

# 2005-2006

**Comp. Marius**

Republiek der dromen

di 10, wo 11, do 12, vr 13, za 14,


di 17, wo 18, do 19, vr 20, za 21 januari 2006





© Raymond Mallentjer

De voorstelling duurt ongeveer **een uur en veertig minuten**.

 redactie programmaboekje **deSingel**

**Gelieve uw GSM uit te schakelen!**



© Raymond Mallery

### Comp. Marius

Republiek der dromen  
(of de geschiedenis van de geschaakte en verwisselde prinses)  
naar Bruno Schulz

bewerking **Waas Gramser, Kris Van Trier, Herwig Ilegems, Thijsje Strypens**

spel **Waas Gramser, Kris Van Trier, Herwig Ilegems, Thijsje Strypens, Marie Bos, Eva Schram (met dank aan Kyoko Scholiers), Frank Dierens**

mise en scène en vormgeving **collectief werk**

kostuums **Thijsje Strypens**

uitvoering decor **Koen Schetske, Stevie Van Haver, Bram Verhagen**

**Foyer deSingel**  

enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal  
open vanaf 18.40 uur

kleine **koude of warme** gerechten te bestellen vóór 19.20 uur  
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens  
pauzes

**Hotel Corinthia** (Desguinlei 94, achterzijde torengebouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia  
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar  
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur  
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw  
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag

Niet zonder reden komen de dromen van weleer vandaag terug. Hoe gek een droom ook is, toch lost hij zich niet op in het universum. Hij bezit een honger naar realiteit, een verlangen dat de realiteit prikkelt, dat groeit en een schuldbrief wordt die om inlossing vraagt. Allang hebben we onze dromen van een burcht achter ons gelaten, en plots, na zoveel jaar, is er iemand die er op terugkomt, een man met een simpele en trouwhartige ziel, die ze heel eenvoudig letterlijk neemt. Ik heb hem ontmoet, ik heb met hem gesproken. Hij had ongelooflijk blauwe ogen, ogen die niet gemaakt waren om te kijken, maar om zich in dromen af te sloven. Hij vertelde me dat toen hij in deze streek kwam, in dit onbekende land dat aan niemand toebehoort, hij meteen de geur van het avontuur en de poëzie had geroken, dat hij in de hemel de omtrek, de schim had ontwaard van de mythe die over het land zweeft. Zoals Noach de opdrachten kreeg, zo had hij de roep, de stem gehoord.

Bezocht door de geest die in de lucht hing, riep hij de republiek der dromen uit, het soevereine grondgebied der poëzie. Over hectaren en hectaren landschap, geworpen midden de wouden, riep hij het enig ware rijk van de verbeelding uit. Hij bakende de grenzen af, legde de grondvesten van de burcht, herschiep de streek in een uitgestrekte rozentuin. Vriendenverblijven, cellen voor eenzame meditatie, refters, slaapzalen, bibliotheken, afgezonderde paviljoenen in het park, priëlen en belvédères.

Wie op de vlucht voor wolven en rabauwen, de poort van deze citadel bereikt, is gered. Hij wordt in triomf binnengeleid, wordt ontdaan van zijn bestofte kleren. Met jubelend hart dringt hij de Elysische ademtocht binnen, in de tederheid van de door rozen geparfumeerde lucht. Hij werpt het pantser van zijn lichaam af en het grijnzende masker dat op zijn aangezicht kleefde, en hervormd en bevrijd, betreedt hij het rijk van nieuwe wetten.

De man met de blauwe ogen is geen architect, veeleer een regisseur, een toneelmeester van landschappen en kosmische decors. Zijn kunst bestaat erin de bedoelingen van de natuur in hun vlucht

