



Leo Pleysier (°1945) - Foto David Samyn.

Weer thuiskomen

De kunst van het luisteren volgens Leo Pleysier

Frank Hellemans

werd geboren in Mechelen in 1957. Studeerde Germaanse filologie en filosofie aan de KU Leuven. Is docent mediageschiedenis aan de Katholieke Hogeschool in Mechelen en medewerker van het weekblad „Knack”. Publiceerde o.a. „Tegen de begijnhofliteratuur” (1994); „De boodschap van de media. Een geschiedenis” (1996) en „Mediatisering en literatuur. Een moderne mediavergelijkende literatuurgeschiedenis” (1996). Adres: Keldermansvest 23, B-2800 Mechelen.

Ze moest eerst sterven voordat Leo Pleysier zijn muze vond. In 1989 vereeuwigde Pleysier zijn praatgrage moeder in een ontroerende hommage, *Wit is altijd schoon*. Eindelijk had Pleysier een vertelwijze gevonden waarop hij jarenlang had gebroed. „Je zal de tederheid schrijven nu” (*Waar was ik weer?*, p. 51). Dat had de jonge Pleysier zich reeds voorgenomen in 1978 toen zijn vader gestorven was. Maar pas een decennium later ontdekte Pleysier een eigen stemmendictiee waardoor hij zijn favoriete familiepersonen quasi spontaan de lezer kan laten toespreken. Het succes van deze vertelkunst bij kritiek en publiek stelde Pleysier in staat om vanaf 1990 voltijds schrijver te worden. In de jaren negentig monteerde hij in de beste mondiale verhaaltraditie een vierdelige familiecyclus waarvan onlangs het laatste deel verscheen: *Volgend jaar in Berchem* (2000). *De kast* (1991) en *De Gele Rivier is bevrozen* (1993) vormen de beide andere schakels in deze tetralogie waarin de alomtegenwoordige moeder de eens zo gesmade „Muze op Klompen” is. Of hoe een verloren zoon tenslotte opnieuw zijn thuis ontdekt en een in opspraak gebracht genre als de heimatroman spectaculair nieuw leven inblaast.

Muzikaal begin in de jaren zeventig

Pleysier droomde al vanaf zijn debuut van taalmuziek. *Mirliton* (1971) heette de experimentele verhalenbundel waarmee de zesentwintigjarige Pleysier zijn oeuvre opende. Enigszins pretentius - maar dat hoorde zo in de experimentele „schriftuur” van die dagen - heette het in de ondertitel: *Een proeve van homofonie*. In later werk legt Pleysier zelf uit wat je onder een mirliton moet verstaan. Het is een soort van rietfluitje, zegt het woordenboek. Het is een toeter die je makkelijk zelf kunt maken, aldus Pleysier in

Waar was ik weer?: „Om muziek te maken heb je niets anders te doen dan alle liedjes die je kent in een van de gaatjes te zingen. Het klinkt echt mooi. Probeer maar” (p. 67). Zijn debuut is een collectie van zesentwintig van dergelijke liedjes die op een homofone, al te eenstemmige want zeurderige manier, de ontredderde gemoedstoestand van een vertwijfelde ikfiguur ventileren. Eigenlijk gaat het hier om een gedateerde proeve van existentialisme maar de muzikale toon van Pleysiers schrijverschap was ermee gezet: lyrisch proza dat zwelgt in associatieve litanieën.

Kempens drieluik in de jaren tachtig

40

.....

In de jaren tachtig trekt Pleysier meer registers open en breekt hij geleidelijk aan los uit zijn eenzellige cocon. Pleysier is nog altijd bezig met zijn individuele plaatsbepaling als schrijver, maar hij verruimt zijn blik en verfijnt zijn taalinstrument. Terwijl hij overdag onderwijzer was aan de lokale gemeenteschool in zijn geboortedorp Rijkevorsel, schreef hij ondertussen aan een autobiografisch Kempens drieluik, *Waar was ik weer?* Deze trilogie is een samenraapsel van notities, reflecties, invallen, kinderliedjes, anekdotes, opsommingen én sporadische stemopnames. Pleysier is nog niet echt aan een meerstemmig stuk toe omdat hij zijn veelvormige materiaal telkens op zijn particuliere, artistieke zoektocht betreft. En die tocht is in eerste instantie negatief geformuleerd: Pleysier wil zich al schrijvend losmaken uit de Kempense geboortegrond en uit de valse romantiek van de boeren- en streekromans. Zijn moeder-boerin en vader-veekoopman belichamen de bekrompenheid van de Kempen. Hun gedrag tart elke idyllische beschrijving van het buitenleven: „In de veranda van zijn ouderhuis zit hij nu en hij aanhoort enigszins verveeld de verhalen van de kleine, bezige boerin die hier nog altijd woont en die hij zijn moeder noemt, hij incasseert de nukkigheid van de zwijgzame man met zijn veekoopman-stofjas die zijn vader blijkt te zijn. (...) Altijd was er de brutaliteit die het lieflijke ondergroef, schaamte die pret bedierf, de vervreemding die elke geborgenheid onmogelijk maakte. En je mond moeten houden altijd” (p. 31). Hij formuleert een oorlogsverklaring aan de heimatliteratuur die hij richt tot de zogenaamde „Muze op Klompen”: „Hoogstnodig dat er dan eindelijk ook eens een eind komt aan hetgeen zo menig schrijver welhaast tezamen met de moedermelk lijkt te hebben opgezogen: de mythomanie, de onbezwaarde dweperij met de eigen afkomst en geboortegrond” (p. 48).

