

Jannah Loontjens

Mijn leven is mooier dan literatuur

Een kleine filosofie van
het schrijverschap

Ambo|Amsterdam

Woord vooraf

Of mijn leven echt mooier is dan literatuur? Dit is een onbeantwoorbare vraag. Leven betekent óók lezen, even enkele minuten of uren achtereen, zittend aan mijn bureau of hangend op de bank, onderweg in de trein of wachtend in een café, als ik overvallen word door levensmoeheid of juist als ik midden in de nacht ontwaak en de slaap me niet kan vangen. Ik ben ervan overtuigd dat, ondanks de mediacratie waarin we leven, velen dit zullen herkennen en dit precies zo ervaren.

Literatuur is verweven met het leven. Mijn gedachten, observaties, woordkeus en associaties worden beïnvloed door wat ik heb gelezen. Uitroepen van personages in romans echoën in mijn gedachten, de wijze waarop gemoedstoestanden worden beschreven, hoe de personages gezelschap of eenzaamheid ervaren, doet mij nadenken over hoe ik zelf in dergelijke situaties reageer, voel en handel. Ook het nadenken over het schrijven beperkt zich niet tot de momenten van geconcentreerd werken; ideeën komen in me op als ik onder de douche sta, gehaast op de fiets zit, of in de rij in een supermarkt sta. Leven zonder literatuur is voor mij zeer moeilijk, zo niet onmogelijk, voor te stellen.

Maar ook degene die wel een duidelijk onderscheid ziet

en oprecht meent dat zijn leven mooier is dan literatuur, verradt daarmee eigenlijk dat hij zijn leven als een verhaal ziet; een verhaal dat literatuur in rijkdom, spanning en plezier overtreft. Op deze manier verhouden we ons allemaal tot anekdotes, waarin we onze ervaringen transformeren tot een verhaal met een begin en een eind, dat we vaak op zo'n manier vertellen dat er een spanningsboog in zit, die het geheel een zweem van uitzonderlijk toeval of noodzakelijkheid lijkt te geven. Leven zonder literatuur is voor mij ondenkbaar; hoe we met en in literatuur leven, daar gaat dit boek over.

Begin van een begin

*Doubt thou the stars are fire,
Doubt, that the sun doth move,
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love.*

– William Shakespeare

Twijfel, twijfel

Hoe vind ik de juiste opening, die genuanceerd en mooi is en toch pakkend; die niet te veel prijsgeeft en jou, lezer, verleidt om door te lezen? De eerste zin moet goed zijn. Hij bepaalt de toon, de sfeer, het karakter van de tekst. Het eindeloze gepeins over de eerste zin van een boek kan schrijvers tot wanhoop drijven. Zo weet ik van mezelf dat ik aan het begin niet te kritisch moet zijn, anders kom ik niet verder dan de allereerste regels. Met het schrikbeeld van het personage Grand in gedachten, dwing ik mezelf die eerste rampzalige zinnen achter me te laten en verder te schrijven. In Albert Camus' roman *La Peste* draagt een man genaamd Grand een manuscript vol correcties van één enkele eerste regel bij

zich. Hij gelooft dat de rest er als vanzelf uit zal volgen als hij die eerste regel maar goed krijgt. Het is een schrijnende karikatuur van het gewicht dat schrijvers en lezers aan de openingszin van een roman hechten. Ook critici en literatuurdocenten zijn geneigd onevenredig veel aandacht op de eerste regel van een boek te vestigen; ze analyseren de woorden alsof in de eerste regel de volledige roman zich samenbalt. Er bestaan vele lijstjes met beroemde openingszinnen, waaronder bijvoorbeeld de rubriek in *de Volkskrant* waarin wekelijks een eerste regel wordt uitgelicht.

De eerste woorden die worden opgeschreven stellen de schrijver zelf vrijwel altijd teleur. De Britse schrijver Anthony Burgess (1917-1993) zei eens dat hij 'elk boek een mislukking vond vanaf de eerste zin die hij formuleerde, omdat die zin voor altijd de droom verwoestte van wat dat boek had kunnen zijn.' Hiermee verwoordt hij treffend wat auteurs bij elk nieuw boek ervaren: het kan niet anders of de tekst is een verminking van het oorspronkelijke, alomvattende, grootse idee dat eraan ten grondslag lag. Wat een boek in gedachten voorstelt, zegt helaas weinig over wat het uiteindelijk wordt, als er al iets van terecht komt.