*Het begin van mijn tekenen is in mythologische nevels gehuld. Ik kon nog niet praten, toen ik al al het papier en alle marges van de kranten voltekende met krabbels die de aandacht van mijn omgeving trokken. Aanvankelijk waren het uitsluitend rijtuigen met paarden.*

te grijpen, te lezen in haar geheime verzuchtingen. De natuur is vervuld van een virtuele architectuur, van projecten en constructies. Wat anders deden de bouwmeesters in de gouden eeuwen? Ze luisterden naar de gedreven adem van uitgestrekte plekken, van het dynamisch perspectief van ruimten, van het stil spel van symmetrische dreven. Nog vòòr Versailles groepeerden de avondlijke wolken zich aan de hemel, vormden ze luchtresidenties, trotse Escurialen, als aanzet tot universele inrichtingen. Het grote toneel der atmosfeer is onuitputtelijk, en geïnspireerd door de wolken, is zijn resultaat een immense, hallucinatoire architectuur. Wanneer mensenwerk beëindigd is, sluit het zich in zichzelf, snijdt het zich af van de natuur, bestendigt het zich volgens zijn eigen principe. Het werk van de man met de blauwe ogen behoudt zijn kosmische binding: als halfmenselijke kentaur behoudt het deze, en blijft het werk steeds onvoltooid, steeds groeiend, verbonden met de grote jaargetijden van de natuur. De man met de blauwe ogen nodigt elkeen uit om te blijven bouwen, te blijven scheppen. Zijn we niet allen dromers, bouwers, broeders in het teken van het truweel...?

Uit: **Bruno Schulz**, De republiek der dromen (vertaling Frans Redant)

*Het rijden van een rijtuig leek mij een gewichtig bedrijf, rijk aan verholde symboliek. Omstreeks mijn zesde, zevende levensjaar keerde in mijn tekeningen telkens weer het beeld van een koets terug, die met opgezette kap en brandende lantaarns uit het nachtelijke bos*

De openluchtafdeling van de Onderneming heet vanaf 1 januari 2006 Comp. Marius Toneelmakers sinds 1991 gespecialiseerd in openluchtvoorstellingen.

Waas Gramser en Kris Van Trier maken sinds 1991 samen voorstellingen. De afgelopen jaren (1997-2005) gebeurde dat onder de vlag van de Onderneming, een toneelspelerscollectief waarvan zij de mede-oprichters waren.

De naam Comp. Marius refereert naar de voorstelling die in 1999 gemaakt werd en die om verschillende redenen belangrijk is geweest in hun artistieke parcours:

Met de voorstelling 'Marius' in 1999 verlieten zij de zaal.

Ze installeerden een oude circustribune langs de Schelde en ontvingen zelf het publiek. Sindsdien hebben zij zich gespecialiseerd in het spelen in openlucht en op locatie. Ze bouwden zelf een nieuwe houten tribune en sindsdien spelen zij bewerkingen van klassieke teksten langs het water, in parken en op braakliggende terreinen, onder een stralende zon maar soms ook in de gietende regen. Spelen in openlucht versterkt hun artistieke credo. Zij willen een toneel maken dat transparant is, van een grote eenvoud, en volks in de zin van 'direct'.

"Ik verlang van de kunst niet alleen dat zij goed is als kunst, maar ook dat zij goed in het leven is ingepast. Ik hoor liever een Chopin uit een venster over de straat galmen dan een Chopin met alle franje eromheen op een concertpodium." (Witold Gombrowicz)

De voorstelling 'Republiek der dromen' is een bewerking van zeven verhalen uit de bundels 'De kaneelwinkels' (1933) en 'Sanatorium Clepsydra' (1937) van Bruno Schulz en baseert zich ook op het grafisch werk van deze Pools-Joodse kunstenaar. Heel het werk van Bruno Schulz (1892-1942) wordt gedomineerd door de figuur van de vader. De stoffenhandelaar Jacob Schulz verschijnt in bijna elk verhaal als 'zwaardvechter van de verbeelding', een dichtelijke ziel en soms krankzinnige

*kwam rijden. Dat beeld hoort tot het kapitaal van mijn fantasie, het is een knooppunt van vele naar binnen toe verdwijnende sequenties. Tot vandaag heb ik zijn metafysische gehalte niet kunnen uitputten. De aanblik van een koetspaard heeft tot op vandaag voor mij niet aan*

geleerde die steeds probeert om de grijze alledaagsheid van zijn provinciale leventje te overstijgen. Voor de zoon is hij allesbehalve krankzinnig, maar vertegenwoordigt hij de pure ziel van de kunstenaar die de realiteit steeds op een hoogst persoonlijke wijze interpreteert. In navolging van zijn vader onderneemt hij een schuchtere poging om een kunstwerk te scheppen en ensceneert hij het verhaal van de ontvoerde en verwisselde prinses.

