

Het ongepaste puzzelstuk. Over *De Hunnen* van C.C. Krijgelmans

‘En bidden eerst wil ik, bidden tot mezelf –
te dikwijls had mijn tong hun woorden herhaald.’
C.C. Krijgelmans, *De Hunnen*, p. 114

MET EEN ZIN VAN 85 PAGINA’S LANG neemt C.C. Krijgelmans in 1961 een aanloop naar zijn vierdelige cyclus *De Hunnen*. Die zin is *Messiah*, een boek dat verschijnt in de dagen dat Ivo Michiels ook zijn literaire experiment in cyclusvorm publiceert, te beginnen met *Het boek alfa* (1963). Van Krijgelmans’ geplande cyclus is onlangs een compilatie verschenen in *De Hunnen* (2010). De roman is verschenen bij het balanceer, de uitgeverij die haar naam ontleent aan werk van Krijgelmans, en van een verhelderende inleiding voorzien door Sven Vitse. Dankzij het balanceer wordt Krijgelmans’ inventieve en weerbarstige proza sinds 2007 weer beschikbaar gemaakt. In 2007 en 2009 zijn de verhalenbundels *Tandafslag* en *Patogeen Halogeen* al verschenen, en nu dus *De Hunnen*. De tekst is gebaseerd op werk uit de jaren 1960 – een tijd waarin er meer dan vandaag geëxperimenteerd wordt met taal en verhaal. In die bevrijdende jaren 1960 verschijnen fragmenten van *De Hunnen* in tijdschriften, in de bloemlezing 13 *Vlamingen* (1961) en in *Homunculi*, de bundel die Krijgelmans in 1967 uitbrengt. Door de bijzondere evocatie van het menselijke bestaan en door de grensverleggende stijl is dit proza vandaag even bevrijdend en actueel als vijftig jaar geleden. Met een blik op de inhoud en de vorm van de roman wordt dat al snel duidelijk, en een korte vergelijking met het werk van Michiels zal die indruk nog versterken.

De bewogen onbeweger

In het centrum van *De Hunnen* staat een man, een stilstaande, wachtende ik-figuur die als verteller terugblijkt op verschillende episoden uit zijn leven. Hoewel hij zich presenteert als een verteller in het heden, is er nog een oudere versie van de ik-figuur die als verteller boven de ‘gevel-man’ staat. Beide ik-vertellers bewegen niet, de ene zit en de andere staat, en ze zijn zich voortdurend bewust van hun fysieke pijn. Terwijl de oude verteller ‘onbeweeglijk [zit] na een laatste blik op mijn kwaadaardige zweren’ (*De Hunnen*, p. 35), staat de andere met pijn in de benen recht op tegen een gevel te wachten op een vrouw. Maar de stilstaande gevel-

man is een bron van veel beweging. Zijn gedachten zitten vol sprongen en omwegen. Zijn bewustzijn wordt ook nadrukkelijk als een beweging door de ruimte voorgesteld: gedachten zijn ‘modderige kronkelpaden’ (68) of aangename wegen: ‘het pad van mijn gedachtegang met een *ontzaglijk* genoeg te bewandelen, wat steeds op het essentiële pad neerkomt, het uitgestippelde pad dat ikzelf ben tot op het been’ (112).

De herinneringen van de gevel-man maken deel uit van een bezweringsritueel. De vertelling dient om ze te verdelgen. Op die manier wil de man zich losmaken van het pijnlijke verleden en van de gedachten die hem in het verleden opgedrongen werden. Aan het einde van de roman leidt dat bewustzijnsproces ook tot handelen: de gevel-man kleedt zich uit en wil na zijn geest ook zijn lichaam reinigen (129). Zoals zijn geestelijke pijn lichamelijk leed met zich meebrengt, zo moet de geestelijke bevrijding immers met een ingreep op het lichaam gepaard gaan. De smerigheid die vanbinnen zit, moet ook vanbuiten bestreden worden. Door welke gebeurtenissen is hij dan zo bezoedeld? Eerst is er de kindertijd, die door de vaderfiguur gedomineerd wordt. De vader, ‘wetend en waardig’ (58), leidt de jongen binnen in vaste denkordes: de routine van het gezin, de waarheid van de Bijbel, de rituelen van de kerk en de disciplineren van de school. Die verschillende ordes vloeien in elkaar over: de vader is ook een godvruchtige onderwijzer en de school wordt op haar beurt geleid door een pater.

