

‘Jeuk in een afgezet been. Over het illusoire van de werkelijkheid in “De tandeloze tijd”’

Jaap Goedegebuure

bron

Jaap Goedegebuure, ‘Jeuk in een afgezet been. Over het illusoire van de werkelijkheid in “De tandeloze tijd”.’ In: *Bzzlletin* 179 (1990), p. 49-56.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/goed004jeuk01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Jaap Goedegebuure



Jeuk in een afgezet been

Over het illusoire van de werkelijkheid in ‘De tandeloze tijd’

Jaap Goedegebuure

Is ‘De tandeloze tijd’ een cyclus waarin Van der Heijden de werkelijkheid van de jaren vijftig tot en met de jaren tachtig zo getrouw mogelijk probeert weer te geven? Vele critici menen van wel. Maar hoe realistisch is het werk van een schrijver die de historische werkelijkheid beschouwt als een chaotische, vormeloze vuilnisbelt, terwijl zijn boeken daarover een zinvolle samenhang vertonen? Jaap Goedegebuure over een werkelijkheid die meer dan realistisch is.

In *De slag om de Blauwbrug*, de proloog van de romancyclus ‘De tandeloze tijd’, introduceert verteller-hoofdfiguur Albert Egberts het personage Baruch D. Kirschenbaum, een Amerikaanse kunstverzamelaar die ‘even ruim in het geld als in zijn vet’ zit. Van der Heijdens *working class hero* beijvert zich enige tijd met het zoeken naar de bewaarplaats van Jan Steens schilderij *Samson en Delila*, en zo komt hij terecht bij deze steenrijke verzamelaar, die de States al sinds lang de rug heeft toegekeerd en domicilie houdt in het Haagse. Kirschenbaum blijkt van mening te zijn dat de Hollandse genreschilder het bijbelverhaal heeft aangegrepen om het castratiemotief te verbeelden. Het motief van de schaar die zich dreigend in de richting van Samsons hardos beweegt, wordt door hem psychoanalytisch geduid. ‘Freud zou natuurlijk opperen dat de kapper hun beider zoon is... Zoals je hoort, *young man*, niet alleen Sophocles schreef om het werk van de grote Wener te illustreren.’ Een groot kenner van de eigentijdse Nederlandse literatuur sprak tegenover mij het vermoeden uit dat Kirschenbaum wel eens een karikaturaal aangezette verschijning van Van der Heijdens mentor Nooteboom zou kunnen zijn. Dit komisch aandoende karakter figureert als ‘het type Amerikaan dat geen enkele intellectuele terughoudendheid kent, zich vrij associërend bedient van wat bijeengesprokkelde kennis omtrent de Westerse cultuur, Darwin en Freud en Marx en Nietzsche in één adem noemt, en nooit ook maar een seconde aarzelt met het uit de lucht grijpen van een hypothese.’

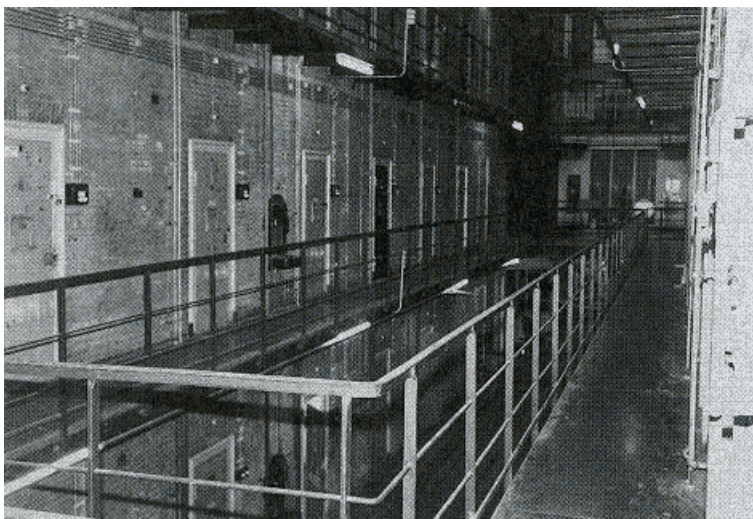
Kirschenbaum en Nooteboom hebben zich laten kennen als erudiete dilettanten, een type dat hier is neergezet volgens de regels van de groteske vertekeningkunst. Maar dat wil nog niet zeggen dat het model daarmee totaal belachelijk wordt gemaakt. De verteller zelf neemt al meteen gas terug: ‘Het sympathieke verschil bij mijn gastheer zat 'm in het satanisch plezier dat hij had in zijn eigen gemanipuleer. Hij parodieerde de eigen soort, en had er lol in. Ik mocht hem wel.’ Aanvankelijk zag ik wel iets in de suggestie dat Nooteboom hier tussen de coulissen zichtbaar wordt. Maar ik was te gretig, naar al gauw bleek. Enkele maanden later stuitte ik op de echte Baruch D. Kirschenbaum. Hij bleek de auteur van *The Religious*