Op het toneel staan de vader en de zoon, de huishoudster Adela, zijn moeder, zijn vriend Rudolf en de twee naaistertjes Polda en Pauline ... de figuren uit de jeugd van Bruno Schulz verzameld.

*fascinatie en verontrustende kracht ingeboet. Zijn schizoïde anatomie met aan alle kanten verdikkingen, bulten, knoesten en pieken, lijkt in haar ontwikkeling tot staan gebracht, op een moment dat deze nog verder wilde uitgroeien en zich vertakken. Maar ook het rijtuig*



## Leven en werk van Bruno Schulz door Gerard Rasch

Bruno Schulz werd geboren op 12 juli 1892 in het stadje Drohobycz, gelegen niet ver van Lwów (Lvjov) in het westen van de Oekraïne, toentertijd onder Oostenrijks bestuur. Zijn toen al zesenvestig jaar oude vader was een Joods handelaar in ellewaren, een van het traditioneel negentiende-eeuwse patriarchale stempel. Bruno was zeer gehecht aan hem. Al als kind bleek hij - evenals zijn vader - begiftigd met een rijke en bizarre fantasie, gekoppeld aan een zwak gestel. Niet in staat op school met zijn leeftijdsgenoten mee te komen, hield hij zich afzijdig, en hoewel hij altijd ieders respect wist te verwerven door zijn artistieke, intellectuele en menselijke kwaliteiten (die zich al zeer vroeg uitten), heeft een gevoel van minderwaardigheid ten opzichte van zijn medemensen hem nooit verlaten. Zijn jeugd stond in het teken van de overgang naar de nieuwe eeuw: in het vredige negentiende-eeuwse provinciestadje werd na het vinden van olie in de omgeving industrie gevestigd en daarmee deden nieuwe, moderne vormen van cultuur en commercie hun intrede, vormen die de ceremoniële handelsgewoonten zoals die door zijn vader in ere werden gehouden, zouden doen verdwijnen. Al het werk van Schulz 'speelt' in die tijd, de tijd van zijn vader, de koopman-fantast, en van de overgang naar de nieuwe eeuw waarin 'kaneelwinkels' plaats moeten maken voor 'krokodillen'. Studie in Wenen (Academie voor Beeldende Kunsten) en Lwów (architectuur) mislukte. Afgezien nog van geldgebrek waren er andere oorzaken: hij kon de provincie noch zijn vader lang ontberen. In 1914 keerde hij voorgoed terug naar huis. Zijn vader, die al jaren aan t.b.c. leed, lag op sterven en bovendien was hij zelf ernstig ziek. Zijn vader overleed in 1915, de winkel was daarvoor al geliquideerd. Schulz heeft later nooit enige studie

© Bruno Schulz

*is een schizoïde schepping, voortgekomen uit hetzelfde anatomisch principe: veelledig en grillig en gemaakt van gebogen platen geribbeld als zwemvliezen, paardenleer en reusachtige ratelwielen. Ik weet niet hoe we in onze kinderjaren tot bepaalde beelden komen die voor*