Een van de episodes die de gevel-man het meest beklijven, is zijn eerste dag op school, een plaats ‘waar het verstand meer afstompte dan ontwikkelde’ (67). Als zesjarige jongen komt hij met zijn vader bij een man in pij die hem de regels van de school uitlegt. Het kind ervaart de school als een onpersoonlijke en onbehaaglijke ruimte. In die zin staat zijn intrede in de school voor de confrontatie tussen het individu en een gemeenschap die al het individuele wil wegwerken. Ook de vader is overigens het slachtoffer van zo’n verstikkend opdringerig, collectiviserend denken. De andere kerkgangers vinden hem arrogant en verspreiden geruchten over hem, waardoor hij gemeden en alom voor onuitstaanbaar aangezien wordt.

Ontluisterend is ook de herinnering aan het overspel dat de vader pleegt met de weduwe Olga. De ik-figuur, die vijftien jaar is, ziet het allemaal gebeuren en wil aan de hypocrisie en banaliteit ontsnappen. Hij gaat ervandoor, maar wordt door de politie teruggebracht. Als achttienjarige rebelleert de ik-figuur opnieuw, wanneer hij door een zekere Alec gevraagd wordt om bij een revolutionaire beweging aan te sluiten. Zijn rebellie zit echter niet in de toetreding tot de revolutie, maar in de afwijzing van Alects uitnodiging. Hij weigert mee te doen, want bewegingen van welke strekking ook knevelen het individu. Zelfs de kunst gaat deel uitmaken van dat proces van vervlakking: de progressieve jongeren

611 citeren Shakespeare, schrijven poëzie, en houden allemaal van jazz: ‘Hier zwaaide frankie-op-plaat in de laatste uurtjes de scepter, en dizzy en count en duke, bewogen de voeten zich op het geflip-flop-flop van getz’ saxofoon’ (126). De kunst wordt ingelijfd als was zij het uniform van de echte revolutionair – een teken dus van autoriteit dat de persoonlijke vrijheid reduceert.

Zoals nu wel duidelijk is, draaien de gedachten van de ik-figuur om gebeurtenissen uit het verleden die hem in negatieve zin hebben getekend. We leren de hoofdfiguur kennen door de manier waarop hij zich afzet tegen het gezin, de school, de kerk en politieke ideologieën. Op hun manier zijn het allemaal ‘verkrachters van geest en brein’, ‘herders van oude en nieuwe religies’ (131). Dit zijn ook de Hunnen uit de titel. Die refereert enerzijds aan rondtrekkende, vernieling aanrichtende stammen, als beeld voor de afstompende kracht van het conformisme. Anderzijds maakt de tekst duidelijk dat ‘de Hunnen’ verwijst naar de grammaticale vorm: derde persoon, meervoud, bezitsvorm. Het gaat om groepen mensen met dezelfde ideeën en hetzelfde voorkomen, instanties die beslag leggen op het denken en de vrijheid inperken, zelfs als ze die promoten. Eigen gedachten worden immers overbodig gemaakt. De verteller ontmaskert de vrijheid als een illusie. Enkel in dromen kan de vrijheid nog bestaan, zegt hij, ‘in dromen en het ontvluchten van tastbare dingen’ (66). We kunnen gerust zeggen dat de verteller zich van een en ander bevrijdt door het verleden in zijn bewustzijn op te roepen om er dan afscheid van te nemen.

In zijn vaste positie, vastgekleusterd aan de gevel, predikt de verteller dus een eigenzinnige vorm van verzet. Zijn stilstand is een opstand. Zijn onbewogen toestand is een verzet tegen ‘bewegingen’ van de massa (die hij niet alleen in zijn verleden, maar ook om zich heen ziet bewegen), en een pleidooi voor bewegingen van taal en van het individuele bewustzijn. In verschillende opzichten is *De Hunnen* kritisch voor de maatschappij op een manier die volgens de filosoof Theodor W. Adorno eigen is aan echte kunst, namelijk door een vorm van negativiteit. Door zijn inhoud, zijn stijl en manier van vertellen zet Krijgelmans’ roman zich af tegen de gelijkschakeling van individuen en tegen de reductie van een persoon door toedoen van normensystemen. Met de gevel-man komt er een figuur aan het woord die buiten de maatschappelijke categorieën valt. De incrowd ziet hem als ‘de negatie van hun-goden, hun-bordeel, hun-smeerloopzaakje, hun-hun-hun...’ (133). Hij is helemaal het soort van onaangepast personage dat we ook bij Kafka en Beckett aantreffen, de auteurs van wie Adorno vindt dat ze het kritische potentieel van literatuur ten volle realiseren.

