrijver en de lezer, omdat de eerste de taal letterlijk gaat benaderen.

> *Als de gestoorde tekst een taalspel is, dan toch een spel met de grootst mogelijke inzet : de speler zet zich zelf op het spel. De veilige afstand die de taal haar gebruikers doorgaans biedt, zodat gedachten, gevoelens, belevingen, handelingen, gebeurtenissen en dingen beheerst lijken te kunnen worden door degene die zijn taal beheerst, wordt teniet gedaan zodra iemand de taal letterlijk opneemt.*
> (Vogelaar 1983:7)

Thévoz zal deze teksten 'ruwe teksten' (écrits bruts) noemen, omdat de relatie tussen taal en schrift, denken en lichamelijkheid, teken en betekende een ongekende dimensie inhoudt. Vandaar vertonen deze geschriften een nauwe verwantschap met de deviante taaluitingen van schizofrenen en psychotici, wat natuurlijk niet inhoudt dat we de schrijver daarom 'gestoord' kunnen noemen.

> *De krankzinnige is niet zozeer een deserteur uit onze wereld als wel iemand die zijn eigen wereld construeert, een wereldschepper, een architect. Hij gedraagt zich als de god van de rationalistische metafysica, die god waarin de logische waarheden die voor iedere mogelijke wereld gelden met de toevallige feitelijke waarheden overeenstemmen.*
> (Harald Kaas 1983:104)

Daarom is er een stap verder gezet, want "de psychoticus richt zicht, wanneer hij spreekt, tot niemand." (J.F.Vogelaar 1981:215)
Daarom worden gestoorde teksten bijna door iedereen als taalpuzzels of taalrebussen en dus als onleesbaar ervaren. Een belangrijke overeenkomst is echter wel dat alle gestoorde teksten ook verstoorde teksten zijn :

> *De boosheid die erin woedt is onmiskenbaar. Minder duidelijk is wellicht tegen wie of wat de woede zich richt, in de eerste plaats vaak tegen de taal als zodanig of de taal waardoor men zich verraden voelt, óf als boemerangeffekt tegen de schrijver zelf.*
> (1983:9)

De woede tegen de taal kan bij schizofrenen op een dubbele manier benaderd worden. Aan de ene kant schuwt hij het contact met de buitenwereld en aan de andere kant wil hij iets meedelen maar staat er huiverachtig tegenover, daarom voelt hij zich veiliger als zijn tekst niet begrepen wordt. De agressie tegenover de taal kunnen we dan interpreteren als "kompensatie voor het gevoel van een tekort of (een) verwoede poging om kontakt te forceren." (1983:9). De schizofreen zal dus de ontoereikendheid van de taal veel intensiever ervaren, hetzelfde zal het geval zijn met de schrijvers van ruwe teksten, die "geen andere taal (spreken) dan beroepsschrijvers, evenmin een meer rudimentaire (...) eerder zijn ze indringers in hun eigen taal, een soort dieven (Thévoz)." (1983:10)
Een historisch voorbeeld wordt besproken in het interview met Roland Barthes De krisis van de waarheid dat door J.F. Vogelaar werd vertaald en handelt over het werk Bouvard et Pécuchet van Flaubert, waarin hij een ongelooflijke dubbelzinnige taal schrijft. "Heel eenvoudig omdat niet valt uit te maken of het taalgebruik deel uitmaakt van de waarheid of de onwaarheid." (1981:213)

> *Al dat werk draait bij Flaubert steeds meer om één doel : de zin. De zin zoals Flaubert die ziet omvat erg veel : ze is tegelijk een stijleenheid - dus niet taalkundig maar ook retories - en een werkeenheid, want hij meet zijn dagen af aan het aantal zinnen, en het is een levensinhoud : zijn leven kan worden samengevat in zinnen.*
> (1981;216)

Flaubert is dus zijn hele leven op zoek geweest naar de goede structuur van de zin, omdat hij de contradictie wou overbruggen : "De zin is struktureerbaar, maar tevens is ze onbegrensd, (...) 'we zijn bezig met het afmaken van de zin' en aan de andere kant 'het is nooit af'." (1981:217). Daarom wordt Flaubert de eerste moderne schrijver genoemd, omdat hij zich aan de dwaasheid[1] of de waanzin van de taal heeft overgegeven.

---

1. Dit is een term die we in verband kunnen brengen met het 'zwansen' van Paul van Ostaijen, zoals Cyrille Offermans het taalgebruik van de groteskken typeert.

De radicaliteit van de taalvervormingen en verstoringen in de ruwe geschriften zijn volgens Thévoz te verklaren door het feit dat de meeste schrijvers geen uitzicht hebben op publikatie en daarom een grotere vrijheid hebben. "Verbannen als zij zijn uit de (moeder)taal, maar tevens gevangen in diezelfde taal, blijft hun weinig anders over dan zoveel mogelijk profijt te trekken uit hun onverantwoordelijke positie van buitenstaander." (1983:14)
Dat in dit citaat twee referenties aan titels van paraproza-bundels van Gils verweven zitten hoeft ons niet te verwonderen. Ook Gils voelt zich 'verbannen' uit de wereld en wordt een 'binnenwaartse buitenstaander'.
Zoals we in het laatste hoofdstuk zullen constateren, zal onder andere het element van het relativisme en de genezende lach het onderscheid met deze literatuur bepalen, waardoor de taalspelen een groteskere inslag krijgen.
Een heel belangrijk onderscheid ook is de consequentie in de doorredenering van de auteur die blijkbaar iets waargenomen heeft (waardoor hij) buiten zichzelf (is). Peter Weiss formuleert het in het citaat bij de aanvang van deze paragraaf als volgt : "ik lalde ze (= de woorden) zomaar, voor me uit, ze waren vervuld van een enkele waarneming, maar de waarneming behelsde enkel dat ik niets begreep, niets verklaren kon (...) (die woorden waren) nergens anders goed voor dan weg te sijpelen, te verwateren, te verlopen. "Die waarneming wordt daarom maar weergegeven in een 'niet te begrijpen' stroom van woorden, die een taalpuzzel in de eigen taal vormt.
Daartegenover staat een fundamenteel ander perspectief in het paraproza van Gust Gils, die in Dank voor de blijdschap (1977a) tussen haakjes schrijft :

> *(Je weet wel : je richt je blik, zo snel je kunt, op een afwijking, een onregelmatigheid, onmogelijkheid in de natuur, die zich afspeelt helemaal in de uiterste hoek van je gezichtsveld, maar zodra je oog in fokus komt pal op het ongehoorde, heeft dit zich allang (o zo snel, met lichtsnelheid ! je krijgt geen kans) weer hervat. Je weet natuurlijk, maar gezien heb je niets. Bewijs het dan maar.)*
> (1977 a:162)

Het paraproza wil iets-dat-niets-is bewijzen en kan daarom eerder aansluiten bij het 'expressionisme' zoals Burssens ons dit heeft geleerd. (In deze verhandeling p. 71). In het woord 'bewijzen' wordt in tegenstelling tot de woorden 'wegsijpelen, verwateren en verlopen' de noodzaak van de relatie met de buitenwereld uitgedrukt, want als je iets-dat-niets-is wil bewijzen heb je hoe dan ook iemand nodig om te overtuigen.[1]

---

1. Toch zou een onderzoek naar 'de impliciete lezer' in de 'literair-gestoorde' teksten ons waarschijnlijk duidelijk maken dat deze stromen-van-niets zich duidelijk onderscheiden van de echte psychotische geschriften.

Dit 'bewijzen van het niets' is misschien wel de draad van Ariadne in Gils' labyrintische oeuvre. Reeds in zijn debuut Partituur voor vlinderbloemigen bespeelde hij (dan nog ten opzichte van de buitenwereld) de zelfrelativerende snaar in het gedicht "groet" (1962 b:33):

ik zeg niets
ik kan niets bewijzen

Deze opmerkelijke verzen krijgen plots een fundamentele betekenis. Het werkwoord 'kunnen' slaat hier, ofwel op de mogelijkheid van, ofwel op de overtuiging werkelijk in staat te zijn tot het formuleren van een bewijs. In de dichtbundel Een handvol ingewanden (1977b) zal Gils bewust gedichten schrijven over zijn eigen schrijven, zoals de titel ons onmiddellijk laat vermoeden. Niet toevallig draagt de eerste cyclus daarin de titel "Bewijzers & Zonnewijzers". Twee gedichten zijn het meer dan waard om in deze context te worden geciteerd :

De bewijzer
voor Fruik

mijn uitverkoren bezigheid
dingen bewijzen
waarvan overduidelijk blijkt
dat ze onmogelijk zijn.

wel gebruik ik daarbij
mijn eigen soort van bewijs.
ik bewijs niet uit
maar in het ongerijmde. (1977 b:11)

en ten slotte :

Vervolgens

woont u de wereldkreasie bij
of dat u zint of niet
van mijn piep
piepjongste toneelstuk getiteld
Het Niets.
plaats van de handeling
nergens.
tijdstip van de handeling
nooit.
personages
niemand.
aantal bedrijven
nul.

doek.

De groteske toon en taalbouw onderscheidt deze gedichten duidelijk van de gestoorde teksten, maar ook van het citaat uit het paraprozaverhaal. Gils zal in de groteske duidelijk een wapen tot (zelf)relativering ontdekken. Nochtans zullen de agressie, de zwarte humor, het demiurgisch karakter van

de teksten en het zoeken naar een eigen waarheid elementen blijven die net zoals de écrits bruts ook Gils' literatuur typeren, omdat hij ervan overtuigd is dat precies dat GEMIS (het waargenomene) dat hij wil bewijzen niet kan bewezen worden en elke poging daartoe een vergeefse en waanzinnige is.

In feite is de scheiding met de zuivere lyriek ook hier niet zo ver af, alleen de methode om het bovennatuurlijk waargenomene voelbaar te maken MIST de groteske paraproza-auteur. Het 'verlangen' om een 'volheid' te vatten vinden we bij Gils eveneens duidelijk aanwezig :

> *De modernist Van Ostaijen gelooft echter niet meer in deze romantische volheid : het dichten gebeurt precies uit het verlangen naar volheid en moet het geschouwde transcendente, oorzaak van de lyrische ontroering, zichtbaar maken.*
> (Anne Marie Musschoot 1975:204)

Over het geheel genomen kunnen we besluiten dat Gils de stap naar de waanzin, naar de taal in de taal die voor het begrip van buiten zuiver labyrintisch gestructureerd en geschreven is én bijgevolg volkomen onbegrijpelijk wordt, niet heeft gezet, omdat hij de band met de realiteit (als grotesk kenmerk) is blijven behouden.[1] Hij is geen echte 'psychonaut' die alle grenzen heeft doorbroken.

De verstoorde en gestoorde teksten die zich louter in zichzelf bewegen maken deze grensoverschreidingen wel. Michel Foucault is er van overtuigd dat dit de basis wordt van een volgende gedachtensprong, een soort nieuwe begrijpbaarheid :

> *Alles wat wij nu als een grens, als iets vreemds of onverdraaglijks ervaren, zal de rustige helderheid van het positieve krijgen. En datgene wat voor ons nu een teken is van dat Buiten, zal binnenkort misschien onszelf aanduiden.*
> (vertaling door J.F. Vogelaar 1983:238)

Het zal ons misschien verwonderen dat Foucault daardoor beweert dat het volgende citaat ooit begrijpelijk wordt, en terecht :

> *.. dat heb ik u toch al zo vaak gezegd, dokter, ik kan toch iemand toch riemantoch,jorieton soro posja kajoramatsjala dabala jata,kanjoremenda nekeschedekredojamatja,mekredo kalajoe tswitedjoe rininamajatalaman, amemoramamedetsjie krano lobrosjenkro ebenojoeri nanjeprikalabadja. Onoboesje danoeloemoena nadropa, heb ik nooit gesproken, allo romono, alles van mijn hemelse vader, hij spreekt door mijn mond.* (Spoerri 1983:186)

---

1. Gils wordt dan ook niet opgenomen in het Rasternummer 24 over de gestoorde en verstoorde teksten (1983), maar wel in het recente nummer 30 over de groteske (1984).

HOOFDSTUK IV.

DE EXPLORATIE VAN HET GEMIS : HET GROTESKE LABYRINT NAAST (WAARHEID & WAANZIN).

Iemand heeft geschreven : "Geluk is waan". Zó op zichzelf geheel vals. Geluk is toestand. Waan is methode. Bij elk konkreet feit opnieuw toe te passen. Omschept verhoudingen, omschept oppervlakkig (dit wil zeggen in de meeste gevallen meer dan voldoende) de realiteit. Waan is dus ook een prisma. Geluk gaat over een louteringsberg. Hij die het geluk wil zonder inspanning, grijpt naar het prisma van de waan. Elk konkreet geval legt hij onder dit prisma. Noodzakelijke methode.
(Paul van Ostaijen 1966[2]:152)

0. SITUERINGEN EN BEPERKINGEN.

a. Poëzie 1960-1983.

Vanaf 1960 tot heden heeft Gils een ware literaire explosie gekend, die niet helemaal te vatten is met de benaderingen die we in het vorige hoofdstuk hebben beschreven. In zijn poëzie zal hij vrij vlug een andere weg volgen, die in het verlengde ligt van het gevoel van machteloosheid om nog iets (zinvols) te zeggen, dat vooral in Levend voorwerp (1969) tot een wit hoogtepunt komt. De bundels tussen 1962 en 1970 kunnen we het best vergelijken met het paraproza, omdat ze zich van de realiteit proberen afkeren om in een andere 'echte' werkelijkheid terecht te kunnen komen.
In de paragraaf over de poëzie zullen we die sfeer bespreken aan de hand van een paar gedichten uit de bundels :

- Een plaats onder de maan (1965a)
- Insomnia ferox (1965b)
- Manuskript gevonden tijdens achtervolging (1967)
- Levend voorwerp (1969)

Van Itterbeek geeft ook de relatie aan tussen het paraproza en die poëzie, maar bakent ze af ten opzichte van de bundels die we tot de vijfenvijftiger-poëzie gerekend hebben. Hij wijst eveneens op de moeilijkheid om dergelijke para-literatuur te benaderen.

De lezer, die gewoon is een betekenis te hechten aan wat hij leest, zal zich bij de lectuur van Gils' hallucinant-surrealistische verhalen onwennig voelen. Hoe moeten die dingen geïnterpreteerd worden ? Hebben ze wel een betekenis ? Die vraag geldt minder voor de eerste bundel, Drie partituren (1962), waarin nog een bepaald persoonlijk aksent doorklinkt dan voor Verbanningen en voor een groot aantal gedichten uit Een plaats onder de maan. In die werken leidt het nonsensikale karakter van Gils' verbeeldingen tot hermetisme.
(1967:82-83)

Vanaf Afschuwelijke roze yogurtman (1972) treedt in Gils' poëzie een merk-

waardige verandering op. We kunnen deze bundel daarom als een overgang naar de meer essentievattende miniatuurpoëzie, die de periode tussen 1970 en 1984 kenmerkt, beschouwen. Opmerkelijk is bijvoorbeeld dat de invloed van de korte Japanse 'haikoe'-vorm die hij in Levend voorwerp is beginnen te hanteren, in bijna alle volgende bundels te onderkennen valt. Het gevoel dat daarmee gepaard gaat is dat de auteur zich teruggeworpen voelt op de wereld, omdat hij ingezien heeft dat elke poging om boven zichzelf uit te stijgen slechts van heel korte duur was en de negatieve, d.w.z. positieve dictie in de poëzie waarschijnlijk een té 'zwaar', eventueel een té persoonlijk karakter had.

> *Het soortelijk gewicht van woorden is veranderlijk. Volgens de kontekst. In de spreektaal drijven ze aan de oppervlakte, of zijn zelfs lichter dan de lucht. Maar in doelbewuste schrijftaal dalen ze neer, zinken, leggen zich op de loer op de bodem van het water. Zonder dat dit een vaste en onomkeerbare regel is, vallen ze zwaarder uit in poëzie dan in proza.*
> (Gils 1968:77)

Vanuit deze beschouwing is het misschien te verklaren dat Gils vanaf 1977 opnieuw paraproza begint te publiceren, die in schril contrast staat met de vrij realistische, sobere maar toch beschouwende poëzie die hij tussen '70 en '84 schrijft.