voltooid, maar dankzij zijn ontegenzeggelijk talent als graficus en tekenaar kon hij in 1924 een betrekking als leraar krijgen op de school waar hij zelf eens leerling was geweest. Hij zou dit werk tot 1941 blijven doen; zijn gehele leven is hij nooit voor langere tijd uit Drohobycz weg geweest. Zijn inkomsten waren gering, zijn werk was uitputtend voor zijn zwakke gestel, terwijl ook thuis - hij woonde samen met zijn moeder, zijn zuster met haar twee zoons, en een verweesde nicht - erg veel van hem gevergd werd. Schulz leefde teruggetrokken en kon alleen vluchten in de wereld van de fantasie, waar hij zichzelf kon zijn. Van 1933 tot 1937 was hij, hoewel Jood, verloofd met een katholiek meisje, maar vanwege administratieve hinderpalen en zijn onvermogen deze te omzeilen, is het nooit tot een huwelijk gekomen. Zijn literaire activiteiten hebben zich ontwikkeld uit zijn correspondentie met een jong talentvol schrijver, Riff; deze stierf echter in 1927 zonder iets te hebben gepubliceerd. Na zijn dood begon Schulz met het schrijven van verhalen. Van publicatie was voorlopig echter nog geen sprake. In de jaren 1930-1932 ontstond uit zijn correspondentie met de Joodse schrijfster Debora Vogel 'De kaneelwinkels'; in december 1933 werd het uitgegeven. In één klap was hij - zij het in een zeer beperkte kring - beroemd en rekende men hem tot het puikje van de Poolse literaire avant-garde, samen met Stanislaw Ignacy Witkiewicz en de bij ons nog steeds meer bekende Witold Gombrowicz. In 1937 verscheen zijn tweede en laatste boek, 'Sanatorium De Zandloper', waarin verhalen uit de twintiger jaren en enige nieuwe werden opgenomen. Verder publiceerde hij nog literaire kritieken en vier verhalen in tijdschriften. In 1939 vielen eerst de Duitsers, vervolgens de Russen Drohobycz binnen; het werd ingelijfd bij de Oekraïense Sowjet-republiek. In het stalinistische Rusland kon hij natuurlijk niets publiceren. Al zijn onuitgegeven werk - en dat is niet weinig - is in de oorlog verloren gegaan. In 1941 vielen de Duitsers ten tweede male Drohobycz binnen. Schulz, toen al voortdurend ziek, kwam in het getto terecht. Nog

*ons van beslissende betekenis zijn. Ze spelen de rol van die draden in een oplossing waaromheen voor ons de betekenis van de wereld kristalliseert. Een van die beelden is verder voor mij het beeld van het kind dat door zijn vader door de ruimen van de onmenselijke*

een jaar wist hij zich te handhaven door tekeningen te maken voor een Gestapo-officier. Op 19 november 1942 werd hij bij wijze van wraakneming door de aartsvijand van zijn beschermer op straat doodgeschoten.

Pas na 1956, toen het stalinisme werd afgezworen, kon het werk van Schulz in Polen weer verschijnen. Toen ook kreeg hij in eigen land een grotere bekendheid. In de zestiger jaren volgden vertalingen in de meeste Europese landen, Amerika en Japan.

Schulz behoort tot het select groepje van schrijvers die zich met een uiterst beperkt oeuvre een vaste plaats in de wereldliteratuur hebben verworven. De vergelijking met Kafka dringt zich op; hij bewonderde hem zeer, schreef een nawoord bij de Poolse vertaling van 'Het Proces' en zijn werkt heeft thematisch enige affiniteit met dat van Kafka. Alleen had laatstgenoemde het geluk in een iets andere tijd en hemelstreek te leven, waardoor wij wel 'Het proces' en 'Brieven aan Milena' bezitten maar niet Schulz' 'Messias' (dat zijn opus magnum had moeten worden) noch zijn 'Brieven aan J'.

Het visuele en visionaire karakter van Schulz' proza noodt tot transposities naar andere kunsten. In 1973 verfilmde Wojciech Has 'Sanatorium Clepsydra', een film die in Cannes werd onderscheiden; in de jaren zeventig en tachtig werd zijn werk een aantal malen voor toneel (eenmaal zelfs voor opera) bewerkt, onder andere door de Haarlemse theatergroep Perspekt. Hoewel dergelijke transposities interessant zijn, lijkt het beter woord en beeld te laten voortbestaan in de ondeelbare eenheid die ze bij Schulz bezitten. Zijn universum is een innerlijk universum, zijn kosmogonie vindt plaats in het woord en kan alleen innerlijk - in de verbeelding van hoofd en hart - ten volle worden ervaren. Het is te persoonlijk, te breekbaar om objectivering door een ander medium dan het woord te verdragen.

Ondanks zijn onnavolgbaarheid heeft Schulz toch velen geïnspireerd, waarschijnlijk juist omdat hij een creator pur sang