In hun beklagenswaardige toestand zijn het bewustzijn en het lichaam bij Krijgelmans sterk met elkaar verbonden. Vaak verwijst de verteller naar het denken met termen als ‘brein’ en ‘hersens’, de lichamelijke zetel van het bewustzijn. Geestelijke gebeurtenissen – herinneringen, verlangens, ideeën – hebben in *De Hunnen* altijd een directe weerslag op het lichaam. De gedachte aan gemeenschapsvorming en conformisme brengt bijvoorbeeld een reactie van walging teweeg: ‘ik kots ervan, kots van hun smerige gelijkvormigheid’ (105). De walging, waarin bij uitstek een mentale toestand en een lichamelijke reactie samengaan, keert voortdurend terug. Bij Krijgelmans neemt ze de gedaante aan van allerlei lichamelijke kwaaltjes, ziektes en groteske misvormingen van het lichaam.

Het is niet alleen de gevel-man die ‘pijn van staan en denken aan’ (99) heeft, ook de andere personages worden bedacht met ziekteverschijnselen. De grootmoeder wordt voorgesteld als een vrouw met ‘puisten-vingers’ en ‘builen als reuzenknikers’ (17). Alec staat eveneens vol met pukkels en zweren en hij is een verspreider van ‘de ergste kwalen’ (124). Al deze lichamelijke uitwassen – kromme benen, zweterige lijven, verminkte lichamen – verzinnebeelden de ideeën waarmee mensen besmeurd worden. Zoals de verteller demonstreert door zijn eigen smerigheid, zijn die puisten en gezwellen niet te vermijden. Iedereen zit ermee.

Het logische gevolg van dit vleesgeworden denken is dat de gevel-man zijn eigen lijf moet toetakelen om los te komen van het verleden. Hij doet dat niet alleen door zich uit te kleden en te reinigen, maar ook door zijn eigen hand af te vreten, ‘als een dier dat in een wolfsklem de eigen poot doorknauwt’ (67). Het toebrengen van lichamelijke schade, dat in *De Hunnen* al even vaak voorkomt als ziektes en kwaaltjes, heeft dus vaak eerder een positieve dan negatieve betekenis. Voor de verteller is de zelfverminking nodig om bevrijd te raken, en allerlei vormen van fysiek geweld zijn rechtstreeks verbonden met lichamelijk genot. Fysieke agressie is geil, als je de verteller mag geloven, en niet alleen voor hemzelf: ‘zij wordt zo graag geranseld door hun zware berenpoten’ (136), zegt hij over de vrouw die hij opwacht. Seks is hier altijd verwonden, verminken, wurgen enzovoort. Het misvormde lichaam is begerenswaardig: ‘Dit verminkte lichaam van haar wens ik aan mijn lippen te houden’ (40).

Het sadisme dat we hier en in het andere werk van Krijgelmans aantreffen, hoort bij zijn mens- en wereldbeeld. De mens is op zichzelf aangewezen in een wereld waarin vrijheid en waarheid onbereikbaar zijn. Wil hij die vrijheid desondanks bereiken, dan moet hij zoals gezegd in dromen vluchten of zich losrukken van anderen en van een deel van zichzelf. In het fictionele universum van Krijgelmans leidt dat tot verminking en verkrachting van lichamen en van de taal.

Krijgelmans maakt de taal krachtiger door haar te verminken. *De Hunnen* schuift een taalgebruik naar voren dat haaks staat op de communicatieve alledaagse taal. In Krijgelmans' verhalenbundels is die tendens nog sterker. In *Homunculi* (1967) wordt de taal consequent afgebroken of geherstructureerd, bijvoorbeeld met een verhaal in infinitievorm: 'Even wachten, de man, en het groepje bekijken dan. De jongen, het kind, de vrouw even bekijken nu' (*Homunculi*, p. 125). *Patogeen Halogeen* (2009) heeft evenmin last van de doctrine van de begrijpelijkheid, zonder ooit onbegrijpelijk te worden. Ook al lezen we er iets volstrekt nieuws, we kunnen nog perfect het verhaal reconstrueren. We hebben geen moeite om de aanhef van een brief te herkennen in 'Waarde universelen, Ik zal dit epistelaar in het uitermatig tekort houden, daar mijn vrouwelijk en kindsheid in nood van mijn onlichamelijk verkeren' (*Patogeen Halogeen*, p. 125).