Naast de versobering en het realiteitsgehalte blijft het groteske en speelse element een belangrijk deel van zijn huidige poëzie kenmerken. Het duidelijkst kunnen we dat aantonen aan de hand van de 'pseudojapanse' bundel Zevenmaal zeven haikoes (1975):

> *deze bundel leest*
> *van achter naar voor : hij is*
>
> *toch pseudojapans ?*

De getallen zeven en zeventien beheersen de structuur van de bundel, zelfs de voor- en achterpagina bevatten commentaren die in 17 lettergrepen zijn opgesteld. Het groteske karakter komt ook direct tot uiting in de titels van de twee cycli : "groteske onbewogenheden" (1975:29) en "groteske bewogenheden" (1975:45). Toch mag je nooit in de val lopen van Gils' vermeende zekerheid, want zelfs deze ludieke bundel eindigt "bij gebrek aan konkluzies" (1975:53) :

> *de grote schrijver*
> *gaf zijn publiek weer een veeg*
>
> *uit de hersenpan.* (1975:54)

De volgende bundels kunnen we bijna allemaal in deze beweging inschakelen:

Linke kornak (1974)
Zevenmaal zeven haikoes (1975)
Een handvol ingewanden (1977b)
Sneldrogende poëzie (1978b)
Onzachte landing (1979b)
Uniek onkruid (1982b)
Een vingerknip (1983)

Een handvol ingewanden, Onzachte landing en Een vingerknip verdienen echter nog een speciale vermelding. In de eerste bundel bezint de auteur zich (zoals we in het vorige hoofdstuk aangestipt hebben) op zijn eigen schrijverschap, zodat we bepaalde elementen tot een beter begrip van de para-literatuur uit deze gedichten kunnen ontlenen.

Onzachte landing is een sterkgestructureerde bundel met poëzie die het groteske karakter, het cynisme en de schamperheid van het ik in vraag stelt. Het verlangen naar volheid en inzicht in zichzelf is hier weer heel sterk aanwezig, wat blijkt uit de structuur : 3 x 33 gedichten + 1 motto; én ook uit het motto zelf :

MOTTO, VRIJ GEPIKT VAN LEWIS CARROLL

Ja wie ben ik nu eigenlijk ?

vertel me dat eerst en dan zullen we zien:
als het me aanstaat die en die
te zijn, kom ik wel naar boven.

maar zint me dat niet
dan blijf ik hier beneden zolang
tot ik een ander iemand geworden ben ! (1979b:5)

In deze bundel legt hij opnieuw een band met het paraproza, maar de stijl van zijn poëzie is totaal anders. Toch wil hij een 'traumaturg' blijven : een dramaturg van trauma's. "Een traumaturg is iemand die zijn patiënten, lezers, klanten - hoe moet je ze noemen - een fictieve verschrikking voorhoudt om ze te genezen van de zogenaamde werkelijkheid, of soms omdat hij de werkelijkheid te vervelend of te irreëel vindt" (Ekkers 1979:11):

TRAUMATURG

ik verkies
de konkrete verschrikking
van het zogenaamd fiktieve

boven de denkbeeldigheid
van een zogenaamd
naar het leven optekenen. (1979 b:41)

De realiteit is Gils dus in het "verkeerd keelgat" (1979 b:43 vv) geschoten, hij zou iemand anders willen worden. De veelzeggende titel Onzachte landing valt sterk op, omdat de speelse toon van de miniaturen en andere haikoeachtige 'kortgedichten' hier vooral plaats maakt voor de dubbele bodem :

"Val niet in het gat van de grap." (Ekkers 1979:11).

TOCH WEL LEERZAAM

plots ontstaat er een breuk
in je nonsensleven.

wat je misschien niet leuk vindt maar
waardoor je altans iets leert:
dat het totnogtoe alleen maar
stuntelig overbruggen
van diepten is geweest

en ook, hoe verdommelijk broos het allemaal wel is,
de innerlijke zekerheid en andere dure dingen
waar je toch maar mooi was ingetuind. (1979 b: 112)

In de laatste cyclus van deze bundel "Antilichaam", maar ook in Uniek onkruid (1982b) en Een vingerknip (1985) deconstrueert Gils de authenticiteit van het individu en van de massa door het hanteren van een (zelf)vernietigende en spottende anti-retoriek. Alleen de satanische lach verheft hem boven 'zichzelf', al heeft dat geen zin meer. Bijvoorbeeld in het volgende gedicht uit de cyclus "Het ego is een alibi" :

HET ZELFPORTRET

mijne heren !
wilde dat even treffen :

op het moment
dat uw om mijn geëerd
zelfportret verzoekend schrijven
mij bereikte

was ik net volop aan een reeks
zelfportretten bezig !

dus ik heb meteen gekeken
maar nee het mijne
was er niet bij.

vandaar dat ik tot mijn spijt
[voor de revisor]
(1983:14)

Op het einde van deze bundel zijn de gedichten niet langer dan de pointe alleen, de vingerknip, de lyrische essentie van het nu-moment, die net als in Sneldrogende poëzie (1978 b) je eventjes boven het niets-dat-alles-is-en-niets verheffen maar je daarna terugwerpen op je-zelf-dat-een-alibi-is.

het spreekuur van Lao Tze

wat niet is
is nauwelijks beter
dan het aanwezige (1978 b: z.p. in cyclus "De geheimen van een stiel")

en

EEN ERVARING

wel een vreemde ervaring:
een kop te zijn

die achterstevoren staat
op het lijf van anderen (1983:111)

of nog

TOT BESLUIT VAN EEN GEZELLIGE AVOND

is iedereen hier aanwezig
tevreden ?

dan mag alles nu
zachtjes verbrijzelen (1983:114)

Gils toont zich hier een ware deconstructionist die de waarde van de mens / het subject / zichzelf ontmaskert maar hem in een stervend labyrint toch nog altijd een nieuwe gang wil helpen ontdekken, die echter geen uitgang kan bieden, omdat de mensen zich bij het GEMIS hebben neergelegd en ontsnappen in het stervende labyrint (van) zichzelf.

> *Voor de dichter van Onzachte landing is de wereld nog altijd een absurd gegeven, dat slechts door een ironisch scheppen van afstand en het opblazen van de feiten tot grotesken, leefbaar kan worden gehouden. (...).Poëzie vol anti-helden, die proberen aan het bestaan te ontsnappen. Hoewel Gils meent dat het te weinig geprobeerd wordt, en de kansen op ontsnapping al evenzeer "gemist" worden.*
> (Guy van Hoof 1982:50-51) (onderstreping van mij, p.b.)

van het omsingelingsfront
ontstellend nieuws :

door paniek gegrepen
hebben alle bewoners van de planeet
zichzelf binnen zichzelf omsingeld

omsingeling die werd verricht
met kennis van zaken !
niemand raakt er nog uit.

wordt verondersteld.
je ziet niemand proberen. (1979 b:65)

Omdat het in deze verhandeling de bedoeling is de para-literatuur van Gils uitvoeriger te bespreken kunnen we op deze poëzie na Levend voorwerp (1969) niet verder ingaan. Wel is het zo dat Gils in Onzachte landing expliciet toegeeft dat zijn literatuur / zijn leven (?) tot nu toe niks anders is geweest dan het "stuntelig overbruggen / van diepten " (1979 b: 112), zodat we zijn latere paraproza tegen die achtergrond (afgrond) moeten bekijken.

zeg eens weet jij nog ergens een uitweg
al was het maar voor een simboliese vlinder ? (1979 b:69)

b. (Para)proza 1960-1984.

In diezelfde periode geeft Gils ook een hele reeks (para)prozabundels uit.

Met de noorderzon op stok. (1960)[1]

Verbanningen. paraproza (1964)

De röntgenziekte. paraproza II (1966)

Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble (1968)

Dank voor de blijdschap. paraproza III (1977a)

Binnenwaartse buitenstaanders. paraproza IV (1978a)

Integendelen. (1979a)

Geest in opdracht. paraproza V (1980)

De roerloze vechter. herdruk paraproza I en II (1981)

Het weeë gebeente. paraproza V½ (1982a)

Verder bezitten we een paar tijdschriftpublikaties die nog niet in boekvorm zijn verschenen :

- "Schotbalken en Doorlaatkleppen" in Koebelnummer 30 (1982 c:30-35); dat eindigt met de volgende ironische toespreking tot de lezer :

  (Bovenstaand heterogeen manuskript werd uiteraard gevonden op de schrijftafel van de schrijver, na het spoorloos verdwijnen van laatstgenoemde. Om voorlopig onopgehelderde redenen had hij de tekst een aan de binnenscheepvaart ontleende titel gegeven : Schotbalken en Doorlaatkleppen.)
  (Wat het persoonlijk lot van de auteur betreft wordt niet het beste verhoopt, integendeel. Want al wordt een schrijver niet geloofd, omstandigheden kunnen hem wel verscheuren.)
  (Hoe ook, en vreemd genoeg, deze man zal een leemte laten. Wee ons halfedelgebeente.)
  (Gust Gils 1982 c:35)

- "Een vakansie aan zee" en "In opdracht van de krant" in Rasternummer 30 over de groteske (1984 a:150-159).

- "Een afkeer van afkeer" in Humonummer 2311 (1984 b:18); dat ook eindigt met de vermelding van zijn (terug)houding tot de lezer :

  - Dit stuk heeft de Schrijver echter niet geschreven bij nader toezien. Immers, dank zij een eenvoudige aftreksom zou de lezer dan tòch nog de omvang van zijn, des Schrijvers Ergernissen hebben kunnen meten.

---

1. Dit is zijn debuutbundel met 11 korte verhaaltjes, die zijn latere paraproza in feite aankondigen. De originele editie is praktisch onvindbaar, maar in 1975 verscheen een heruitgave in de reeks Ander alfabet samen met werk van Bierce, Springer en De Smet. (Meerhout 1975)

Bijna had hij zich daar te Grabbel Gegooid, zijn Meest Kwetsbare Plekken aan het Klokzeel gehangen ! En zich zodoende pas voorgoed in de Kaart laten Kijken !

(Heeft hij nu ook, Schrijvers, al hun Plechtige Voornemens ten spijt, doen niet anders.)[1]

Als we de jaartallen bekijken waarin Gils een paraprozabundel publiceert valt het ons onmiddellijk op dat er een grote kloof bestaat tussen 1966, het verschijningsjaar van De röntgenziekte, en 1977, dat van Dank voor de blijdschap. In deze laatste bundel worden alle verhalen dan ook angstvallig van een jaartal voorzien, zodat we alweer vlug kunnen opmerken dat er inderdaad een (groot) verschil is tussen de verhalen die vóór 1970 (meestal 1965-1968)en die die na 1970 (meestal 1975-1976) geschreven zijn : de eerste zijn in deze bundel vrij lang en minder moeilijk, de andere korter maar hermetischer van aard. "De recentste bijdragen zijn vaak hermetischer", merkt Paul de Vree terecht op. (1978:3). Bousset echter vindt Gils' huidige teksten meer arabesken, ten opzichte van de zuivere groteske vroeger. Gils is met die constatering niet echt tevreden, maar Bousset houdt vol, al geeft hij toe dat de echte arabeske zoals Jacques Hamelink die schrijft bij Gils niet veel voorkomt :

> *Al te vaak verschuilt de recente Gils zich achter de gemakkelijke kode van de pseudo-groteske, die alleen nog de Spielerei bevat van wat ook ernst moet zijn. Wellicht is Gust Gils inderdaad uit dat genre weggegroeid en heeft hij de werkelijkheid leren aanvaarden. Of is Gils integendeel zo grondeloos pessimistisch geworden dat hij de maatschappij laat voor wat ze is ? Uit een tekst als Gevaarlijke konsentrasie blijkt dat wie wil vergroten, verkleint, dat wie god wil worden, oplost en verdwijnt, dat de sprong in het metafysische onmogelijk is. Ik kies voor de laatste mogelijkheid, omdat ik ervan uitga dat een auteur in zijn teksten, niet in zijn interviews, de waarheid spreekt.*
> (1978:273)

Volgens Bousset zou het eerste deel van Dank voor de blijdschap "Lolmaniakken" dus de volgende periode aankondigen en het tweede deel "Egels" de vorige periode afsluiten, wat we inderdaad als een groteske omkering zouden kunnen beschouwen. De fout die Bousset natuurlijk maakt, is dat hij Gils teveel als een groteskeschrijver beschouwt. Het paraproza, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben verduidelijkt, kan slechts gedeeltelijk met de term 'groteske' verbonden worden. De waarde en de essentie van de paraproza's liggen echter veel dieper, wat we heel algemeen met de typering vormgegeven interioriteit hebben proberen vatten (cfr. supra).

---

1. Ik citeer deze standpuntinnemingen ten opzichte van de lezer, omdat precies wij deze lezers zijn en Gils nu blijkbaar meer de behoefte voelt zijn houding duidelijker te maken tegenover een groter publiek. Beide teksten verschijnen namelijk in een tijdschrift.

In 1974 is Gils inderdaad een beetje aan het einde van zijn paraproza:

> *Wat nu dat paraproza betreft, waar je het daarstraks over had, dat schrijf ik de laatste jaren weinig of niet. Misschien is die periode afgesloten en was het paraproza mijn typisch uitdrukkingsmiddel tijdens een jaren durende geïntroverteerde periode, waar ik o.m. door mijn interesse voor het reëel geluidsaspect van geschreven dingen stilaan ben uit geraakt, of wie weet nog steeds aan het uit geraken ben. Terwijl die paraprozaverhalen a.h.w. plaatsgrepen in een geluidloze wereld, het was een soort van stomme film. Ik begon echter het nomansland tussen het verbale en het muzikale te verkennen. Na het toneel kreeg ik belangstelling voor de verbosonie.*
> (W.M. Roggeman 1974:13) (onderstrepingen van mij, p.b.)

Bousset heeft zich bij zijn interpretatie van deze uitlating van Gust Gils teveel op het eerste gedeelte blindgestaard, zodat hij inderdaad kon concluderen dat de periode van zuivere interiorisering voorbij was.
Ik ben er echter van overtuigd dat Gils niet zomaar de benaming paraproza aan een boek meegeeft. Vandaar is het belangrijk de tweede reeks paraproza's (na 1975) in het verlengde van de verbosonische experimenten te situeren, waar Gils inderdaad met talige elementen (medeklinkers, andere partikels van de taal, ...) een 'andere' ruimte kon suggereren. De ruimte die je door 'muziek' kan verklanken is toch absoluter, geïnterioriseerder en persoonlijker dan die die je door taal weergeeft. Als Gils daarna (gelukkig voor ons) weer begint te schrijven, kan het bijna niet anders of hij moet iets nieuws ontdekt hebben. De muzikaliteit zal bijvoorbeeld een grotere waarde krijgen en natuurlijk blijft de groteske relativering altijd Gils' overlevingswapen.
In een interview met Paul Koeck komen beide elementen ter sprake :

> *"De lolmaniakken" heet het eerste deel. Het tweede deel "Egels". Een onderscheid dat duister blijft.*
> *"Tja... In het eerste deel is het geheimzinnige, het vreesaanjagende meer toegespitst op situaties. In het tweede deel meer op individuen. Vandaar egels..."*
> *O ?*
> *"wegens de klankverwantschap met ego..."*
> *(...)*
> *Zo schept Gust Gils een nieuwe werkelijkheid, de zijne. De ons omringende werkelijkheid komt hem misschien te banaal voor ?*
> *Hij gaat ervoor op de vlucht ?*
> *"Neen, de dagelijkse werkelijkheid is zeker de moeite waard. Maar ze is vatbaar voor kritiek. En mijn paraproza is mijn commentaar op die realiteit."*
> (1977:z.p.)

