

Céline

Als de voorstelling *Céline* van het Nationale Toneel mij ergens aan deed denken, dan was het wel aan een kaleidoskoop. Telkens een ander beeld, in snelle opeenvolging, bestaande uit steeds dezelfde elementen. Een mooie theatrale weergave van Céline's literaire universum, waarin chaos en verwarring regel zijn geworden - terwijl je toch het gevoel houdt dat het op de een of andere manier steeds om hetzelfde gaat. In al zijn romans dwalen helden radeloos rond in een absurde, groteske wereld. *Reis naar het einde van de nacht*, *Dood op krediet*, *Van het ene slot naar het andere*, *Noord en Rigodon*, om mij nu even te beperken tot de belangrijkste titels - geen van alle zijn het overzichtelijke romans, met een duidelijk begin, midden en eind. Men wordt eerder ondergedompeld in een delirerende maalstroom van gebeurtenissen en - vooral - van woorden. De manier waarop er wordt geschreven, beantwoordt volmaakt aan wat er wordt beschreven. Onder Céline's pen lijkt de taal op hol te zijn geslagen, met als gevolg een literaire ruïne; van een orde die ooit moet hebben bestaan zijn op papier alleen de brokstukken overgebleven, met elkaar verbonden door de beroemde en beruchte drie puntjes. Hier is iemand aan het woord, zo krijg je de indruk, die de kluts behoorlijk kwijt is, ten prooi aan een desperate furie en een verbale dronkenschap.

Roes en wanhoop - dat zijn op het eerste gezicht de twee constanten. Céline's wereld getuigt van een razend geworden nihilisme, waarbij alle wegen nog maar één richting opgaan: die van de dood. Alle waarden van de moderne westerse beschaving moeten het daarbij ontgelden: heroïek, humanisme, religie, vooruitgang. De ontgoocheling regeert, zij 't gecompenseerd door een vaak clowneske humor. Op een enkele uitzondering na, onthullen zijn personages hun armzalige egoïsme, hun bekrompenheid, hun totale gebrek aan grandeur en generositeit. In een weinig feestelijke 'Hulde aan Zola' uit 1933 heeft Céline het duidelijk uitgesproken: 'Hoe dieper we in het Lot van de Mens wroeten, hoe tragischer alles wordt en hoe minder we er iets aan kunnen doen, zeker als we er niet langer een produkt van onze fantasie van maken, maar aan den lijve ondervinden wat het in werkelijkheid is...' Kortom: zijn werk bevat een gitzwarte boodschap.

Na de Tweede Wereldoorlog heeft Céline zich meer dan eens verzet tegen de gedachte dat zijn boeken überhaupt een boodschap of een idee zouden bevatten. Tegen een interviewer zei hij in 1954: 'Ik ben maar een uitvindertje, een uitvindertje, jazeke! en van een kleinigheidje maar, niet meer dan een kleinigheidje.' Wat heeft hij dan uitgevonden? In hetzelfde interview lezen we: 'Ik heb de emotie weer in de schrijftaal gebracht...' Niemand die zijn boeken kent, zal het bestrijden. Want emotioneel, van een ongewone intensiteit, is wat Céline heeft geschreven zeer zeker; de taal van de straat, het rauwe jargon van de gestampte pot, heeft hij in de letteren geïntroduceerd. Ten koste van iedere verheven pretentie of officiële dikdoenerij. Voor alles is dat een kwestie van stijl, zoals Céline voortdurend onderstreept. Zichzelf noemt hij dan ook 'een stijlmaniak': 'Een bepaalde muziek, een bepaald muziekje dat ik in de stijl heb aangebracht, dat is alles'. In dezelfde anti-literaire, anti-verheven sfeer ligt zijn bekentenis, dat hij altijd alleen 'voor het geld' zou hebben geschreven.