*nacht wordt gedragen, terwijl het met de duisternis praat. De vader drukt het aan zijn borst, sluit het in zijn armen, beschut het tegen het element van de nacht, dat spreekt en spreekt, maar voor het kind zijn die armen doorzichtig, de nacht bereikt het en door de liefkozingen*



was, iemand die iets uit taal scheidt en volledig met dat – volstrekt unieke, niet te objectiveren, maar toch dwingend geëvoceerde – ‘iets’ samenvalt. Schrijvers als Danilo Kis, Isaac Bashevis Singer, Philip Roth, John Updike hebben hun grote bewondering voor hem uitgesproken. Cynthia Ozick baseerde haar roman ‘De messias van Stockholm’ (1987, Nederlandse vertaling 1988) op (het vermeende lot van) het manuscript van ‘De Messias’, in de roman ‘Zie:liefde’ van de Israëlische auteur David Grossman (1986, Nederlandse vertaling 1990) spelen Schulz en ‘De Messias’ een centrale rol. In een interview met zichzelf in ‘Huiswerk uit vlijt’ (1982) vraagt de Tsjechische schrijver Bohumil Hrabal in welke steden hij zich het meest thuis voelt en na een aantal steden genoemd te hebben, vervolgt hij: “... maar het best voel ik me daar waar ik nog nooit ben geweest, de stad waar ik dankzij ‘De kaneelwinkels’ van Bruno Schulz ben gekomen. Dat is voor mij de mooiste stad ter wereld, die er niet meer is, en waarschijnlijk dus daarom.” En verder: “Waar zou u het liefst wonen?” “Zoals ik al zei: in Drohobycz. Na het lezen van ‘De kaneelwinkels’ ben ik daarheen verhuisd en ik woon er nog steeds, en doet het ertoe dat ik er nooit ben geweest? Fictie is soms volmakter en realistischer dan de werkelijkheid zelf”

Uit:

- **Bruno Schulz**, *De Kaneelwinkels*, Moussault, Amsterdam, 1972, pp. 129-131
- **Bruno Schulz**, *Verzameld werk*, Meulenhoff, Amsterdam, 1995, pp. 439-441

© Raymond Mallentijer

*van de vader heen hoort het ononderbroken zijn angstaanjagende overredingen. En het leven moe, vol fatalisme, antwoordt het op dat opdringerige verhoor van de nacht, met tragische bereidheid, volledig overgeleverd aan het grote element waarvoor het niet kan vluchten.*





© Bruno Schulz

*Wat gebeurt er wanneer een monnik, die zich enthousiast voor het heiligenbeeld geselt, opeens begint te voelen dat de zweep niet langer een marteltuig is, maar een genot verschaffend martelwerktuig is geworden? Als we deze situatie consequent doorvoeren, komen we tot een macabere paradox: Om de verlossing deelachtig te worden bedenkt de zondaar steeds verschrikkelijker folteringen, maar hoe groter de pijn, des te groter ook de pret, des te aangenamer de zonde.*

Uit: **Witold Gombrowicz**, Dagboek

*Er zijn inhouden die speciaal voor ons lijken bestemd, voor ons lijken bereid, die op de drempel van het leven op ons wachten. Zo heb ik als kind van acht de ballade van Goethe met heel haar metafysica ervaren. Door het half begrepen Duits heen vatte en voelde ik de*



## Over de kaneelwinkels door Bruno Schulz

Aan het antwoord op de vraag of het me zou lukken de werkelijkheid van 'De kaneelwinkels' filosofisch te interpreteren, zou ik me 't liefst onttrekken. Ik vind dat het uiteenzetten van de visie die aan een kunstwerk ten grondslag ligt, gelijk staat met het ontmaskeren van de acteurs, dat het het einde van de pret en een verarming van de problematiek van het werk betekent. Niet alleen omdat de kunst op die manier een letterraadsel met een verborgen sleutel zou zijn, en de filosofie datzelfde letterraadsel maar dan opgelost. Het verschil ligt dieper. In het kunstwerk is de navelstreng die het met de totaliteit van onze problemen verbindt nog niet verbroken, daar circuleert nog het bloed van het geheim, de bloedvaten leiden er naar de omringende nacht en keren vandaar terug vol donker fluïdum. In de filosofische interpretatie hebben we alleen nog maar een van het samenstel van de problemen afgezonderd anatomisch preparaat. Desondanks ben ik er ook zelf benieuwd naar hoe in de vorm van een redenering het filosofisch credo van 'De kaneelwinkels' zou luiden. Dit zal eerder een proeve van beschrijving van de daar gegeven werkelijkheid zijn, dan een motivering ervan.