Samen met Marcel Janssens kunnen we het eens zijn, dat "Egels" niet een afsluiting betekent van een vroegere periode, maar vooruitwijst naar een hoogtepunt dat een para-literatuur impliceert waarin Gils zijn vorm van waanzin, die hij al vanaf Gewapend oog verlangt, vorm kan geven :

> *In die trant schept Gust Gils in het tweede deel van de bundel een klimaat van nihilistische paniek. Daar viert de waanzin hoogtij. De koddige figuren uit het eerste deel zijn hier 'zo gek als een houten kachelpijp op zondag' (p. 165). Ze verstijven van angst tot 'Tussaud-figuren' (p. 171). De humor wordt meteen mechanischer en destructiever. De hoofdtoon van het tweede deel ligt bevroren in het kilste nihilisme. Elk stukje is, zoals Gils zelf het zegt, telkens een andere 'besnaring voor de emotie angst'.*
> *Opvallend is ten slotte dat al die met de dood bedreigden geen kreet van protest laten horen, laat staan iets ondernemen om het onheil af te wentelen. (...) In het aanschijn van de fatale verdelging roesten de tot ledepop verstarden vast, of ze bevriezen woordenloos. Dan toch maar verder leven ? Ach ja, 'for Better & (vooral) for Worse !!', maar zonder illusies, van aangezicht tot aangezicht met het onontkoombare.*
> (1977:680)

In de paragraaf waarin we het paraproza bespreken zullen we niet alle verhaaltjes van Gust Gils thematisch op elkaar betrekken. Dit heel zinvolle werk heeft Boudewijn Brabant reeds vóór ons verricht in zijn interessante licenciaatsverhandeling over de groteske. Ook Leo Geerts heeft in het artikel "Nachtmerries van een meester-dromer" op het einde de verschillende themata gegroepeerd.[1]

> *Hoe uiteenlopend deze thema's en vertelmotieven ook zijn - en hoever ze wel uiteenlopen is niet op één meter nauwkeurig na te schatten, daar coiffeurs en entomologen soms stratenver van elkaar af wonen - uit dit overzicht (zie voetnoot, p.b.) blijkt de nauwe band tussen een prinses en een ruimtevaarder : ze horen samen in de wijdopen paardenogen van Gils' nachtmerrie.*
> (Geerts 1969:634).

---

1. Geerts vertrekt van Berichten om bestwil om de verschillende thema's te groeperen, omdat Gils in deze bundel commentaar verstrekt bij zijn literatuur. We vatten samen :
- schijnbaar gewone reacties worden absurd door de situatie of de toespitsing ervan in de formulering.
- de absurde reactie van de massa en van de haar vertegenwoordigende macht.
- de ergernis over het labyrintische karakter van het monster stad.
- de hyperbolisering van de mogelijkheid van de wetenschap.
- de (on)mogelijkheden van de taal en het schrijverschap.
- de twijfel omtrent het hypocriete geloof van de massa en haar verdedigers in de kerk.
- de doorzichtigheid en oppervlakkigheid van de erotiek.

Het lijkt ons nu echter interessanter een paar verhalen uit de eerste periode te vergelijken met een paar recentere verhalen, om op die manier paralogische en pararetorische technieken uit beide periodes te onderzoeken. Maar ook de relatie met de zuivere lyriek, met andere elementen van de groteske, met het improvisatorische karakter van de jazz en met de gestoorde teksten zullen we niet uit het oog mogen verliezen.
Alles bij mekaar lijkt het daarop neer te komen dat de recente paraprozaïsche tekst Gils in staat zal zijn 'het gemis' te overwinnen door alles 'in het ongerijmde' te 'bewijzen'. Daarbij zal Gils vooral zichzelf steunen door de evolutie die hij durft doormaken in zijn jongste poëzie, omdat hij in de lijn die ook het deconstructionisme doormaakt, het subject als waardeloos meent te mogen beschouwen.

De wijzergeworden massa

de hele kroeg
is verbitterd.

al minutenlang
is er niets meer
om over te spreken.

dat was er vóór die tijd
evenmin.

maar pas nu
kregen we dat door. (1979 b:73).

A. (PARA-) POEZIE 1960-1969 :

DE RUIMTE NAAST HET VOL-LEDIGE ZWIJGEN.

Laten we lachen !
Er is al zo weinig vreugde te rapen in dit tranendal. En inderdaad, men lacht. En nog wel óm dit tranendal.
(Gaston Burssens 1981:20).

1. Plaatsvervangende werkelijkheid : droom, klank, kosmos.

Wie de wereld van Gust Gils' poëzie binnenstapt, stapt een wereld binnen waarin het heel anders toegaat dan in de 'gewone'. Maar in de vreemde hemden en andere kledingstukken die Gils de mens erin aantrekt, komt hij er in een onplezierig onthullend licht te staan.
(Buddingh 1966 :z.p.)

De titels van de twee bundels die Gils na Gewapend oog publiceert geven onmiddellijk een belangrijke verschuiving in de ruimte aan. Een plaats onder de maan en Insomnia ferox situeren de gedachten / de gedichten in een kosmische droomwereld, die toch nog van verschrikking en vervreemding (ten opzichte van de reële buitenwereld) zal vervuld blijven. Deze psychologische verkenningen wijzen er ons op dat Gils aanvankelijk nog niet helemaal uit zijn tekst teruggetrokken is. In verschillende gedichten is hij als 'toerist' van zijn innerlijke droom op zoek naar 'verre sporen van bewoonbaarheid' : zichzelf.

EEN REISROETE

o lip o heel zachte droom o vlugge wagen
bewuste scheermesklant o smelter,
steeds maar noordwaarts reizend zich van het
kompakte samenzijn vandaan richtend,
zou men zichzelf wel ontmoeten, zijn geruite ik
ontsijferen,
vooral wanneer men zijn o zo levende best zou doen
zichzelf steeds meer op een afstand te zien, tot
verdwijnenstoe
in de millimeterlage verte. (1965 a:29)

Van Itterbeek wijst er impliciet op dat dit gedicht een verraderlijke afstand creëert tussen de klank, de vlug te horen harmonie die eindigt in een begeerte naar de 'millimeterlage verte', en de zelfspot van het ik in 'zijn geruite ik'. De woorden 'scheermesklant', 'afstand' en 'verdwijnenstoe' kunnen deze bewering staven. Het ik gelooft niet meer in de volmaaktheid van zichzelf, maar toch ervaart het in maar naast of boven zichzelf een positief gebrek dat het wil vatten.

de stad van het voltooide zuiden
ligt op een eiland.
de zon komt er lang niet meer.

soms nog een vermoeden (1965 a:16).

De onbewuste wereld van de droom zal Gils als 'astronoom' zoveel mogelijk vanop een afstand beginnen te situeren in een kosmische muzikale sfeer. Regelmatig zal hij daarbij refereren aan de wereld van de dood en van de herinnering : "Kleine akoestiek van de dood". (1965 a:21), "Het lawaai post mortem" (1965 a:22), "In de oude doos. voor gust gils sr." (1965 a:15). Die surreële harmonie wil Gils dus vertalen. In de net geciteerde titels vallen de woorden 'akoestiek' en 'lawaai', die allebei de klemtoon op de klank leggen, des te sterker op. De volmaakte kosmos verbindt hij met het zuivere geluid; zijn benaderingen ervan met lawaai. De woorden die dit harmonisch geheel moeten verbeelden, wellen als het ware op uit het onbewuste. Deze elementaire verbindingen herinneren ons onmiddellijk aan een passage uit "Somnis Scipionis" van Cicero, die we hier in vertaling citeren, om aan te tonen dat vele kunstenaars reeds vanaf de Oudheid het GEMIS aan een absolute harmonie als uitgangspunt van hun kunst beschouwen.

De harmonie der sferen.

Verbaasd staarde ik dat alles aan. Toen ik van mijn verbazing was bekomen, vroeg ik : "Wat is dat voor een machtig en toch zo zoet geluid dat hier mijn oor vervult ?" - "Het is de muziek die, uit de verbinding van ongelijke, maar in een bepaalde verhouding zinvol verdeelde toonafstanden, door de vaart en de beweging van de sferen zelf wordt voortgebracht, en die door de vermenging van hoge met lage tonen een harmonie van wisselende samenklanken vormt. (...) Door de navolging van deze harmonie in snarenspel hebben kunstvaardige geesten zich de terugweg tot deze plaats ontsloten, evenals anderen, die met hun uitmuntende geestesgaven hun menselijk bestaan hebben gewijd aan de wetenschap der goddelijke dingen .
(Cicero vertaald door Geysels 1977[3]:26)

In de cyclus "Het oorkussen van de astronoom" (Berichten om bestwil) zal Gils op een 'wetenschappelijk - beschouwelijke' wijze de begrensdheid van het aardse en het menselijke tegenover deze 'goddelijke' harmonie op een heel moderne wijze ver(ant)woorden. Hij verklaart onmiddellijk waarom hij nog wil verder'reizen' en -kijken.

Onze wereld, en de kosmos waarin wij hem situeren, en wijzelf, en al wat wij beleven in deze wereld, en waarnemen in die kosmos - bestaat niet echt. Dat alles is niets meer dan een opname, een enorme stereofoniese driedimensionale technicolor die wordt afgedraaid. Wij, personages optredend in die reproduksie, zijn ons van dit, het feit van ons optreden wel bewust - maar pleit dat juist niet voor de subtiliteit van de opnametechniek ?
De kwestie is alleen : opname van wat. Dit is vroeger ooit echt gebeurd. Op natuurlijke grootte. Alle sterren, alle prachtige spiraalnevels in de teleskoop van de astronoom hebben ooit ergens bewogen, een oneindig aantal malen groter, en echter vooral. Maar wat hij vandaag waarneemt of fotografeert (of meent te fotograferen en waar te nemen) geeft hem tenminste een idee van hoe het was; dit weze hem een troost. Dit weze het oorkussen van de astronoom.
(1968:68)

De harmonie die Gils dus maar zal kunnen bereiken, is een sterk verzwakte weergave van de 'echte'. Zijn benaderende gezangen noemt hij daarom krakende gedichten :

de zanger kijkt omhoog naar de hogere zanger
en deze op zijn beurt naar de nog hogere
en zo steeds hoger - maar ik
heb nooit voor zanger gestudeerd.
ik ben een kraakbeest. (1965 a:25)

Het best komt deze (a)poëtische, waarschijnlijk door de verbosonische experimenten geïnspireerde klankenstorm tot uiting in de cyclus "Fonoklasmen". Belangrijk bij het benaderen van deze 'gezichten' (= gedicht + gezang = visioen) is dat de lezer / luisteraar op twee niveaus kan percipiëren : de klank en het ritme van de gedichten vullen de inhoud van de verzen aan, maar staan er tegelijkertijd in contrast mee, omdat Gils toch voortdurend de surreële, plaatsvervangende werkelijkheid fonisch wil suggereren, al is hij er zich van bewust dat het bereikte resultaat maar een ruwe klanksfeer in staccato kan zijn. Het volgende voorbeeld 'kraakt' voor zichzelf :

EEN DINOSAURUSEI

3

blasta. rompompslomp.
jullie zijn panters bijgezet
in biljartkrijt.

een frisse leugen wat ?
al werd hij lachend later.
behoorlijk leesloos.

misschien deed hij niet open
uit schurkachtige grap
in zijn belgewest. (1965 a:88)

Door dit 'kraken' ontkracht Gils de mogelijkheden van zijn (zuivere) lyriek. In het slotgedicht van de bundel Een plaats onder de maan "Zo zacht als avondmorgen" neemt hij op een vrij hermetische wijze zijn eigen poëzie onder de loep. De 'boomgaard' kunnen we hier beschouwen als de verbeelding van de dichtbundel, de 'boom' staat voor het gedicht.

de poppenkast van een boomgaard : een door
jukossen voortgejaagd landschap.

die boom gelijkt op mij
maar met een uit elkaar gerukte nacht van een
gezicht vooral de mond te ver gespleten.

en we zouden verheugd zijn zo achter uw zwarte
sterrenstenen aan te mogen komen :
wij zijn geen vijandwoorden maar vrienden . wel
verloren in een wit verspreid begin.

laat het dan een vingergreep vliegen zijn of wat
nog vlugger vervluchtigend ? (1965 a:98).

In "ballade van de parastataal" in Gewapend oog had het ik geconstateerd dat het zelf 'het begin' kon zijn in plaats van het einde. Net als bij 'lavrouzo de lichtzinnige' zou het schrijven de uitweg betekenen : het beschrijven van zijn bovennatuurlijke kosmos. In het hierboven geciteerde gedicht stelt Gils,'verloren in een wit verspreid begin', dat de woorden wel nog kunnen 'gelijken' op het ik en de waarneming van zijn kosmos, maar ze niet in essentie en in een absolute vorm kunnen vatten, want het 'gelijkt op mij/ met een uit elkaar gerukte nacht van een gezicht'.

> *Het 'uit elkaar gerukte' zou (ook) wel eens op de woorden 'nacht' en 'gezicht' kunnen slaan. Het gezicht van de dichter is dan niet zijn fysionomie, maar een nachtgezicht,dat is : een verschijning in de nacht, een droomgezicht.*
> *Nu is er ook een sluitende redenering mogelijk. De dichter heeft een droomgezicht, een visioen, maar de weergave daarvan (het gedicht) kan nooit zo momentaan en totaal zijn als de visuele waarneming.*
> (C. van de Watering 1966 : z.p.)

Het subtiele in deze verzen is dat Gils de houding van dichter ten opzichte van gedicht in het taalspel met het woord 'nachtgezicht' visueel uitdrukt : de dichter kan geen absolute gedichten schrijven.

> *In die zin geeft de dichter zijn hoop op een zinvol contact op, zoals uit de laatste strofe blijkt. Van Dale geeft als betekenis van 'een handvol vliegen' : iets onzekers. Een vingergreep vliegen is dus nog minder dan iets onzekers. Dat weinige wordt door de slotwoorden van het gedicht nog verder teruggebracht tot ongeveer minder dan niets.*
> (C. van de Watering 1966 :z.p.)

2. De creatieve onverschilligheid naast de leegtes.

In de cyclus "Uit het oog en zonder hart" overwint Gils zijn 'platonisch pessimisme' door met een relativerende lach de leegte van het leven en de vergeefsheid van de 'achtervolging' van het hogere te bezweren. Het is duidelijk dat hij zich hier (on)bewust in het spoor van de creatieve onverschilligheid van Paul van Ostaijen beweegt, maar ook de wil tot depersonalisatie spreekt uit de titel van deze cyclus.
Aan Paul van Ostaijen draagt Gils waarschijnlijk dus niet toevallig twee aaneensluitende gedichten op met de prachtige titel "EPIZODE VAN DE VROEG-GESTRANDE RUIMTEVAART. voor paul van ostaijen, ergens in een dimensie" (1965 a: 51-52). We citeren en bespreken hier het einde van het eerste en helemaal het tweede gedicht.

> 1.
> (...)
> *maar kenners van valeur legden het tuig stil lang*
> *vóór die tijd. gedwongen terugkeer waar de*
> *bemanning zich wel moest bij neerleggen. maar*
> *nooit kon zij meer aan het lage horizontale wennen.*

2

zij bouwden toen een ontzaglijk hoog huis. zo
hoog dat de vogels er omheen wantrouwig werden,
er zich eigenlijk nooit mee verzoenden.

op het dak in grijze eternitplaat gingen de vijf vaak
zitten. vooral de lichtblonde vrouw. hier grepen
de diskussies plaats niet zelden in de richting van
begrip. verstrengelden zich ook de krommen van de
meer en min geslaagde liefdesverhoudingen met de
lichtblonde. slechts een enkere keer ging het er
doktrinair en brutaal toe. van dit dak (hun enige
vergoeding voor het verlies van de door niemand
begrepen kosmiese ekspedisie) kwamen zij slechts
zelden naar beneden. de begane grond was een
soort van urine voor hen. al waren zij evenmin
bekwaam de vogels die boven hun hoofd fladderden
zelfs te zien. dat ware ook te hartsplijtend geweest.
(onderstrepingen van mij, p.b.)

In het eerste gedicht schetst Gils de stranding van 'de kosmiese ekspedisie'. Vijf 'zeelui' (cfr. het woord 'water' en 'zee' in de vijfenvijftigerpoëzie) willen 'uit liefde voor de lucht' het onbekende terrein van de echtheid dat ergens harmonieus boven de wereld beweegt, (ver)kennen. Zoals de titel laat vermoeden mislukt de hele onderneming, maar heeft voor de bemanning één belangrijk gevolg : 'maar / nooit kon zij meer aan het lage horizontale wennen'. Vanaf nu zal de groep van vijf zich, zoals in het tweede gedicht wordt uitgewerkt, voortdurend NAAST de twee 'lege' ruimten, waarmee ze voortdurend geconfronteerd worden, bewegen. De exploratie van het gemis boven en onder. BOVEN hen bewegen de vogels die ze zelfs niet meer kunnen zien. Het vervuld zijn van het GEMIS van deze visie zal hen echter blijven onderscheiden van 'het lage horizontale'. De enige vrouw in hun gezelschap wordt tot een soort mythische(ersatz)figuur verheven. Zij is de enige van de vijf die door Gils met enkele rake details wordt beschreven :

wel was er één
vrouw bij. in vertikaal wit en blauw gestreepte rok
en bloeze. lichtblond
(1965 a:51) (onderstrepingen van mij, p.b.)