Vanwege de angst voor de teleurstelling in het eigen schrijven en het onophoudelijke getwijfel heb ik de roman waaraan ik momenteel schrijf de werktitel *Misschien wel niet* gegeven. Het is een titel die voortkomt uit het karakter van de hoofdpersoon, maar het is ook een uitdrukking van het herzien en herschrijven; van mijn terugkerende angst dat het misschien wel helemaal niet zal lukken. Het woordje 'misschien' drukt al twijfel uit, gevolgd door het woordje 'wel' dat onmiddellijk ontkend wordt door 'niet' – onzeker-

der kan bijna niet. Tegelijkertijd is ‘misschien wel niet’ een vrij alledaagse uitdrukking: ‘Denk je dat het lukt? Misschien wel niet.’

Sommige mensen zijn eerder geneigd tot twijfelen dan anderen. Ik weet uit ervaring dat het een lastige eigenschap kan zijn, die vertragend werkt en achteraf vaak het gevoel geeft dat je toch een verkeerde keuze hebt gemaakt. Tegelijkertijd ligt aan elke filosofische beschouwing een zekere mate van twijfel ten grondslag. Zonder twijfel geen eindeloos doorvragen en herbeschouwen. Twijfelen hoort bij denken en daarmee ook bij schrijven.

Begin – Ontstaan – Oorsprong

In de roman *De eeuwige stad* van Nicolaas Matsier is een schrijver aan het woord die speciaal naar Rome is gereisd om in afzondering aan een nieuw boek te werken. Het verhaal begint als hij alweer terug is uit Rome, maar nog altijd heeft de verteller niet veel meer op papier dan een voornemen. Zijn voornemen om te schrijven is veranderd in een vloek die hem achtervolgt en hem plaagt met het besef: ik zou allang moeten zijn begonnen. Het zijn herkenbare gedachten. *Ik had al veel verder moeten zijn. Ik wist toch wat ik wilde schrijven? Waarom heb ik dat dan niet gedaan?* Maar is de verteller in *De eeuwige stad* werkelijk nog niet begonnen? Of is hij niet tevreden met het begin dat hij heeft gemaakt? Zit hij vast in het begin of is hij nog niet eens aan een begin toegekomen?

Wat houdt het precies in om aan een nieuw boek te beginnen? Begint het met de eerste letter die de auteur typt?

Of begint het met dat vervloekte voornemen? Of met de eerste aantekeningen op de achterkant van een buurtfolder, rondslingerende envelop of juist in het daarvoor bestemde Moleskine-aanteckenboekje? Of nog daarvoor, met een mijmering over een observatie, uit het raam starend in de trein of dagdromend onder de douche?

Als ik probeer na te gaan wanneer het schrijven aan mijn vorige roman *Hoe laat eigenlijk* begon, denk ik dat het al begon met een manuscript dat ik tien jaar ervoor schreef. Ik had al lange tijd het idee om een boek te schrijven waarin een paspoortverkoop een rol speelde. Dit plan voltooide ik in 2003, maar bij herlezing moest ik toegeven dat het niet geslaagd was. Ik gooide het manuscript weg. Aan mijn roman *Hoe laat eigenlijk* was dus al een schrijfproces met een begin, midden en eind voorafgegaan. En toch moest ik helemaal opnieuw beginnen. De paspoortverkoop bleef me achtervolgen. Waar lag de oorsprong van dat idee?

In 1992, ik was achttien en net van de middelbare school, ging ik met mijn vriend op reis naar Thailand. We hadden met onze bijbaantjes genoeg geld gespaard om drie maanden rond te reizen. Je kon in Thailand van enkele guldens per dag leven. Maar een nobel gevoel voor rechtvaardigheid weerhield mijn vriend ervan af te dingen; als rijke westerling in Thailand weigerde hij over de prijs te onderhandelen. Binnen enkele weken was ons geld op. We hadden toen nog geen pasjes waarmee we aan het andere eind van de wereld konden pinnen. We verkochten onze Levi's-spijkerbroeken en andere spullen die in Thailand gewild waren en ten slotte ook onze paspoorten, om maar geld te hebben om terug te keren naar Bangkok, waar de Nederlandse am-

bassade ons hopelijk uit de brand kon helpen. Deze toestand lag ten grondslag aan het verhaal over de paspoortverkoop dat ik beschrijf in *Hoe laat eigenlijk*.