and Historical Paintings of Jan Steen . Een reproductie van *Samson en Delila* siert het stofomslag van deze in 1977 gepubliceerde monografie.

Over castratie-angst, het verschil tussen antieke knijpscharen en het modernere scharniermodel, en andere preoccupaties van de romanfiguur is in deze studie geen woord te vinden. Het enige punt waarop Van der Heijden zich aan de werkelijkheid heeft geconformeerd is de bewaarplaats van het schilderij: *Samson en Delila* bevindt zich inderdaad in een particuliere collectie. De Kirschenbaum van vlees en bloed heeft het schilderij echter niet in zijn bezit, maar analyseert het slechts, al is het dan niet zo freudiaans als Albert Egberts ons wil laten geloven.

De anekdote is exemplarisch voor Van der Heijdens manier van werken. De door hem beschreven werkelijkheid blijkt heel dicht tegen de bestaande realiteit aan te liggen, zonder daar mee overeen te komen. Nu geldt dat verschil natuurlijk voor alle verhalen en berichten over de werkelijkheid, maar bij Van der Heijden is het veel scherper gemarkeerd door de stijl en het compositorisch arrangement waarmee de wereld wordt ‘gepoëtiseerd’, om met Novalis te spreken.

Waarschijnlijk - ik heb het hem niet gevraagd, maar het lijkt me heel plausibel - is de auteur van ‘De tandeloze tijd’ net als ik op de studie over Jan Steen gestoten, en werd hij geïmponeerd door de naam van de auteur, die in Nederlandse oren haast te mooi klinkt om waar te zijn. Alleen helden uit de stripverhalen van Martin Toonder of de romans van Céline heten zo. Aan de toch al licht karikaturale en grotes-



De oostelijke vleugel van het voormalig Hvb II aan de Havenstraat, gefotografeerd vanuit werkcel 1.0.11 van A.F. Th. van der Heijden

ke sfeer van Van der Heijdens romanuniversum voegt de nomenclatuur een werkzaam bestanddeel toe. Bovendien - en dat is niet zonder belang voor de proloog van een romanreeks die introducerend van aard is, en dus alvast allerlei touwtjes aan elkaar moet knopen terwille van een lezer die het donkere bos van een duizend pagina's lange *roman fleuve* wordt ingestuurd - biedt de onmiskenbaar joodse herkomst van de naam Kirschenbaum de kans om Thjums vader August Schwantje van enige achtergrond te voorzien. Ons kent ons. Tenslotte is er dan ook nog de mogelijkheid het door Jan Steen benutte motief van de schaar (in de hele romancyclus zo nadrukkelijk met de angst voor castratie en impotentie verbonden!) in de proloog te betrekken. En dat allemaal dankzij een simpele bibliografische verwijzing van kunsthistorische aard.

Een realistische tijdsroman?