De vertikale strepen staan in oppositie met het lage horizontale van de gewone wereld. Het vertikale drukt het verlangen naar volheid, naar inzicht in het hogere uit. De kleuren weerspiegelen enerzijds de lucht (wit/blauw), anderzijds de zon (licht; cfr. de uitwerking van het licht in hoofdstuk II), en geven daardoor aan dat de vrouw als symbool van het hogere wordt gewaardeerd, omdat ze iets 'onbereikbaars' heeft dat in 'meer en min geslaagde liefdesverhoudingen' verlangd en gemist wordt. Wat zich boven hen afspeelt zullen ze echter nooit ZIEN, 'dat ware ook te hartsplijtend geweest' : het is de volle leegte.

ONDER het huis bevindt zich dus de 'lage horizontale' begane grond: 'de begane grond was een soort van urine voor hen'. Om dit vers te begrijpen is het alweer nodig naar de vroegere poëzie van Gils terug te grijpen. We hebben op het einde van het tweede hoofdstuk de evolutie van het beeld 'ruïne' geschetst. In Ziehier een dame constateerde het ik dat het nog enkel 'een eeuwengeleden ruïne ik' was, omdat het zowel in de wereld, als in zichzelf geen zinvolheid, geen authenticiteit ontdekte. Ook met de resultaten van het kosmografische toerisme in maar boven zichzelf kon het ik zich niet vereenzelvigen. De oplossing kan dus enkel liggen in het bewegen naast de werelden : het uitstijgen boven de gewone mens en het relativeren van diens leven door het op een subtiele wijze te negeren. Door deze negatie voelt het ik zich in een momentele extatische staat. Het negatieve woord 'urine' bezit in deze context een sublieme waarde. Enerzijds bepaalt het de problematiek van het zijn : de mens leeft als ruïne in een vernietigde en stinkende wereld. Dit is de lege leegte. Anderzijds kondigt het de relativiteitsleer van Gils aan : in het verfijnde woordspel ruïne - urine verklaart Gils dat hij bij Van Ostaijen de kracht van de 'schöpferische Indifferenz' ontdekt heeft. Door de wereld (ruïne) om te keren kan het ik er extatisch bovenuit stijgen door een superieure vorm van humor te hanteren (urine), zoals Mynona vooral verdedigde.

Ruimtelijk geeft Gils het principe van de creatieve onverschilligheid weer door de vijf personages op het dak van 'een ontzaglijk hoog huis' te plaatsen. 'Van dit dak (hun enige/vergoeding voor het verlies van de door niemand/ begrepen kosmiese ekspedisie) kwamen zij slechts/zelden naar beneden'. Daardoor bevindt de auteur zich tussen de volle en de lege leegte en zal zijn schrijven voortdurend door beide polen beïnvloed zijn. Hij bevindt zich in een eigen ruimte die kan blijven bestaan omdat hij door het grotesk vernietigen van de buitenwereld en het creëren van een onmogelijke para-wereld hij toch eventjes onverschillig kan genieten.

3. De relativerende ontmaskering door de tegenstrever.

In de laatste twee bundels Manuskript gevonden tijdens achtervolging en Levend voorwerp zweeft Gils voortdurend naast deze twee leegtes. Agressieve en sadistische gedichten wisselen af met filosofische en levensbeschouwelijke bespiegelingen. De meeste gedichten zijn in een surrealistische sfeer te situeren.

> *De lezer doolt in een surrealistisch landschap rond, waarin hij moet ervaren dat alle mechanismen van zijn vertrouwde wereldbeeld buiten werking zijn gesteld, en dat de bedreiging van alle kanten kan komen. Het is dan ook veelbetekenend, dat Gils (...) een gedicht wijdt en een afdeling noemt naar Lovecraft, de Amerikaanse gruwel-auteur die*

in zijn verhalen een mythologie ontwierp van volkomen buiten-menselijke levensvormen, die ons vanuit het aardse leven bedreigen met onvoorstelbare verschrikkingen.
(Van der Vegt 1970:44)

Deze verschrikkingen komen echter niet meer zo bedreigend over voor de auteur. De humor neutraliseert vooral in de cycli 'ongeïllustreerd' en 'voorrang voor voetzoekers' de dubbelzinnige taal.

dankzegging voor de bols

ik dank u voor de bols, en dat die ook nog te drinken is

want er is ook de ondrinkbare : kokende bols, bevroren bols
en bols op basis van looizuur of aseton
bols die voor het chemisch reinigen van hoeden werd gebruikt
en het reinigen van stokken achter de deur waar honden werden mee geslagen
negerbols (op kleur gebracht met zwarte inkt) en eskimobols (50 % petroleum)
en bols gewonnen uit de resten van vinnen van pestilente potvis
of nog plantaardig rotte bols : bols naar het moerasdom overgelopen
en bols van dubbelgedestilleerde skunk van sigarettenstompen sigarenas
zogenaamd houtvrije bols gestookt uit onverkochte dichtbundels
waarlijk ik dank u voor de bols maar niet de verzeepte geschifte verkoolde beschimmelde bols
sintestiese en namaakbols ersatzbols pseudobols
zoute bols zure bols gerookte bols gedroogde bols
(...)

ik dank u voor de bols, en dat die tegen zoveel tegenkansen in ook nog te drinken is.
(1967:41)

Door de voortdurende herhaling van het woord 'bols' ontstaat in dit gedicht de mogelijkheid om tot in het oneindige te overdrijven. De inhoud op zichzelf heeft weinig waarde, maar het satirische schuilt vooral in de dubbele bodem. De verschillende wreedaardige combinaties met het drankje (kokend, looizuur, aseton, rotte) ontmaskeren de dieperliggende aard van de levende mensen. Ook de houding van de mens tegenover negers, honden, eskimo's komt op een dubbelzinnige wijze tot uiting. Gils combineert hier grillige en fantastische elementen en ontkracht als het ware zelf hun dreigend karakter door de nonsens-achtige woordkolder. De labiel-ironische pointe 'tegen zoveel tegenkansen in' is een verschrikkelijke uiting van een verraderlijke verwondering. Deze "plaatselijke neerslagpoëzie" (1967:7) wordt ook door Marcel Janssens in het spoor van Van Ostaijen en Burssens gesitueerd :

Hij werkt voort in de lijn die Paul van Ostaijen en meer nog Gaston Burssens afbakenden : de eksploitatie van een akuut verwonderingsgevoel (in bepaalde gevallen zelfs verschrikkingssensatie) tegenover een weerbarstige werkelijkheid, gekoppeld aan een naar geestelijke anarchie zwemende ontriggeling van de taalkode.
(Marcel Janssens 1968:123).

In de "ongeïllustreerde stripverhalen" (1967:68vv) relativeert Gils het gruwelijke door de absurde parodie op de triviale literatuur en de komische keuze van de naam van de stripheldin 'nancy zozeau'. De meest onmogelijke 'fabulae' worden zo boven de leegte van de buitenwereld verzonnen. Dit koppelt deze (para)poëzie inderdaad aan de groteske leer van Gaston Burssens in zijn Fabula rasa. Nadat je tabula rasa hebt gemaakt met de werkelijkheid bouw je er een onverwachte fabel op, bijvoorbeeld een 'ongeïllustreerd stripverhaal', of een "staplied voor rauwkostvreters" (p.47) een "parabel van de roerloze revolverdrager" (p.51), een "klacht van de coiffeur" (p.52), "drie kleine balladen" (p.57), "drie epigrammen" (p.73). Of deze demaskerende "eenzijdige idille" :

marie
(beperktheid, goede wil, inschikkelijkheid)
doet aan huiverend medeleven.

monsieur carlo
(zeewaterbuik, moeizame seks, getallen)
doet het haar niet na.

kijk als hij temidden de dividenden van
kleine spaarders ontplofte
en zoiets was mogelijk : een levensverzekering genomen hebben
op hun door faljiet en hartkrisis gevelde lijven...

maar marie heeft geen weet van dit alles
ze bewondert hem in stilte al die twintig jaren lang
dat zij de bank na kantooruren dweilt

en doet bij haar grijze emmer aan medeleven :
arme monsieur carlo
op zijn leeftijd
werkt zich nog een beroerte
of zo (1967:96)

In deze verzen bezweert Gils de leegte van de hem omringende wereld op een groteske en relativerende toon. De zinloosheid van het leven overwint hij door op een 'zinloze' inval verder te improviseren. Het einde van deze ironische verzen blijft telkens open : 'of zo'. Het is vooral omdat hij de wereld niet (h)erkent zoals hij zou moeten zijn, dat hij er als het ware de tegenstrever van is geworden. Precies daar ligt de enige mogelijkheid zichzelf te worden, omdat de buitenwereld een "vallei (is) die in zichzelf verzinkt" (1967:12).

> *Hij ageert tegen alles. Tegen de mens en zijn door hem bevuilde wereld. De mens heeft inderdaad zijn lot in handen, maar blijkt 'een revolver' te zijn. Tegen alles wat idyllisch is. Tegen de natuur. Gils is de individualist, die niet meer in de mogelijkheid blijkt te verkeren zichzelf te zijn en daarom als enige levenszin, enige levensmogelijkheid het ontmaskeren kiest. Hij is de tegenstrever geworden van de door mensen gevormde aarde.*
> (Willy Spillebeen 1968:150)

Spillebeen ziet in deze bespreking nog te weinig in dat de lach met de abjecte realiteit het wapen van de 'ontgoochelde' magiër zal worden. In Manuskript gevonden tijdens achtervolging blijft inderdaad in vele gedichten de zucht naar authenticiteit expliciet aanwezig en wordt de massa veelal op nietsontziende wijze gedemaskeerd.

avond van de kartograaf

(...)

zo is het beroep
van de potters : op een kleien landkaart vooruit
de gebeurtenissen
en gebergten van de week te kneden

en daarvan nu is het dat ik zo goed
als de tegenstrever ben geworden. met een sprekende bek
in een drukke kooi van schorumgeluiden
staan ze geschat

ja gewagend en wraak volop gemonsterd geëngeld. kijk
als men de stad binnenkomt zijn er
niets dan wegwijzers die met hun spiegelbeeld
presies de verkeerde richting wijzen
van wat is
(1967:14)

4. "Zwijgzaamheid, bar eindprodukt van een steeds elliptieser wijze van spreken." (1968:124)

In de laatste bundel die we hier bespreken Levend voorwerp (1969a) komt Gils tot een vol-ledig hoogtepunt. In bijna alle gedichten van de cyclus "fictief & transit" leeft hij zich in in de meest onmogelijke personages die zich in een surrealistische, meestal verstarde onwerkelijkheid 'bewegen'. Meestal vinden we een duidelijke referentie aan de bestaande maatschappij, maar Gils zal door het doorlichten van de onpersoonlijkheid van deze fantastische wezens proberen de essentie van het leven te vatten.

> *Deze kameleontische soepelheid is eveneens een gevolg van Gils' graateerlijk gecontroleerd gevoelsleven; ze is overdadiger dan bij een klassieke romancier, omdat ze telkens doorstoot naar essenties en zich niet inlaat met moeizame constructies rond de figuur waarin de auteur zich projecteert; deze zin voor het essentiële is het lyrische aspect dat ook de para-prozateksten zo geladen maakt.* (Geerts 1969:630).

Deze affectiviteit ten opzichte van de wereld weet hij op een groteske wijze te objectiveren, de relatie met zijn paraproza ligt hier, zoals Geerts terecht opmerkt, voor de hand. De omkering, de overdrijving en de herhaling zijn stijlmiddelen die de absurditeit en de inhoudloosheid van de samenleving in een bijna onverschillige, maar toch vrij hermetische taal aangeven. In de meeste gevallen krijgen de gedichten een autonoom karakter en leidt de subtiele verbeeldingskunst tot communicatiestoornis tussen lezer en gedicht. Het geontindividualiseerde gedicht is dan nog enkel een objectief correlaat voor een bijna onuitspreekbaar gevoel. Dit kunnen we zien in de

lijn van de onpersoonlijkheidstheorie van T.S. Eliot. (cfr. Anne Marie Musschoot 1984: 63), want Gils zal nooit zuivere poëzie over de extase an sich, die hij toch ook door de kracht van zijn negatieve onconventionaliteit wil bereiken, schrijven. De complexiteit van Gils' denken bestaat vooral hierin dat hij door de 'horizontale' lege leegte te bezweren een zinvolheid wil creëren of suggereren om tot de 'vertikale' volle leegte te kunnen doorstoten. Meestal stranden de gedichten enerzijds in de groteske relativering van een bovennatuurlijke ramp aan een averechtse figuur overkomen : het genieten door te vernietigen.

> *De gedichten laten het relativerende niet meer los; het wordt er meer en meer mee verweven en zo ontstaat een bizar-surrealistische sfeer die doet denken aan de schilderijen van Klee en Miro. Ook sommige titels van de gedichten lijken wel wat op titels zoals Miro ze aan zijn doeken pleegt te geven : "lieftallige onbekende denkt er het hare van", "snorogig personage" of "personage van de Sade neemt het woord".*
> (Van der Vegt 1970:44)

Als voorbeeld citeer ik het gedicht "metamorfoze" :

dodelijk doorzeefd
zakte hij neer

op de zich meteen
gewillig tot een passende sar-
kofaag vervormende bodem

dertig à zeventig dagen inkapseling
dan ontpopte
zijn verstard overblijfsel tot

een wespenzwerm twee handvol muggen
en één modelheliko-
pteertje.

posthuum
zoemt hij om niets vermoedende oren

(1969:36)

Anderzijds valt Gils terug in het vol-ledige zwijgen, omdat hij inziet dat het absolute niet valt te registreren. In de cyclus "japans & postjapans" bezint hij zich op deze problematiek :

eteries omhulsel
een mensenhand die gooit
een lot dat valt
een kreet

die zwijgt.

(1969:59)

/en/

even the shortest
poem

takes too long
to say anything

at all

(1969:94)

Het absoluut (intellectueel) hoogtepunt volgt op de bladzijde na de geciteerde Engelse 'haikoe' en als slot'gedicht' van de bundel. Als zeventiende van 'seventeen haiku' zet Gils alleen het cijfer zeventien op een vol-ledig witte bladzijde.

De consequentie is getrokken uit het centrale probleem van Gils' poëzie : dat de alternatieve werkelijkheid nooit absoluut, d.w.z. buiten het gedicht kan bestaan. De leegte zelf is toch weer het laatste woord.
(Van der Vegt 1970:45)

De beste gedichten zijn echter die waarin Gils zich in het labyrint naast deze algemene stilte beweegt en waarin de hefboom van de taal ofwel overslaat naar de groteske poëzie, ofwel naar de zuivere poëzie. Wel lijkt Gils in deze bundel de leegtes te hebben bezworen, wat tot uiting komt in de kleuren roze en wit die nu meer dan zwart (hoofdkleur in zijn vroegere poëzie) voorkomen.

kleine leegte gevolgd
door metalen moment

I
het mirakel bleef uit
van wat er te verschoppen viel

en het zwarte Niet
werd Witter geWassen

dan ooit. (1969:13)

/en/ *portret van een of andere dichter*

hij wordt een steeds groter kunstenaar
in een steeds kleinere

roze
zo-
ne

(1969:25)

In zijn paraproza zal hij nog beter dan in zijn poëzie in staat zijn het gemis van een absoluut antwoord te neutraliseren. De vervreemding van de wereld kan hij daar vormgeven in waanzinnige verhalen, die niet zo regelmatig door zuiver-beschouwelijke momenten worden afgewisseld. De relatie tussen zijn vijfenvijftigerpoëzie en de (para-)poëzie verraadt Gils voortdurend in plots terugkerende beelden, zodat we ervan overtuigd zijn dat hij blijft op zoek gaan naar de echtheid, de authenticiteit, de extase, een zijn dat van zijn valsheden en zijn leugens 'om bestwil' is ontdaan. Vandaar kunnen we deze (para)poëzie net als zijn paraproza beschouwen als een blijvende exploratie van het gemis, dat Gils steeds in het beeld van het water en de zee verwoordt.

he was afraid
of the only

decisive answer
there is.

water.
(1969:85)

Een uitkomst uit dit labirint is er blijkbaar niet, tenzij misschien even via de taal, die in haar uiterste beknoptheid een toverspreuk zou kunnen worden om de absurditeit op te heffen en de werkelijkheid te herrijken en opnieuw leefbaar te maken.
(Willy Spillebeen 1974:34)

B. HET PARAPROZA TUSSEN 1960 - 1984 : DE GEIMPROVISEERDE GROTESKE IN HET LABYRINT NAAST WAANZIN & WAARHEID.

> *Wat hij schreef, beweerde hij, was waar, niet gewoon maar integraal waar, hij had er immers ook de waarheid van de waanzin, van de waanzin die toch onmiskenbaar bestaat, in verrekend. Hijzelf was daarom niet waanzinnig, betoogde de schrijver verder, integendeel : het waren de anderen die overdreven onwaanzinnig waren.*
> (Gust Gils 1982c:33)

1. Inleiding.

In deze paragraaf zullen we vooral aan de hand van de teksten die in bijlage verzameld zijn, enkele belangrijke aspecten van de paraproza's van Gust Gils bespreken. De keuze van de teksten was niet eenvoudig, omdat de teksten van sterk uiteenlopende aard zijn. Elke tekst blijft een raadselteken in een steeds verruimende raadselketen. De verhalen die we opgenomen hebben in bijlage zullen we in het vervolg bij het citeren met een hoofdletter en de pagina aanduiden, duidelijkheidshalve geven we hier een overzicht :

A - "De egiptiese mummie" uit Met de noorderzon op stok (1975[2]:36-37)
B - "De grote bergzwaluw" uit Verbanningen (1964:153-160)
C - "De doorgezakte man" en
D - "Het verloren ego" uit De röntgenziekte (1966:58-62)
E - "De werkkamer van de schrijver",
F - "Nattigheid in de leeuwenkuil",
G - "Autistic child" en
H - "Kriptogene frenezie, of zo" uit Dank voor de blijdschap (1977a:15-16, 44-45 en 160-165)
I - "Onvrijwillige proefpersoon" en
J - "Het home voor detergente kinderen" uit Binnenwaartse buitenstaanders (1978a: 114-115)
K - "Persoonsbeschrijving van een herinnering" uit Geest in opdracht (1980: 12-13)
L - "De goocheltoer (beeldloos beeldverhaal)" uit Het weeë gebeente (1982a:5-6)

Ongetwijfeld zullen we af en toe naar andere teksten moeten verwijzen om bepaalde verhalen binnen de structuur van de bundels te verklaren !!