Al speelt het verhaal in zich heel ergens anders af, met personages die ruim twintig jaar ouder zijn en een ander soort reis doormaken dan ik destijds, de oorsprong van mijn roman ligt bij die periode waarin ik mezelf verstrikte in een dwaze verliefdheid en een nog dwazer avontuur, waaruit zowel mijn vriend als ik teleurgesteld zou ontwaken. Dit was evenwel niet het moment waarop ik met schrijven begon. Er moet een onderscheid gemaakt worden tussen ontstaan en beginnen. Als je probeert na te gaan hoe een idee is ontstaan of waar de oorsprong ervan ligt, leidt dat doorgaans tot een langere en gecompliceerdere uitleg dan de vraag wanneer je bent begonnen met schrijven. Desondanks worden deze woorden vaak door elkaar gebruikt.

De Palestijns-Amerikaanse literatuurwetenschapper Edward W. Said (1935-2003), maakt in zijn boek *Beginnings* een onderscheid tussen begin en oorsprong door erop te wijzen dat 'oorsprong' een passievere betekenis heeft: 'X is de oorsprong van Y. Het begin A leidt tot B.' Er is een zekere noodzaak gekoppeld aan het idee van oorsprong of ontstaan, terwijl een begin altijd willekeurig is. Een zaadje vormt de oorsprong van één bepaald soort plant, maar een begin van een boek kan nog alle kanten uit. Voor een begin is een keuze of een besluit nodig. Dat maakt ons juist zo aan het twijfelen; het kan altijd anders.

Said benadrukt dat een begin eigenlijk altijd pas achteraf aangewezen kan worden. Dit lijkt een eenvoudige constatering, maar als we stilstaan bij deze opmerking, heeft dit

ook consequenties voor ons begrip van menselijk handelen en lineair tijdsverloop. Friedrich Nietzsche (1844-1900) wees er al op dat ons gevoel van oorzakelijkheid gebaseerd is op een omkering. We kunnen een oorzaak niet als oorzaak beschouwen zolang wij het gevolg niet kennen. We ervaren een gevolg en wijzen dan naar een oorzaak: in die zin komt het gevolg eerst. Nietzsche toont aan dat deze omkering van invloed is op ons begrip van verantwoordelijkheid en moraliteit; motieven die wij als de oorzaak van een handeling beschouwen, zijn vaak zelf het gevolg van een bepaalde situatie. Maar je kunt het ook op heel eenvoudige gebeurtenissen betrekken. Als je bijvoorbeeld door een bij wordt gestoken, ontdek je eerst de bijensteek voordat je de bij als oorzaak van de pijn kunt aanwijzen. Of als je met de auto botst, ervaar je eerst de botsing voordat je kunt zeggen wat er misging. Nietzsche betoogt dat ons begrip van causaliteit gebeurtenissen in een volgorde dwingt die niet overeenkomt met de ervaring, waardoor we onszelf vaak voor de gek houden. Als een schrijver al maanden aan een begin werkt, is dit dan nog een begin te noemen? Zit hij vast omdat hij geen geschikt begin kan vinden of kan hij geen geschikt begin vinden omdat hij sowieso in zijn leven en denken vastzit? We kunnen eigenlijk pas iets zinnigs over het begin van het schrijven zeggen als we al verder zijn. Zelfs als er maar één zin van een tekst is, kun je die zin alleen als 'eerste zin' herkennen als er op zijn minst een belofte van een vervolg is.

De oorsprong verschilt dus weliswaar van het begin, omdat er nog geen bewuste keuze of handeling bij komt kijken, maar ook een oorsprong kan pas achteraf aangewe-

zen worden. De oorsprong van een plant kun je in principe al in een zaadje aanwijzen, maar achteraf kan pas geconstateerd worden welke plant er precies uit gegroeid is. Net zo kan ik pas achteraf de anekdote van de paspoortverkoop van twintig jaar geleden als oorsprong van mijn boek aanduiden, waaraan ik pas enkele jaren geleden daadwerkelijk ben begonnen en dat uiteindelijk een roman is geworden die over heel andere dingen gaat.

Heb ik ook maar één enkele originele gedachte in mijn hoofd?