Maar is het ook waar? Is het echt zo, dat met 'stijl' en 'geld' alles is gezegd? Ik

geloof daar eigenlijk niets van. Céline was, om zijn eigen jargon even te lenen, een handige jongen en een gewiekste grappenmaker. Toen hij de interviews gaf waaruit ik zojuist heb geciteerd, na de Tweede Wereldoorlog, had hij er alle belang bij om de aandacht af te leiden van de inhoud van zijn boeken. Als antisemiet en collaborateur had hij zich in Frankrijk in diskrediet gebracht; hij was veroordeeld en had zich slechts aan de gevangenis kunnen onttrekken door naar het buitenland te vluchten, eerst naar Duitsland en vervolgens naar Denemarken (waar hij alsnog bijna een jaar achter de tralies verdween). Er moet dus wel wat meer aan de hand zijn geweest dan enkel stijl en de noodzaak van brood op de plank. Het antisemitisme en de collaboratie heb ik al genoemd, maar dat is niet het enige. Wat speelt er nog meer in zijn werk? Een aanzet tot een antwoord bevat een andere uitspraak, eveneens gedaan in een van die na-oorlogse interviews. Céline zegt daar: 'Ik heb wel een gave voor literatuur maar ik heb er geen roeping voor. Mijn eigen roeping is de geneeskunde, niet de literatuur'. Hier wordt het beeld gesuggereerd van een dokter die in zijn vrije tijd romans schreef - dat is natuurlijk evenmin erg bevredigend.

Toch kan de nadruk op de geneeskunde ons verder helpen. Want geneeskunde - dat bleef bij Céline niet beperkt tot zijn artspraktijk. Arts was hij ook nog in een ander opzicht. Als ik mij niet vergis heeft Nietzsche de filosofen ooit de 'artsen van de cultuur' genoemd. Hoewel Céline zeker geen filosoof was, slaat deze typering ook een beetje op hem. Zeer verhelderend is in dit verband zijn eerste publikatie, het proefschrift over Semmelweis uit 1924. Een weinig orthodox proefschrift, het lijkt vaak meer op een roman dan op een wetenschappelijke studie, maar voor de persoon van Céline is het buitengewoon onthullend. Iemand heeft het eens een 'autobiografie a priori' genoemd. En terecht: in het relaas over de 19e-eeuwse Hongaarse arts Semmelweis, die uitvond waardoor de dodelijke kraamvrouwenkoorts werd veroorzaakt (een gebrek aan hygiëne bij de behandelende artsen), lijkt Céline al bijvoorbeeld zijn eigen levensverhaal te hebben geschreven. Semmelweis werd door zijn collega's niet serieus genomen, raakte geestelijk in de war en zou zelfs (volgens Céline) zelfmoord hebben gepleegd door zich moedwillig te besmetten. Een tragisch leven, het leven van een martelaar voor de waarheid, precies zoals Céline zichzelf na de Tweede Wereldoorlog bij voorkeur zag.

In het boek over Semmelweis lezen we: 'In het verloop van de Geschiedenis is het leven slechts een dronkenschap, de Waarheid is de Dood'. En het zijn de artsen die als enigen deze 'verschrikkelijke Waarheid' niet uit de weg gaan, maar ten volle onder ogen zien. Net als de schrijver Céline, voor wie het in het leven toch vooral om de dood draait. In het proefschrift wordt de link met de literatuur ook expliciet gelegd: Semmelweis' ontdekking was, volgens Céline, eerder een zaak van 'poëzie' dan van wetenschappelijke methodiek geweest. 'Semmelweis was voortgekomen uit een droom vol hoop waarin hij, ondanks een voortdurende sfeer van heel veel afschuwelijke ellende, steeds bleef geloven, waarin hij alle tegenspoed juist in zijn tegendeel, tot een overwinning omvormde (...) Maar zo te proberen zijn droom tussen alle verwarring door naar zijn hand te zetten, is leven in een wereld vol ontdekkingen, is zien in de nacht. Misschien is het ook de wereld dwingen aan zijn droom mee te doen'.

De ware arts, de arts die ontdekkingen doet, is dus eigenlijk een soort dichter. En hij is een ziener, iemand die 'ziet in de nacht', net zoals Céline. Nu heeft het woord ziener meerdere betekenissen; het kan profeet betekenen, maar ook voyeur. Bij Céline, zou ik zeggen, zijn beide betekenissen aan de orde. Hij is een profeet, hij verkondigt 'verschrikkelijke waarheden', en hij is een voyeur, iemand die net als Bardamu in *Reis naar het einde van de nacht* 'kwijlend van erotische zaligheid' naar mooie vrouwenlichamen kan kijken. Met karakteristieke oneerbiedigheid gebruikt hij de beide betekenissen soms ook door elkaar. Zo schreef hij in 1941 in een brief: 'Ik volg mijn kleine weg al zo lang in mijn toestand van zo anoniem mogelijke "voyeur"'. In mijn schemering maak ik mijn kleine lantaarns, ze verlichten of ze verlichten niet'.