De Hunnen komt niet zozeer met nieuwvormingen, wel met een stijl die weigert te benoemen, een vervreemdende beeldspraak en een ontwrichte syntaxis. Dat de verteller de dingen, mensen en plaatsen vaak niet bij hun naam noemt, kunnen we verbinden met een van zijn uitspraken over de Hunnen: 'Ook zijn ze sterk in het kiezen van namen: iedere sloot zijn eigen naampje, passend bij de geur' (*De Hunnen*, p. 68). De onwil om te benoemen is dus een voortzetting van de negativiteit. In de theorie van Adorno doet het er niet zozeer toe dat de kritiek gethematiseerd wordt, het literaire werk moet de kritiek realiseren door zijn vorm. Aangezien het geven van namen past in een strategie van subtiele toe-eigening, moet het ook in de vertelling vermeden worden. Met andere woorden: de taalopvatting hangt samen met de geschetste negativiteit. In die context moet de taal openlijk pogen en falen: 'nooit een vertrokken wezen in gefaald-hebben, wat in mijn taal een aanhoudend pogen betekent, een steeds, steeds, steeds... Zo'n besef. En woorden, die reeds halve nederlagen aankondigen en steeds zijn, af en toe een halve waarheid toch, terwijl hun waarheden een veld vol keien zijn' (131). Deze taal is trial-and-error, en door die onvolmaaktheid komt ze dicht bij de waarheid.

Het effect is een universaliserende stijl: doordat de dingen niet bij naam genoemd worden, beginnen ze op elkaar te lijken en verwerven ze algemene geldigheid. De vervlakking komt daardoor weer uit de verf. Zo kan het promopraatje van Alec niet alleen over stalinisme gaan, maar over alle mogelijke vormen van inlijving: 'En: de beweging is de beweging, bla, bla, bla, de beweging heeft alles tot stand gebracht, bla, bla, bla, heeft elke dictatuur als het ware in de kiem gesmoord en door de gerichtheid van haar *spiritualiteit* alleen reeds alle laatste grote gesels van de mensheid innerlijk aangevreten' (123). De holle woorden in blablataal kan de lezer naar believen invullen.

Dingen en mensen worden vaak niet rechtstreeks benoemd, maar wel ontleed in beeldspraak. Jezus wordt metonymisch voorgesteld als ‘de mens aan het kruis’ (54), de pater is ‘het wezen in bruine pij’ (55), een politieman is ‘het groot uniform’ (102) en de verteller blijft de hele tijd de ‘gevel-man’. Het proza van *De Hunnen* krijgt een poëtisch gehalte door dergelijke technieken. Uitgewerkte metaforen dragen daar nog toe bij. Kerkgangers zijn bijvoorbeeld stukjes van een puzzel die wekelijks wordt samengelegd. Het biddende volk vormt ‘een enorme puzzel die telkens opnieuw en opnieuw teruggebracht werd tot de oorspronkelijke vorm’ (62). In dat beeld zijn individuen slechts onderdelen van een geheel, op maat gemaakt om te passen in een gemeenschap. De ik-figuur laat zich echter niet in de juiste pasvorm snijden.

Metaforen voor de tijd en het herinneren springen in het oog. De herinnering is ‘een soort vrucht die ik me telkens weer voor ogen tover’ (80) en aan het einde van de roman wordt de tijd door de gevel-man aangesproken als betref het een oude kameraad: ‘Stuk tijd, je bent er eentje zoals mijn geliefde was, een luchtspiegeling, geschapen door hen daar, waar je wel nooit mee breken kan’ (140). De tijd is dus ook een product van ‘hen daar’, de Hunnen. Bijgevolg mag de verteller zich niet schikken naar de tijd, dus stelt hij zijn herinneringen niet lineair en chronologisch voor, maar met sprongen van toen naar nu, met onzekere plekken en met leemtes.