Beginnen is een samenspel tussen vooruitkijken en met een lus vanuit die toekomstverwachting alvast terugkijken naar hoe het begin erbij zal staan als de rest er is. Het is een vooruitlopen op het terugblikken. Als er nog helemaal geen vervolg is, is het niet vreemd dat dit tot paniekgevoelens leidt: in gedachten beloof en suggereer je al zoveel wat er nog niet is, maar wat wel voorgesteld moet worden om te kunnen beoordelen of het een goed begin is. Soms slaat het aanvallende enthousiasme en de grote verwachting plotseling om in een gevoel van machteloosheid, waarin de woorden losse entiteiten lijken, de letters lege hulsjes die hun klank en betekenis hebben verloren. De witte nog onbeschreven bladzijde of de pulserende cursor op een leeg scherm, verbeelden plotseling de melkachtige mist die je hoofd lijkt te vullen en waarin elke spontane ingeving lijkt op te lossen.

In het bekende gedicht 'Impasse' verwoordt Martinus Nijhoff (1894-1953) een dergelijk gevoel van onmacht, dat

hem zodanig beklemt dat hij niets meer kan bedenken om over te schrijven en besluit raad te vragen. De eerste twee strofes:

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

Hopend op inspiratie van buitenaf vraagt hij zijn vrouw, die net water uit een fluitketel op de koffie giet, waarover zij zou willen dat hij schrijft. Het levert uiteindelijk een teleurstellend antwoord op – ‘Ik weet het niet’ – dat de dichter weer op zichzelf terugwerpt. Dit gedicht wordt in literatuurcolleges vaak als voorbeeld aangehaald van een zelfreflexief gedicht dat gaat over het niet kunnen schrijven, de momenten van impasse die elke schrijver wel herkent, maar je zou het eigenlijk ook kunnen lezen als een portrettering van een traditioneel huwelijk tussen een intellectuele man en een vrouw die in de keuken staat.

Toch is het vinden van het onderwerp, waar het gedicht van Nijhoff over gaat, meestal niet het grootste probleem. Mijn ervaring is dat het vaker voorkomt dat je wél weet waarover je wilt schrijven, maar niet goed weet hoe. Met welke woorden begin je en hoe vind je de juiste toon? Het is een

probleem dat schrijvers ook vaak ondervinden als het om een opdracht gaat; als er een verhaal of gedicht met een bepaald thema geschreven moet worden. In de film *Adaptation* wordt bijvoorbeeld de scenarioschrijver Charlie Kaufman geportretteerd, die in opdracht een scenario voor een boekverfilming moet maken. Het lukt hem maar niet een pakkende openingsscène te bedenken. Je zou denken dat het niet zo moeilijk hoeft te zijn, omdat hij een boek heeft waarop hij het scenario kan baseren. Maar hij wil toch een zekere eigenheid aan zijn film geven; hij wil een typisch Charlie Kaufman scenario schrijven. De hoofdpersoon in de film is overigens vernoemd naar de echte scenarioschrijver, waardoor de suggestie gewekt wordt dat het maakproces in de film over het ontstaan van de film gaat die je zit te kijken.

Charlie heeft last van slapeloosheid en depressies. Geen enkel begin is goed genoeg. Terwijl je hem in voice-over verschillende beginregels hoort uitproberen, zie je hem zweetend achter zijn typemachine zitten of malend op bed liggen. De wanhoop die Charlie voelt wordt ernstig versterkt door de deadline die hij heeft. Zijn producer verwacht resultaat. Ook in die zin is het vaak moeilijker te beginnen als je in opdracht werkt. Je vreest onder druk geen goede tekst te kunnen schrijven. Het gevaar is aanwezig dat je niet alleen jezelf zal teleurstellen, maar ook, of vooral, je opdrachtgever of uitgever, de recensenten en alle andere mogelijke lezers. De angst om voor al deze mensen te zullen falen werkt verlamdend. Je reputatie, de kans op erkenning, nieuwe opdrachten en onverwachte vriendschappen lijken ervan af te hangen. Niet alleen deze ene tekst, het aanzien en geld dat je ermee zou kunnen verdienen staan op het spel, maar je toekomst, je naam,

je eer, je hele Zijn. Dat gevoel. Ik ken het maar al te goed en ik wens het niemand toe, maar het kan zeer vermakelijk zijn als mensen erover schrijven of het in beeld brengen.

Adaptation begint niet met een openingsshot, maar met een zwart beeld, waarbij je in voice-over een monoloog hoort van de hoofdpersoon Charlie, gespeeld door Nicolas Cage. De monoloog begint met de vraag: ‘Do I have an original thought in my head?’ Deze vraag benoemt misschien wel de grootste angst van elke schrijver: heb ik eigenlijk wel iets origineels te vertellen? Is dit niet al geschreven? Zijn al mijn gedachten, ervaringen, gevoelens, niet al door iemand anders verwoord? En misschien al wel veel beter? Elk leven van ieder individu is in zekere mate uniek, maar zodra een ervaring wordt beschreven kan zij al gauw algemeen klinken; alsof de ervaring iemand anders toebehoort, of nog erger, alsof de ervaring een gemeenplaats is.