Misschien is het nu mogelijk om nog wat meer te zeggen over dat 'uitvindertje' van daarnet. Dat leek een uiting van bescheidenheid, maar het blijkt valse bescheidenheid te zijn geweest. In werkelijkheid is de uitvinder Céline, net als de ontdekker Semmelweis, een ziener, een profeet en een voyeur. Als we sommige andere uitspraken erbij betrekken blijkt ook het 'muziekje' dat Céline claimde te hebben uitgevonden een betekenis te hebben, die veel meer omvat dan alleen zijn 'stijl'. De muziek speelt bij hem ook in thematisch opzicht een zeer belangrijke rol. In zijn eerste grote antisemitische pamflet *Bagatelles pour un massacre* uit 1937 lezen we bijvoorbeeld: 'De wereld heeft geen melodie meer' - volgens Céline schuilt daarin zelfs de 'ziekte' van de moderne beschaving, ten prooi gevallen als zij is aan een algehele 'robotisering'. Overal, in de literatuur maar ook daarbuiten, heerst dezelfde 'standaard', met als gevolg een uniforme, levenloze monotonie. De moderne wereld is voor hem: 'de middelmatige hel, de hel zonder vlammen'.

Die middelmatigheid van de moderne wereld heeft alles te maken met het niet willen zien van de dood, die 'verschrikkelijke waarheid', waar niemand aan wil en die men tracht te verhullen door middel van een illusoir geloof in de Vooruitgang. Leven in waarheid, hoe verschrikkelijk die waarheid ook mag zijn - daar komt het voor Céline op aan, dat is de inzet van zijn visionaire schrijverschap. Een zeker religieus heimwee is hierbij onmiskenbaar, zoals het een ziener ook betaamt; tenslotte komen alle religies voort uit de schouwende blik van geïnspireerde profeten. 'Sinds de priesters dood zijn, is de wereld een en al demagogie. Stront die ze eindeloos ophemelent', schrijft Céline in een brief uit de jaren dertig. De metafysische leegte verklaart veel van de moderne malaise. 'God is in reparatie', luidt het motto bij *L'école des cadavres*, Céline's tweede antisemitische pamflet uit 1938.

Toch zullen we hem niet gauw betrappen op een pleidooi voor een terugkeer naar de versmadede religie. Tenminste niet naar de christelijke religie. In zo'n terugkeer heeft Céline geen fiducia, want ook het christendom is van oorsprong een *joodse* religie. Hier stuiten we op iets anders dat Céline heeft *gezien*: alle moderne ellende, de 'robotisering' en de monotonie van de 'standaard', is het werk van de joden. 'De moderne beschaving is de totale standaardisering, ziel en lichaam onder de jood', schrijft hij in *Bagatelles pour un massacre*. Dokter en schrijver kunnen elkaar opnieuw de hand reiken, en wel in het bijzonder op het punt van hun gemeenschappelijke obsessie voor de hygiëne: fysieke hygiëne in het ene, raciale hygiëne in het andere geval. De moderne wereld, in het bijzonder Frankrijk, is immers 'ziek' aan de joden.

Zo ziet de diagnose eruit, die de visionaire arts Céline in zijn pamfletten stelt.