Op zoek naar de verloren moedertaal

Het tweede en derde deel van deze Kempense trilogie tonen de omslag in de schrijver Pleysier. Zijn vader is ondertussen overleden en zijn moeder is ook niet meer goed ter been. De verloren zoon die erop uit trok om zijn kluis-

ters af te leggen, keert tegen wil en dank terug op zijn schreden. De auteur wordt in zijn kroniek uit 1981 overvallen door herinneringen uit de kindertijd. Een van deze flashbacks biedt de sleutel tot het werk van Pleysier en gaat over zijn vroegste herinnering aan kortstondig geluk. Op een warme zomermiddag was hij als peuter van drie uit zijn bedje geklauterd tijdens de middagslaap. Hij wandelt binnen in de zonovergoten veranda waar zijn mama de geraniums water geeft. De tafel is er feestelijk gedekt „met bruine speculaas op de witte schotels”. Zijn moeder krijgt hem in de gaten en neemt hem op schoot: „Met mijn blote, nog natte kontje mocht ik bij haar op de schoot zitten en een hele tijd heb ik me daar zo stilletjes van haar warme lichaam laten doordringen. Ik samen met mijn moeder toen in het tijdloze van deze glazen cel waarin als onder een stulp de gelukzaligheid van een reeks ogenblikken met haar voorgoed gefixeerd werd. Ze heeft daar toen zachtjes tegen mij zitten praten. Ze heeft me van de speculaas gegeven. In haar armen heeft ze me van de ene slaap in de andere gewiegd” (p. 125).

41

Zo zag het arcadië van de schrijver Pleysier eruit. Het is deze paradijselijke, synesthetische toestand die Pleysier met woorden sindsdien tracht te herscheppen. De warmte van een lichaam, het tijdloze geluk van een moment, het zachte gemurmel van een stem, de smaak of geur van een bepaalde indruk, het ritmisch gewiegd worden: dat zijn de bouwstenen van het verbale geluk dat Pleysier met zijn schrijverij zal najagen. Om die momenten te betrappen, gomt Pleysier zichzelf meer en meer uit en concentreert hij zich op de lichamelijke aanwezigheid van de ander. Vooral de stem is voor Pleysier de koningsweg om dat kortstondige geluk op het spoor te komen. Andere zintuiglijke indrukken worden erdoor op sleeptouw genomen.

In het derde deel van zijn Kempens drieluik stuit Pleysier dan op zijn stemmenmontages. Voor het eerst laat hij hier zijn moeder aan het woord in het „kunstvlaams”, een mengeling van ABN en Kempens dialect, waar alleen Pleysier het geheime recept van kent. De lezer-toehoorder wordt geconfronteerd met een spraakwaterval waar Pleysier het debiet van regelt. Hoe betoverend die cocktail wel werkt, bewees *Wit is altijd schoon*, waarmee Pleysier definitief doorbrak als auteur.