Is Van der Heijden een romancier die de werkelijkheid even getrouw probeert te beschrijven als een eeuw eerder de naturalisten uit de school van Zola? Is ‘De tandeloze tijd’ net als de grote *Rougon-Macquart* cyclus een spiegel van enkele decennia maatschappijgeschiedenis? Vele critici hebben het bij de verschijning van *De slag om de Blauwburg* en *Vallende ouders* beweerd, en minstens één

geschiedschrijver van de hedendaagse letterkunde heeft het hen nagezegd. Ton Anbeek roemt de virtuositeit waarmee ‘een jeugd in Geldrop, een studententijd in Nijmegen en een junkieleven in Amsterdam worden opgeroepen’, daar nog aan toevoegend dat ‘De tandeloze tijd’ de vitaliteit van de realistische traditie onderstreept. Weliswaar tekent hij in een noot aan dat de wending naar het realisme evengoed als ‘oppervlakteverschijnsel’ valt te beschouwen, maar het lijkt duidelijk waar zijn voorkeur ligt.

Anders dan Anbeek ben ik van mening dat het werkelijkheidsgehalte van Albert Egberts' levensverhaal tamelijk gering is, en dat er evenmin gesproken kan worden van een representatief beeld dat een hele generatie omvat. Ik zal dat verduidelijken aan de hand van een passage uit *Vallende ouders*. De verteller haalt er herinneringen op aan zijn jaren als Nijmeegse kroegtijger, en concentreert zich op de donderdagmiddagen in café De Tempelier. Op dat moment in de week

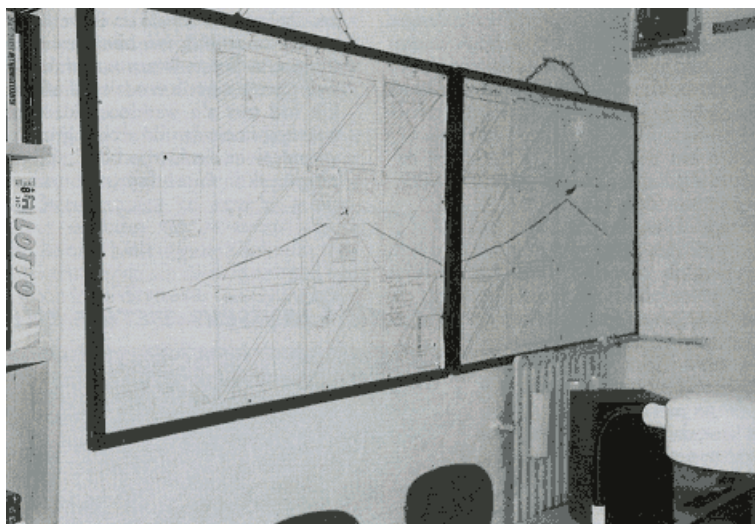
is het etablissement een trefpunt voor meisjes die net hun werkloosheidsuitkering hadden geïncasseerd. Albert toont zich getroffen door hun uiterlijke verschijning.

Ze waren bijna allemaal zo'n beetje van hetzelfde type: henna geverfd haar, lange bellen in de oren, geur van patchouli erachter, gekleed in lange jurken en naar wierook riekende bontmanteltjes waarvan ze de revers onder de kin met de linkerhand dicht hielden terwijl de rechterhand een of meer honden aan de lijn had... 't Begon bij de meisjes steeds meer in de mode te raken zich door verscheidene van die dieren tegelijk, en dan nog liefst van hetzelfde ras, te laten voorttrekken. Drie of vier werd al heel normaal gevonden: hoe groter span, des te meer aanzien. Het ras dat in trek was wisselde van seizoen tot seizoen. Nu eens kleine keffertjes met rode strikjes in het haar; dan weer grote, trage honden, net als hun bazinnen in dikke bontmantels gehuld en met diep in de ogen getrokken ijsmutsen waar ze net onderuit konden kijken. Hoe ze hun afgedankte honden kwijtraakten was een raadsel waar ik me maar niet al te zeer in verdiepte. De meisjes die met de luide stap van hun hoge hakken de hal doorkruisten, hingen bij wijze van tegenwicht voor hun span altijd wat achterover, alsof ze een helling afdaalden. En zo was het eigenlijk ook, want achter hun rug liepen de straten van de stad omhoog en op weg naar de balie bewogen ze zich in de richting van het laagst gelegen deel van de hele omtrek: de rivier. De honden wisten de weg; 't was ook hun dagje uit. Ik ging met Spokie [Alberts zusje, J.G.] wel eens bij zo iemand op de thee. Wat me opviel was hun gecultiveerde traagheid, de absolute afwezigheid van elke vorm van haast: elke handeling mocht zich eindeloos uitrekken in de tijd. Ze konden voor alles 'hun gemak nemen'. Ik vroeg me af of het hun leven langer maakte of juist korter. Ik benijdde ze om de rust waarmee ze voor de spiegel hun *eyeliner* trokken, de nauwkeurigheid waarmee een hasjsigaret werd klaargemaakt - terwijl op het komfoor in de hoek het theewater verkookte. Ik verkneukelde me bij de aanblik van hun inertie, die me tot in m'n diepste wezen aansprak. Nee, dit was geen generatie vrouwen die het moeilijk had met z'n werkloosheid. Ze waren ook nog nooit aan de arbeid geraakt... Ze vormden een slecht voorbeeld voor de deining die ik in mijn leven wilde aanbrengen.