Bij de vervreemdende stijl horen ook onduidelijke overgangen van metafoor naar werkelijkheid. Soms krijgen de gebeurtenissen groteske proporties, waardoor we geneigd zijn ze figuurlijk op te vatten terwijl ze zich als letterlijk opdringen. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer de verteller zichzelf verminkt, of wanneer hij het overspel van zijn vader beschrijft. In dat seksuele contact komen lage liederlijkheid en sacrale vereniging samen: het wordt voorgesteld als een onbevleete ontvangenis met Olga als Maria en vader Walter als de Geest. Elders zegt de verteller met een grotesk beeld dat hij enkel ongedierte kan eten omdat al het andere voedsel *hun* producten zijn. In de verwijzingen naar goorheid en ziekte wordt de grens tussen beeldspraak, inbeelding en werkelijkheid buitenspel gezet.

Dat de stijl een bevrijdende werking heeft, blijkt ten slotte uit de tekenen van vernieuwing in de syntaxis. Naarmate de vertelling vordert en het lichaam van de verteller gezuiverd wordt, komen stukken voor die ook zijn taal verversen. De taal wordt niet alleen poëtischer, de manier waarop taaldeeltjes aaneengeschakeld worden, is ook anders dan gewoon. Dat zien we al in lange opsommingen, in samentrekkingen met ‘hun’, in woordspelletjes, in het gebruik van klanknaboetsingen en in de wijziging van de woordvolgorde. De atmosfeer in de jazzkroeg wordt bijvoorbeeld als volgt geëvoceerd: ‘Of klappende handjes, klap-klap.

615 Of babbeltjes geen. Of klappende handjes geen.’ en ‘Pi-pi-la-tus. Pipi, waar is latus? Flip-flop. Klap-klap. Het riet van getz’ saxofoon trilde, fhhhhhhhhhhh...’ (126). Al deze stilistische eigenschappen liggen perfect in de lijn van de negativiteit die we al in de thematiek terugvonden. De niet-lineaire vertelling en de ongewone stijl zijn een regelrechte afwijzing van een systeem.

Zolang ik wacht, zolang zij komt

Een frisse manier van vertellen, een ideologiekritiek die met de vorm vervlochten is, een literair werk in cyclusvorm, de doorbreking van literaire normen in de jaren 1960 – heel wat elementen verbinden het werk van Krijgelmans met dat van zijn compagnon Ivo Michiels. Het loont de moeite om daar tot slot even bij stil te staan. In de situatie van de gevelman komt de familieband met Michiels’ werk uitstekend tot uitdrukking. De gevelman is een bloedverwant van de hoofdpersonages uit *De alfa-cyclus*, en dat niet alleen door hun algemene eigenschappen van onaangepaste, kritische figuren. De soldaat op wacht, het hoofdpersonage van Michiels’ *Het boek alfa*, combineert beweging en stilstand zoals de gevelman dat doet: hij verzet zich innerlijk maar blijft een hele tijd op wacht staan. In beide gevallen is de hele vertelling georganiseerd rond dat personage en zijn verleden. De centrale, wachtende positie is een uitvalsbasis voor herinneringen aan de kindertijd en voor kritiek op onderdrukking door de opvoeding, de godsdienst en de politieke ideologieën.

De soldaat in *Het boek alfa* laat zich niet enkel leiden door gehoorzaamheid maar ook door verlangen. Zijn verzet wordt aangewakkerd door de wens om bij An thuis te komen. Dat spel van wachten en komen is opnieuw sterk aanwezig in het laatste deel van *De alfa-cyclus*. Dat eindigt met een vereniging van een ik en een jij, een hij en een zij. Ze komen bijeen in de taal, in een dialogische vorm. Tot in de vredige slotwoorden blijft de spanning tussen wachten en komen tussen die twee aangehouden: ‘Zolang jij komt. Zolang jij wacht. Zolang ik wacht. Zolang ik kom.’ (*De alfa-cyclus*, p. 479). Ondertussen in *De Hunnen* blijft ook de gevelman tot op het einde wachten en verlangen. Maar de vrouw komt niet. Het maakt hem eerst woedend, maar daarna voelt hij enkel nog de leegte en de wanhoop. Terwijl het experiment van Michiels hoopvol en harmonisch eindigt, blijft dat van Krijgelmans dissonant. Wie hoopvol is, maakt zichzelf nog altijd iets wijs: ‘Wanhoop is beter ten slotte, omdat je dan zonder één opgeschroefde illusie leeft’ (*De Hunnen*, p. 137).

BIBLIOGRAFIE

C.C. Krijgelmans, *De Hunnen*. Het balanseer, Aalst, 2010.