Vierdelige familiecyclus in de jaren negentig

De lezer staat samen met de zoon aan het sterfbed van de moeder. Zij is reeds dood maar spreekt vanuit het hiernamaals over hetgeen haar nog allemaal bezighoudt: hoe ze wafels had gegeten vlak voor haar dood, hoe ze zich zorgen maakt over haar kinderen en vooral over de manier waarop ze ligt opgebaard. Ze vraagt om een wit laken, want „wit is altijd schoon” en proper. Ze vraagt aan haar schrijvende zoon om een tekst voor op haar

doodsprentje. Ze vertelt ook enkele geheimen uit haar eigen leven waar haar zoon nog geen weet van had. Pleysier slaagt erin om de stem van zijn moeder echt te doen overkomen door de gespreksflarden voor zichzelf te laten spreken. De klankkleur van het dialect („Daar zou ik *sund* van maken”) en de klankspelletjes met binnenrijmen en assonanties van in paren aan elkaar gekoppelde woorden („buurten en babbelen”, „gesuis en gedruis”, „gerij en gerots”, „koersen en brakken”, „gepros en gesmos”) verlenen aan deze biecht een grote echtheid. Pas op het einde last de schrijver een epiloog in waarin hij zelf de context van de zonet opgediste taalmuziek eventjes schetst. Hij sluit af met een ondertussen reeds legendarisch geworden envoi waarin de zoon op de manier van het bijbelse Hooglied zijn moeder toedekt met al het wit van de wereld: „Geef haar al het wit dat opstuift tussen Nova Zembla en Alaska, dat schuimt op de golven die aanrollen op de kusten van Yokohama tot de baai van Lourenço Marques, van Nomé tot Rio Grande; al het wit van de witste woestijnsteden van Arabië en Afrika, het wit dat pijn doet aan de ogen van Damascus tot Dakar. En dan nog is er geen wit genoeg, denk ik” (p. 116).

In de drie andere delen die hier op volgen, zijn het ook vrouwenstemmen die het mooie weer maken en is de stem van de overleden moeder alomtegenwoordig. In *De kast* hoort de lezer de telefonerende zus van de verteller aan het woord. Zij zit in haar maag met de eikenhouten pastoorskast die ze van moeder heeft geërfd en weet niet goed wat ze moet aanvangen met de herinneringen die letterlijk en figuurlijk in de laden van de kast liggen opgeslagen: „En precies of uit het binnenste van die kast nu ook zachtjes de stemmen begonnen te klinken van al degenen die geen teken meer gegeven hadden maar die zij nu al lezend en vergarend ook mee tot leven bracht. Heel vreemd maar tegelijkertijd ook heel vertrouwd, zei ze” (p. 83). Daarmee verwoordt Pleysier allicht de eigen fascinatie voor de stemmen van vroeger die hem heel dicht bij de verloren (kinder)tijd brengen maar die hem tegelijk toch ook ergens afstoten omwille van hun spookachtige, onwerkelijke karakter.

De Gele Rivier is bevrozen vormt samen met *Wit is altijd schoon* het hoogtepunt van deze cyclus. In dit derde familieportret is de stem van tante Roza, nonneke in China, nauwelijks te horen omdat ze nu eenmaal weinig spraakzaam is. Ze schrijft wel brieven vanuit haar missiepost in China en Indië. Het zijn de voorleessessies van deze brieven door de moederlijke muze die de jonge zoon-verteller aan het dromen zet. Meer dan eens keert hij in gedachten terug naar het paradijselijke nest van vroeger dat door Pleysier zelfs wordt uitvergroot tot een exotisch onderwaterrijk met mythische proporties: „Het waaien. Het wiegen. Helemaal alleen bleef ik achter met de echo van die stroeve, knarsende zinnen. Al het verre lawaai onder de

sterren dat ze hadden opgeroepen. Al dat rumoer van onder de graszoden. Zelfs tot hier was het te horen als je goed luisterde. Maar ten slotte werd ik in de rug toch verrast door een immense golf die alles in zijn geheel oppakte en overspoelde en langzaam zonk ik weg naar de bodem van de Gele Zee. De weldoende stilte van de wieren die onder het wateroppervlak groeien. De koralen. De kwallen. Het wuivende struikgewas. De rotsen waartussen de vissen langzaam voortzwemmen” (p. 27).