Wie de realistische inslag van dit fragment wil aantonen, lijkt het gemakkelijk te hebben. Gezien vanuit het vertelheden anno 1980 zal het hier opgeroepen beeld van de vroege jaren zeventig wel overeenstemmen met de herinneringen van de meeste betrokkenen en met de geschiedenissen die er inmiddels aan zijn gewijd. Maar wie zo kijkt, gaat af op de pittoreske details en de vaardig aangebrachte *couleur locale*, en ziet voorbij aan de alweer groteske effecten die Van der Heijden najaagt. Al die werkloze meisjes die drie of vier honden houden, is dat niet overdreven? Zeker, maar daar moet aan worden toegevoegd dat de chargingering juist dient om de realiteitsillusie bij voorbaat onschadelijk te maken.

'Zoals Odysseus werd verlost door de Sirenen en in de ban geslagen door Circe, zo wordt Albert Egberts gefascineerd door de Nijmeegse steuntreksters'

De meisjes dienen als een symbolisch figurantenkoor dat de achtergrond vormt van Alberts toenemende hang naar indolentie, lethargie, ‘leven in de breedte’. De vraag of een dergelijke passiviteit het leven langer dan wel korter



Het schema voor De gevarendriehoek in werkcel 1.0.11 van het voormalige HvB aan de Havenstraat (voorjaar '84)

maakt is een retorische: zoals Odysseus werd verlokkt door de Sirenen en in de ban geslagen door Circe, zo wordt Albert Egberts gefascineerd door de Nijmeegse steuntreksters. ‘Ze vormden een slecht voorbeeld voor de deining die ik in mijn leven wilde brengen’: die zin spreekt boekdelen.

Er is nog een zinsnede die aandacht verdient, nu er een betekenis in oplicht die uitstijgt boven een directe verwijzing naar de werkelijkheid. In de tweede alinea van het geciteerde fragment beschrijft de verteller hoe de meisjes zich eigenlijk maar in één richting kunnen voortbewegen: naar het laagste deel van de stad, daar waar de rivier stroomt. Het is de Waal, die volgens een eerdere mededeling in *De slag om de Blauwbrug* het aan Albert voorbijgaande leven verbeeldt, net zoals de Dommel de stilstand en de Amstel de dood symboliseren. Door de meisjes te volgen wordt onze held geconfronteerd met het inzicht dat het ware leven zich elders bevindt.

De verdichting van anekdotische details uit de werkelijkheid, de symbolische dimensie van situaties en personages, en de groteske vertekening van een en ander verlenen Van der Heijdens romanuniversum eerder mythische dan realistische trekken. Zijn acteurs verhouden zich tot de figuranten van het reële toneel anno 1970 als de helden van Homerus tot de archaïsche krijgers voor de muren van een of ander historisch Troje. Net als de homerische heldenzangen is Van der Heijdens epiek doortrokken van een muzikale inslag: telkens terugkerende motieven (zoals het beeld van de drie rivieren) fungeren als een refrein dat de lezer er geleidelijk toe brengt de compositie als een zinvol geheel op te vatten.

Poëtische debatten

De tandeloze tijd' hoort bij het solipsistische proza, waarin de subjectieve belevingswereld van het personage vorm krijgt met behulp van requisieten die aan de feitelijke realiteit zijn ontleend zonder dat ze de tekst daarmee ook tot een realistisch genrestukje maken. Die keuze wordt verantwoord in de tekst zelf, zoals te illustreren valt aan de hand van gesprekken tussen Albert en zijn vrienden over aard en functie van kunst.