'De kaneelwinkels' geeft een bepaald recept voor de werkelijkheid, schrijft een bepaald soort substantie voor. De substantie van die werkelijkheid is in een toestand van voortdurende gisting, ontkieming en geheim leven. Er zijn geen dode, vaste of begrensde voorwerpen. Alles diffundeert er buiten zijn grenzen, bestaat slechts kort in een bepaalde vorm en verlaat deze bij de eerste de beste gelegenheid. In de gewoonten en manieren die deze werkelijkheid eigen zijn, komt een zeker principe tot uiting - het principe van de algehele maskerade. De werkelijkheid neemt bepaalde gedaanten alleen aan voor de schijn, voor de grap, voor de leukigheid. De een is een mens, de ander een kakkerlak, maar die gedaanten gaan niet

© Raymond Mallentijer

*betekenis en diep geschokt huilde ik wanneer moeder haar voorlas. Zulke beelden vormen een programma, ze leveren ons het kapitaal van de geest, dat heel vroeg in de vorm van intuïties en halfbewuste gewaarwordingen wordt gegeven. Mijns inziens zijn we de rest van*

terug op het essentiële en zijn niet meer dan een voor een moment aangenomen rol, slechts een opperhuid die even later wordt afgeworpen. Voorgescreven is hier een soort extreem monisme van de substantie, waarvoor de afzonderlijke voorwerpen enkel en alleen maskers zijn. Het leven van de substantie berust op het verbruiken van een ontelbare hoeveelheid maskers. Deze zwerftocht van vormen is de essentie van het leven. Daarom is deze substantie gehuld in een waas van algehele ironie. Voortdurend heerst er de atmosfeer van de coulissen, van de achterkant van het toneel waar de acteurs na het uittrekken van hun kostuums hartelijk lachen om het hoogdravende van hun rollen. Alleen al in het feit dat de dingen los van elkaar bestaan, liggen ironie, beetnemerij en een clownesk uitgestoken tong besloten.

Wat dit volledig teleurstellen van de werkelijkheid te betekenen heeft, kan ik niet zeggen. Ik stel slechts dat dit niet te dragen zou zijn, als we niet in een andere dimensie schadeloosstelling zouden krijgen. In zekere zin voelen we ons ten zeerste voldaan vanwege deze losheid van het weefsel van de werkelijkheid, hebben we belang bij dit bankroet van de realiteit.

Er is gesproken over de destructieve tendens van het boek.

Misschien is dat juist, gezien vanuit bepaalde vaste waarden. Maar de kunst opereert in de voormorele diepten, dáár waar de waarden zich pas in staat van wording bevinden.

Als de spontane verwoording van het leven is het de kunst die de ethiek taken geeft, en niet andersom. Als de kunst alleen maar zou moeten bevestigen wat op de een of andere manier al eens vastgesteld was - dan zou ze onnodig zijn. Haar rol is die van een peillood, neergelaten in het naamloze. De kunstenaar is het apparaat dat de processen in die diepten waar de waarden ontstaan registreert.

Destructie? Maar het feit dat die inhoud een kunstwerk is geworden, betekent, dat we hem erkennen, dat ons spontane diepste innerlijk zich ervóór heeft uitgesproken.

Tot welk genre behoort 'De kaneelwinkels'? Hoe het werk te

*ons leven bezig die inzichten te interpreteren, ze in de gehele inhoud die we verwerven te ontrafelen, ze in ons intellect te verwerken, in alles wat we kunnen omvatten. Die vroege beelden geven de grenzen van de creativiteit van de kunstenaars aan. Hun werk is een deductie*