2. De klinische WAARNEMING : de röntgenblik.

De titels van de drie eerste bundels Met de noorderzon op stok, Verbanningen en De röntgenziekte impliceren onmiddellijk verhalen die door een vervreemding ten opzichte van de buitenwereld gekenmerkt zullen zijn. Deze constatering hoeft ons niet meer te verwonderen, omdat we in het tweede hoofdstuk reeds de sterke invloed die Kafka heel zeker op Gils uitgeoefend heeft aangetoond hebben. R. Bobine heeft in het al geciteerde artikel "Onder Kafka's vleugels" (1968) vier eigenschappen aangeduid die beide auteurs kenmerken.

Als eerste en belangrijkste kenmerk noemt hij de voorkeur om in de verhalen de meest bizarre lichamelijke afwijkingen klinisch uit te werken, wat hen de mogelijkheid biedt de waarheid dichter te benaderen. Bobine vergelijkt de relatie kunst-leven bij Gils met het verschil in benadering van het dier in een laboratorium en in een dierentuin. Net als in een labo wil Gils doorstoten naar de essentie van het totale zijn, zodat hij niet enkel in staat wil zijn het menselijk lichaam te disseceren maar hij bijvoorbeeld ook de herinnering wil beschrijven (K). In De röntgenziekte komt deze klinische activiteit tot een vervreemdend hoogtepunt in het verhaal met dezelfde titel.

> *Zijn perceptie heeft alles door, doorziet alles. Zijn zintuigen (met het oog, de blik, vooraan) werken als X-stralen, peilen tot op het gebeente der buitenwereld, tasten haar derhalve aan, want de enige manier om haar t.o.v. de eigen waarheid uit te schakelen, d.w.z. te vernietigen. Zijn vivisectische perceptie leert hem dat de buitenwereld lijdt aan de röntgenziekte, dat ze uiteenvalt en afbrokkelt door gemis aan cohesie (hier voornamelijk bedoeld als menselijkheid).*
> (De Vree 1967:5) (onderstreping 'gemis' van mij, p.b.)

Het is natuurlijk door zijn röntgenblik dat alles aangetast wordt. Zodra hij zijn ogen op iets richt, wordt dit onmiddellijk in een vreemd verband zichtbaar (H:162). Wat hij ziet is namelijk het ware van de waanzin in de wereld. De inauthenticiteit heeft de wereld tot een ruïne verbrokkeld en het is door zijn authentieke WAARneming dat hij die zijn eigenheid wil bewaren, deze ongelooflijke vernietiging voortdurend ziet. De drang naar persoonlijkheid wordt in dat verhaal mooi weergegeven in de bureauscène als de man met de röntgenblik zijn boodschap voor de buitenwereld in veiligheid wil brengen :

> *Maar hij zal zich niet gewonnen geven. Hij probeert ongemerkt - met zijn linkerhand - een briefje te schrijven dat hij dan zal buitensmokkelen om de anderen, waar zijn zij dan ! zijn er nog wel anderen ? - te waarschuwen dat hij daar en daar gevangen gehouden wordt. De daktilo komt naast hem zitten werken, zij zal wel van niets gebaren, hij heeft vroeger nog een korte verhouding met haar gehad en zij zijn de beste vrienden gebleven. Veiligheid vóór alles, houdt hij toch maar even op met schrijven. En zelfs dat baat niet. Even later is hij ook dit briefje (er staat nog niet meer op dan IK in stuntelige drukletters) kwijt.*
> (Gils 1966:159-160)

Deze heel aparte vorm van waarneming en doorzicht zal alle verhalen van Gils kenmerken en is ook de reden waarom deze bundels slechts uit een aaneenschakeling van vervreemdende fragmenten kunnen bestaan. Een opvallend verschil tussen de verhalen van de eerste periode en die van de tweede periode bestaat in de vermindering van de reflectie van de personages op hun gedrag. In het verhaal "Het verloren ego" (D) komt een passage voor

die sterk gelijkt op het einde van het hierboven aangehaalde "De röntgenziekte". De figuur vraagt zich voortdurend af wat hij in deze wereld nog te betekenen heeft, maar kan daarop onmogelijk antwoorden omdat zijn geheugen en zijn herinnering hem in de steek laten. Net zoals de man met de röntgenblik de buitenwereld niet meer herkent, kan het verloren ego zijn binnenwereld niet meer vatten, omdat het door de röntgenziekte aangetast is. Deze besmettingen worden echter voortdurend expliciet in de tekst vermeld, omdat de figuren zich daartegen willen verzetten. Het vinden van hun eigenheid is het fundament van hun hopeloze zoektocht. Ze willen niet in de waanzin van de buitenwereld of in hun compromisvol verleden verdwalen.

> *Er schieten hem allerlei samenlopen, verbanden, halve gebeurtenissen te binnen maar het is of die hem niet toebehoren, of hij er zelf geen plaats in heeft, ofwel indien hij die ooit had dat het ten onrechte was en ze hem weer werd afgenomen. Op geen enkel echt stuk verleden kan hij de hand leggen. Hij is niet gek, zijn geestelijke vermogens zijn op geen enkele wijze gestoord, hij kan zich een innerlijk leven van een mens, een volledig bewustzijn met vertakkingen onder- en bovenstrukturen inbegrepen duidelijk genoeg indenken - maar het wil niet echt worden, hij weet dat hij het niet in verband kan brengen met zijn fundamenteel ikgevoel.* (D:61)

In de tweede periode van zijn paraproza zal Gils meer 'waanzinnige' verhalen schrijven (G,I,J), die de aantasting van de wereld op een komische maar tegelijk tragische manier vatten. Dergelijke beschouwelijke uitweidingen (van de auteur) komen minder frequent voor, al hebben we er in het eerste deel van dit hoofdstuk op gewezen dat Gils bijvoorbeeld in het verhaal in Koebelnummer 30 opnieuw de totale communicatiestoornis die ontstaan was met de lezer op ironische wijze wil verzachten.

3. De aangetaste personages.

i. Ontmaskering van de valsheid van de buitenwereld : de persiflage.

In het verhaal "De egiptiese mummie" (A) komen verschillende personages voor, die door hun oppervlakkige beschrijving een heel unheimliche sfeer creëren. Dit verhaal herinnert ons aan de passage uit 'Het proces' van Kafka als Joseph K. op weg is naar het huis van de schilder. K. ontmoet dan heel vreemde wezens en vooral ook de geheimzinnige kinderen waarover de lezer in feite nooit iets essentieels verneemt. Gils zal op heel persoonlijke wijze in staat zijn een gelijke irreële sfeer in zijn verhalen te toveren. Door rake adjectieven en werkwoorden identificeert hij de personages met een karaktertrek, die hij niet verder uitwerkt : jaloerse toneelspelers, misnoegde para-artiesten, nagrinniken. Deze figuren hebben trouwens met het verdere verhaal niets te doen. Daartegenover plaatst Gils de valse houding van de ik-figuur die in dit verhaal ontmaskerd wordt, omdat hij het tegenovergestelde doet van wat hij aanvankelijk beweert :

Ik ging hem opzoeken, niet enkel uit archeologische interesse (ik ben muzeumkonservator van beroep) maar ook om een oude vriend, in geen jaren gezien, weer eens te ontmoeten.
(...)
Maar wacht nog even, ik heb een voorstel : ik neem je mummie op in mijn kolleksie. Als jij het goedvindt. (...) Zo werd mijn muzeum verrijkt met een echte, onvervalste, tweedemensionale egiptiese mummie.
(A)

Dit grotesk procédé van de omkering is in dit verhaal nog vrij duidelijk zichtbaar. In "De goocheltoer"(L), één van de mooiste 'beeldloze beeldverhalen' die Gils in zijn wereld van de stomme film heeft kunnen opvoeren, wordt diezelfde techniek echter veel genuanceerder gehanteerd. Het publiek reageert eerst vrij menselijk met "verslagenheid" op het tragische ongeval van de goochelaar, dat op zichzelf een absurd gegeven is (onthoofding door het uitrukken van 1 haar). De circusdirecteur die blijkbaar van ontroering waanzinnig geworden is "barst onverwacht in schaterlachen uit", waarop het publiek terecht met "ontzetting" reageert. Als het onmiddellijk daarop ontdekt dat de krankzinnig geworden directeur niemand minder is dan de goochelaar zelf en het onthoofde lichaam van niemand minder is dan van de directeur, dan is het publiek "wild entoeziast".
Op heel gestructureerde en tegelijk superieur-komische wijze verhaalt Gils hier de tragische inhoud van de krankzinnigheid van het publiek (de massa). De subtiele omkering valt hier niet zo sterk op, omdat Gils een laatste nummertje 9, dat logischerwijs zou moeten volgen uit de verhaalopbouw, niet vermeldt. Daarin zou hij zich te breedvoerig op beschouwelijke, misschien ethische wijze moeten uitlaten over de krankzinnigheid van dat publiek. Wel eindigt hij zijn verhaal met de scherpe zinnen van nummer 8 die in directe oppositie staan met nummer 2 :

Wild entoeziast applaus van publiek.
Zelfs het publiek lijkt echt ! (L:6)

Deze oppositie verraadt de omkering die dit beeldloos beeldverhaal kenmerkt : de centrale zin is zin 5, nummer 4 staat tegenover 6, nummer 3 tegenover 7 en nummer 2 tegenover 8. Het ontbreken van nummer 9 toont ons dat Gils geen commentaar wou geven op de houding van het publiek, zodat de lezer zelf de slotsom moet maken.
Binnen de verschillende nummers die in oppositie met elkaar staan worden de zinnen parallel gestructureerd, wat tot gevolg heeft dat de subtiliteit van de omkering het verborgen effect van de climaxwerking bewerkstelligt. Het nummer 2 dat tegenover het hierboven geciteerde nummer 8 staat, komt er heel sterk mee overeen :

Bewonderend applaus van publiek.
Zelfs het bloed lijkt echt ! (L:5)

Het is duidelijk dat dit beeldloos beeldverhaal geen geïmproviseerde groteske is, maar een gestructureerd grotesk verhaal dat een 'inval' bijna zonder woorden en dus uiterst geraffineerd uitwerkt. De waanzin van de massa die enkel op sensatie belust is en daarvoor ook over lijken zou lopen wordt door Gils in deze subtiele persiflage gedemaskeerd.

ii. De solipsist : de waarneming naast waarheid & waanzin is echt : de metafysiek.

Een heel ander soort van verhaal is "De grote bergzwaluw" (B), waarin een professor samen met één helper in de hoogste regionen op zoek gaat naar de grote bergzwaluw. De weinige personages die in dit vrij lange verhaal voorkomen schijnen zelfs niet allemaal echt te bestaan, want de bergdorpjes waarin de twee explorators zich begeven zijn steeds minder bevolkt en de begroeiïng wordt steeds schraler.

> *Hoe hoger het tweetal komt hoe kleiner de dorpen, met schaarsere plantengroei, en schuwere inwoners die niet over de grote bergzwaluw aan het praten te krijgen zijn. Boven de sneeuwgrens geen dorpen meer. Tenslotte laten de klimmers ook de laatste van de steeds kleinere donkere sparrensilhoëtten beneden zich. De omgeving wordt ijl.*
> (B:154)

Op een kritiek punt zal de helper na een ruzie de professor achterlaten, zodat deze laatste alleen blijft op zijn expeditie. De resultaten van zijn waarnemingen kunnen dus moeilijk aan de waarheid worden getoetst, want de blijkbaar auctoriële verteller Gils schrijft over de professor, of, is de professor nu plots over zichzelf aan het woord in een monologue intèrieur. Inderdaad, zo schijnt het ! Vanaf pagina 157 (B) bovenaan begint het relaas van een oncontroleerbare ideeënstroom van de geïsoleerde ontdekkingsreiziger, die Gils inleidt met de woorden : "Hij bedenkt iets". En over zichzelf denkt hij :

> *Zijn kamoeflage is perfekt : in sneeuwwit skikostuum zit hij urenlang roerloos op een uitkijkpost in de sneeuw. Geen teken. Zijn geduld is fenomenaal; maar toch, na enkele weken van deze volkomen steriele aktiviteit beginnen zijn gedachtengangen vreemd scheef te stromen, zonder dat hij daar veel kan tegen doen.*
> *In deze zoele droge gebieden boven de zogenaamd eeuwige sneeuw leeft een oeroude stam van indianen.*
> (B:157)

Net op het moment dat de professor averechtse ideeën begint te krijgen komt een oude stam indianen op het toneel. De professor zal nooit rechtstreeks contact met hen hebben, maar hij weet wel dat de grote bergzwaluw waarnaar hij zelf op zoek is, hun berggod is. Het is duidelijk dat de lezer nu moet meeleven in het fantastische geïmproviseer boven de leegte, want al vlug komt de grote bergzwaluw in het verhaal voor. Deze vogel zal zelfs de oorzaak van de dood van de professor betekenen. De indianen en de grote berg-

zwaluw bestaan niet echt, behalve 'in de ogen' van de professor.
Gils hanteert hier een prachtige pararetorische techniek, die een literaire uitwerking is van de filosofische en metafysische leer van het solipsisme en die hem toelaat de meest waanzinnige verhalen in een vrij begrijpelijke taal te schrijven. Het solipsisme is een leer die stelt dat alleen de eigen bewustzijnsinhoud reëel is, verklaart Gils in een interview met Fernand Auwera (1969:27).

> *Iets dergelijks lijkt het geval te zijn met de roerloze vechter (= de professor) : een klein, voor anderen controleerbaar reëel gebeuren leidt tot een gedacht gebeuren, het gedachte wordt als reëel ervaren.* (Han Foppe 1974:43).

De professor is dus zo'n solipsist, die door zijn afzondering metafysische waanvoorstellingen begint te krijgen (de indianen, de grote bergzwaluw) die hij als echt gaat ervaren. De auteur Gils daarentegen kan bij het schrijven van zijn teksten van deze techniek ten volle gebruik maken om tot een extatisch moment boven het normale en het nihil op te klimmen. Hij kan de meest 'tegenstrijdige' beweringen in de gedachten-waarnemingen van de solipsist tot een 'chaotisch-harmonieus bewijs in het ongerijmde' samenvoegen.
De inhoud van dit verhaal uit Verbanningen (1964) liegt er niet om. De professor is ongetwijfeld op zoek naar iets, wat niet bestaat. De exploratie van het gemis !! De tekst krijgt daardoor een labyrintisch karakter met aan de ene kant herkenbare beelden, maar aan de andere kant onverwachte bovennatuurlijke gedachtensprongen. "De cultus van het onvoorziene", zoals Gils de kracht van de improvisatie i.v.m. jazz typeerde. Bepaalde beelden kunnen we nochtans onmiddellijk duiden. De professor neemt niet toevallig een 'verrekijker' mee, want hij gaat hoe dan ook op zoek naar 'verre sporen van bewoonbaarheid', zichzelf en het absolute. Het 'luchtpompje' zal hem in deze onmogelijke gebieden enkel in leven kunnen houden, als hij zichzelf daar vindt. De activiteit, die de professor verricht, kunnen we onmiddellijk laten aansluiten bij de belangrijkste bezigheid die Gils zelf voortdurend bezielde in de periode van zijn vijfenvijftigerpoëzie : waarnemen.