Felix Boezaardt, beeldhouwer van beroep, is een tamelijk kras realisme toegedaan. Zijn ideeën hebben wel wat weg van de esthetica die omstreeks 1965 door de aanhangers van de Nulbeweging en De Nieuwe Stijl werd gepraktiseerd. Felix meent dat de werkelijkheid zo dicht benaderd dient worden dat de kunst op den duur overbodig wordt. Blijkens de beschrijving van een van zijn creaties is hij de conceptuele richting toegedaan. 'Een stuk rails van de Nederlandse Spoorwegen met aansluitend een stuk van afwijkende breedte... Titel: *Links en rechts van het IJzeren Gordijn of De ontmoeting van Oost en West.*' Thjum daarentegen brengt een scherpe scheiding aan tussen verbeelding en werkelijkheid. Hij werpt Felix tegen 'dat de kunst zijn eigen kermis moet zien te vestigenpal tegenover de realiteit.'

Alberts standpunt - het is natuurlijk geen wonder nu hij *der dritte im Bunde* vertegenwoordigt - markeert het redelijke midden tussen werkelijkheidsgetrouw realisme en wereldvreemd symbolisme. Discussiërend met Thjum zegt hij er van uit te gaan 'dat je alles wat je aan armzaligs en rottigs op je weg tegenkomt, en waar je niet omheen kunt, achteraf moet kunnen omsmeden, omsmelten tot iets moois, dat tegelijkertijd - verheugd - de herinnering aan de gruwel in zich bergt. Dat is mijn manier van zien... Als je me daarom per se een dichter wilt noemen, ga je gang. Ik zet er geen letter van op papier... Zo probeer ik de daden van mijn vader in een zodanig licht te manoeuvreren, dat ze hun diepere, geheime betekenis verraden, en ze hun volstreekte nutteloosheid verliezen. Ze louter realistisch bezien zou betekenen hun absurditeit en zinloosheid benadrukken.'

'Net als zijn alter ego beschouwt Van der Heijden de werkelijkheid als een mijn waaruit de ruwe verhaalstof afkomstig is'

Net als zijn alter ego beschouwt Van der Heijden de werkelijkheid als een mijn waaruit de ruwe verhaalstof afkomstig is. De schrijver kan niet volstaan met het presenteren van de stukken en brokken. Uit zijn arrangement moet een betekenis spreken die pas zichtbaar kan worden nadat al het overtollige gruis is verdwenen, en nadat er terdege gepolijst en geschaafd is. Merkwaardig is wel, dat wat voor de auteur doorgaans een werk van bloed, zweet en tranen pleegt te zijn, voor de verteller een louter denkbeeldige constructie blijft. In het zojuist geciteerde fragment zegt Albert nadrukkelijk dat er van zijn fantasieën geen letter op papier zal komen. Ongetwijfeld hangt het *dédain* voor concrete resultaten samen met zijn hang naar het 'leven in de breedte'.

Materiële opbrengst is voor Albert irrelevant nu hij een veel reëler beloning ziet in de verlenging van het leven met behulp van de keten der associaties. Hier betreden we de imaginaire utopie van het bewuste nietsdoen, een ideële ruimte waarin de tijd zich vanzelf uitbreidt. 'Zo'n veertig dagen telde juni en elk van die veertig was een

Wiederkehr des Gleichen. Zelfs dat de eerste twintig lengden, en het tweede twintigtal kromp, viel niet op. Deze junimaand vormde in zijn geheel 'een langste dag'.

'Behalve diep in die dag kijken deed ik eigenlijk niets. In plaats van snelle indrukken in zich op

te nemen hebben mijn zinnen veertig dagen lang als een camera naar die ene volmaakte dag opengestaan en het resultaat, zie ik nu, is verbluffend. De schaduwen van de tuin blijken scherper afgedrukt dan ze in werkelijkheid ooit geweest kunnen zijn. In het zonlicht, onwaarachtig fel, schittert het zand van de bloemperkjes als suiker. Niets beweegt - geen blaadje, niets. Ook die hele kleine witte vlinders, normaal wonderen van beweeglijkheid, hangen roerloos als bloesem tussen de struiken. De coniferen vormen massieve rotskegels. Aan de lijn drie of vier vereeuwigde wasknijpers... Een gaaf daguerrotype.'