Een schrijver wil uitdrukking geven aan iets specifieks, een uitzonderlijk idee, een scherpe analyse of observatie, een particuliere ervaring, maar dit moet wel gebeuren met het gereedschap dat Jan en alleman gebruikt: taal. Doordat woorden gemeengoed zijn en zomaar door willekeurig wie in de mond genomen kunnen worden, hebben woorden een veralgemeniserende werking.

Een woord heeft nooit op maar één specifiek object betrekking, dezelfde woorden kunnen in een andere situatie hergebruikt worden, hierdoor ontnemen ze iets van de uniciteit van de verbeelding van de schrijver. Deze werking van taal is door verschillende denkers als een ‘destructief mechanisme’ beschreven. Bijvoorbeeld door de Duitse filosoof G.W.F. Hegel (1770-1831), en later door de Franse filosofen

Maurice Blanchot (1907-2003) en Jacques Derrida (1930-2004). Ieder hebben ze op eigen wijze benadrukt dat met het benoemen van een object, dat object deels ontkend wordt omdat het opgaat in een algemeen idee. Maurice Blanchot schrijft dat een woord betekenis genereert door haar tegelijkertijd te onderdrukken. Als je ‘deze vrouw’ zegt, ontken je daarmee in zekere zin het concrete bestaan van de betreffende vrouw, verklaart Blanchot, doordat het woord ‘vrouw’ op ongeacht welke vrouw van toepassing zou kunnen zijn. Het woord schenkt je betekenis, maar ontdaan van het werkelijke unieke bestaan.

De Franse dichter Stéphane Mallarmé (1842-1898) benoemt iets vergelijkbaars in het gedicht ‘Crise de vers’, waarin hij schrijft dat het moment waarop hij zegt ‘een bloem’ de contouren van die ene bloem naar de vergetelheid worden verbannen om plaats te maken voor iets anders dan alle bestaande bloemen, namelijk voor het idee zelf, waarin elk bouquet afwezig is. De opmerking van Anthony Burgess – dat met het opschrijven van de eerste zin het boek meteen mislukt lijkt – kan eveneens verklaard worden door deze veralgemeniserende werking van taal. Zo’n zin, uitgedrukt in woorden die ook over de lippen van anderen rollen, is opeens niets meer, een algemene, onbenullige zin die elk groots idee lijkt te bagatelliseren.

De totaliteit

In *Adaptation* worden meerdere momenten getoond waarop Charlie Kaufman plotseling een briljante ingeving heeft: hij

springt op en grijpt naar een taperecorder waarop hij zijn idee inspreekt. Maar telkens als hij het terugluistert, stelt het hem vreselijk teleur. Een van die ideeën die hem een kort moment van euforie bezorgen, bestaat eruit dat hij zijn script met het ontstaan van leven op aarde zou moeten laten beginnen. Hij denkt aan Darwin die aantoonde dat we allemaal voortkomen uit eencellige organismen. Alles wat er daarna gebeurd is, heeft er onder meer toe geleid dat Charlie daar, op dat moment, de opdracht heeft om een filmscript te schrijven. Hij zou de geschiedenis bijeen moeten knopen om uit te komen waar hij nu is. Hij grijpt naar zijn taperecorder en roept:

‘Begin vlak voor er leven op aarde is. Alles is... Levenloos. En dan begint, zeg maar, het leven. Eh, met organismen. Van die eencellige... O, en het is voor seks, want alles was aseksueel. En dan gaan we naar grotere dingen. Kwallen. En dan komen de vissen met pootjes die het land op kruipen. En dan zien we, je weet wel, eh, eh, dinosaurussen. En dan zijn zij er een heel heeeel lange tijd. En dan, en dan komt er een meteor en dan BOEM! De insecten, de eenvoudige zoogdieren, de primaten, de apen – de eenvoudige apen, de ouderwetse apen die plaatsmaken voor de nieuwe apen. Whatever. En, eh... En de mens! En dan zien we de hele geschiedenis van de menselijke civilisatie: jagen, verzamelen, landbouw, eh, het bronzen tijdperk, oorlog, liefde, religie, verdriet, ziektes, eenzaamheid, technologie...’