classificeren? Ik beschouw het als een autobiografische roman. Niet alleen omdat het in de eerste persoon geschreven is en men er bepaalde gebeurtenissen en belevenissen uit de kinderjaren van de auteur in kan ontdekken. Het is een innerlijke autobiografie, of liever: genealogie, de genealogie bij uitstek, omdat het de stamboom van het innerlijk te zien geeft tot op die diepten waar het verdwijnt in de mythologie, zich verliest in de visionaire rijkdom van de mythologie. Ik heb altijd het gevoel gehad, dat de wortels van het innerlijk van het individu - wanneer men ze maar ver genoeg achtervolgt - zich verliezen in een soort mythisch oervaderland. Dat is absoluut de bodem en verder kan men onmogelijk komen. Een indrukwekkende artistieke verwezenlijking van dit idee heb ik later in 'Joseph und seine Brüder' van Th. Mann gevonden, waar het op monumentale schaal is uitgewerkt. Mann toont aan, dat op de bodem van alle menselijke gebeurtenissen - ontdaan van het kaf van tijd en veelheid - bepaalde oerschema's zijn waar te nemen, 'historiën', op basis waarvan die gebeurtenissen zich steeds weer formeren. Bij Mann zijn het de bijbelse geschiedenissen, de eeuwige mythen van Babylon en Egypte. Ik heb op kleinere schaal geprobeerd mijn privé-mythologie, mijn 'historiën', mijn mythische stamboom op te sporen. Zoals men in de Oudheid zijn voorvaderen terugvoerde op hun mythologische huwelijken met de goden, zo heb ik voor mijzelf een soort mythische generatie van voorvaderen trachten vast te stellen, een gefingeerd geslacht waarop ik mijn werkelijke afstamming terugvoer.

In zekere zin zijn deze 'historiën' waar, representeren ze mijn manier van leven, mijn persoonlijk lot. De dominant van dit lot is een grote eenzaamheid, een afgesneden zijn van de dingen van het dagelijks leven.

De eenzaamheid is de reagens die de werkelijkheid aan het gisten brengt en doet neerslaan in een losse massa van figuren en kleuren.

Uit: **De Kaneelwinkels**, Moussault, Amsterdam, 1972, pp. 132-135

*uit pasklare premissen. Daarna ontdekken ze nooit meer iets nieuws, ze leren alleen steeds beter het geheim te begrijpen dat hun in de aanvang is toevertrouwd en alles wat ze scheppen is een doorlopende exegese, commentaar bij die paar regels die hun zijn opgegeven.*



© Bruno Schulz

## Over Sanatorium Clepsydra door Gerard Rasch

'Sanatorium Clepsydra' is het tweede - en laatste - boek van de Poolse schrijver en graficus Bruno Schulz (1892-1942). Het verscheen, geïllustreerd door de auteur, in 1937, drie jaar na zijn debuut 'De kaneelwinkels' (Nederlandse vertaling 1972), en omvat dertien teksten uit de jaren 1927-37. Als zijn eerste boek speelt ook dit tweede, de voortzetting van wat hij zelf zijn 'genealogische autobiografie' noemde, in het begin van de twintigste eeuw in het Westoekraïense provinciestadje Drohobycz, waar hij zijn gehele leven gewoond heeft en van 1924 tot 1941 als tekenleraar werkte.

'Sanatorium Clepsydra' bevestigde de hoge rangschikking van Schulz in de avantgarde van het Poolse proza in de jaren dertig, naast onder anderen Witold Gombrowicz, en onderstreepte zijn verwantschap met schrijvers als Kafka en Thomas Mann, met wie hij echter ten gevolge van het persoonlijke karakter van zijn werk, zijn provincialisme en zijn voorkeur voor de perifere gebieden van de werkelijkheid, moeilijk te vergelijken is.

"Wanneer men de ontwikkeling terug zou kunnen zetten, via een of andere omweg voor de tweede maal de kindertijd bereiken en nog één maal zijn volheid en mateloosheid bezitten - dan zou dat de verwerkelijking van het 'geniale tijdperk' zijn, van de 'messiaanse tijd' die ons in alle mythologieën beloofd en bezworen wordt. Mijn ideaal is naar de kindertijd te 'rijpen'. Dat zou pas echte rijpheid zijn."

Met deze woorden formuleerde Bruno Schulz in een brief van 1936 zijn literaire credo. Met het weten en het bewustzijn van de volwassenheid terug naar het kind om vanuit dit dubbele perspectief de wereld uit de categorieën van het volwassen verstand te bevrijden, hem onzeker te maken en uit de taal

*De kunst ontraadselt dit geheim overigens nooit helemaal. Het blijft onontward. De knoop, waarin de ziel is gestrikt, is geen valse knoop die na een ruk aan het einde uiteenvalt. Integendeel, hij wordt steeds strakker aangetrokken. We manipuleren ermee, volgen de loop van de*