Taal als (her)scheppend medium

De taal speelt binnen Van der Heijdens impliciete poetica een belangrijke rol. Een illustratief voorbeeld is te vinden in *De gevarendriehoek*, het tweede deel van 'De tandeloze tijd'. Pagina's lang gaat van der Heijden hier in op de moeilijke verhouding tussen zijn held en diens vader. Schijnbaar nietige en triviale details uit hun beider *petite histoire* krijgen door de concentratie op het gebezigde idioom een meerwaarde die het realisme ver te buiten gaat.

'De essentie van een man teruggebracht tot een enkel woord'

De ladder waarlangs Egberts sr. in beschonken staat omhoog klimt, teneinde stiekem door het slaapkamerraam van zijn zoon naar binnen te kunnen klimmen, heet op z'n Brabants een 'leer'. Albert denkt dat het ding zijn naam heeft ontleend aan de omstandigheid dat zijn vader hem 'een lesje wil leren', nu hij zelf zo 'hardleers' is. Een nog mooier voorbeeld levert het woord 'kniep', gebruikt voor het mes waarmee de huistiran zijn schrikbewind uitoefent. 'In dat "kniep" van hem was alles samengebald wat nog van hem restte. Het betekende knijp, kroeg en knip (de huishoudbeurs, waarin hij zijn zakken kwam vullen om meer drank te kunnen kopen), en nogmaals knip, maar dan in de betekenis van nachtslot (dat niet dicht mocht, anders trapte hij de ruiten in), en tenslotte het knipmes waarmee hij zijn vrouw en kinderen bedreigde. De essentie van een man teruggebracht tot een enkel woord.'

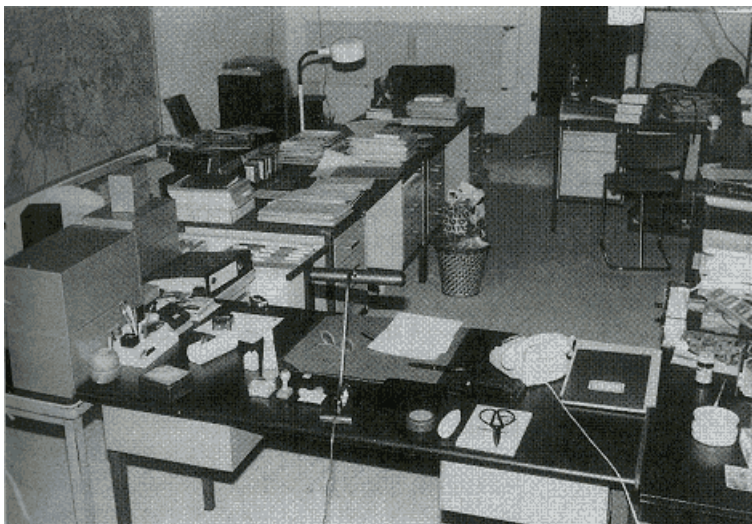
Hoe regionaal bepaald een passage als deze ook lijkt, de dialectologische uitweidingen zijn ondergeschikt gemaakt aan de eisen die door stijl en compositie aan het materiaal worden gesteld. De inzet van *De gevarendriehoek* is in dit opzicht exemplarisch. We zijn er getuige van hoe Albert Egberts bij zijn ouders inwoont en zich voorbereidt op het kandidaatsexamen in de wijsbegeerte. De geometrische figuren van beroemde mathematici als Euclides, Lobachevsky en Riemann weerklinken in zijn gepijnigde hersens als triangels die 'nu eens lieflijk tingelden en dan weer als een vlijmscherp mes door me heen sneden'. In de ban van deze gewaarwordingen gaat Albert op weg naar 'de Hulst', 'een driehoekig deel van Geldrop, gevormd door het twee aan twee kruisen van een weg, een spoorlijn en een kanaal.' Deze plek, waar hij van zijn derde jaar tot zijn zesde jaar heeft gewoond, strekt zich in zijn geheugen uit over vele honderden meters. Maar wanneer hij na zoveel jaar terugkomt is er nog slechts een vuilnisbelt terug te vinden. De wegen en

het water, ooit een natuurlijke grens tussen het paradijs van een gelukkige jeugd en de boze buitenwereld, omringen nog slechts de puinhopen van het verleden.