> *Nadat de reiziger in zijn eentje heeft gegeten en overnacht maakt hij van de nood een deugd, rekent niet meer op de terugkeer van zijn hulp en begint met zijn waarnemingen. (...) Enkele malen heeft hij met telelens een in de verte bewegende stip gefotografeerd, maar nooit was het wat : een gems, of een in de wind waggelend rotsblok.*
> (B:156) (onderstrepingen van mij, p.b.)

Al in de poëzie tussen 1950 en 1960 maakte Gils gewag van 'kortstondige waarnemingen', die hij niet in taal kon vatten en die wij als de vertalingen van het 'gemis' karakteriseerden. Je zou het aan geen Freud moeten wijsmaken dat het toevallig is, dat hij precies in de passage die wij hier citeren het woordje 'gems' kiest om deze 'stip' te verwoorden.

Belangrijker is natuurlijk 'de grote bergzwaluw' die wij in verband willen brengen met de 'vogels', in het gedicht opgedragen aan Paul van Ostaijen, die de bemanning op het dak van de 'schöpferische Indifferenz' nooit te zien kregen. Dank zij het solipsistisch perspectief van de aangetaste personages kan Gils de waarheid en de echtheid van de gekste wanen 'bewijzen'.

> *Waanvoorstellingen over indianen (het doel van zijn onderzoekingen is hun god) versnellen zijn fysieke en psychische aftakeling: geteisterd door gebrek aan zuurstof levert de professor een strijd op leven en dood, het luchtpompje geeft hem onvoldoende soelaas, hij sterft aan zichzelf: de grote bergzwaluw is de professor zelf.*
> (Han Foppe 1974:42-43)

Het is van dit solipsisme dat Han Foppe uitgaat om aan te tonen dat je bij Gils met de verschillende bewustzijnsstadia, die Van Ostaijen onderscheidt tekortschiet :

> *Bij Gils lijken kenmerken van denken, droom, bewuste arabeske en versluierde arabeske samen een rol te spelen. De arabeske, de droom, het denken, zij verhouden zich op de een of andere wijze tot de realiteit. De ervaring van de realiteit is (...) problematisch.*
> (Han Foppe 1974:41)

De lezer kan enkel in de huid van het aangetaste personage kruipen, voor wie de werkelijkheid buiten niet is wat ze is, omdat enkel zijn eigen ideeën die zich voor de lezer naast de waarheid en naast de waanzin situeren, echt zijn.

4. De aangepaste taal/ruimte : het groteske en het transludieke.

i. De groteske technieken.

In de bundel Dank voor de blijdschap (1977a) komen veel verhalen voor die we zonder probleem tot het genre van de groteske kunnen rekenen. Toch wil Gils zich daarvan onderscheiden door de term 'transludiek' te hanteren : "het ludieke buiten zijn normale oevers getreden, in grimmige gebieden verdwaald. Het vrolijke van de grimmigheid, het grimmige van het vrolijke." (Bousset 1982a:158). Wat voor Gils waarschijnlijk het verschil is tussen het groteske en het transludieke kunnen we illustreren aan de hand van een vergelijking tussen "Nattigheid in de leeuwenkuil" (F) en "Kriptogene frenezie, of zo" (H), allebei uit Dank voor de blijdschap.

In "Nattigheid in de leeuwenkuil" (F) wordt op een heel onverschillige manier een parodie verhaalt. De taal is heel specls en humoristisch. Het is alsof de groteske-auteur een vertelling ten beste geeft, want voortdurend maakt hij luchtige opmerkingen : wie weet ?, o.k., de ezel... De uitgangspositie van het verhaal is absurd, maar aanvaardbaar : Daniël zit in de leeuwenkuil en om één of andere reden willen de leeuwen hem niet opeten. De groteskeschrijver kan alles verklaren en veronderstelt dat leeuwen

net als muggen slechts door een bepaalde soort van mensen aangetrokken worden. Voor Daniël is er dus gelukkig niets aan de hand. Al vlug gebeurt er echter iets, waardoor het verhaal een andere wending neemt : het begint te regenen, te stortregenen zelfs. In deze korte herhaling zien we het komisch effect van de overdrijving in de groteske. De gebeurtenissen stapelen zich nu op ! Door de regenbui heeft de bewaker het koud gekregen en steekt zijn elektrisch vuurtje aan (!), valt echter in slaap waardoor hij volgens Daniël zijn werk zou kunnen verliezen. Daniël, die barmhartig is van nature, wil de bewaker helpen, maar graaft daardoor zijn eigen kuil ! Hij schreeuwt de bewaker wakker door zijn hulpgeroep en brandkreten, zodat de bewaker wakker schrikt, het vuurtje in de kuil en in het water dompelt en Daniël geëlektrokuteerd wordt.
De leeuwen komen er beter vanaf. Zij zijn uit de volgeregende kuil kunnen omhoogklimmen."Ze ontsnappen zelfs en vreten in het voorbijgaan nog even de bewaker op. Alle moeite van Daniël voor niks geweest !" (F:45). De groteskeschrijver heeft inderdaad altijd nog een onverwacht einde op zak en laat de leeuwen daarom in plaats van Daniël de bewaker opeten, een subtiele omkering.
Dit heel absurd verhaal komt in feite heel aanvaardbaar over. De mogelijkheid daartoe schuilt in het beheerste en geraffineerde taalspel van Gils. In dit komische verhaal parodieert Gils niet enkel het verhaal van Daniël, maar ook de tragiek. Want Daniël die zich gelukkig mag prijzen, dat de leeuwen hem niet willen verorberen graaft al zit hij er reeds in, nu zijn eigen kuil en dat dan nog terwijl hij zijn vijand wil helpen. Op een heel groteske en relativerende toon (overdrijving, humor, luchtig taalspel, anarratieve vertelstructuur, tragiek en komiek) geeft Gils hier uiting aan het feit dat de mens toch altijd zijn eigen val is, of zoals Kees van Kooten zegt : "zijn eigen bananenschil".
ii. De transludieke extase.
Op een heel objectieve wijze (de creatieve onverschilligheid) werkt Gils deze technieken uit in zijn veel sterkere transludieke verhalen, die zich op een dubbel plan ontwikkelen : de realiteit en de droomwereld. In het verhaal "Kriptogene frenezie, of zo" (H) worden herkenbare situaties namelijk voortdurend naast de werkelijkheid verplaatst door de onmogelijke verbindingen die Gils legt. Deze botsing van onverenigbare elementen is in feite het typisch kenmerk van de groteske. Het paraproza verschilt namelijk hierin, dat de ruimte die Gils beschrijft eigenlijk nooit reëel is, maar als in een droom voortdurend naar de realiteit verwijst. Daardoor plaatst hij zich wat de methode betreft tussen Van Ostaijen en Kafka.

> *Gils' verhaaltechniek staat tussen die van Kafka (vreemde uitgangssituatie die steeds dichter bij een beklemmende realiteit komt) en die van Van Ostaijen (mogelijk begin dat steeds absurder wordt). Net als bij Kafka beginnen Gils' verhalen met erg vreemde situaties die dan als koncentrische cirkels zich uitspreiden tot in het absurde (cfr. Van Ostaijen).*
> (Boudewijn Brabant 1982:204).

Leo Geerts heeft op nogal psychologische wijze de verhalen van Gils als zuivere droomverhalen en als nachtmerries bestudeerd. Zinvol is alleszins dat hij het oncontroleerbaar tijdsbesef en de mogelijke symboliek van bepaalde beelden in de paraproza's van Gils uitgewerkt heeft voor de eerste bundels :

> *in de droom zijn we machteloos overgeleverd aan een zeer eigenzinnig tijdsverloop, de tijd van de droom slorpt ons helemaal op, maakt elke reflektie onmogelijk; pas achteraf kunnen we ons erover gaan bezinnen, bijvoorbeeld aan de hand van de psychologische technieken. (...) Niets staat een Freudiaanse interpretatie in de weg : voor de man met "röntgenziekte", wiens zenuwen bloot liggen op zijn beenderen, is de erotiek een bedreiging en tegèlijk een verlokking. Daarom zijn er zoveel verwarde, nooit eindigende wenteltrappen, labirintachtige gangen, lieftallige, maar verraderlijke of onbereikbare vrouwen, monsterachtige vrouwen en zelfs die "grote bergzwaluw", die zijn slachtoffer als een vampier te lijf gaat.*
> (Geerts 1974:45/51).

Toch hebben we de indruk dat Geerts te weinig het element van de relativering en de negatieve dictie in de autonome creaties van Gils' verbeelding vermeldt. We kunnen inderdaad beamen dat het ontstaan van het werk vertrekt vanuit een angstgevoel, een gemis : de onbehuisdheid in de wereld, de vervreemding ten opzichte van de buitenwereld, het ontbreken van een absolute waarheid. In de transludieke paraproza's kan de schrijver zich echter op een ironische manier in een onirische wereld begeven waardoor hij enerzijds met de absurditeit van de wereld (die in zichzelf verzinkt en waarin mensen verdwalen die zichzelf niet begrijpen en herkennen) afrekent en anderzijds de gerelativeerde zoektocht in zichzelf naar zichzelf (bewoonbaarheid) en naar de waarheid objectief blijft verderzetten. Of zoals Willy Roggeman beweert : "vernietigen om te scheppen. Vernietigen en scheppen in hetzelfde gebaar". (z.j. Het zomers nihil: 134), want essentieel is het uitschrijven van een 'kortstondige waarneming'. In de extase van het nu-moment de waanzin als waarheid beleven.

Het verhaal "Kriptogene frenezie, of zo" is duidelijk grotesk-improvisatorisch van karakter. Naar het einde toe zijn de meeste zinnen heel lang, behalve de korte spitse labiel-ironische opmerkingen die de zekerheden willen relativeren, worden vrij lapidair geformuleerd.

> *Zij denken, of weten, of denken te weten dat de zoon eigenlijk niet krankzinnig is, dat zij hem alleen maar behandelen alsof, en wel op zo'n vaardige manier dat hij het zelf gelooft, dat hij meent krankzinnig te zijn zonder het echt te weten, wat er dus op neerkomt dat zij hem heel handig en welbewust krankzinnig houden; welnu ze zijn ernaast, hij is namelijk wél echt en onvervalst krankzinnig. Vroeger niet, nu wel. Langzaamaan is hij dat geworden, uit zelfverdediging;*
> (H: 164-165) (onderstreping van mij, p.b.)

De contradicties die zich hier opstapelen maken van dit verhaal niks meer dan een onvatbare stroom van woorden. Op het einde wordt de uitgangspositie als onmogelijk voorgesteld, want de familie was ook al door de kriptogene frenezie aangetast en zou naar een brand gaan zien die zij alleen zouden zien. Vanaf het begin, al valt dat niet onmiddellijk meer op zijn we er als lezers 'naast'. Het advies van de dokter, dat je aanvankelijk zou geloven "Maar uw zoon is krankzinnig mevrouw. Ja. Haar zoon was krankzinnig. Zo was dat. Hij leed aan kriptogene frenezie, of toch iets dat daar verbazend goed op lijkt." (H:162) wordt gegeven door een arts die zelf aan de ziekte lijdt en wordt geloofd door de moeder die ook al aangetast is. En zo kunnen we doorgaan met het analyseren op meta-niveau en meta-meta-niveau, van welke aangetaste figuur welke uitspraak gelooft. Het belangrijkste is te onderkennen dat in het leegschrijven van de inval alle mogelijkheden met alle onmogelijkheden worden gecombineerd en de synthese daarvan wordt omgekeerd. Of zoals Bobine het formuleert :

> *Hij bekijkt het leven a.h.w. door twaalf prisma's, een holle en een bolle lens, en fixeert het dan in een overbelichte camera obscura.*
> (1968:8)

De herhalingen en de vervormingen en de demaskerende referenties aan de realiteit geven het geheel een transludiek, of superieur grotesk karakter.

> *De vader een daglang moegewerkt op zijn blinkend kantoor komt savonds tuis, hoort ervan, ontsteekt in kille razernij, verzamelt de hele familie en vóór het front der troepen kaffert hij de oudste zoon (oudste zoon, het zou wat, ze hebben maar één zoon, zoals hun jongste dochter hun enige dochter is, de gelederen van hun gezin zijn alleen maar zo dicht dank zij inwonende schoon- en gewone ouders en ongehuwde tantes en versuikerende ooms en één astronomies verre aangetrouwde nicht) de oudste zoon dus (daar hij nu eenmaal onder die benaming bekend staat) wordt uitgekafferd door zijn vader dat het niet fraai meer is, wat denkt hij wel de nietsnut,...*
> (H:163).

In dit fragment uit de nog veel langere zin merken we op :

- de herhalingen : kaffert hij de oudste zoon ... wordt uitgekafferd door zijn vader/ de oudste zoon (oudste zoon,... ze hebben maar één zoon...) de oudste zoon dus.

- de vervormingen : inwonende schoon- en gewone ouders / versuikerende ooms / astronomies verre aangetrouwde nicht.
- demaskerende referenties : de familie wordt in militaire termen gekarakteriseerd : voor het front der troepen / de gelederen van hun gezin.

Uit de lange chaotische structuur van de zin die door plotse knotsgekke en onbewuste ('astronomies verre') taalspelen wordt opgefleurd of geharmonieerd, kunnen we afleiden dat de improvisatie de basis is van dit schrijven. Op het einde van deze geïmproviseerde, superieure groteske wordt de toon zelfs poëtisch, een typisch kenmerk van het paraproza van Gils. Het taalgebruik staat dan meestal in scherp contrast met de schrijnende inhoud, maar precies daarin zit de extase en de overwinning van de auteur : het genieten boven de vernietiging.

> *het gaat jullie niet zo best, kijk maar om jullie heen, en loop dan maar buiten op straat waar het alleen maar onschuldige regendruppels zijn denken jullie die jullie voelen in jullie nek maar elke onpartijdige voorbijganger ziet ze wel, de dikke witte larven kriptogene frenezie die in en uit de ronde rode gaten achter jullie oren kruipen.* (H:165).

5. Besluit : een labyrint in een labyrint of een afgeronde afgrond ?

In Berichten om bestwil drukt Gils het probleem van de absolute verwoording heel ironisch uit : "Het spiegelbeeld van een geur. Beschrijvingen en beschouwingen. Vertaald uit het honds". (1968:45). We hebben er al dikwijls op gewezen, dat hij iets wil duidelijk maken dat niet onder woorden te vatten is. De meeste verhalen van Gils verdwalen echter niet in de labyrintische structuur van de tekst zelf, behalve in een eenmalig voorkomend voorbeeld dat we dan ook geciteerd hebben. In Geest in opdracht komt trouwens "A la manière de Raymond Roussel" (1980:88) voor, een parodie op de stijl van een auteur die in een verhaal twee fonisch-grafisch bijna identieke zinnen (waarin bijvoorbeeld slechts één medeklinker verschilt) wil verbinden om een poëtisch-geladen tekst te creëren. Gils geeft na zijn verhaal wat commentaar over de figuur Raymond Roussel, die door J.F. Vogelaar als één van de voorlopers van de schrijvers van gestoorde teksten wordt beschouwd (1983:14). "Frans auteur. Benutte verbale aksidenten of gelijkenissen om zijn inspirasiemekanisme op gang te brengen." Deze labyrintische structuur die het gevolg is van de opgelegde spelregels, is volgens Roussel nochtans ook in het proza van belang :

> *Hij noemt het procédé poëtisch bij uitnemendheid, omdat het zoveel gelijkenis vertoont met het rijm : ook daar worden dankzij fonisch-grafische combinaties creatieve semantische verbanden gesuggereerd.* (Marcel Janssens 1982:40)

Deze opgelegde methode wordt door Gils op groteske wijze de grond ingeboord.