Diagnoses veronderstellen een remedie: aan artsen die niet weten hoe de patiënt kan worden genezen heb je weinig. Maar niet alle ziekten laten zich genezen. Bij Céline krijg je vaak de indruk dat hij zo'n machteloze dokter is, die niet verder komt dan een terminale diagnose. Vooral in zijn na-oorlogse werk hult hij zich in het sombere kleed van de ondergangsprofeet, die een Apocalyps aankondigt zonder hemels heil in het vooruitzicht. 'Europa is bij Stalingrad overleden', lezen we in *Rigodon*, en met zeker sado-masochistisch genoegen voegt hij hieraan toe: 'De Chinezen in Brest, zo gauw mogelijk!...mijn vurigste wens!...' De toekomst behoort aan het gele ras. Dat is een zaak van 'biologie, 't enige wat er bestaat, de rest bla-bla!... Zwart en geel zullen altijd overwinnen, schrijft Céline, waarmee hij in feite zijn oude antisemitisme handhaaft, want in *Bagatelles* had hij betoogd dat de joden niet een eigen ras vertegenwoordigen, maar zijn voortgekomen uit een kruising van negers en aziaten. Voor de blanken is er geen hoop. 'Wit, dat is geen kleur, dat is de grondverf! De echte kleur is geel...De Gele heeft alles in zich om koning van de Aarde te worden...', zou hij na de oorlog in een interview verklaren.

Ook voor en tijdens de oorlog placht Céline zo nu en dan op het 'Gele gevaar' te wijzen, maar toen was de zaak nog *niet* hopeloos. Er leek een remedie voorhanden: Hitler. In de 'Aziaten' zag hij toen ook vooral de troepen van 'kameraad Stalin', met wie Hitler sinds 1941 de strijd had aangebonden. Vol lof is Céline dan ook voor het Franse anti-bolsjewistische legioen van Jacques Doriot, de leider van de fascistische Parti Populaire Français. 'Ik zou graag met Doriot daarheen (het Oostfront) zijn vertrokken, schrijft hij in 1941, 'maar ik ben meer een man van de zee, een Breton'. Daarnaast weten we dat Céline een ijverig propagandist is geweest voor de Duitse oplossing van het 'jodenvraagstuk'. Met een beroep op het racisme, gaat hij tekeer tegen de Franse antisemieten die voor de uiterste consequentie van hun ideologie terugdeinzen - ook de massamoord op de joden behoorde tot de remedie die hij het zieke Frankrijk wilde voorschrijven.

Maar de eliminatie van de joden was slechts de ene kant van de remedie, de negatieve; hoe vreemd het misschien ook mag klinken, Céline's remedie kende ook nog een positieve kant. Hier keert het 'muziekje' terug, dat hij na de oorlog alleen met betrekking tot zijn stijl ter sprake zou brengen. 'De wereld heeft geen melodie meer', schreef Céline in *Bagatelles pour un massacre*. Daar heeft hij tijdens de oorlog, getuige met name zijn pamflet *Les beaux draps* uit 1941, gemeend iets aan te kunnen doen. Er moest, zogezegd, weer muziek in de letteren komen en vervolgens ook in het leven. Dat kon door opnieuw aansluiting te zoeken bij de folklore, bij de fabels en de legende, bij de droom en de mythe. Kortom: bij al datgene wat dankzij de 'onttovering van de wereld', volgens de Duitse socioloog Max Weber een gevolg van de rationele vooruitgang, tot verdwijnen gedoemd leek. Vandaar dat Céline zozeer de nadruk legt op het irrationele karakter van kunst en literatuur. 'De goede dromen komen en ontstaan uit het vlees, nooit uit het hoofd. Uit het hoofd komen enkel leugens te voorschijn', schrijft hij in *Bagatelles pour un massacre*. Het is dan ook geen toeval dat dit pamflet begint en eindigt met een ballet op een sprookjesachtig thema. Ballet en sprookje, muziek en mythe, ze horen bij elkaar, meent de ziener Céline -terwijl en passant ook

de voyeur (maar dan in een wat beperktere betekenis van het woord) aan zijn trekken komt, gelet op Céline's erotische passie voor de gespierde dijen der danseressen.

Toch realiseerde Céline zich heel goed dat zijn `zieke' tijdgenoten voor dit alles waarschijnlijk minder ontvankelijk zouden zijn. Niemand volgt je in je revolutie als je hem niet zijn `soep' garandeert, schrijft hij met plebejische nuchterheid in *Les beaux draps*. Daarom vindt hij dat ook in de `soep' moet worden voorzien. Dat neemt vervolgens de vorm aan van het befaamde `Communisme Labiche' ofte wel een `petit-bourgeois communisme', dat neerkomt op: eerlijk delen. Al voor de oorlog had hij geschreven: als Hitler, anders dan de joden en de bolsjewieken, bereid zou zijn eerlijk te delen, dan is hij `mijn maatje'. Tijdens de Duitse bezetting zijn zowel de joden als de bolsjewieken uitgeschakeld, en daardoor is een unieke gelegenheid ontstaan die niet onbenut mag blijven, meent Céline. Hij stelt voor om van iedereen een kleine bezitter te maken, met een eigen lapje grond, en met een maximumloon van honderd francs per dag, een minimumloon van vijftig francs. Geen groots programma, moet hij zelf toegeven, maar dat kan ook moeilijk anders gezien de toestand van de patiënt. `Laten we de zaken bekrompen bekijken, middelmatig, dan zijn we er zeker van ons niet te vergissen. Laten we de zieke bekijken zoals hij ervoor staat, niet zoals de apostelen denken dat hij is...'