Nadat hij van dit uitstapje is teruggekeerd in de ouderlijke woning, verzinkt Albert boven een stafkaart van Geldrop in gepeins. Manipulerend met middelloodlijnen in een wereld van papier en fantasie reconstrueert hij het beschermde domein van zijn jeugd jaren zoals hij zich dat meent te herinneren. Al zoekende groeit hij in de rol van de romanschrijver die op vergelijkbare manier het verleden oproept uit zijn herinneringen. Het resultaat van dit proces is dat 'de Hulst', het driehoekig stukje

grond dat Alberts land van herkomst vertegenwoordigt, wordt losgemaakt uit de werkelijkheid en onder jurisdictie van de verbeelding komt te staan.

Het associatieve leven in de breedte zuigt de sfeer van langvervlogen zomers op. ‘De lucht hing vol zware geuren: van het gras verdrogend tot hooi... van de duiven die weëig rieken en zinnelijk loom koerden in hun paalwoning, waaruit wit pluus eindeloos vertraagd op de



Werkkamer in souterrain. Kloveniersburgwal, voorjaar '85

aarde daalde... Insekten neurieden achter de heggen. Alles klonk en rook even aanmoedigend.’ Hier, in het ‘stroom’-gebied van het slaperige riviertje de Dommel, is de tijd opgeheven en kan de ruimte zich met behulp van de verbeelding ongehinderd uitbreiden. Als een duidelijk signaal voor de grensoverschrijding die heeft plaatsgevonden is het vertellende ik teruggetreden achter zijn zoveel jongere ik, de zesjarige Albert Egberts, over wie vanaf nu in de derde persoon enkelvoud wordt bericht.

De sandwichformule

De korte roman *De sandwich* die Van der Heijden in 1986 publiceerde als een soort van interludium tussen *De gevarendriehoek* en *Advocaat van de hanen* maakt een veel autobiografischer en dus ook veel realistischer indruk dan de tot dan toe verschenen delen van ‘De tandeloze tijd’, om maar te zwijgen van het sprookjesachtige *Het leven uit een dag* dat in 1988 werd gepubliceerd. Maar ook hier bedriegt de schijn.

Twee sterfgevallen in de naaste omgeving van Adriën, zoals de verteller zich hier noemt, worden aanleiding tot een reeks bespiegelingen over de tweëenheid van dood en leven, die een afspiegeling te zien geeft van de antithese kunst-werkelijkheid. In Adriëns ogen geeft de dood structuur aan alles wat zich in een vormeloze stroom voortbeweegt. ‘De dood gaf met terugwerkende kracht zin en betekenis aan wat alleen maar chaos en schijnorde was, en gedroeg zich daarmee als een kunstenaar.’

Het gecombineerde levensbericht van de overleden vriend en vriendin krijgt nu het karakter van een literaire schepping, die de twee een 'geschiedenis' en dus ook een denkbeeldig 'hiernamaals' verschaft. Want, zo redeneert Adriën, wie overlijdt zonder sporen in het geheugen van de anderen achter te laten, mag met recht dood heten. De nabestaande heeft de plicht het oude, afgeworpen leven verder te dragen, 'ongeveer zoals een vrouw nieuw leven draagt.' Deze parallel accentueert een traditioneel-romantische opvatting waarbij Van der Heijden zich aansluit: hij ziet het schrijven als een biologisch proces en de literatuur als een 'onstoffelijk organisme'.