In "De werkkamer van de schrijver" (E), de descriptie van de schrijfwijze van een auteur die waarschijnlijk iets als paraproza wil creëren, wordt nochtans ook over het verbinden van punten gesproken :

> *Ik verbind alleen punten met elkaar, zegt de schrijver, het juiste punt met het juiste punt op de juiste manier, en die kortsluiting schept telkens een veld van realiteit dat ik dan intens en volledig ervaar; zegt de schrijver. Het gedicht dat zodoende ontstaat is daar enkel het direkt waarneembare van; over wat er beneden die oppervlakte gaande is, en dat is het belangrijkste van de ervaring kan het gedicht niets zeggen.* (E:15)

In het verhaal over 'Het home voor detergente kinderen' (J), vinden we zo'n surrealistisch procédé. Gils verbindt hier inderdaad twee semantisch ver uit elkaar liggende woorden maar beweegt zich toch nog altijd op de grens met de realiteit. Het fundamentele verlangen van zijn teksten is inderdaad "het zoemen van de poëtische aura" (E:16) te vertalen, maar het zuivere metafysische genot heeft hij in zijn teksten nooit bereikt. Daarom komen bij Gils steeds de persiflerende momenten voor, die zijn teksten een afgerond karakter geven en door de relativering uitmunten.

> *Hij verbindt, naar goed surrealistisch droomrecept, de verst uit elkaar liggende segmenten die semantisch grotendeels of geheel incongruent zijn, en uit die combinaties, door een loslopende verbeelding teweeggebracht (al of niet artificieel geprikkeld), puurt hij allerhande verrassingseffecten op de grens van lol en gruwel.*
> (Janssens 1977:678)

Zijn zijn teksten zelf niet labyrintisch gestructureerd, de problematiek die hem bezighoudt, is een nooit eindigende doolhof. In "Persoonsbeschrijving van een herinnering" (K) probeert Gils aan zijn herinnering, dat wil zeggen aan zichzelf, gestalte te geven. De hele tekst door blijkt achteraf toch niet meer te zijn geweest dan 'een bewijs in het ongerijmde', want in feite rest niets anders dan 'de leegte' en nog erger 'de herinnering aan die leegte'.

Hoezeer hij door het voortdurend negeren in deze tekst zichzelf wil doorlichten en röntgenen, hoezeer hij vat wil krijgen op de waarheid en de echtheid, er is maar één levensnoodzakelijk antwoord : VERGETEN.

> *Gelukkig slaag ik er nadien altijd in, te vergeten hoe de herinnering er uitzag - als ik dat ooit al geweten heb. Zij gebeurde. Haar persoonsbeschrijving zou ik niet kunnen geven. Waarom ook. Koopt u herinneringen ? Of kent u iemand die er koopt ?*
> (K:13)

Ook bij deze heel tragische besluitvorming schrikt Gils er niet voor terug, in een ironische vraagstelling de bal naar de inauthentieke maatschappij terug te werpen. In feite voelt hij zich niet meer dan een "Onvrijwillige proefpersoon" (I) in een wereld waar het niet toegelaten is teveel denkfouten te maken. Tegenover deze wereld voelt hij zich daarom ook niets meer verschuldigd.

Dank u wel. Het heeft lang genoeg geduurd, en ik heb er alles voor op het spel gezet, en iets opgeleverd heeft het mij niet, maar kom het heeft de tijd wat verdreven. Aldus de onvrijwillige proefpersoon. (K:114)

Tegenover zichzelf is hij veel gereserveerder. Hij zal nooit ophouden de volgende gang in het labyrint naast waanzin & waarheid in te slaan, omdat hij ervan overtuigd is dat hij al altijd iets WAARGENOMEN heeft. In de teksten van de tweede periode gedraagt hij zich zelfs ten opzichte van de waanzin positief, omdat zijn soort van waanzin (zijn geïmproviseer naast de leegte) altijd een weerspiegeling of een bespiegeling van de echtheid inhoudt.

Waan, waarheid & hun gedrochtelijk gedoe

elk waandenkbeeld
bevat waarheid
voor de helft of meer

en evenzo
bevat elke waarheid
een gedeelte waandenkbeeld

in ekstreme gevallen zoveel
dat het waanbeeld waarheid wordt
en omgekeerd

en niemand merkt het verschil. (1977 b:100)

Daarom kan Gils afgeronde verhalen blijven schrijven, die echter zichzelf meer dan eens kunnen tegenspreken en zekerloze zekerheden bewijzen. Het besluit van "Persoonsbeschrijving van een herinnering" (K) klinkt inderdaad afgerond, maar laat de lezer en de schrijver toch achter in een diepe afgrond : "Ik zou die herinnering niet herkennen, ik herken ze nooit wanneer ik ze zie. Aan dat nietherkennen weet ik dan dat zij het is." (K:13) Een prachtig voorbeeld van een logisch 'bewijs in het ongerijmde' of van de PARALOGISCHE RELATIVITEITSTHEORIE van Gils(die vertrokken is van de leegte (poëzie van vijfenvijftig) en ons altijd opnieuw aan diezelfde leegte zal blijven herinneren). We mogen het niet te pessimistisch interpreteren want al is zijn exploratie van het gemis tevergeefs, al blijft hij op weg in het labyrint naast de waarheid & de waanzin, zijn geïmproviseerde grotesken naast het bestaande en zijn extase in het ongerijmde laten hem voor het overige liever opteren voor dat gemis.
Het negatieve en het positieve, het tragische en het komische, het rationele en het irrationele, orde en chaos, vernietigen en genieten, haat maar drang naar liefde zijn in alle verhalen van Gils tegelijk aanwezig.

Tevergeefs zoekt het ontredderde en verbrokkelde individu naar enig houvast en naar een eigen identiteit in een wereld die wordt beheerst door dwingende structuren. De transpositie van bekende elementen naar vreemd terrein of de paradoxale relatie tussen onverzoenbare tegenstellingen creëert zodoende een spanningsveld waarbinnen deformatie optreedt en verwachtingspatronen worden doorbroken. De tocht in dit labyrint van kronkelpaden en dwaalwegen geeft vaak aanleiding tot komische situaties, al wordt de humor meestal opgewekt door een blik in een bolle spiegel.
(Vermeiren 1982:295-296)

Het gemis

na jaren van slaags raken
met al wat in vrouwen
en niet alleen
in vrouwen haatbaar is

speel ik
maar liever onzeker
verzaak ik
aan het mislukte beter weten

opteer ik
bij gebrek aan leefbaar leven
voor het gemis
(Gils 1977 b:86)

V. ALGEMEEN BESLUIT :

DE ONMOGELIJKHEID VAN HET TEKEN &,

HET VERGETEN EN DE ONBEDAARLIJKE LACH.

> *" ... la confusion dans laquelle nous vivons, et grâce à quoi nous avons toujours quand nous exposons quelque chose, ce sentiment de discordonance, de ne jamais être tout à fait à ce que nous voulons dire. C'est cela, la réalité du discours. Nous savons bien tout de même que le signifié est suffisament pris dans notre discours pour nos usages de tous les jours. C'est quand nous voulons faire un peu mieux, aller à la vérité, que nous sommes en plein désarroi, et à juste titre. C'est d'ailleurs pourquoi la plupart du temps nous abandonnons la partie."*
> Lacan Jacques.

In de poëzie die we tot de vijfenvijftigerliteratuur gerekend hebben is Gils tot het inzicht gekomen dat de mens in het leven en in de wereld als een stervend labyrint in een stervend labyrint verbeeld kan worden. Daaruit ontstond het verlangen zich naast de wereld te wanen door zijn gemis in waanzinnen te verzinnen. De te verwachten stap verder heeft Gils nooit kunnen zetten : de tekst als labyrint. Gils heeft nooit gestoorde/verstoorde teksten geschreven, die de waanzin zelf zijn. Wel heeft hij enerzijds in het solipsisme, anderzijds in de groteske en het transludieke zijn methodes gevonden om 'het vergeten' van 'het eeuwige onvoldane' (cfr. Paul van Ostaijen, hfdstk.III, B) in een extatisch (eventueel lyrisch) moment te verzinnen. Gils' labyrint valt daarom te situeren binnen de vier volgende 'momenteel' te bereiken polen : waarheid tegenover waanzin, metafysica tegenover persiflage. Het verschuivend centrum van dit labyrint kunnen we verbeelden met het teken &. Dit zou het ultieme samenvallen betekenen van de vier soms apart geëvenaarde uitgangen. Dit GEMIS aan een centrum in maar ook naast de bestaande werkelijkheid en dus de onmogelijkheid van het teken & is de basis voor de improvisatie van Gils. Deze improvisatie beweegt zich meestal in de richting van twee van de vier polen : het metafysische en de persiflage. De twee komen zowel in de (para)poëzie als in het paraproza meestal samen voor en geven aan de auteur een soort spiegelbeeld van wat hij wil bereiken : de waarheid & de waanzin. Automatisch wil deze literatuur tegelijk ontpersoonlijkt t.o.v. auteur en werk én demaskerend t.o.v. lezer en wereld zijn, omdat de auteur wil uitstijgen boven/naast, maar altijd teruggeworpen wordt naar de werkelijkheid. Het centrum & MIST het innerlijke ik altijd. Daarom citeren we bij dit algemeen besluit Lacan, die eveneens stelt dat de taal nooit de waarheid/de echtheid kan vatten. Ik dank Katrien omdat ze mij op dit citaat gewezen heeft.

De krakende harmonie van de onbedaarlijke lach die Gils toch af en toe bereikt dankzij het lyrische van de genese van het schrijven en de parareto-rische en paralogische technieken van het 'leeg'schrijven, helpen hem zichzelf en de wereld te vergeten (d.w.z. het momenteel niet meer waar te nemen).

> *Dat heb je met de mens. die een zo dubbelzinnig wezen is dat hij er geen genoegen mee neemt te leven, maar zelf de hele tijd ook nog bezig is waar te nemen dat hij dat doet, en hoe.*
> *Gelukkig maar : als hij echt onbedaarlijk lachen moet, vergeet hij dat laatste, die staartbijtende zelfobservasie wel eens, of meestal.*
> *Onbedaarlijk lachen is de menselijke staat die het dichtst de volmaaktheid benadert : intense geestelijke vreugde gepaard gaande met sterke op de duur niet helemaal pijnloze fizieke aktiviteit. Dit alles met komplete inzet en vrij van waarnemend gepieker.*
> *Daarom woekeren de bloemen, en schieten sneller weer op dan autorubber hen kan verpletteren : de bloemen zijn de onbedaarlijke lach van de aarde.* (Gust Gils 1979 a: 11)

De interiorisering en de exteriorisering vallen in het paraproza samen. De tekst vormt de zoektocht naar het absolute (zelf, waarheid, waanzin, echtheid, harmonie) maar bepaalt tegelijk de houding van de auteur ten opzichte van het totale (wereld, leven, maatschappij, literatuur...), zodat het resultaat zich beweegt tussen de stilte en de lach : de wereld van de geluidloze muziek, van de stomme film en de metafysische persiflage. Enerzijds wil Gils als het "autistic child" zijn.

> *Van mijn eigenlijke keuze merken ze niets. Het innerlijke is mijn kattekwaad.* (Bijlage G:160)

Anderzijds beklemtoont hij in het interview met Bousset het sociale belang van de relativiteitstheorie (het gevolg van de creatieve onverschilligheid):

> *De groteske relativeert, door het gebruik van zwarte humor e.a. lachpasta. Maar niet alleen daardoor. Een fundamenteler kenmerk van de groteske lijkt me, dat ze ons hele referentiekader, buitenwereld zowel als gedachten inhouden, aantast en persifleert. Wanneer zij zodoende ook de grimmige aspecten van het bestaan relativeert, ontneemt zij die hun ergste dreiging. De groteske is dus van openbaar nut.*
> *Al is dat weinig geweten.*
> (Bousset 1982 b:165).

De paraproza's kunnen we daarom als afgeronde afgronden beschouwen, en liggen daarom ook direct in het verlengde van de poëzie uit zijn vijfenvijftigerperiode : eerst werd de wereld als een ruïne ervaren; daarna verbeeldde hij het ik 'als een eeuwengeleden ruïne'; nu is de taal een ruïne die we echter zowel negatief als positief moeten benaderen. De negatieve woorden die Gils een beeld geeft in het woord 'urine', ronden de teksten momenteel af in de lach, die helpt het enige antwoord te vergeten : het scherven-water, het gemis.

Die afronding was bij Louis Paul Boon die in Vaarwel krokodil of de prijslijst van het geluk ook heel gevat schreef ...

> *"'Mens, spring niet zo zorgeloos om met uw geraamte !'*
> *onderbrak het poesje met de bril.*
> *'Het doel van elke mens is eenmaal geraamte te worden,'*
> *besloten de beide anderen."* (1978 :218)

relativerender dan bij Gils.

Gils doet je minder vergeten maar werkt waarschijnlijk langer na dan deze happy-end van Boon :

> *Een luid hoera ! weerklonk.*
> *Weldra zat alles dik onder de crème-au-beurre.*
> *Aan het eind van hun taartennummer keerden de*
> *Poesjes de rug naar het publiek en bogen diep.*
> *Op de aldus aangeboden plaats zag men bij alle*
> *drie een letter geschilderd : FIN.*
> (1978: 250)

Daar kunnen we Gils niet meer mee vereenzelvigen en daarom eindigen we niet met Boon zoals we begonnen zijn, maar bevinden ons nu misschien een gang verder in het labyrint waar de tekst/taal slechts uitdrukking is, slechts (ver)beeld(ing) van het ik en dus ruïne. En vandaaruit leert Gils je de essentie (die we in het volgend citaat van Beurskens verwoord vinden) relativeren :

> *al is het vlees van appels of van een beest als*
> *het aangesneden is zijn wij er onherroepelijk geweest.*
> *'cirkeltaal, hersenkwaal, anorexia' nee woorden waren*
> *ruïnes vanaf hun begin. helemaal van mij alleen ben ik*
> *nooit en wij allen zijn van taal van top tot teen. zelfs*
> *in de geschilderdste appels proeven we de dodekop. houden*
> *die woorden pas als men crepeert van de honger op ? 'stop!'*
> (Huub Beurskens 1984:11)

Bibliografie.

Afkortingen :

NVT = Nieuw Vlaams Tijdschrift
DVG = De Vlaamse Gids
DW&B = Dietsche Warande en Belfort

Auwera, Fernand
1969 Schrijven of schieten, intervieuws, Antwerpen.

Barthes, Roland
1981 De krisis van de waarheid, vert. J.F. Vogelaar. Raster 18 : 213-218.

Beeckman, E.M.
1970 The homeopathy of the absurd, the grotesque in Paul van Ostaijen's creative prose. The Hague.

Berendt, J.E.
1953 Jazz van new-orleans tot cool - Vert. van Das Jazzbuch. Frankfurt.

Beurskens, Huub
1984 Het vertrek. Amsterdam.

Bobine, R.
1968 Onder Kafka's vleugels, Gust Gils, De Röntgenziekte; paraproza II. Eduard de Visser, De rode miereneter. Lektuurgids, jg. 15, nr. 1-2: p. 6-9.

Boenders, Frans
1969 Gust Gils en Henri Chopin geven beste indruk. Experimenteel Festival klank-test in Zweden. De Standaard 3-4 mei.
1979 Gust Gils. onzachte landing. Kunst en Cultuur, jg. 12 nr. 10: 24-25.

Boon, Louis Paul
1978 Vaarwel krokodil, of de prijslijst van het geluk, een groteske in Menuet en andere verhalen. Derde druk. Amsterdam.

Boullart, Karel
1984 Esthetica van de literatuur. Onuitgegeven syllabus RUG, Gent.

Bousset, Hugo
1978 Binnenwaartse buitenstaander. Ons erfdeel, jg. 21, nr. 2: 271-273.
1979 De afgeschampte demiurg. NVT, jg. 32, nr. 10: 763-766.
1982a Schrijven aan een opus, gesprekken met 9 Vlaamse auteurs. Antwerpen.
1982b Looplamp met blacklight. Koebel 30: 37-39.

Boyens, José
1966 Een plaats onder de maan. Raam 25: 77.

Brabant, Boudewijn
1982 De groteske, een studie van het genre met een onderzoek van het grotesk proza van Paul van Ostaijen, Maurice Gilliams, Louis Paul Boon, Paul Snoek en Gust Gils. Onuitgegeven licentiaatsverhandeling RUG, Gent.