Desondanks krijgt Céline zelf iets van een `apostel', zodra hij opnieuw de rol van de kunst ter sprake brengt. Want in de nieuwe wereld die hij wenst, zal de kunst niet ontbreken. Integendeel: `Zonder permanente artistieke creatie, door allen, is er geen duurzame maatschappij mogelijk, vooral tegenwoordig nu alles slechts mechanisch is om ons heen, agressief, verschrikkelijk'. Zijn ideaal is een samenleving, waarin *iedereen* kunstenaar zal zijn - wat gemakkelijk kan, meent Céline, want dat is de mens al van nature; je hebt juist een lange scholing nodig om je natuurlijke artistieke kwijt te raken. `Ieder mens met kloppend hart heeft ook zijn lied, zijn persoonlijk muzikje' - daar hebben we 't weer, dat `muzikje', nu niet meer met betrekking tot zijn eigen stijl, maar met betrekking tot de nieuwe, natuurlijke, authentieke mens, in wiens mogelijke bestaan Céline tijdens de oorlog blijkbaar even heeft geloofd. `Het heil door de schone kunsten', roept hij zelfs uit. `Men moet opnieuw leren te creëren, nederig, hartstochtelijk te ontdekken, bij de bronnen van het lichaam, bij de plastische harmonieën, bij de elementaire kunsten, het geheim van de dans en van de muziek, de ware gratie, de vreugde en de tederheid van de dieren, de allerkleinsten, de insecten...! En dat alles binnen het kader van de natie, want: `De kunst is slechts ras en vaderland'.

Het lijkt een wonderlijke opvlieging van optimisme bij een pessimist als Céline: een nieuwe mens dank zij een esthetische regeneratie of wedergeboorte. Er is dan ook niets van terecht gekomen, en dat verklaart mede zijn onheilsprofetieën van na de oorlog. De westerse beschaving heeft de ondergang over zichzelf uitgeroepen, omdat zij niet naar hem heeft willen luisteren. Daarom beschouwt hij zichzelf, met name in zijn `Duitse' trilogie (*Van het ene slot naar het andere*, *Noord* en *Rigodon*), als het grootste slachtoffer van de oorlog, de zondebok bij uitstek, de profeet die iedereen geofferd wil zien omdat hij als enige de waarheid heeft verkondigd.

Maar juist dit verlangen naar een esthetische regeneratie laat iets zien van de -

verborgen - inzet van Céline's schrijven. Want leven in waarheid, met de dood voor ogen, is alleen mogelijk, wanneer de kunst waarin die waarheid gestalte krijgt ook een zekere compensatie verschaft. Welnu, in Céline's romans blijkt alles wat hij de nieuwe artistieke mens voorschreef gerealiseerd te zijn: de muziek of het muziekje, de inspiratie van het lichaam, de mythische dans. Ook in zijn apocalyptische naoorlogse 'kronieken' klinken deze tonen voortdurend mee, omringd door groteske schilderijen van ondergang en onontkoombaar verval.

Dank zij deze visionaire en mythische inzet van zijn schrijverschap wordt het ook mogelijk Céline in literair opzicht wat beter te plaatsen, want hij was bepaald niet de enige die zijn hoop gevestigd had op een esthetische regeneratie. Je zou zelfs van een romantisch leidmotief kunnen spreken, dat in de hele Europese literatuur van de afgelopen twee eeuwen aanwezig is geweest. Hetzelfde geldt voor het geloof in de schrijver of dichter als ziener en profeet. Vele romantici van de late achttiende en vroege negentiende eeuw hebben zichzelf gezien als de moderne incarnaties van illustere voorgangers als Orfeus, Homerus, Mozes, Dante. En ook zij droomden van een nieuwe mythologie, bij wijze van tegenwicht voor de moderne rationalisering.