Op zoek naar de verloren nestwarmte

Deze drie portretten van moeder, zus en tante - met op de achtergrond steeds de dwingende schaduw van de moeder - werden later gebundeld in *Drie vrouwen* (1998). Na *De Gele Rivier is bevrozen* schreef Pleysier bij wijze van tussenendoortje *Zwart van het volk* (1996). De begrafenis van de moeder is voor het hoofdpersonage aanleiding om vanuit Nigeria terug te keren naar zijn vaderland. Pleysier beschrijft hier in een soort van inwendige monoloog de gedachtestroom in het hoofd van broer Wim, bodemdeskundige in Nigeria. In een finale laat hij de broer ook op zoek gaan naar een rijk van absolute stilte aan gene zijde van de aarde: „Tot hij eindelijk de doodstille diepten bereikt waar alleen nog maar het wonderlijke ruisen is te horen van de onderaardse luchtstromen die langs de gladde, koele wanden strijken van de lege, schotelvormige holtes en gewelven” (p. 140). Dat de contouren van dit onderaardse paradijs nogal foetaal overkomen, is geen toeval. De zoektocht naar de verloren moedertaal doet de verteller in deze familiecyclus meer dan eens belanden op de moederlijke schoot of zelfs onder de rokken van vrouwelijke familieleden. Wie deze psychoanalytische lezing van Pleysiers utopische voorstellingen verder wil aanscherpen, kan zeker zijn voordeel doen met het verhaal „Arcadia” uit Pleysiers experimentele eersteling, *Mirliton*: „Buiten de hemel ros en zwanger van regen die in vlagen, stortbuien soms, neerkomt. Neen, niet bewegen, denk ik. Deze behaaglijke wentelwarmte niet laten verloren gaan. Dit nest, dit laatste schuiloord niet opgeven. Inengedoken blijven met opgetrokken knieën. Ternauwernood ademen. Ik ben een foetus, denk ik. Geluiden. Geen meer. Tenzij het neerplensen van regen. En nochtans. De boeren op dit uur” (p. 86).

Heimat met unheimliche trekjes

De heimat die Pleysier met zijn herinneringen oproept, is geen vrolijk nest waar in de traditie van Claes of Timmermans de Vlaamse volksmens zich onder zijns gelijken goed voelt. Integendeel, het foetale nest dat Pleysier voor ogen staat, wordt bedreigd door „de boeren”, de zogenaamde nestbeschermers. In het laatste deel van de familiecyclus, *Volgend jaar in Berchem*, focust Pleysier voor een keer op die mannelijke, bedreigende nestbevuilers.

Zo aanwezig Pleysiers moeder in de hele familiecyclus was, zo afwezig is zijn vader. In dit laatste deel componeert hij tussen de jaarlijkse familiereünie op nieuwjaar door een requiem voor de altijd afwezige vader. En dat beeld is allesbehalve fraai, bijvoorbeeld als de zoon naar zijn slapende vader kijkt en overmand wordt door oedipale verlangens: „Mijn vader. Onze vader. Mijn va. Onze vo. Zijn vlees en mijn vlees. Maar het is een vreemd, onverschillig, moe en massaal lijf dat daar ligt. En wie ben ik dan? Klein Duimpje, denk ik. Op de tippen van mijn tenen ben ik naderbij geslopen. Om naar die slapende reus te kunnen kijken. Om hem zijn zevenmijlslaarzen uit te trekken. Om hem desnoods een kopje kleiner te maken” (p. 75). Ook de zussen zijn in hun commentaren meestal vernietigend over de botte, thuis zwijgzame veekoopman die hun vader was.

Pleysier heeft met dit vierde deel zijn familiecyclus naar eigen zeggen afgesloten, maar zijn zoektocht naar een tastbare wereld van vanzelfsprekende intimiteit, voorbij de woorden, zal hem vermoedelijk bezig blijven houden. Het lijkt paradoxaal hoe iemand die in zijn jonge jaren erop uit getrokken was om het eigen nest te verlaten, er opnieuw naartoe wordt gezogen. „’t Is den echo-o-oo, die schonen echo...” - zoals het motto luidde van *Wit is altijd schoon* - van stemmen van vroeger die Pleysier rechtsomkeert deden maken. Maar de heimat die Pleysier aantreft tijdens het bezwerven van al die (vrouwelijke) stemmen, heeft iets unheimlichs. Zij heeft niets van doen met de gezelligheid van Vlaamse kermessen of bruine kroegen, maar alles met de ijle ontvankelijkheid van geluidloze, onderaardse gangen of embryonale holtet. Pleysier wil zichzelf namelijk oplossen in de tinteling van zintuiglijke indrukken zonder meer: „Leen mij uw oor. En ge zijt zo vol van iemand anders dat ge het voelt tintelen van uw oorlellen tot in uw tenen” (*De kast*, p. 88). Eigenlijk wil Pleysier helemaal niet schrijven maar alleen luisteren. Dat is wat zijn boeken ons voorhouden: luister goed met al uw zintuigen, luister naar uw innerlijke stem en alles komt terecht.

De romans van Leo Pleysier verschijnen bij Uitgeverij De Bezige Bij. De tetralogie waarvan hier sprake is, werd samen met „Zwart van het volk” in een vijfdelige cassette uitgebracht. Zijn debuut *Mirliton* is slechts antiquarisch verkrijgbaar (Uitgeverij Orion - NV Desclée De Brouwer - Romanreeks Merkstenen nr. 37 - 132 p. - 1971)