Brems, Hugo
1978 Hij bleef bij zijn vroegere verklaringen. DW&B, jg. 123, nr.1: 40-42.
1981 Al wie omziet, opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980. Antwerpen.

Buddingh', C.
1966 Onbeperkte fantasie. Een plaats onder de maan. Het Parool 24 september.
1967 Het absurde als levensdimensie. In : een pakje per dag. Utrecht.

Burssens, Gaston
1981 Verzameld proza. Antwerpen.
Buuren, Maarten van
1982 De boekenpoeper, het groteske in de literatuur. Assen.

Cicero
1977 De droom van Scipio. Derde herziene editie verklaard door L. Geysels. Dessàin.
Claus, Hugo
1972 Gedichten (1948-1963). Amsterdam.

Ekkers, Remco
1979 Val niet in het gat van de grap. Poëziekrant, jg. 3, nr. 5:11.

Fokkema, R.L.K.
1980 De Nederlandse poëzie sinds 1945. In : Woord en Beeld, Piet Thomas (red.). Tielt.
Foppe, Han
1974 Wat gebeurt er in de roerloze vechter ? DVG, jg. 58, nr. 7: 38-43.
Foucault, Michel
1983 De waanzin, het afwezige werk, vert. J.F. Vogelaar. Raster 24: 238-250.

Geerts, Leo
1969 De nachtmerries van een meester-dromer. Streven, jg. 22, nr. 6: 626-634.
1974 Paranoia of bevrijding. DVG, jg. 58, nr. 7: 44-53.
Gillaerts, Paul
1980 Experimenteel of vijftiger, een bijdrage tot de geschiedenis van de term experimenteel. In : Woord en beeld, Piet Thomas (red.). Tielt.
Gils, Gust
1953 Partituur voor vlinderbloemigen. Eigen beheer, Antwerpen.
1954 Zeer verlaten reiziger. Eigen beheer, Gard Sivik, Antwerpen.
1957a Ziehier een dame. Amsterdam.
1957b Teorema voor personage. Eigen beheer, Antwerpen.
1959 Anoniem 20e eeuw. Antwerpen.
1960 Met de noorderzon op stok. Herdruk 1975 in : Ander alfabet 1975. Meerhout.
1962a Gewapend oog. Amsterdam.
1962b Drie partituren. Amsterdam.
1964 Verbanningen, paraproza. Amsterdam.
1965a Een plaats onder de maan. Amsterdam.
1965b Insomnia ferox. Antwerpen.
1966 De röntgenziekte, paraproza II. Amsterdam.
1967 Manuskript gevonden tijdens achtervolging. Amsterdam.
1968 Berichten om bestwil. Amsterdam.
1969 Levend voorwerp. Amsterdam
1972 Afschuwelijke roze Yogurtman. Amsterdam.
1974 Linke kornak. Ertvelde.
1975 Zevenmaal zeven haikoes. Antwerpen.
1977a Dank voor de blijdschap, paraproza III. Amsterdam.
1977b Een handvol ingewanden. Amsterdam.
1978a Binnenwaartse buitenstaanders, paraproza IV. Antwerpen.
1978b Sneldrogende poëzie. Antwerpen.
1979a Integendelen. Amsterdam.
1979b Onzachte landing. Amsterdam.

1980 Geest in opdracht, paraproza V. Amsterdam.
1981 De roerloze vechter, herdruk paraproza I en II. Amsterdam.
1982a Het weeë gebeente, paraproza V½. Amsterdam.
1982b Uniek onkruid. Antwerpen.
1982c Schotbalken en Doorlaatkleppen. In : Koebel 30: 30-35.
1983 Een vingerknip.
1984a Een vakansie aan zee (en) In opdracht van de krant. In : Raster 30: 150-159.
1984b Een afkeer van afkeer. In : Humo, nr. 2311, 20 december: 18.

Gysen, René
z.j. Processie all stars. Rotterdam.
1967 Kanttekeningen bij Gust Gils en de Röntgenziekte. Komma, jg. 3 nr. 1: 5-13.

Gysen, René en Hans Sleutelaar
1960 Met andere woorden, jonge dichters uit Noord en Zuid. Den Haag.

Hadermann, Paul
1970 Het vuur in de verte, Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de europese avant-garde. Antwerpen.

Hoof, Guy van
1981 De verbeelding aan de macht. Dimensie, jg. 5, nr. 3: 2-4.
1982 Gust Gils. Koebel 30: 45-51.

Itterbeek, Eugène van
1967 Gust Gils (en) Poëzie zonder illusies. In : Actuelen. 82-89. Lier.

Janssens, Marcel
1967 Gust Gils' witte waanzin. DW&B, jg. 112, nr. 2: 155-156.
1968 Neerslagpoëet. Ons erfdeel, jg. 12, nr. 4: 123-124.
1977 Paraproza van Gust Gils. DW&B, jg. 122, nr. 9: 677-680.
1982 A la manière de Raymond Roussel. Koebel 30: 40-42.

Kaas, Harald
1983 Taal en waanzin, een gesprek over de spelregels van verbale verstandhouding, vert. Piet Meeuse. Raster 24: 103-112.

Kemp, Bernard (pseudoniem voor B.F. van Vlierden)
1967 Doodshoofden en legmozaïek. De Standaard der Letteren 18 maart.
1968 Gils, de virtuoos. De Standaard der Letteren 17 augustus.
1974 Van In 't Wonderjaar tot De verwondering, een poëtica van de Vlaamse roman. Tweede druk. Antwerpen.

Koeck, Paul
1977 Nieuw paraproza van Gust Gils : "Een literatuur zonder speelsheid wordt al gauw ongenietbaar". Elseviers Magazine november.

Londerseele, Roel Richelieu van
1982 Ter inleiding (en) Interview met Gust Gils. Koebel 30: 3-16.

Lucebert
1965 Gedichten 1948-1963, verzameld door Simon Vinkenoog. Amsterdam

Musschoot, Anne Marie
1976 Poésie Pure : een confrontatie Karel van de Woestijne - Paul van Ostaijen. De Nieuwe Taalgids, jg. 69, nr. 3: 191-204.
1979 Het modernisme van Van Ostaijen in het Licht van de Literatuurwetenschap. Bzzlletin 66: 153-159.
1983 Inleiding tot de moderne literatuurwetenschap. Onuitgegeven syllabus RUG, Gent.

Offerman,Cyrille
1983 Tegengif, Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avantgarde. In : De kracht van het ongrijpbare, essays over literatuur en maatschappij. 123-148. Amsterdam.
1984 Heerlik zwansen, over de grotesken van Paul van Ostaijen. Raster 30: 52-68.

Ostaijen, Paul van
1956 Verzameld werk, proza IV. Den Haag.
1966 Verzameld werk; proza III. Tweede druk. Den Haag.

Perre, Rudolf van de
1983 De omtrek van de werkelijkheid. DW&B, jg. 128, nr. 4: 300-304.

Polet, Sybren
1978 Ander proza, bloemlezing uit het nederlandse experimenterende proza. Amsterdam.

Posman, Jan
1983 Het benaderde totalitarisme van mooie vrouwen. Onuitgegeven. Gent.

Robberechts, Daniël
1982 Brief. Koebel 30: 43-44.

Rodenko, Paul
1956 Achilles als experimenteel, Gust Gils, Paul Snoek. In : Tussen de regels, wandelen en spoorzoeken in de moderne pöezie. 190-194. Den Haag.
1957 Nieuwe griffels, schone leien, van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus, een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde. Vierde druk. Den Haag.
1969 Met twee maten, de kern van vijftig jaar poëzie, geïsoleerd en experimenteel gesplitst. Tweede druk. Den Haag.

Roggeman, Willem M.
1968 De anti-lyriek van Gust Gils. Het Laatste Nieuws 16 mei.
1970 Gust Gils verdedigt verbosonische poëzie, "Exploration II" in de Koninklijke Bibliotheek. Het Laatste Nieuws 6 februari.
1974 Gesprek met Gust Gils. DVG, jg. 58, nr. 7: 4-18.

Roggeman, Willy
z.j. Het zomers nihil. Rotterdam.
1965 Jazzologie, de adem van de jazz 1940-1965. Brugge.
1970 De ringen van de kinkhoorn. Rotterdam.
1981 Hulpeloze acrobatiekjes van het problematische ik. In : Glazuur op niets. 53-71. Antwerpen.

Roover, Adriaan de
1955 2 x over poëzie. Lier

Roy, Paul le
1966 Een plaats onder de maan. De Periscoop, jg. 16, nr. 12: 7.

Schoemaeker, Frans de
1978 Sneldrogende poëzie. De Periscoop, jg. 29, nr. 1: 2.

Schouten, Rob
1983 Vier dichters in de pathetische situatie, de beoordeling van 'onwaardig gedrag'. Vrij Nederland 29 januari : 32-33.

Snoek, Paul
1982 Verzamelde gedichten. Antwerpen.

Spillebeen, Willy
1968 Ontmaskeren als enige levenszin. Ons Erfdeel, jg. 11, nr. 4: 150-151.
1974 Levend voorwerp of de problematiek van de depersonalisatie. DVG, jg. 58, nr. 7: 32-37.

Spoerri, Th.
1983 uit : Sprachphänomene und Psychose (1964), vert. J.F. Vogelaar Raster 24 : 186.
Swert, Fred de
1973 Afschuwelijke roze yogurtman. De Periscoop, jg. 23, nr. 9-10: 2.

Thomas, Piet
1980 Woord en Beeld, drie strekkingen in de Nederlandse poëzie en de schilderkunst na 1945. Tielt.

Vegt, Jan van der
1970 Kontoeren van de poëzie, moderne Vlaamse poëzie. Kentering, jg. 11, nr. 1: 41-48.
Vermeiren, Koen
1982 De taal-spelen van Gust Gils. DW&B, jg. 127: 292-296.
Vree, Paul de
1958 De sociale ruimte van de literator sedert de Tweede Wereldoorlog. Antwerpen.
1959 Throw in, kritische bijdrage tot duiding van de Vlaamse 55-ers. Antwerpen.
1962 Gewapend oog. In: Close up der Vlaamse dichtkunst van nu, nr. 3. Antwerpen.
1963 Drie partituren. In : Close up der Vlaamse dichtkunst van nu, nr. 4. Antwerpen.
1965 Vlaamse avant-garde ('21 - '64). Lier.
1967 De röntgenziekte. De Periscoop, jg. 17, nr. 8: 5.
1968 Onder experimenteel vuur. Transit. Documenta. Vade Mecum voor de Vlaamse experimentele poëzie (1953-1967). Brugge.
1978 Dank voor de blijdschap. De Periscoop, jg. 28, nr. 5: 3.
Vogelaar, J.F.
1983 Inleiding bij Tekstverstoringen. Raster 24 : 7-17.
(en) Dossier Tekstverstoringen. Raster 24 : 179-238.

Watering, C. van de
1966 Dichter, gedicht en lezer bij Gust Gils. Nieuwe Rotterdamse Courant, zaterdag 3 september.
Weiss, Peter
1983 Fragment uit "Das Gespräch der drei Gehenden" (1969), vert. J.F. Vogelaar. Raster 24: 208-209.
Wesselo, J.J.
1983 Vlaamse wegen, het vernieuwende proza in Vlaanderen tussen 1960 & 1980. Antwerpen.
Wispelaere, Paul de
1966 De groteske wereld en de wereld van de groteske. In : Het Perzische Tapijt. Amsterdam.
1967 Nieuw paraproza van Gust Gils. DVG, jg. 51, nr. 6: 256-258.

ERRATA

Paul van Ostaijen

1929 Krities Proza II. Antwerpen.

1971 Verzameld werk. Poëzie I. Vierde druk, Den Haag.

Inhoudstafel.

Woord vooraf. 3.
Inleiding. 4.
HOOFDSTUK I. WAAR DE WAARNEMER GUST GILS ?
A. Avantgarde. Een nieuwe ruimte.
1. Rodenko. 6.
2. De Vree. 8.
B. Wie is er experimenteel ?
1. De visie van Rodenko. 9.
2. De visie van De Vree.
a. (Prae-) of (post-) experimenteel. 11.
b. De vijfenvijftigers :"Experimentele poëzie heeft nooit bestaan." 12.
i. De organisch-experimentelen. 13.
ii. De abstractiedichters.
iii. De functionalisten. 14.
iv. De vijfenvijftigers (als overgangsgeneratie ?) 17.
C. Gust Gils. 19

HOOFDSTUK II. OP WEG NAAR NAAST : EEN EVOLUTIE,
(analyse poëzie 1950-1962).
O. Beperking. 21.
A. Toch mens willen worden : Partituur voor vlinderbloemigen.
1. Majeur en mineur : contrasten in toon.
a. Afkeer, walging tegenover inkeer, liefde. 22.
b. Zwarte humor, absurditeit tegenover de lichte lach, relativering. 25.
2. Tussen majeur en mineur : dreiging tegenover angst in woord en beeld. 27.
3. Op weg naar niets (dan) zichzelf.
4. Invloeden. 30.
B. Zo heb gij hier plots uzelf ontdekt alleen :Zeer verlaten reiziger.
1. De wanhoop over de onbewoonbaarheid van buiten tegenover de hoop op de herbergzaamheid van binnen. 33.
2. Tussen binnen en buiten : de dreiging van het kunstlicht tegenover het verlangen naar het kaarslicht. 37.
3. Op weg naar zichzelf naast anderen. 42.
4. Invloeden. 43.

C. Een eeuwengeleden ruïne ik : Ziehier een dame.
1. De chaos buiten : satire en ernst. 45.
2. De chaos binnen : satire en ernst. 48.
3. Op weg naar niets : het creëren van het nihil (ik)zelf. 51.
4. Invloeden. 53.
D. Teorema voor personage en Anoniem 20e eeuw :
de gedegageerde basis van ethische antiliteratuur 54.
E. Binnen een lichaam afwezig, onvindbaar ligt een man :
Gewapend oog.
1. Het vicieuze waarnemen : "geen ontkomen in geen ganse vogelvlucht van ogen".
a. WaarNEMEN.
b. WAARnemen. 56.
c. WAAR ? NEMEN. 57.
d. "waarneming omstreeks januari"
2. Het maar-perspektief : een nieuw begin. 58.
3. Op weg naar naast : het creëren boven het nihil. 61.
4. Besluit. 62.

HOOFDSTUK III : HET IK EN DE NIEUWE RUIMTE.
O. Inleiding
A. Een eerste vage situering van de para-literatuur
1. (Para)poëzie naast (para)proza : de tekst Gils in de moderne experimenterende literatuur. 64.
2. Oorsprong bij Paul van Ostaijen ? 65.
3. Proëzie van Gust Gils. 66.
4. De fundamentele relatie lyriek-poëzie-paraproza. 68.
5. Het negatieve woord is het zuivere woord. 69.
B. De (zuiver) lyrische genese. 72.
C. De improvisatie als muzikaal aspect :
de basis voor de absolute tijdsbeleving. 79.
D. De groteske genezing : de negatieve stijl van de persiflage. 82.
E. Taal en waanzin : een noodzakelijke toevoeging. 92.

HOOFDSTUK IV. DE EXPLORATIE VAN HET GEMIS :
HET GROTESKE LABYRINT NAAST (WAARHEID & WAANZIN).
O. Situeringen en beperkingen.
a. Poëzie 1960 - 1983. 97
b. (Para)proza 1960 -1984. 102.

A. (Para-)poëzie 1960 - 1969 : de ruimte naast het vol-ledige zwijgen.
1. Plaatsvervangende werkelijkheid: droom, klank,kosmos. 107.
2. De creatieve onverschilligheid naast de leegtes. 110.
3. De relativerende ontmaskering door de tegenstrever. 112.
4. "Zwijgzaamheid, bar eindprodukt van een steeds elliptieser wijze van spreken". 115.

B. Het paraproza tussen 1960 - 1984 :
de geïmproviseerde groteske in het labyrint naast waarheid & waanzin.
1. Inleiding
2. De klinische WAARNEMING : de röntgenblik. 118.
3. De aangetaste personages. 120.
4. De aangepaste taal/ruimte : het groteske en het transludieke.
i. De groteske technieken. 124.
ii. De transludieke extase. 125.
5. Besluit : een labyrint in een labyrint of een afgeronde afgrond ? 128.

V. ALGEMEEN BESLUIT : DE ONMOGELIJKHEID VAN HET TEKEN &, HET VERGETEN EN DE ONBEDAARLIJKE LACH. 132.

BIJLAGE. 135.
BIBLIOGRAFIE. 145.
INHOUDSTAFEL. 150.