De dood verschijnt hier met een Januskop. Aan de ene kant brengt hij een verstening teweeg, aan de andere kant kenmerkt hij zich door creativiteit en dus ook door een nieuw, zij het heel ander soort van leven. Deze tegenstelling wordt volgens de sandwichformule van een paradoxale metaforiek opgelost. Van der Heij-

den maakt de creatieve kant van het sterven los van de lijfelijke dood. In het laatste geval moeten de lichaamsopeningen van het lijk worden dichtgestopt ‘ten einde de gestolde vorm van het organisme nog een dag of wat te behouden.’ Tegenover deze desintegratie staat de (her)schepping:

In het geval van iemands onstoffelijk leven, eenmaal gestremd, was er daarentegen baat bij - wilde het met terugwerkende kracht tot een organisme worden - de openingen, de kieren, de spuigaten wijd open te laten, om zo veel mogelijk overtolligs, zo veel mogelijk afval te laten ontsnappen. Alleen zo kon je, na iemands sterven, zijn leven lezen als een voltooide roman, als een boek waaruit al het overbodige was weggesneden, en waarin alles met alles samenhang.

De dood gaf met terugwerkende kracht zin en betekenis aan wat alleen maar chaos en schijnorde was, en gedroeg zich daarmee als een kunstenaar. Over Michelangelo kon de dood zeggen: ik heb zijn leven doen stollen tot een brok marmer, en daaruit mag de wereld het definitieve *beeld* van zijn leven bevrijden.

Traditie

De verwijzing naar Michelangelo verraadt hoezeer Van der Heijden als schrijver geworteld is in de neo-platonische en symbolistische traditie. Het beeld van de werkelijkheid zit in diezelfde werkelijkheid gevangen, en moet worden bevrijd, dat wil zeggen: worden ontdaan van alle overbodige details die een realistisch ingesteld verteller ter wille van de authenticiteit zou behouden. Zin en betekenis zijn een kwestie van stijl, compositie, arrangement.

Zo zijn we via een omweg weer terug bij de opvattingen van Albert Egberts die de handelingen van zijn vader in hun zinvolheid wil laten zien, en daarom boven het historie geworden beeld van een eenmalige werkelijkheid uitilt. We zagen al hoe belangrijk de rol van de taal daarbij is. Woorden dienen als bezweringsformules die het verleden keer op keer terug kunnen roepen. *De sandwich* bevat een fragment waarin verstening en herschepping samengaan. De kleine Adriën heeft als kleuter een zeker meesterschap bereikt in het ophouden van zijn ontlasting. Deze geforceerde constipatie is de tegenhanger van het vermogen herinneringen te reactiveren. ‘Het genot herinneringsbeelden vast te houden, niet prijs te geven aan het riool van de verleden tijd, werd intenser door het dichtsnoeren van die elastische ring tussen mijn dijen.’

De drang om aan het verleden te beklijven wordt in ‘De tandeloze tijd’ met minstens zo veel ambivalentie gezien als het leven in de breedte waar Albert Egberts naar streeft. De kreeftegang is creatief vanwege het omvormen van de herinneringen, maar statisch en passief vanwege het voorbijzien aan heden en toekomst. Wie op zoek blijft naar de verloren tijd, gedraagt zich als de invalide die een voortdurende jeuk voelt in zijn afgezette been. Het is Alberts vriend Thjum die dit besef verwoordt. ‘Laten we er niet omheen draaien, met onze houten poot als passerpunt: we zijn het

verleden zelf. Hoe meer er van ons gesnoeid wordt, des te meer torsen we mee. We worden minder en tegelijk worden we meer.' Herinnering als het wezen van de menselijke conditie: 'Ik herinner me, dus ik besta.' Met die variant op het cartesiaanse *cogito ergo sum* besluit Thjum zijn tirade.

Die woorden doen denken aan de overwegingen van Inni Wintrop, de buitenstaander-dilettant uit Cees Nootbooms 'tijdsroman' *Rituelen*. Dit karakter hoort tot 'die mensen die de tijd die ze op aarde hebben doorgebracht als een amorfe massa achter zich aanslepen.' Maar wat in Inni Wintrops beleving vormeloos en chaotisch blijft, wordt door Albert Egberts en zijn geestelijke vader getransformeerd tot het besloten geheel van een cyclus waarin het heden het betekenisvolle perspectief verkrijgt van een artistiek verrijkt verleden.