- in den beginne was het Woord - opnieuw te scheppen. En 'wereld' wil bij Schulz zeggen: zijn randvormen, 'provincie', die regionen waar de tijd - en met deze de ruimte - niet onder controle van het rijpe intellect staat maar onophoudelijk mens en materie aan zijn grillen onderwerpt, hun driedimensionale bestaan bedreigt en de grenzen tussen bezielde en onbezielde opheft. Zulke ketterse regionen, waar het dunne weefsel van de werkelijkheid uiteenvalt en onttaardt, zijn in het leven van de mens: de kindertijd, de ouderdom en de dood; in de psyche: de droom, extreme karakters en verschillende vormen van invaliditeit; in het jaar: lente en herfst en ook de verzengende hitte van de hondsdagen en het diepste duister van de zomernacht; en tenslotte, in de kosmos: de sterrenhemel. Uit de losheid van dit weefsel vloeit de onmacht van de man voort (of is het eerder omgekeerd?) 'positief' in de werkelijkheid wortel te schieten, in tegenstelling tot de vrouw die altijd meer aards is aangelegd. De man draagt bij Schulz een masker, is een gedaante van een onzekere consistentie, die zijn innerlijk vorm geeft, zijn bewustzijn of onbewuste concretiseert. Zijn bestaan is in hoge mate problematisch, gespleten en vervreemd, terwijl de vrouw in overeenstemming met zichzelf leeft.

In zijn 'genealogische autobiografie' probeert Schulz de wereld van zijn kindertijd in dergelijke randvormen te bezweren, vertaalt hij haar in mythes om hem zo - als de basis van het gehele verdere leven - te kunnen beheersen. Iets wat vanwege de onvastheid van de vormen binnen deze wereld, de grenzeloosheid en onpeilbaarheid van de leegte erachter - als een theaterscène vol maskers en een doolhof van coulissen - principieel onmogelijk is. De essentie van het leven is een ongeneeslijke vervreemding.

'Sanatorium Clepsydra' is een zeer persoonlijk werk. Al betreft het het bestaan in zijn totaliteit en al put het een deel van zijn inspiratie uit de moderne wetenschap (psychoanalyse en relativiteitstheorie) - het ontsnapt aan alle pogingen tot

*draden, zoeken het einde en uit die manipulaties ontstaat kunst. Op de vraag of zich in mijn tekeningen hetzelfde motief als in mijn proza manifesteert zou ik bevestigend willen antwoorden. Het is dezelfde werkelijkheid, het omvat alleen andere segmenten. Het materiaal en*

generaliseren. De 'Authentieke Tekst', de mythologie van Schulz, bevat geen waarheden voor anderen. Daarvoor onttrekt hij zich - ironisch, absurd, fantastisch, pathetisch - te graag aan dé werkelijkheid, dé wereld, het evidente. Tegelijk echter gaat hij zo diep in de psyche, daalt deze tekst (lees hem niet als een bundel verhalen en begin niet ergens middenin!) zo diep af, dat hij al niet meer zuiver persoonlijk kan blijven maar de bodem bereikt waar de subjectiviteit 'objectief', universeel wordt. Misschien zelfs te universeel om door ons nog bewust als zodanig herkend te worden. Te meer daar alles gehuld is in een vreemd en overdadig gewaad van suggestief proza dat geen van de mogelijkheden van de taal onbenut laat.

Uit: **Bruno Schulz**, Sanatorium Clepsydra, Meulenhoff, Amsterdam, 1980, pp. 233-235

*de techniek werken hier als selectieprincipe. Het materiaal beperkt de tekening meer dan het proza. Daarom denk ik dat ik me in mijn proza vollediger heb uitgedrukt. (...) Uit: **Bruno Schulz**, Verzameld werk, Meulenhoff, Amsterdam, 1995, pp. 419-421*



© Raymond Mallentjer

[www.desingel.be](http://www.desingel.be)



ABONNEMENTEN

TICKETS

#### **tickets | hoofdingang**

Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen

[www.desingel.be](http://www.desingel.be) . [tickets@desingel.be](mailto:tickets@desingel.be)

T +32 (0)3 248 28 28 . F +32 (0)3 248 28 00

openingsuren: ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

#### **administratie v.z.w**

Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen

T +32 (0)3 244 19 20 . F +32 (0)3 244 19 59

[info@desingel.be](mailto:info@desingel.be)

deSingel is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van