In Frankrijk werden mythe en legende bijvoorbeeld op die manier gepresenteerd door Victor Hugo in diens *La légende des siècles* uit 1859: een omvangrijke cyclus van gedichten, waarin aan de hand van de mythen en legenden die de historie had voortgebracht de vooruitgang van de mensheid wordt bezongen. Voor Hugo zijn mythe en geschiedenis twee zijden van dezelfde medaille - hij beoogt een verzoening tussen het rationele van de geschiedenis en het irrationele van de mythe, en brengt deze in zijn poëzie tot stand. Bij Céline is uiteraard van een dergelijke verzoening geen sprake: hij stelt juist de mythe *tegenover* de geschiedenis oftewel de Vooruitgang. Maar ook daarin was hij niet de enige, denk maar aan Wagner, aan Nietzsche, en ook aan de - door Céline doorgaans verfoeide - avant-garde van zijn tijd, de futuristen en de surrealisten met name, voor wie de nieuwe mens en de nieuwe wereld eveneens het product zouden zijn van een mythische kunst. Zelfs de gedachte dat *iedereen* kunstenaar zou kunnen zijn, komen we al bij hen tegen.

Maar de connectie met de romantische ziener-dichter is ook nog in een ander opzicht interessant. En dan kom ik - tot slot - alsnog terecht bij de voorstelling van het Nationale Toneel. Romantici als Hugo, en hetzelfde geldt voor Wagner, verkondigden hun profetieën niet alleen in lange epische gedichten, zij waren ook toneelschrijvers. Zeker in de eerste helft van de negentiende eeuw was de tragedie nog het meest populaire literaire genre, pas dank zij de Romantiek heeft de roman zeer geleidelijk die plaats in de literaire hiërarchie overgenomen. Toneel was voor de romantici veel meer dan amusement of een avondje uit. Ik hoef alleen maar te herinneren aan Schillers bekende essay *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* - het toneel als een morele leerschool, een nationaal pedagogisch instituut, waar de dichter rechtstreeks tot het hart van het publiek kon doordringen. Hugo en Wagner hebben het theater op dezelfde manier gezien. Ik kan daar nu niet nader op ingaan, en beperk mij daarom tot een korte verwijzing naar een boek dat in dit verband exemplarisch mag heten: Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*, een titel waaraan men de woorden *aus dem Geiste der Musik* moet toevoegen - een analyse over de oorsprong van

de Griekse tragedie uit 'de geest van de muziek', die uitmondt in een verdediging van Wagners *Gesamtkunstwerk* als dé ideale bron voor een Duitse nationale regeneratie.

Zulke gedachten zijn minder ver verwijderd van Céline dan men misschien geneigd is te denken; ze leefden trouwens ook in het Duitse nationaal-socialisme, Hitler is zichzelf niet toevallig altijd als een *kunstenaar* blijven zien. Het verschil met de romantici is alleen dat Céline romans schreef en pamfletten, nauwelijks toneel. Maar Johan Doesburg en Hans Dagelet hebben nu van Céline een toneelstuk gemaakt. Toen zij dat deden, hadden zij dit praatje van mij nog niet gehoord, dus ik neem niet aan dat zij voor het Nederlandse volk een soortgelijke esthetische regeneratie op het oog hebben gehad, in weerwil van de naam van hun gezelschap. Dat zou ook niet zo makkelijk zijn geweest met een *Franse* schrijver als uitgangspunt. En bovendien: wie gelooft er nu nog serieus in een regeneratie, laat staan een nationale regeneratie, door middel van de kunst?

We moeten dus concluderen dat er tussen de inzet van Céline's schrijven en de inzet van de toneelmakers een onmiskenbare spanning bestaat, zoals ook in de voorstelling zelf tot uiting komt. Maar welke spanning precies - dat lijkt me een goede vraag voor het vervolg van deze avond.

(Inleiding bij een discussieavond naar aanleiding van de voorstelling *Céline* van het Nationaal Toneel, Den Haag, 21 oktober 1996)